

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران



قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب، اللغات والفنون

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر الموسوم

نظرية التلقي في النقد العربي

إشراف
د. محمد ملياني

إعداد الطالب
قدور ابراهيم محمد

لجنة المناقشة:

رئيسا	جامعة وهران	د. برونّة محمد
مشرفا ومقررا	جامعة وهران	د. ملياني محمد
مناقشا	جامعة وهران	د. بلحيا الطاهر
مناقشا	جامعة مستغانم	أ.د. مختار لزعر
مناقشا	جامعة بشار	د. ابراهيم عبد النور
مناقشا	جامعة تيارت	د. عبد القادر زروقي

السنة الجامعية: 2011-2012

مقدمة

مقدمة:

يكاد النقد الأدبي في العصر الحديث يخرج من إطار التحديد لثقافة أو قومية أو دولة معينة، فالناظر في المناهج والنظريات النقدية يجد أنها لا تكاد تترسخ في موطن نشوئها حتى يتم تداولها في الثقافات الأخرى، بل إن بعض النظريات تزيدها قبولا في ثقافات أخرى أكثر مما تجد الثقافة التي أنتجتها، وليس أدل على ذلك من النظرية التفكيكية التي تطورت على يد الفلاسفة والنقاد الأمريكيين في حين أنها تأسست على يد الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا « Jacques Derrida »

لم يكن النقد العربي المعاصر الحديث بعيدا عن هذا التبادل الحيوي بين الثقافات، فهناك توجه قوي نحو استشراف الجديد في مختلف مجالات النقد الأدبي، وهذا الجديد يتعلق طبعاً بالثقافة النقدية، بنظرية النقد الأدبي، بالمعرفة الأدبية، بطرائق الدراسة والتحليل، وبأهمية الخطاب النقدي وموقعه ضمن الخطابات الأخرى. ولعل الفكرة الكامنة وراء ذلك تهدف إلى الدفع بعجلة النقد الأدبي العربي للانخراط ضمن مسيرة النقد العالمي في هذا القرن الجديد. وهي فكرة جدية وجادة تتم عن غير ثقافة قومية وعن روح تقدمية عاملة.

لقد تبوأ «تحليل النص» مكانة مرموقة في المناهل النقدية المعاصرة إلى درجة إلى أن هذه المناهج بدت في حركتها حول هذا النص وكأنها تستدرك بعضها بعضاً في حركة لولبية لا تتوقف ولعل «نظرية التلقي» أو جمالية التلقي بتسميتها الأخرى هي الرهان المنهجي الذي راهنت حركة العصر المعرفي عليه، فهي مجلى الأبعاد الثلاثة: المؤلف، النص، القارئ، تصهرها جميعاً في آلية القراءة. وهذا يعني أن العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات: لحظة المؤلف وتمثلت في القرن التاسع عشر «التاريخي، النفسي، الاجتماعي» ثم لحظة «النص» التي جسدها النقد البنائي في الستينات، وأخيراً لحظة «المتلقي» التي مثلتها اتجاهات ما بعد البنيوية ولاسيما نظرية التلقي في السبعينات.

وقيل في اتجاهات ما بعد البنيوية أنها جاءت لتصحيح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية وأبرزها الصنمية النصية وموت المؤلف وإهمال حركة التاريخ... وتمثلت هذه النظريات في أربع نظريات نقدية: القراءة، والتلقي، والتفكيك، والتأويل، والسيولوجيا. وهي اتجاهات لعبت دوراً أساسياً في إخراج النص في فضاء جديد

والنظر إليه على أساس أنه واحد من المستويات التي تفيد منها «القراءة» ولا تختزل دور القارئ في الكشف عنه.

نعم ! لقد أصبح القارئ محورا رئيسيا في نظرية التلقي وأمست فاعلية القراءة المهمة المركزية للنقد المتمحور حول القارئ، وهذا يعني أن نظرية التلقي قد تضامنت مع الاتجاهات النقدية الحداثية في نبذ الشكل الواحد للمعنى، وتقويض مبدأ الإيمان بالملفوظ اللساني (Enonce linguistique) دليلا وحيدا لبناء جمالية النص.

لقد خطت جمالية التلقي خطوات كبيرة في تشييد جمالية من نوع خاص استقت أصولها من الفلسفة الظاهرانية (Phénoménologie) التي تجعل الذات مصدرا للفهم، فصارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص بواسطة الفهم والإدراك وتمكنة بذلك من تكثير المعنى، الأمر الذي يجعل النص قادرا على الديمومة والخلود بفعل الحوار المستمر في بنية النص وبنية المتلقي.

اخترت موضوع نظرية التلقي لأنها أحد التيارات الأساسية في النقد الأدبي العالمي المعاصر. وهي منهج نقدي تتناول مناقشته في المحافل الدولية بكل اهتمام. كما أن بروزها مثل منعرجا هاما ونقطة تحول في تاريخ النقد الأدبي العربي المعاصر. ودراسات التلقي الأدبي بأنواعها المختلفة تحتل مساحة هامة من مساحات الدراسات النقدية المعاصرة في العالم. وإذا كان لهذه الدراسات تأثير كبير من حيث أنها أثرت الحياة النقدية والأدبية في ثقافات ومجتمعات كثيرة فعلى النقد الأدبي العربي أن يستفيد هو بدوره من فوائد هذه النظرية، وأن يجعلها وسيلة وعامل إغناء وتطوير النقد الأدبي العربي المعاصر.

وتبقى نظرية التلقي تطبيقا للمقولة الرئيسة لعلم التأويل التي تذهب إلى أنه لا يكفي لفهم النص أن ينظر المرء إلى النص وحده بل لا بد أن يفهم الفاهم أيضا على ما يدور في الذات الفاهمة. فإذا لم يأخذ هذه الحقيقة في الحسبان فإننا لا نستطيع أن نفسر ذلك التعدد والتنوع واختلاف في فهم النصوص، ولماذا كانت هذه التفسيرات الكثيرة للنص الواحد؟ إن الاختلاف في النص عينه هو أمر لا يمكن تفسيره إلا بإرجاعه إلى اختلاف آفاق توقعات المتلقين.

وكانت هذه النظرية تغريني بالتقرب منها فحاولت فهمها وتبيان آثارها؛ لأنها تشكل حلقة متممة لبحثي في الماجستير الذي تمحور حول المنهج اللغوي عند الناقد مصطفى ناصف، وبهذا تمكنتني من توسيع معرفتي النقدية بإعطائي رؤية

شاملة عن العمر المنهجي المنطوي على ثلاث محطات (المؤلف، النص، المتلقي
).

واستقر الرأي على أن يكون موضوع بحثي «نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي المعاصر» وهو جهد نرمي من خلاله إعطاء صورة واضحة يتجلى فيها لقاء نقدنا الأدبي العربي بالنقد الأدبي الغربي، وقد وقع اختيارنا على نظرية التلقي لدراسة مظاهر ذاك اللقاء والتفاعل. ومن هنا جاء مجهودنا المتواضع لي طرح السؤال عن طبيعة هذا اللقاء.

لقد حاولنا من خلال عملنا، أن نرصد أشكال استقبال النقد الأدبي العربي لهذه النظرية لما أسس لها هانس روبرت ياوس «Hans Robert Jauss» وولفغانغ ايزر «Wolfgang Iser» وكذا أهم القنوات التي انتقلت عبرها هذه النظرية الجديدة، وكان السؤال الذي شغلنا كثيرا: هل نتعامل مع النظريات النقدية بخطط واضحة تحدد حاجياتنا، وتوفر لنا العدة المنهجية الكفيلة لاستيعابنا؛ لأنها تعود علينا بانعكاسات إيجابية كما تعود علينا بانعكاسات سلبية .

وهكذا يأتي هذا البحث كمبادرة تقدم لنا صورة أوضح وأوسع عن طبيعة التفاعل بين نقدنا الأدبي والنقد الغربي، لندرس بخطوة موائية مكامن الضعف والقوة في طبيعة ذلك التفاعل حتى نتحرر من أغلال المماثلة و «الحاجة» المنهجية.

وترجع أسباب توجهنا للبحث في هذا الموضوع لجملته من الأسباب الذاتية والموضوعية، فلقد ارتبطت كثيرا بحقل النقد الأدبي؛ لأنني وجدت فيه الفضاء الأمثل الذي يمكن أن نعيش فيه تحولات كل الأجناس الأدبية، بل هو الموقع الأنسب الذي يخول لنا الانفتاح على مختلف الآفاق الأخرى، فكثيرا ما نتتبع إغراءات النقد الأدبي لنجد أنفسنا نغوص في مجال العلوم الطبيعية أو في أصول الفقه أو في الفلسفة ...

إن اختياري البحث في موضوع «نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي المعاصر» كان طموحا ذاتيا ناجما عن حب الدرس النقدي بالإضافة إلى رغبتني في معرفة مقارنة هذا المنهج للأدب، ومعرفة نظراته العامة في المعرفة باعتباره منهجا يمثل تيارا فكريا حديثا، وبالتالي استثماره في الدراسات الأدبية .

أما فيما يتعلق بالأسباب الموضوعية، فإن البحث يعد مواكبة لواقع النقد الأدبي العربي، الأمر الذي يسمح لنا من معرفة التحديات التي يواجهها الفكر النقدي الأدبي العربي، وكلما قمنا بمراجعة حصيلة تراكماتنا النقدية إلا واستطعنا أن نحدد الرؤية بالنسبة لمشاريعنا النقدية المستقبلية.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن ترسم له الخطة التالية: مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة. عُنون المدخل بـ «النقد الأدبي العربي المعاصر والدعوة إلى التجديد» قدمت فيه تصورا عن حال نقدنا الأدبي العربي المعاصر، وما يتطلبه من تحديث وتجديد في أدوات الفهم، وحاجة أدبنا وخاصة التراث منه إلى قراءة جديدة، وما للترجمة من أهمية في الانفتاح على الآخر ونقل جملة من المناهج النقدية، ثم عرجنا للحديث عن النقد الأدبي في حضان الثقافة، وما تولّد عن ذلك من ظهور نظرية التلقي، وضرورة التعرف على ماهيتها وأهميتها، مشيرين إلى بعض المفاتيح التي تعتمد عليها في تلقي الأعمال الأدبية التي من بينها أفق الانتظار، والانزياح الجمالي، والسؤال والجواب والوقع الجمالي، وبناء المعنى .

ضم كل فصل مباحث تتعالق من حيث الأهمية، وتتكامل في تشييدها لصرح هذا البحث وإن وجدناها تتنوع كما وعدنا .

جاء الفصل الأول الذي عنوانته بـ: «المرجعية الفكرية والمعرفية لنظرية التلقي» فرشا للحديث عن المرجعية الفكرية والكلامية والمعرفية لنظرية التلقي، الأمر الذي اقتضى مني كتابة ثلاثة مباحث حيث تناول الأول منها: «المصطلح، المؤثرات والإرهاصات»، وجعلناه حديثا عن نشأة مصطلح «التلقي» سواء أعلق الأمر بدلالاته اللغوية أم بدلالاته الجمالية والنقدية التي ولجت ساحة النقد الأدبي أثناء تبلور النواة الأساس لمدرسة كونستانس «L'École de Constance» ، قدمنا بعض الإجراءات المنهجية حول هذه المسألة النقدية المتعلقة بنظرية التلقي، وتدرج حول مسألتين: إستراتيجية المصطلح والتنوع المنهجي والدلالي، ثم عرجنا على المؤثرات والإرهاصات التي أعانت على نشأتها وتكوين مفاهيمها .

وتناولنا الحديث في المبحث الثاني عن «مفهوم نظرية التلقي ومناهلها المعرفية عند ياكوبس وايزر» Robert Jauss ولتعميق المعرفة بالثوابت التي خلقتها نظرية التلقي في البناء النقدي الذي تقدمه، حاولنا وضع نظرية التلقي في سياقها التاريخي وذلك برصد حيثيات نقلة التمرد على النص والانتقال نحو القارئ الذي يمثل القطب الثالث إلى جانب قطبي النص والمؤلف، هاته الأقطاب الثلاثة التي

احتضنت التحولات الكبرى في تاريخ النقد الأدبي، وعالجنا فيه نظرية التلقي بكونها حركة تصحيحية للفكر النقدي، وأشرنا إلى الأسس التي تعتمد عليها كحرية القارئ، والمشاركة في صنع المعنى، ووظيفة المتعة الجمالية، ثم وقفنا عند المناهل المعرفية عند كل من هانس روبرت ياكوس «Hans Robert Jauss» وولفغانغ إيزر «Wolfgang Iser».

أصول ومبادئ النظرية هو عنوان المبحث الثالث الذي توخينا من خلاله تقديم بسط مركز لنظرية التلقي، وذلك بإجراء بحث في أهم أصول هذه النظرية ومبادئها الأساسية التي تؤثت كيانها النظري، فاستهل بمقدمة أبرزنا فيها بأن النظرية الجديدة جعلت فعل المتلقي محورا لمفاهيمها النظرية والإجرائية، وأنها كانت مناوئة للمفاهيم التقليدية للنقد الأدبي، وكونها جاءت بجملة من الأطروحات التي ساهمت في توضيح أفكارها، وفي الحديث عن الأصول المعرفية لنظرية التلقي بينا فيه أبرز المفاهيم الظاهرية التي لها تأثير كبير في اتجاه جمالية التلقي، وعلى سبيل المثال مفهوم التعالي والقصدية وغير ذلك من المفاهيم الأخرى.

أما مبادئ النظرية التي بنيت أساسا على انتقال النقد من نقد استجابة القارئ إلى جمالية التلقي، فوقفنا عند النقطة المركزية التي تفصل بين المقاربة البنائية للنص الأدبي، ومقاربة جمالية التلقي له .

أما الفصل الثاني الذي عنوانه بـ «المفاهيم النظرية والإجرائية لنظرية التلقي» تتجلى قيمته في كونه يمثل حلقة متممة لما كنا تناولناه في الفصل الأول، ودأبنا في المبحث الأول على أن نقف عند المفاهيم النظرية والإجرائية لهانس روبرت ياكوس، فعرضنا جملة من المقترحات التي قدمها والتي اعتبرت نواة النظرية الجديدة المتعلقة بكيفية فهم الأدب وتفسيره والمشييرة إلى عدة إشكالياته، وكذا المفاهيم النظرية والإجرائية عند ولفغانغ إيزر «Wolfgang Iser» التي تعد مساهمة فعالة في تعميق نظرية التلقي، وتطويرها وبناء دعائمها، وختمنا ذلك بالتعرض لمعطيات ستانيلي فيش «Stanley Eugene Fish» ورومان إنجاردن «Roman Ingarden» .

في المبحث الثاني ألقينا الضوء على «عناصر العملية الإبداعية في ضوء نظرية التلقي» وبيننا فيه أن أركان العملية الإبداعية لا تعتمد على المبدع والنص والمتلقي فحسب، وإنما تتجاوز إلى طبيعة العلاقة والتفاعل بين وظيفة المبدع والمتلقي

وعلاقتها بالنص، ووقفنا ملياً عند كل من المبدع والنص، ونوعية النص والمتلقي، والتفاعل بين النص والقارئ .

وينهض المبحث الثالث الموسوم بـ «نظرية التلقي والمذاهب الغربية» بمعالجة التلقي عند أرسطو باعتبار فلسفته في التلقي كانت سندا ومرجعاً هاما لرواد نظرية التلقي، ساعدتهم في إصدار أحكامهم مع عقد مقارنة بين نظرية التلقي ومختلف النقود الأخرى، كالتلقي في النقد الماركسي، والنقد الوجودي، والنقد الرمزي، والنقد في التحليل البنيوي .

فحصنا في الفصل الثالث «التلقي في الحركة النقدية العربية المعاصرة» عملية انفتاح النقد الأدبي العربي على النقد الغربي، وكيفية سيره التدريجي نحو المقاربات التي تعلي من شأن القراءة والقارئ مقابل تقويضها سلطة النص، وألقينا الضوء من خلال صحائفه على أشكال انتقال نظرية التلقي إلى النقد الأدبي العربي والتي تجلت في الترجمة - محاولة التأصيل العربي لنظرية التلقي- وحرصنا على اختيار نماذج اعتبرناها تحقق التمثيل المتوخى من كل شكل .

عالج المبحث الأول «التلقي بين الترجمة والتأليف في النقد العربي المعاصر» ففي حقل الترجمة أشرنا إلى أهم الكتب وأهم المقالات المترجمة إلى العربية، وفي حقل التأليف إلى أهم الدراسات وأهم المقالات العربية في التلقي وإلى اهتمام النقد العربي الجديد بالنظريات الحديثة، وقراءة فيما ترجم وألف في التلقي.

وتعرض المبحث الثاني الذي جاء تحت عنوان «بؤادر الكتابة والفكر النقدي العربي في نظرية التلقي» للنقاد الأوائل في جهات مختلفة من الوطن العربي الذين بدأوا بالكتابة والتأليف في نظرية التلقي، وأشرنا إلى جمالية التلقي في المقاربات النظرية والنقدية الجزائرية المعاصرة، والاشتغال بنظرية التلقي في الدراسات الأدبية المغربية.

وينهض المبحث الثالث الموسوم بـ «الممارسة النقدية العربية المعاصرة في نظرية التلقي» بالتعرض لجملة من أبحاث النقاد العرب لمعرفة ما مدى قربها واتصالها بنظرية التلقي في تشكلاتها من ناحية، وفي علاقتها بالموروث النقدي العربي تأصيلاً لمنهجيات النقد الحديث من ناحية أخرى، ومن بين هؤلاء النقاد سالم خدادة، سيزا قاسم، سامي اسماعيل، عبد الملك مرتاض .

أما الفصل الرابع فكان فصلا تطبيقيا في نظرية التلقي تناولنا فيه عمليين تطبيقيين، لنبين كيف استوعبت هذه النظرية وكيف طبقت على الأعمال الأدبية.

وكان المبحث الأول: «اهتمام الباحث العربي بنظرية التلقي، استيعابه وترجمته لها»، الغرض منه إبراز أسباب هذا الاهتمام الذي كان بهدف البحث عن حركة العالم وإشباع الفضول العلمي الذي من شأنه أن يقضي على الركود وهو بالتالي محاولة لمعرفة ما توصل إليه التطور في مجال النقد الأدبي، مبرزين الإقبال على استيعاب الفكر النقدي الغربي، وفحص استيعاب نظرية التلقي، ونقل مفاهيمها إلى «النسق العربي»، وإبراز جملة المشاكل والقضايا التي اعترضت هذه العملية في مجال الترجمة والتأويل، موضحين خصائص هذه الترجمة، وما قد تسببه عن لغة وسيطة من نتائج سلبية، وواقع حركة الترجمة من الألمانية إلى العربية والانحراف الترجمي، وغير ذلك من القضايا الأخرى المتعلقة بترجمة نظرية التلقي .

وفيما يتعلق بالمبحث الثاني «التلقي العربي لدون كيخوتي» تناولنا فيه فكرة إعادة الاعتبار لمفهوم التطبيق في الهرمونطقا الأدبية، موضحين كيف تلقى العرب دون كيخوتي على اختلاف منطلقاتهم ومستوياتهم النقدية والإبداعية، وكيف استثمرت عوالمها التخيلية ضمن ما يسمى بالتواصل الأدبي، وإبراز طبيعة الأسئلة التي بدئ منها بحثا عن أجوبة محددة، واستجلاء كيف كان التعامل مع القراءة الثالثة (التطبيق بناء على ما استنتج في تصورات يابوس) التي ردت له الاعتبار .

عنوان المبحث الثالث «تلقي جوته للأدب العربي وفق معطيات التلقي المنتج» كان محاولة لإبراز كيف تلقى جوته تراثنا العربي وكيف تفاعل معه، بحيث كان في هذا المجال مثالا رائعا، أبرز كيف يكون التفاعل الخصب بين الآداب والثقافات المختلفة، إذ شخصت كتاباته المتأثرة بالأدب العربي نوعا من التلقي المنتج والقراءة الواعية، مركزين في ذلك على تلقيه المنتج للشعر العربي ولألف ليلة وليلة .

وختمت البحث بخاتمة تضمنت بإيجاز أهم النتائج التي توصلت إليها بعد تتبع كيف استقبل النقد الأدبي العربي المعاصر نظرية التلقي، وكيف تعامل معها وما مظاهر ذاك التفاعل؟.

إن طبيعة مقاربتنا لموضوع «نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي المعاصر» أملت علينا دراسته وفق منهج يوظف تقنيات بحث تتمثل في جمع المادة وتصنيفها ثم قراءتها توسلا بالمقارنة أو الوصف أو التحليل استجابة لخصوصية كل نص.

إن تتبعنا لسيرورة اللقاء التي جمعت النقد الأدبي العربي لنظرية التلقي، أفضى بنا إلى نتائج يمكن تسجيل أبرزها على المنوال التالي:

نظرية التلقي نظرية أُنعت في تربة النقد الألماني، ولا يمكن أن نتحدث عن هذه النظرية ومرجعيتها دون استحضار الفكر الفلسفي الغربي .

تبلور نظرية التلقي جاءت استجابة لتحولات فكرية واجتماعية وسياسية اعترت الفكر النقدي الألماني والثقافة الغربية عموماً.

دواعي انتقال نظرية التلقي إلى النقد الأدبي العربي لا تكاد تختلف عن الأسباب التي استدعت انفتاح هذا النقد على النظريات الغربية السابقة، وهو انفتاح يكرس خضوعاً لسلطة الآخر، وبالتالي غياب القدرة على الانفتاح داخل سياقنا المعرفي .

والتأخر الزمني في استقبال نظرية التلقي المتجلي بالخصوص في اتساع الهوة الزمنية بين تاريخ ترجماتها، وتاريخ صدور النصوص الأصلية في موطنها .

لا يمكن أن ندعي تحقيق الشمولية في تناولنا لهذا الموضوع، فمثل هذا البحث يحتاج إلى تضافر الجهود للإحاطة بجميع عناصره، فليس من السهل أن يلم باحث واحد بكل ما كتب عن نظرية التلقي في الوطن العربي، ومن الصعب أيضاً أن تدرك نظرية التلقي بكل إشكالياتها وأصولها بجهد واختصاص واحد، فالنظرية لم تكن وليدة سياق فكري مفرد، وإنما انبثقت عن باقية من التيارات الفكرية والفلسفية المتباينة .

إن تجربة البحث في هذا الموضوع لم تكن مبتغى هينا، إذ إن صعوبة استيعاب نظرية التلقي بإشكالياتها المنهجية والفكرية المستعصية، وما تتطلبه من تنوع معرفي زادت العناء، وكذا ندرة المصادر والمراجع المتناولة للنظرية باللغة العربية وأغلبيتها مترجمة عن لغات وسيطة، وهذا ما يحول دون الفهم والاستيعاب لمضامينها، ولكن التحلي بالعزم والإصرار، والأمل دفعني إلى تذليل الصعاب وبذل الجهد ومعرفة متواضعين لإتمام هذا البحث.

ختاما إذا كان لابد من شكر فهو لله سبحانه وتعالى الذي منحني القوة لإتمام هذه الدراسة وللدكتور الكريم محمد ملياني الذي يعزى له الفضل الأكبر في إتمام هذه الأطروحة بعد أن شجعني على مواصلة العمل، فقد كان نعم الأستاذ الأخ، فله جزيل الشكر والامتنان وصدق العرفان، وأشكره على تحمله مشاق متابعة هذه الأطروحة فأسأل الله تعالى أن يجازيه عني خير الجزاء، ويبقيه ذخرا لطالب العلم والمعرفة، ويبارك الله في صحته وذويه .

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الخالص إلى السادة الخبراء المحترمين أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا عبء قراءة هذا البحث الذي سيحيا من جديد بفضل ملاحظاتهم القيمة وتوجيهاتهم العلمية. كما لا أنسى أن أتقدم بشكري الجزيل إلى الذين لم ييخلوا علي بنصائحهم واقتراحاتهم وما توافر لديهم من مصادر ومراجع تخدم البحث، وإلى كل من ساعدني على إنجاز هذا العمل وأخص بالذكر السيد المحترم طارق ابراهيمي.

ولا أدعي أنني استوفيت الموضوع حقه من الدراسة والتحليل والاستنتاج غير أنني بذلت الجهد، وأخلصت العمل، وحسبي أنني عملت ما في وسعي في طلب الغاية المرجوة من هذا البحث.

قدور ابراهيم محمد

وهران 2012/03/10

المدخل

مدخل:

إن مما يجب القيام به هو الاهتمام البالغ بأدبنا العربي والانشغال الواسع به، وينبغي أن ندعو بالبحاح إلى تناوله لأن دراسته عملا ممتعا. وفي هذا المضمار نجد مثلا الأدب الجاهلي أكبر الآداب تأثيرا في مجرى الأدب العربي. فهو يتفاعل مع الظروف الاجتماعية المختلفة التي مرت به عبر رحلته الطويلة عبر العصور، إلا أنه بقي دائما ذا صفة ثابتة وأصالة عريقة واللذان تعدان من المقومات الهامة.

إن هذا الأدب الجاهلي « هو أشبه بالبؤرة التي انصهر فيها الأدب العربي، والحقبة المهمة في حياته وثمره من الثمار الناضجة ». فالتطور الطبيعي الذي شهده الأدب العربي ما هو إلا إعادة لتشكيل الماضي، وليس الماضي إلا الأدب الجاهلي، ومن ثم كان خطر الدراسة الأدبية للتراث .

ورغم كل هذه المكانة التي يحتلها تراثنا فإننا لم نفكر تفكيراً منطقياً في مغزى هذا التأثير، بل ذهبنا نبحث في قضايا غريبة لا تسلط الضوء على ذلك الأدب العظيم. وبناء على هذا يجب أن نشعر بثقل المهمة وصعوبتها. قد تكون هذه المهمة جماعية تحتاج إلى جهود متنوعة في حقول متداخلة، ولكن علينا أن نبدأ فنزرع بذور الشك، ونعمل على إثبات خطأ النظرية المتداولة التي تعتقد أن أدبنا الجاهلي كان ساذجا بدويا ولم يتطور إلا بعد أن اختلط العرب بغيرهم من الأعاجم، وبهذا يصح أن نقول إن الأدب الجاهلي ينافس أي أدب آخر إذا أحسنا قراءته، ولو أحسنا قراءته لبدا لنا أكثر عمقا وثراء.

وعند إقبالنا على قراءة هذا التراث نستخلص جملة من القضايا من بينها عدم تفاوت الدارسين فيما بينهم في طريقة قراءة ذلك الأدب أو تفهمه. فقد أقيمت دراسات مفصلة تنزع الإعجاب من القارئ أحيانا إلا أن هذا التفصيل ليس هو الأعمال الأدبية، وإنما كان الاهتمام منصبا على أشياء أخرى بعيدة عنها، أما الأعمال الأدبية فتظهر وكأنها واحدة لا فرق بينها في أذهان الدارسين، ومن ثم تولدت هذه الظاهرة الغريبة المتمثلة في عدم تطور فن القراءة عموما في كتاباتنا عن الأدب العربي، اللهم إذا سجلنا بعض الاستثناءات الخاصة ببعض الأعمال التي لم تحظ بانتشار واسع، ولم تستطع أن تفرض وجودها، وعلى هذا ظلت معظم الدراسات متشابهة في بنيتها العقلية غير متعمقة في القراءة.

هناك الكثير من الحواجز النفسية والعقلية التي تقف حجرة عثرة بيننا وبين تراثنا. إن طبيعة دراسة الأدب العربي من الناحية العملية قائمة أساسا على بث الحواجز،

وإذا ما استطاع المرء التفتن لها لأنتابه الشك في قدرتنا على القراءة، ذلك أن القراءة «هي فن كسر الحواجز التي تفصل بيننا وبين عمل من الأعمال الأدبية.»

وجراء هذا فقدت أجزاء كثيرة من أدبنا قيمتها الأدبية، واتهمت بالسطحية والحسية، وأصبح الأدب العربي في نظر الكثير موسوما بضلال كبيرة، ولكن ما استبعد واستنكر قد ملئ به الأدب العربي، وشغل بال أجيال متعاقبة. وتلك حجة على قوة سلامته وصلاحيته، ولكن أصحاب هذا الإدعاء كان بإمكانهم أن يسألوا أنفسهم كيف أتيح لهذا الأدب الاحترام والإعجاب؟ وكيف عجزوا عن إدراك قيمته الجمالية؟ وما منشأ ذلك كله؟

النص الأدبي عالم ضخم متشعب معقد يتطلب الولوج في أعماقه والارتقاء في خضمه قارئاً صابراً متأنياً متدبراً، ولكن ما تعودنا عليه هو تبسيط قراءته والطفو على سطحه، وعدم الشعور بوعورة طريق تفهمه. إننا في حاجة إلى فتح قنوات اتصال جديدة تنسم بالمحبة والود وإطلاق العنان للذات المتلقية بيننا وبينه حتى يتسنى لنا سماع الآخر واجتناب إلغائه ورؤية الناس بعيداً عن الأغراض الخاصة.

كل هذا يجنبنا خطر هذه الظاهرة التي أملت تارة ظروف اجتماعية وتارة أخرى دارسون لا يتقنون شروط القراءة الحقّة، إننا لم نعطيها اهتماماً، ولم نضرب لها حساباً، ولم نتوقع خطرها في سدّ أبواب الفهم، وهذا التواصل المنشود مع النص الأدبي لا يمكن أن يتحقق إلا بمحاربة هذه العقبات التي تمنعنا من ذلك.

وفي هذا المقام يرى طه حسين أن «هناك ناس يعيرون الأدب العربي دون أن يفصحوا عما يريدون، وهم لم يقرأوا الأدب العربي قراءة حسنة» ولا يسع المرء وراء هذه العبارات إلا أن يستخلص حال قراءتنا، ويتصور الدراسة في غنى عن القراءة الحسنة.

يجدر بنا إلّا نغير اهتماماً وبالا بالصور القائمة التي رسم بها تراثنا الأدبي، ولا نهتم بالأوصاف التي نعت بها العقل العربي بكونه مادياً قاسياً، رتيباً لا يتعدى المحسوس، غير متعال عن العلاقات القريبة، بعيداً عن النظرة الشمولية الواسعة، متعلقاً بالنظرة الجزئية، محدود الثقافة، سطحي في رؤيته الفلسفية.

يجب أن ننبد كل ذلك ونتغاضى عنه، ونقبل على النص الأدبي فاتحين له قلوبنا، مادينا له أدينا، نفحصه بروح جديدة ملؤها المحبة والعشق متفاعلين معه، يحذونا في ذلك شغف الاستطلاع لأن «المحبة شرط لازم للمعرفة، ولكن المعرفة ليست

مجرد التعبير عن المحبة.» وقد ترتب عن هذا مراجعة قضايا كثيرة هي محل استفهام كبير.

إن المعركة التي ينبغي خوضها هي معركة التشكك في جل ما نعرفه عن الأدب العربي، ووضع ما قيل عنه موضع ريب، وذلك بطرح الأفكار المسبقة، وهي معركة صعبة شاقة لا شيء إلا لكون هذه الحواجز المانعة من معرفته حق المعرفة قد ملئت بها ساحتنا النقدية، فهي تحاصرنا من حيث لا نحتسب وأضفت على أدبنا جوا من الغموض والإبهام لا يتصور، وحتى نتمكن من تحسين الأمور يجدر بنا أن يسري في نفوسنا هذا القلق، وأن نشعر بهذا الخطر، فنعبر عنه بكل جرأة وصراحة مما يسهل رفع لواء التحدي من أجل تغيير الوضع.

فالفهم لا يمكن أن يحصل إذا كان القارئ يشعر بعقدة اتجاه ما يقرأ أو يقف موقفا معاديا له، أو فيه شيء من الاستعلاء أو الاستخفاف نحو العمل الفني، علينا أن نعمل على تحسين قراءة الأدب العربي لأنها أصبحت ضرورة ملحة. وأن نكشف ما جهل منها، وأن نتناول نماذج المتداولة بطرق جديدة أكثر ملاءمة لمستواه، وأن ننظر إلى ما نراه رديئا بعين فاحصة، ولكن كل هذا متوقف على مدى استطاعتنا على انتهاج السبل الموصلة إليه.

إذا كانت وظيفة الناقد هي الفهم كان لزاما عليه أثناء خوضه عملية التحليل أن يتصف بالتسامح، وأن يقبل على العمل الفني بدافع اللذة والرغبة، وأن يعمل كل ما في وسعه طرح الأفكار المسبقة وإخفاء سخطه وكرهه وإفساح المجال واسعا للذات المتلقية لتتفاعل مع النص التي لا طالما غيبت في مناهج سابقة حتى يتحقق الكشف.

فالفهم لا يتم دون معاشة وتجربة الأنماط التعبيرية، وإلا فليس من الأحسن أن نتناول الكتابة عن هذا العمل أو ذلك. فالتحليل الصائب ينبنى أساسا على أن نقر من البداية بأن في العمل الفني الذي نتلقاه ونشاكسه قدر من الكمال.

والناقد لا يمكن أن يستخرج ما في العمل الفني من كنوز إذا لم يتمكن من أن يحرر نفسه من بعض الاعتبارات الرائجة، فيغض الطرف مثلا عما عيب على الشاعر، أو ما قيل في أسلوب الكتابة لكونه قديما لا وجود له الآن، أو أن الشاعر ليس ذا إلمام بفروع الثقافة، أو عصره عصر ركود لا يطبعه ازدهار ثقافي، أو سوء الظن بقدرة الشاعر، كلها حواجز لا تشجع على فهم المواقف الإنسانية. ولا تمكن من استيعاب النص الأدبي، فالتفاعل مع النص والمتعة والإحساس بأن

العمل الفني ينطوي على نسبة من الكمال شرطان أساسيان لتحقيق الفهم أو التحليل.

وسوء الفهم غالبا ما يتولد كذلك عن عدم حسن تعاملنا مع اللغة النقدية التي كثيرا ما نقف عند معانيها الأول غير محاولين تعديتها، أو مراجعة تحليلها وتوسيعه، فحصرها في مثل هذه الإشارات والتعريفات له انعكاس خطير على الفهم.

لهذا فإنه في حالة ما «إذا منح القارئ اعتقادات العمل الفني قدرا أوليا من التعاطف استطاع أن يفهم مستويات هامة من معناه، وبعبارة أخرى إخراج المدلولات الكامنة في العمل الأدبي لا يتيسر في ظل نوع من اللامبالاة، بل ينبغي أن يتوفر قدر ضروري من الاهتمام الذي يساعد على الفهم.»

إن هذه النظرة للعمل الأدبي لا تمكننا من الإدراك الإستطائقي المتميز من المعرفة العلمية والمنطقية «فضرب من السماح إزاء العمل الفني ينبغي أن يكون هو الضوء الذي يسير فيه الناقد، والعمل لا يعطيك ذخائره إذا ضننت عليه بالعطف»

وإذا كانت العلاقة بين الألفاظ تفهم على أساس البحث عن وجه الشبه فإن هذا لا يحقق فهما ولا يساعد على شرحها بل يعرض النص للتفكك ويؤدي إلى الاستطراد، فالتعارض معناه خلق نوع من العلاقة الخفية بين الكلمات المتسمة بالمفارقة، فالعلاقة بين الكلمات تحتاج إلى المفارقة أكثر ما تحتاج في بعض الأحيان من التشابه.

وهو ليس معناه أن نغض الطرف عن جانب من الجوانب، هو أن نرى الموضوع من جوانب أخرى، ولا نكتفي بزواوية واحدة أو نفتصر على المظهر السطحي. هو أن نرى مثلا في السقطات ما يشبه البحث عن الصواب أو المروءة، هو التأويل والولوج في أعماق الفكرة، واجتناب فكرة التحيز.

وهناك فكرة أخرى تقلق وتشغل البال وتتمثل في موضوع اللغة النقدية وهو موضوع جدير بالاهتمام، ويحسن الوقوف عنده مليا؛ لأن مظاهر كثيرة من هذه اللغة مقبولة ومستعملة بحكم العادة فقط، أما إذا ما حاولنا تدقيق النظر فيها فنجدها فارغة لا تنطوي على شيء، ولا ترقى إلى فك رموز الأعمال الأدبية والكشف عن أغوارها. ولهذا فمن الأليق أن نجتهد في كشف معنى العبارات الكثيرة

الاستعمال لدينا، وأن نهتم جميعاً بمراجعة أساليب فهمنا بغية الوصول إلى استبدالها بأخرى أكثر نجاعة وتلاؤماً للفهم.

عنايتنا الحريصة بأدبنا العربي الذي ننتمي إليه وإحساسنا الكبير بأهميته ينبغي أن يصحبها البحث الدائم على ما يرسخ الفهم العميق، كما رغبنا المخلصة في الفهم لا تكفي وحدها إذا لم نسع إلى اكتشاف ما يدعمها ويقويها. لذا علينا أن نقف من حين لآخر لتجديد أدوات فهمنا وتناولنا.

المنتبع للنقد الأدبي العربي الحديث يستخلص أن هذا الحقل المعرفي قد نشأ في أحضان الثقافة (Acculturation) من منطلق التفاعل الواقع بين الثقافتين العربية المستقبلية والغربية المرسلّة ولم ينشأ في بيئة النقد العربي القديم. وكان من شأن هذا التفاعل أن شجع حركة الترجمة وأتاح لها بأن تؤدي وظيفتها وتقوم بدورها الهام -باعتبارها شكلاً من أشكال الثقافة - في فتح جسور التواصل والتلاقي بين الأمم المختلفة والثقافات المتباينة في أنماطها وأشكالها.

وكان من نتائج هذا المعبر الذي راح يعمل جاهداً لتحقيق ما رسم له من أهداف وغايات منشودة بروز معالم فكر عربي جديد ارتبط نجاحه وقدرته على العطاء بمدى نجاح أو فشل هذه الترجمة التي ما فتئت تتعدّد مهمتها نتيجة تفاعل قائم بين ثقافتين غير متماثلتين ومتكافئتين في عدة مجالات، فالثقافة الغربية تؤدي دور المرسل المؤثر والمستحوذ وبالمقابل تقوم الثقافة العربية بدور المتأثر المهيمن عليه.

وفي ضوء هذه الرؤية أصبح دور حركة الترجمة الأدبية واضحاً وجلياً في عالمنا المعاصر، إذ تعد جزءاً من «العلاقات الثقافية الدولية المعاصرة بكل ما تنطوي عليه البنى السائدة في تلك العلاقات من تناقضات وهيمنة واختلال في التوازن [...] فالأدب العربي يجد نفسه في موقع المستقبل الآخذ، أكثر بكثير مما يجد نفسه من موقع المرسل المعطي، وهذا أمر يتعارض مع المصلحة الثقافية العربية»

وكان النقد الأدبي من ضمن الميادين الثقافية التي دخلها التعديل بحيث طرأ عليها ومسها جراء ذلك تجديد وتحديث من حيث التنظير ومن حيث التطبيق أدى إلى خلق هوة بين النقاد الأدبيين الحديث والقديم فتولد عن ذلك حدوث شرخ وقطيعة معرفية بين النموذجين تمظهرت في المجالات الفكرية والمنهجية والمصطلحية.

وبناء على هذا كان للمناهج الغربية المعاصرة لقراءة النص الأدبي تأثير كبير على نقادنا ودارسينا، وهذا يتجلى بشكل واضح في حضورها القوي في ساحة الدراسات الأدبية. وهذا يبدو لنا أمرا طبيعيا لحاجتنا الماسة إلى استيعاب هذه المناهج المعاصرة والاستفادة منها بغية تطوير دراستنا النقدية والنهوض بنصوصنا الأدبية.

ومن هذا المنطلق فقد عرف النقد العربي الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية نتيجة هذا الانفتاح على الثقافة الغربية (ترجمة واطلاعا وتعلما) ومن أمثلة ذلك المنهج النفسي الذي يحلل النص الأدبي من الجانب الشعوري واللاشعوري، والمنهج الاجتماعي الذي يعتبر الأدب على أنه مرآة تعكس الواقع بطريقة مباشرة قائمة على المحاكاة الحرفية أو الجدلية، والمنهج البنيوي التكويني الذي ينظر إلى الأدب على أنه بنية جمالية مستقلة تعكس الواقع بمختلف مستوياته السوسيو تاريخية والثقافية والسياسية والاقتصادية بطريقة غير مباشرة أو عبر التماثل.

كما نجد المنهج البنيوي اللساني ينظر إلى النص الأدبي على أنه بنية مغلقة أو نسق من العناصر اللغوية القائمة على علاقات اختلافية أو ائتلافية، أما فيما يتعلق بالمنهج السيميائي فيقوم على التفكير من خلال دراسة النص باعتباره نظاما من العلامات اللغوية وغير اللغوية .

وفي ضوء هذا الزخم المعرفي النابع من الأنظمة المعرفية المتنوعة يمكن لنا أن نسائل منهج التلقي الذي شكّل ثورة في دراسة الأدب، حين أعاد الاعتبار للتلقي وبوآه المكانة اللائقة على عرش الاهتمام الذي تناوبه المؤلف والنص في المناهج والنظريات السابقة، «فالقارئ ضمن الثالوث المتكون من المؤلف والعمل والجمهور، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ» . فما أحوجنا إلى استثمار هذه النظرية في إعادة قراءة تاريخنا الأدبي الذي أسهم المتلقون في تشييده.

ويجدر بنا في هذا المدخل أن نشير إلى الرؤية التي تنظر منها نظرية التلقي إلى الأعمال الأدبية أو بالأحرى إلى المفاتيح التي تستعين بها لتحقيق ذلك ومن بينها: أفق الانتظار Horizon d'attente ، الانزياح الجمالي l'écart esthétique ، السؤال والجواب، الوقع الجمالي، بناء المعنى، التناص.

مفاتيح تلقي النص الأدبي:

1. أفق الانتظار: Horizon d'attente

يقوم مفهوم أفق الانتظار بتحديد الطريقة التي تمكن القارئ من أن يدخل بها إلى النص. وهو يتضمن تجربة القارئ الماضية وقراءاته الأولى ويعتمد عليها في التعامل مع النص.

قد يسمح إقبال القارئ على النص ببناء معنى يقترب من المعنى الذي يقصده المؤلف، كما قد يولد اختلافا في الرؤى فيحدث نتيجة لذلك صراع بين الأفقين. فنتباين وتتباعد وجهات النظر ومن ثم في المعنى.

إن هذه القضية تثير فكرة الانزياح الجمالي. ولعل تشابه الأفقين (أفق النص وأفق القارئ) يجسد حضور القارئ في النص ورغبته الخاصة «ولأجل ذلك فإن القارئ يتلقى معنى النص بالقدر الذي يكون فيه، لا توجد شفرة لمعنى محدد مسبقا، إنها تتكون خلال تشكيل المعنى، أي حينما يصاحب تلقي الرسالة تشكيل المعنى.»

وهذا يؤدي بنا إلى أن نستخلص أن للنص أفقه كما أن للقارئ أفق انتظاره، أي له تجربته السابقة والحاضرة التي تمثل المعاني المكبوتة داخل وعيه على أن لا تشكل ما يسمى بالتعارض «بين العالم التخيلي والواقع اليومي.» للقارئ.

وهكذا يتلاءم وينسجم الكل (معنى النص، معنى القارئ) ليشكل معنى أخيرا ونهائيا للنص الواحد.

2. الانزياح الجمالي: l'écart esthétique

يمكن تفسير الانزياح الجمالي بكونه خروجاً عن المعتاد والمألوف، ويتجلى في الاستعمالات اللغوية بحيث يمس المفردات والألفاظ والتراكيب والمعاني. وبكونه يشكل خرقا وتجاوزا لمعايير معينة ومحددة من قبل فإنه يحدث وقعا جماليا خاصا.

يختلف الانزياح الجمالي عن عالمي النص والقارئ، وإن كان يتولد وينبثق أصلا من النص نفسه، ويشكل عنصرا هاما في عملية القراءة، وتعرف جمالية التلقي الانزياح على كونه: «أداة تحدث الوقع الجمالي، وأداة إثارة واستفزاز القارئ، ويصبح خرقا لا لمعيار لغوي ولكن لمعيار الانتظار.»

وفي ضوء هذا يتبين لنا أن مفهوم الانزياح الجمالي له أهمية كبيرة بحيث يعتبر غاية جمالية التلقي لأنه أداة الانزياح الجمالي.

إن القدرة البلاغية التي يتمتع بها الكاتب قد تشكل للقارئ إعجازاً لعدم تعوده عليها مسبقاً، وعدم توقعها من قبل. فيتشكل عن هذا الإعجاز انزياح جمالي يولد وقعا في نفس القارئ مما يجعله أمام سؤال حتمي يتطلب جواباً، ويدخله بالتالي في حوار مع النص بحثاً عن المعنى.

كما قد يكون للانزياح صلة وارتباط بكل ما يتطلب التفسير والتأويل نظراً لما يصاب به القارئ من دهشة وحيرة أمام هذه البنية الجمالية فتدخله في سلسلة من اللا توقعات.

3. مفهوم السؤال والجواب:

يعتبر هذا المفهوم من أهم الأسس التي حققتها نظرية التلقي، ومن أهم ما توصلت إليه، وهو يدل على ما قد يطرأ ويحدث أثناء عملية القراءة، إذ يجد القارئ نفسه أمام نص يطرح ويلقي عليه أسئلة يريد منه إيجاد لها أجوبة متعددة ومتنوعة. وهذا ما يؤدي إلى خلق حوار بين الطرفين. ومن شأن هذا الحوار أن يكشف عن المسكوت عنه في النص، وما لم يطف على سطحه بكل وضوح.

ومن خاصية هذا الحوار أنه جدلي بين «المقول والمسكوت عنه» بحيث يسعى القارئ جاهداً إلى إخراج وإبراز «المسكوت» عنه مع محاولة تأويل «المقول»، وبمعنى آخر: محاولة إيجاد السؤال مع تأويل الجواب، والغرض من هذا كله هو توليد المعنى وإنتاجه الذي ما هو في الأصل إلا ائتلاف من عدة أركان وعناصر، فيكون بذلك لا يعبر عن مؤلفه ولا يحمل صبغته فقط وإنما يضيف إليها صبغة القارئ ووجهة نظره التي تكونت وتشكلت من تخیلات وحتميات واقعه.

إن الموقف الذي يقف منه القارئ يراه بارت بأنه «موقع يتوسط كشفه وعاداته» وهذا يتناسب ويعادل مصطلح «التداوتية» Intersubjectivité «الذي جاءت به النظرية. وهو يدل على أن القارئ عند إقباله على قراءة النص فإنه يعتمد على فهمه وتأويله على ذاتيته أو ذاته.

والجديد في نظرية التلقي هو أنها تدخل «التداوتية» وتعتبرها من شروط فعل القراءة. وبمعنى آخر تمثل التفاعل الذي يحصل أثناء هذا الفعل حيث تعكس ذاتية القارئ وتمكنه من بناء المعنى. والتداوتية هي البرهنة على ردود الفعل المختلفة

التي تثار أثناء إقبالنا على النص. وهي كذلك من جهة أخرى تؤكد وقعه الجمالي. وهذا ما سيدفعنا إلى الحديث عن العناصر التالية:

4. الموقع الجمالي:

أما الموقع الجمالي إلا حصيلة ونتيجة للتفاعل الذي يحدث أثناء فعل القراءة. وهو يعبر عن التذواتية، وعلى هذا فإن الموقع يتطلب بل يفرض على القارئ بأن يكون له وجود وحضور في النص، وبالخصوص إذا ما كان هناك تداخل واندماج بين أفق النص وأفق القارئ، أي عندما تتسجم وتتلاءم انشغالات واهتمامات وكل ما يتعلق بالقارئ مع موضوع النص. ففي هذه الأجواء يحصل ويحدث الموقع خاصة «لما يستعيد القارئ في النص تجربة مماثلة» على حسب ما جاء به إيزر.

وبناء على هذا فبالإمكان استخلاص فكرة تكون بمثابة تنمة لما سبق وتتلخص في كون أن عملية ملء الفراغات والفجوات الموجودة بالنص ما هي في الحقيقة إلا ترسيخ وتجسيد لهذا الموقع الجمالي، ويحصل هذا عن طريق الحوار الذي يقوم به القارئ ويجربه مع النص في صبغة سؤال وجواب. وفي ظل ما سبق يكون الموقع نتيجة لرحلة طويلة أو لمسافة يقطعها القارئ في النص بغية بناء معناه من جهة، وإحداث وقع جمالي من جهة أخرى تأتي في المرحلة الثانية.

5. بناء المعنى:

مما لا شك فيه بأن بناء المعنى في النص مرتبط بالقارئ لأنه يقوم بمحاورته معتمدا في ذلك على قصدية المؤلف التي لا يمكن بأية حال تجاهلها أثناء عملية القراءة وبالإضافة إلى ذلك على المعنى الذي يعكسه النص نفسه. وهذا يظهر كثيرا في اعترافات الكاتب حيث يقول أنه: «لم أكن أود أن أقول هذا ولكن علي أن أعترف بأن النص قد يوحى بذلك وأشكر القارئ الذي ينبهني إلى ذلك.»

والقارئ هنا يقوم بدور الوسيط الفعال بين الطرفين (قصدية المؤلف والمعنى الذي يعكسه النص). فيقوم بتحقيق المعنى وإبرازه إلى الوجود أو إخراجه من الخفاء إلى النور حيث يلتقي القارئ بالنص في نقطة تسمى: «الموقع الافتراضي (le lieu virtuel) هذا الموقع الذي يسمح للقارئ بالدخول في بحر القراءة «الفهم» ويتطلب منه هذا بأن تكون له معرفة لغوية عميقة وتجربة واسعة.

فالفهم ليس بالأمر المتاح بكل سهولة وقد يستعصي على القارئ، لذلك يتطلب منه بأن يكون حاضرا ومتواجدا بصفة دائمة أمام النص بغية إحداث تفاعل فني وجمالي، فعلى القارئ أن يجعل النص نصب عينيه فيغوص فيه بغية سبر أغواره فيشبعه بحثا وتنقيبا بكل ما يملك من قدرة ليفرض وجوده ويحقق دوره الرئيسي. مهمته الأساسية بعد كل قراءة ترمي إلى بناء المعنى وهذا يؤدي إلى إحداث الوقع الجمالي.

6. التناص:

تناولت الدراسات النقدية واللسانية التناص نظرا لأهميته. وهو ينبني بصفة خاصة على عناصر من شأنها أن تجعل النص الواحد يتكئ ويعتمد على معرفة النص أو النصوص السابقة له، وعليه «فالتناص عملية توظيف نص قديم توظيفا جديدا» أو هو عند رولان بارت بمثابة البؤرة التي تستقطب إشعاعات النصوص الأخرى وتتحد مع هذه البؤرة لتؤسس النص الجديد «المتناص» ومن ثم يخضعان في الآن نفسه إلى قوانين «التشكيل» أو البناء، وقوانين التفكك أي الإحالة إلى مرجعية أو إلى نصوص أخرى .

وبتعبير آخر يعد تجديدا لنصوص لها علاقة وصلة بنصوص الصدفة. فالكاتب لا يبدع من عدم وإنما بما استفاده من كل ما كتب سابقا. ولذا يمكن القول إن الكاتب «لا يكتب جديدا وإن ظن أنه يبدع ويجدد» فهو في عملية الكتابة يستحضر كل ما التهمه من نصوص. وينهل من ذاكرته من أجل إنتاج نص جديد قد يكون مماثلا لنص سابق سوء أكان ذلك شكلا أو مضمونا.

وللتناس أشكال وأنماط مختلفة نتيجة العلاقات القائمة بين النصوص مما يجعلها في عملية تأثير وتأثر يتم استخدامه وتوظيفه خلال كتابة أو تلقي نص جديد، فيعاد صياغة وقولية ما قيل.

وقد قدمت بعض الدراسات أنماط مختلفة لهذه الأشكال من التناص. ربطتها بالعلاقة القائمة بين النصوص غير أن هذا الترتيب والتصنيف لا يفي بالغرض لأنه يهتم بنوع من العلاقات ويهمل أخرى. فنجد على سبيل المثال تناسبا مبنيا على أساس وظيفي وآخر على أساس موضوعي أو على حسب شدة التأثير، فنجد «تناسبا مباشرا وآخر ضمنيا وثالثا عائما»

في ضوء هذا التوضيح يتبين لنا أن التناص هو رد فعل فني أثناء عملية القراءة. يقوم المتلقي باستدعاء تراكماته النصية لتساعده في بناء المعنى. ويتكئ عليها في فهم ومحاوره النص الذي يتلقاه. فيبدو هذا المخزون أداة تمكنه من فهم وتأويل النص تماشياً ومرجعياً. فالتلقي عملية تتيح للنص بأن يفتح على غيره من النصوص. فتتنوع وتتعدد قراءته نتيجة لتفاعل المتلقي مع النص .

الفصل الأول

المصطلح ودلالته:

قبل الاطلاع على مختلف المؤثرات والإرهاصات التي أعانت على خلق علاقة متينة بين النص والمتلقي وحتى يتمكن هذا الأخير من قراءة وتأويل النص حسب تلك التوجهات نرى أنه من اللازم توضيح المصطلح ودواعي تسميته بهذا الاسم.

إذا وقفنا مليا عند المصطلح الذي استخدم عنوانا لهذه النظرية « Reception theory » بمعنى «نظرية الاستقبال» فإننا نجد المهتمين بحركات النقد سواء أكان ذلك في الشرق أم في الغرب غير معتادين عليه، كما أنه غير مألوف بالنسبة لآذانهم.

وإذا ما تفحصنا المادة اللغوية بمختلف اشتقاقاتها في العربية وكذا في الانجليزية نستخلص أنها تنتظم معنى الاستقبال والتلقي معا، ففي العربية يقال: تلقاه أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال. «وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله»¹

ويقال في الانجليزية « Reception » أي استقبال أو تلق و يقال: « Receptionist » أي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق، « Receptive » أي متلق أو مستقبل².

وحسب ما أشار إليه عز الدين إسماعيل في ترجمته لكتاب نظرية التلقي لروبرت هولوب أن الترجمة الحرفية للمصطلح هي نظرية الاستقبال لكنه فضل استعمال كلمة التلقي لأنه وجدها أقرب إلى الدلالة المقصودة. وهي تلقي القارئ للنصوص الأدبية، أما كلمة الاستقبال فلها في اللغة العربية تلقيات أخرى، كما هو الحال أيضا في اللغة الانجليزية³.

وقد كان لمصطلح نظرية الاستقبال (التلقي) « Receptiontheory » وقع غريب لدى المتكلمين بالانجليزية الذين لم يواجهوه من قبل. وقد أشار إليه «هانز روبرت يابوس» «HANS ROBERT IAUSS» مازحا وهو أحد كبار الممثلين

¹ -مادة (لقا)، لسان العرب، ابن منظور، سنة 1968م، دار صادر، بيروت، لبنان.

² -قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة- محمود عباس عبد الواحد، سنة 1996، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ص: 13.

³ -ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، سنة 1995م، المركز الثقافي العربي، جدة، المملكة العربية السعودية، ص: 31.

لهذه النظرية «ربما بدت المسائل المتعلقة بالاستقبال أنسب إلى الإدارة الفندقية فيها إلى الأدب»¹.

ولكي نميز ونفرق في الدلالة بين مفهوم الاستقبال ومفهوم التلقي يجدر بنا الرجوع إلى طبيعة الاستعمال عند العرب. ففي أكثرية الاستعمالات العربية نجد استخدام مادة «التلقي» بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان النص خبراً أم حديثاً أم خطاباً أو شعراً. وكيفنا في هذا المجال الاستشهاد بالقرآن الكريم الذي استخدم مادة «التلقي» في أنساقه التعبيرية ولم يستخدم مادة «الاستقبال» إذ يقول تعالى: (وَإِنَّكَ لَأَتْلُقَى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ)² ومنه قوله تعالى: (فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ)³ وقوله تعالى: (...إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ...) ⁴.

استعمل القرآن الكريم مادة التلقي مع النص كما بينته الآيات الكريمة السابقة ويتبين ما قد يكون لهذه المادة من إشارات لعملية التفاعل النفسي والذهني مع النص حيث نجد لفظة «التلقي» تأتي مرادفة بعض المرات لمعنى الفهم والفتنة. وقد ورد هذا أيضاً عند رواد التراث النقدي عندما فرقوا في استعمالاتهم بطريقة غير مباشرة بين إلقاء النص أو إرساله وتلقيه واستقباله. ففضلوا الإلقاء والتلقي وجعلوها فنا وبصفة خاصة في مجال النص الخطابي⁵.

أما فيما يتعلق بالمتكلمين بغير العربية فإن القضية تختلف تماماً ولا تتشابه مع المتكلمين بالعربية، فإنهم لا يعيرون اهتماماً لفكرة التمايز بين الدلالات اللغوية بين المصطلحات، خاصة في لغاتهم الحديثة التي أصبحت قوالب وتراكيب لتخدم الآلة متأثرة بذلك بفعل الثورة العلمية. وتعينهم في استخدام المصطلحات فكرة الإلف والعادة، وإن كان ذلك على حساب الخروج على ضوابط اللغة، ومن هنا كان مصطلح «الاستقبال» في هذه النظرية غريباً عن الناطقين بالانجليزية لأنهم ألفوا استعماله في موضع آخر⁶.

ولقد خلق المصطلح ضجة كبيرة بين المهتمين بالنظرية في مختلف المدارس الغربية، مما دفعهم ذلك إلى الحديث عن تحديد معناه ودلالته، إلا أنهم

¹-المصدر نفسه، ص: 32

²-الآية 6 من سورة النمل

³-الآية 37 من سورة البقرة.

⁴-الآية 15 من سورة النور.

⁵-قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة-محمود عباس عبد الواحد، ص: 14

⁶-ينظر المرجع نفسه، ص: 15

اصطدموا بمشكلة التمييز بين دلالة الاستقبال و«الاستجابة» وجوهر ذلك هو أن المصطلح الجديد يجرّد القارئ في علاقته بالنص من معنى الاستجابة أو يبعد النص من معنى التأثير في القارئ¹.

ويتضح من خلال ما أحاط بالنظرية من أحوال عقلية وسياسية أن جوهر المشكلة بين المتناظرين لا يتمثل فقط في فقدان التأثير المتبادل، وإنما منشؤها الخلافات المذهبية بين أطراف الحوار. فالنظرية كانت نتيجة تمرد وخروج عن تلك المذاهب المنتشرة في ألمانيا في تلك الفترة، واختيار مصطلح «الاستقبال» ما هو إلا تمثيل لمعنى التمرد خاصة على النقد الماركسي لدى دعائه².

ويمكن تقديم بعض الإجراءات المنهجية حول هذه المسائل النقدية المتعلقة بما اصطلح عليه: (مناهج ما بعد النصية/ نظرية الاستقبال والتلقي)، وتندرج هذه الإجراءات حول مسألتين:

الأولى: إستراتيجية المصطلح.

الثانية: التنوع المنهجي والدلالي.

فيما يخص المسألة الأولى ينبغي التفريق والتمييز بين المصطلحات الآتية:

¹ - ينظر المرجع السابق، ص: 16.

² - ينظر المرجع نفسه، ص: 16.

نظرية الاستقبال.

نظرية التلقي. فالمصطلحان لا يحيلان على مفهوم واحد، بل لا ينتميان إلى بيئة واحدة، فنظرية الاستقبال ولدت في النقد الأمريكي الحديث ضمن ما يعرف بـ (النقد الأنجلو-أمريكي)، ويتحدد بمجموعة من النقاد من أهمهم: (جوناثان كيلر، ونورمان هولاند، وديفيد بليش، ومايكل ريفاتير) أما نظرية التلقي فقد ولدت في ألمانيا، منبثقة بشكل مباشر للمعطيات الظاهرية والتأويلية ومن أهم من مثلها: (إيزر وياوس وفيش)¹

أما فيما يخص المسألة الثانية، فيجب تحديد المنطلقات المنهجية لكل ناقد في ميدان النظريتين السابقتين كي تتضح المسيرة المعرفية النقدية المنهجية لمعطيات نظريات الاستقبال والتلقي بشكل دقيق، ويمكن إيضاح ذلك كالآتي:

نظريات الاستقبال الأمريكية:

جوناثان كيلر	نظرية القدرة الأدبية
نورمان هولاند	نظرية هوية النص
ديفيد بليش	نظرية الأثر النفسي في الاستقبال
مايكل ريفاتير	نظرية دور العلاقات في الاستقبال

¹- ينظر مناهج ما بعد النصية، نحو معرفة الآخر، محمد سالم سعد الله، رابطة أدباء الشام،

نظريات التلقي الألمانية:

فولفغانغ إيزر	نظرية النصية وعملية التلقي
هانز روبرت ياكس	نظرية جمالية التلقي
ستانيلي	نظرية الأسلوبية التأثيرية والتواصل في عملية التلقي.

إن نظريات الاستقبال والتلقي تعد صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في أمريكا وألمانيا، وليس بين الجانبين أي رابط، ووجه التماثل بينهما سطحية، وتجريدية في المنظور النقدي العام، فأرصاصات نظرية التلقي الألمانية تتمثل بـ (الشكلانية الروسية، وبنوية مدرسة براغ، وظاهراتية إنكاردن، وتأويلية كادامير، واجتماعية الأدب)، أما نظريات الاستقبال الأمريكية فأرصاصاتها تتمثل بشكل كبير بـ (الذرائعية، والوجودية، ومعطيات تشومسكي)¹.

وقد أسهمت معطيات نظريات الاستقبال والتلقي في تفعيل ممارسة القارئ في المنظور النقدي لما بعد البنيوية بشكل كبير، لاسيما في إطار نقاد مدرسة (بيل الأمريكية) التي تبنت حيوية الطرح النقدي لهذه النظريات، موظفة إياها في معطياتها عن (نية القراءة، وسوء القراءة، والتلقي السلبي، وتعدد أوجه الاستقبال، ولا نهائية المعنى،...) ².

تشكل المسيرة المعرفية لنظريات التلقي امتدادا للأسس الظاهراتية والتأويلية من حيث الجانب الفكري والنقدي المطروح في ثنايا معطياتها، زيادة عن أثرها الكبير في تفعيل الممارسات النقدية التي سارت جنبا إلى جنب مع معطيات ما بعد البنيوية على صعيد التلقي، وأوجه المعنى المختلفة.

إن جمالية التلقي يمكن أن تعتبر نفسها إبدالا جديدا وصيغة جادة في طروحاتها مما يجوز معه القول إنها تشكل «تحديا» للدراسات الأدبية بإعادتها النظر في الكثير من المسلمات التقليدية عن الأدب. ومن ميزات هذه النظرية أنها

¹ - ينظر موقع مناهج ما بعد النصية، نحو معرفة الآخر، محمد سالم سعد الله، رابطة أدباء الشام.

² - ينظر الموقع نفسه.

تعيد النظر كذلك في خطابها باستمرار، مما يجعلها متفتحة على إمكانيات التجدد والتطور.

سنحاول أن نتطرق إليها باعتبارها أحدث نظرية كان لها أثرها الكبير في الدراسات النقدية والأدبية والمعاصرة في الغرب، والتي كان لها الحظ الأوفر في الدراسات العربية التي ترمي إلى تأسيس هذا النوع من النقد الحداثي في الساحة الثقافية والأدبية، وحتى نتمكن من توضيح ذلك فضلنا التحدث عن مفهوم هذه النظرية وعن الأسس والمبادئ الإجرائية التي اتكأ عليها منهجها في التعامل مع النص الأدبي.

المؤثرات والإرهاصات

يقتضي الأمر قبل الغوص في الحديث عن نظرية التلقي الوقوف عند المؤثرات والإرهاصات التي أعانت على إنشائها وتكوين مفاهيمها الإجرائية.

1. الشكلائية الروسية:

لقد أسهمت الشكلائية الروسية إسهاما كبيرا في تطوير نظرية التلقي ويتجلى ذلك في عنايتها بتكوين الأعمال الأدبية، وتحليلها الدقيق للقافية، وللشكل الشعري، وبتوسيعهم لمفهوم الشكل بحيث يندرج منه الإدراك الجمالي، وبتعريفهم للعمل الفني بأنه مجموع (عناصر) وبجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها بحيث أسهموا في خلق طريقة جديدة للتفسير مرتبطة ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي. وفيما يتصل بتاريخ الأدب كان لتسليم الشكلانيين (بالتطور الأدبي) كان له كذلك أصداء قوية في النظرية الألمانية. إضافة إلى ذلك امتداد البنيوية من موسكو إلى باريس واهتمامها بالملامح اللغوية للنصوص. كل هذه العوامل كان لها أثرها الفعال على أصحاب نظرية التلقي¹.

ومن جملة المفاهيم التي اعتمدتها المدرسة الشكلائية في دراستها للعمل الأدبي نذكر:

¹ - ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 71.

أ. الإدراك والأداة:

إن تغيير مسار الاهتمام من المؤلف إلى العمل الأدبي إلى العلاقة بين النص والقارئ كان من أعمال «فكتور شك洛夫سكي» «Victor SHKLOVSKI» واهتماماته. وقد تجلى ذلك في هجومه القوي على ما قاله «ألكسندر بوتينيا» «POTEBNIA ALEXANDER» في عبارته المشهورة: «الفن هو التفكير بالصور»¹ فهو بهذا يكون قد تطرق بصورة مباشرة لمبادئ الإدراك. فالصورة في نظر شك洛夫سكي لا تمثل العنصر المكون للأدب بل ما هي إلا أداة تخلق أقوى انطباع ممكن. وهي إحدى الأدوات الشعرية الكثيرة نستخدمها من أجل الوصول إلى أقصى درجة ممكنة من التأثير. وعنده أن المرء إذا ما لجأ إلى البحث عن الفن فلا يجوز له أن يبدأ بالرمز أو الاستعارة كوسائل لإحداث التأثير، وإنما من الأحسن أن يبدأ بالقوانين العامة للإدراك.² وفي هذا الصدد يستكشف شك洛夫سكي المبادئ التي تساعد على تحليل الأعمال الأدبية وتقويمها. فيرى أن الإدراك العادي المرتبط باللغة العادية قد يصبح إدراكاً مألوفاً وآلياً. وجعل الإدراك آلياً يؤدي بنا إلى الإخفاق في رؤية الشيء.

الفن وظيفة هامة تتمثل في تجريد إدراكنا مما هو معتاد ومألوف، ويقوم بإعادة الشيء إلى الحياة مرة أخرى، وبناء على هذا يكون للمتلقي أهمية كبيرة فيصبح الشخص المدرك هو من يقرر ويحدد المزايا الفنية للعمل. وعلى سبيل المثال فقد يكون الشيء قد أبدع بطريقة نثرية ولكن إدراكه شعرياً، وعلى العكس من ذلك فقد يكون قد أبدع بطريقة شعرية غير أنه أدرك نثرياً.

إن الأشياء التي تم إدراكها في النص على أنها انحرافات عن المدركات المألوفة والآلية هي التي بالإمكان أن توصف «بالفنية». ومما يستخلص من هذا أن كلا من الإدراك والتلقي عنصران أساسيان لمكونات الفن. وبناء على هذا يصبح الإدراك وليس الإبداع، ويصبح التلقي وليس الإنتاج هما العنصران المكونان للفن.³

واعتماداً على هذه الرؤية فقد أعيدت للقارئ أهميته وحدد دوره وتخلص من هيمنة النص، وإملاءات أدواته وعناصره عليه بل بالعكس من ذلك فأصبح

¹-المصدر السابق، ص: 72

²-ينظر المصدر نفسه، ص: 72

³-ينظر المصدر السابق، ص 72

القارئ قادرا على اكتشاف هذه الأدوات مستخدما في ذلك عملية الإدراك التي تتيح له الفرصة للتفاعل مع المعنى والتجاوب معه.¹

واعتمادا على هذا الأساس الجمالي والمعرفي فإننا نجد الشكلايين الأوائل بذلوا جهدا في أحداث «الأداة» التي أصبحت وسيلة هامة للتحليل الأدبي باعتبارها الأداة التي نكون بها على وعي بالأمياء. «وهي التقنية التي تجعل الشيء قابلا للإدراك كما تجعله فنيا»². ومن أجل هذا نجد رومان جاكبسون قد اخضع هذا المفهوم وجعله صميم عملية التفسير الأدبي. وفي محاضرة ألقاها سنة 1919 عن الشعر الرومنسي المعاصر. وباعتبار أن موضوع البحث الأدبي ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية، وبمعنى آخر الخاصية التي تجعل العمل أدبيا. وبما أن الأدبية تحدد وتعرف بالأدوات فكان لابد من الالتفات والانتباه إلى العناية بالأداة. هي مهمة النقد.³

وقد وقع تباين كبير حول معنى هذا المفهوم وحول تطبيقه بين الشكلايين فهو يدل على (التوازي والمقارنة والاستعارة) وعلى جملة متنوعة من السمات اللغوية التي صنف تحت اسم (الأداة) هذا عند جاكبسون «Roman Ossipovitch Jakobson»، أما عند أيكنباوم «EIKHENBAUM» في تحليله «المعطف» لجوجل فيتحدث على أداة الإسكاذ *skaz الأساسية مستهدفا بيان طابع الربط بين الأدوات المفردة. أما يوري تتيانوف JURI TYMIANOV فينبهنا بعدم النظر إلى الأداة نظرة سكونية لأن دور الأداة وأهميتها لا تتمثل في وجودها وإنما في الوظيفة التي تقوم بها في عملية التطور الأدبي.⁴

ويمكن تسجيل ثلاثة عوامل تربط بين هذه الاستعمالات المختلفة لمصطلح الأداة. فالعامل الأول يتجسد في اعتبار الأداة عنصرا شكليا، أي طريقة بناء العمل الفني وبهذا يكون مجالها متعلقا بتكوين العمل لا بمحتواه. والعامل الثاني فيتمثل في مراعاة وظيفة الأداة وما قد تتضمنه من دلالة خلفية. كما لا يجب اعتبارها مجرد وسيلة سواء أكانت لغة يومية أم تقليدا أدبيا. وأخيرا اعتبار الأداة – وهذا ما

¹- ينظر المصدر نفسه، ص: 73

²- المصدر نفسه، ص: 73

³- ينظر المصدر نفسه، ص: 73-74

*- من مفردات الشكلايين الروس، وبخاصة أيكنباوم، وتعني تشكل الكتابة الذي يضمن أنه يحقق في الأسلوب "اتجاها" نحو "الحديث الشفاهي".

⁴- نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 74

يهمنا في هذا المجال- العنصر الذي يملأ الفراغ بين النص والقارئ. وهذا العنصر يجعل من العمل شيئاً ذا قيمة وموضوعاً جمالياً أصيلاً¹.

¹- ينظر المصدر نفسه، ص: 75

ب. التغريب DEFAMILIARISATION

أما المصطلح الثالث الذي تناولته بالبحث المدرسة الشكلية وكان له وقع كبير على رواد نظرية التلقي فهو مصطلح التغريب « Défamiliarisatlon » وهو يدل على خاصية بين القارئ والنص تزيل وتنزع الشيء من حقله الإدراكي العادي. واعتباراً من هذه الرؤية فقد يعتبر العنصر التأسيسي في الفن عامة. فأداة الفن «هي أداة تغريب الأشياء، وأداة الشكل الذي أصبح صعباً، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها ولا بد من إطالتها»¹.

شرح شك洛夫سكي «Victor Borissovitch Chklovski» كيفية استخدام هذه الأداة من خلال مجموعة من الأمثلة أخذها عن تولستوي. فتولستوي مثلاً يغرب الجلد عن طريق الوصف، وذلك عن طريق تغيير شكلها دون تغيير جوهرها. كما تظهر هذه الممارسة في رواية كلوس تمر KLOSTOMER الذي يعطي فيها للحصان دور الراوي ويسمح له بأن يقوم بهذا الدور موجهاً أصبع الاتهام إلى الملكية الخاصة. وكذا في رواية «الحرب والسلام» ولكي يصل إلى تعميق الإدراك وإطالته يقوم بتصوير المعارك تصويراً غريباً².

ويمكن تسجيل وظيفتين للتغريب لهما أثرهما وفاعليتهما في هذه الأمثلة، أولاهما نجد أن هذه الأدوات تلقي الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية مما يجعل القارئ يضطر إلى رؤيتها في ضوء جديد ونقدي. وثانيهما فإن الأداة تساعد وتعين على أن ننتبه ونلفت نظرنا إلى الشكل نفسه، فهي تدفع القارئ وترغمه على أن يتجاهل التصنيفات الاجتماعية من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب بوصفها عنصراً من عناصر الفن. إن الأهم في نظرية التلقي هو أن شك洛夫سكي «Victor Borissovitch Chklovski» في هذا المجال يقوم بتكوين وبصياغة مكون أولي يمكن اعتباره من مكونات عملية القراءة. إن التغريب وإن كان يرمي من وراءه المؤلف أهدافاً عملية وإدراكية فإنه سيبقى عملية تنشئ علاقة بين القارئ والنص. وهذه الفاعلية ذاتها هي التي بإمكانها أن تحدد الأدب بوصفه فناً³.

ج. التطور التاريخي:

¹ - المصدر السابق، ص: 75-76

² - ينظر المصدر نفسه، ص: 76

³ - ينظر المصدر السابق، ص: 77

هناك نقطة أخرى تجدر الإشارة إليها وهي أنه كان للنظرية الشكلانية تأثير على نظرية التلقي. ويتعلق الأمر بالتاريخ الأدبي. ذلك أن نظرية التطور في الفن عند الشكلانيين يمكن اعتبارها ثمرة وتطبيقاً لمفهوم الأداة. إنما يحدث ويطرأ على الفن من تغييرات إنما هو في الحقيقة يحدث عن طريق التمرد ورفض الأشكال الفنية المعاصرة. وما يحدث نتيجة لهذا يمكن أن نطلق عليه «الثورة الفنية الدائمة». وبتعاقب الأجيال والمدارس التي تحاول وتجتهد كل منها في إحداث التجديد فتستبدل التقنيات البالية بمبتدعات شكلية مثيرة¹.

والصراع بين القديم والحديث أو بالأحرى الثورة على كل ما هو قديم لا ينبغي أن يفسر على كونه إلغاء الاستمرارية التاريخية. وقد أكد تشك洛夫سكي «Victor Borissovitch Chklovski» أن أي مدرسة أدبية جديدة لا بد لها وأن تعتمد في مبادئها الأساسية على مراث منسي أو غير سائد. وبناء على هذا المنظور فإن التاريخ الأدبي يتقدم. ويخلص تشك洛夫سكي «Victor Borissovitch Chklovski» إلى أن الأمور على مستوى الممارسة ليست بهذا القدر من البساطة. «إن التشكيلة الجديدة لا تكون في العادة مجرد مثال لإحياء شكل أقدم، ولكنها تنطوي على حضور لملامح (وإن كان لها دور ثانوي) موروثة على أسلافها المتوجين»². وما يستخلص مما ذكر أن التطور ليس معناه أن يكون هناك شرح أو أن تنقطع الصلة بين ما هو قديم وما هو جديد ولكن ربط اللحمة والصلة بينهما تحت فكرة ما يسمى بالتواصل الأدبي.

قام تينيانوف بتنقيح وجهة نظر تشك洛夫سكي «Victor Borissovitch Chklovski»، وساهم أيضاً في وضع نظرية في التاريخ الأدبي احتفظ فيها بفكرة التجديد الشكلي بوصفه عنصراً هاماً وحاسماً في التاريخ الأدبي (ومن ثم في الطبيعة الأدبية الجوهرية للعملية في مجملها) وباقتراض أن التطور يتم عن طريق النقلات المفاجئة والصراعات. وفي عام 1929 قام بإصدار مقال تحدث فيه عن «الثورة الأدبية» يشمل موضوعين ينتقد فيهما نظرية تشك洛夫سكي. ففيما يخص الموضوع الأول فيتعلق بخاصية الأدب النوعية والوظيفية. وقد تمكن من معالجته لتلك الأفكار من أن يفهم التطور الأدبي على أنه «إحلال نظام مكان آخر» كما استطاع أن يميز بين الوظائف الذاتية (تلك الوظائف التي بين بعضها وبعض علاقات متبادلة في نوع أدبي ما) والوظائف المتزامنة (تلك التي يكون بين بعضها وبعض علاقات متبادلة في عمل مفرد) كما تمكن أيضاً من إبراز

¹- ينظر المصدر نفسه، ص: 81

²- نظرية المصدر السابق، ص: 82

بطريقة أكثر توضيحا وتميزا ألوان الصراع المختلفة والإحالات، والتشويها، وألوان المحاكاة الساخرة التي تشخص ما يطرأ من تغيرات على التقنية الفنية¹.

أما الفكرة الثانية الناجمة عن هذا الاتجاه الوظيفي فمرتبطة بمصطلح «السائد» «DOMINANT» والمقصود به تعيين ورصد العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها في الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها. وعلى هذا فبالإمكان النظر إلى عملية التعاقب في التاريخ الأدبي على أنها إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى وعلى أساس أن هذه الأخيرة لا يجب أن تستبعد نهائيا من النوع ولكنها تتراجع إلى الخلفية لتظهر فيما بعد في مظهر ثوب قشيب².

ولهذه الرؤية تأثير كبير على نظرية التلقي. ففائدتها لا تتوقف على إعانتنا على تفسير ما قد يحدث من تغيرات في القواعد الأدبية فقط، وإنما يساعد أيضا على تفسير ما يحدث من تحول في المسلك النقدي عند الحكم على الأعمال الأدبية «العظيمة» خلال الحقب المختلفة³.

2. بنىوية براغ :

يعد موكاروفسكي «Jan Mukařovský» من المنظرين البارزين للأدب في مدرسة براغ البنىوية. وكان عمله واحدا من أكثر المصادر النظرية انتشارا وسيادة في فترة أواخر الستينات وأوائل السبعينات. ففي هذه المدة ترجمت أهم كتاباته إلى الألمانية، وأصبح عمله محل نقاش كبير منطلقا من جملة من المنظورات المختلفة. وكان ينظر إليه باهتمام عند الحديث عن نظرية التلقي والبنىوية إذ اعتبرت كتاباته مرجعا هاما⁴.

والبنىوية سواء أكانت شكلانية أم لسانية وظيفية أيضا كان لها تأثير في دراسة النص والإشارة على عملية القراءة وأنظمة التواصل الجاكبسوني (التركيز على عناصر التواصل الست: المرسل والمرسل إليه والرسالة والقناة والمرجع

¹-ينظر المصدر نفسه، ص: 83

²-ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل ، ص: 83

³-ينظر المصدر نفسه، ص: 83

⁴-ينظر المصدر نفسه، ص: 98-99

⁵-ينظر حديث مع فوفلغانغ إيزر، د.نبيلة ابراهيم، مجلة فصول المصرية، المجلد 5، ع1، سنة 1984م، ص:

واللغة) والتركيز على البنيات الشكلية للنص كالإشارة إلى عوامل السرد من كاتب ضمني وقارئ ضمني...

ويمكن الوقوف على اعتراضات موكاروفسكي Jan Mukařovský « وروئيته في صورة جليلة في مقال كتبه سنة 1934 بمناسبة نشره ترجمة باللغة التشيكية لكتاب (نظرية النثر) لشكلوفسكي Victor Borissovitch Chklovski «، مشيراً أن الشكلانية ما كانت سوى «شعار نضالي» استخدمه شكلوفسكي لانتقاد النظرية الأدبية التقليدية. ويرى أن الشكلانية في حقيقة الأمر لم يكن لها وجود. «فهي لم ترتبط بالواقع حتى في ذلك الزمن الذي كانت تؤخذ فيه على أنها صياغة لبرنامج». وبهذه الصورة فقد انتقد موكاروفسكي « Jan Mukařovský بعض أعمال تشكلوفسكي ليس من خلال تصريحه بأن نظريته كانت مجرد ضرورة تاريخية فقط، وإنما أيضاً من خلال رؤيته بأن الانجازات الأصلية للشكلانيين لم تكن أبداً شكلانية. ويرى أن شكلوفسكي قد اتجه نحو البنيوية منذ البداية¹.

وبفهمه لبنية العمل الفني على أنها تكوين دلالي مركب وبتحطيمه أيضاً التعارض بين الشكل والمحتوى يكون بذلك قد راح نحو الكشف عن الطبيعة العلامية SEMIOTIQUE للفن. وما استكشفه موكاروفسكي Jan Mukařovský « في عمل شكلوفسكي وما قام به في المقام الأول من نظريته هو تفسير الواقع الاجتماعي والنص الأدبي. ويرى أخيراً أن البنيوية تمثل عملية مجاوزة للتعارض بين الشكلانية والنزعة التقليدية².

أ. نظرة البنيويين للفن بوصفه نظاماً دالاً:

تتضح رؤية البنيويين للفن من خلال نظرة موكاروفسكي Jan Mukařovský « له بأنه نظام حيوي دال. وبناء على هذا المفهوم يكون كل عمل مفرد بنية، غير أنها بنية لها مرجعيات فيما سبقها، مستوعبة في كيائها الجوهري ذاته. وبناء على هذه النظرة فالبنيات غير مستقلة عن التاريخ غير أنها تتكون وتتشكل وتتحد من خلال أنساق متعاقبة من الزمان وهي كذلك لا حدود لها من حيث الحجم أو المدى. زيادة على هذا فإنه يجب أن تفهم البنيات على أنها وحدات مستقلة مكثفة بذاتها. فالتغيرات التي تحدث على أي بنية مفردة تغير بالضرورة من إدراك بنيات أخرى لها ربط واتصال بهذه البنية. وما يجب ذكره أن

¹ - ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 100-101

² - ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 101

موكاروفسكي «Jan Mukařovský» قد عرّف العمل الفني بأنه علاقة مركبة أي حقيقة علامية تتوسط بين الفنان والمخاطب (الجمهور، المستمع، القارئ).¹

وبنظرة موكاروفسكي للعمل الفني بهذا المنظور فقد تمكن من أن لا يقبل النظريات التي تؤدي وتحيل إلى علم النفس، فتربط بين الفن والحالة العقلية للفنان أو الشخص المدرك. وكذا النظريات التي تنظر إلى الفن وتتعامل معه على كونه مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي. وبتخطي هذين الحاجزين والقضاء على هاتين العقبتين أعيدت للعمل الفني مكانته في السياق المناسب لمعالجة وفحص الاستجابة الجمالية.²

وقد طبق موكاروفسكي «Jan Mukařovský» هذا الفحص وذلك بتمعنه وتدقيقه النظر في الطابع العالمي للعمل الفني الذي رآه يؤدي وظيفته بطريقتين بوصفه علامة موصلة وبنية مستقلة في وقت معا. وهو في جانبه التوصيلي يشبه بالكلام PAROLE. ويشير أيضا أن العمل في مجمله يجب أن يفهم في كونه «رسالة» ولا ينبغي أن يعتبر على أنه «محتوى» يشتمل عليه وعاء أو «شكل» لا معنى له.³

يقسم موكاروفسكي «Jan Mukařovský» العمل الفني بما أنه بنية إلى ثلاثة عناصر: العمل شيء أو منتج مصنوع، والرمز الحسي المتعلق بمصطلح سوسير بالبال Signifiant، و«موضوع جمالي» مستقر في الوعي الاجتماعي، يؤدي وظيفته بوصفه «معنى» أي المدلول Signifie وعلاقته بالمدلول تمثل الجانب المرجعي للعلامة⁴

ب. البعد الاجتماعي:

رأى موكاروفسكي «Jan Mukařovský» أن في التفاعل الاجتماعي وحركة المعايير أهمية بالغة. وبالرغم من أنه كان في اعتماده على جانب الإدراك الحسي و زعزعة المؤلف أقرب إلى الموقف الشكلي فقد توصل إلى أن الطبقات الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية الخارجية على نطاق الجمالي تؤدي دورا مهما في تأسيس المعايير وتغييرها. وهو لم يركز اهتمامه ولم يحصره في الفن الطبيعي أو «الفن الرفيع»، ولكنه عوض ذلك راح يلاحظ تغلغل «الفن الرفيع» في طبقات

¹-ينظر المصدر نفسه، ص: 102-103.

²-ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 103.

³-ينظر المصدر نفسه، ص: 104.

⁴-ينظر المصدر نفسه، ص: 104.

المجتمع المختلفة، كما انتبه ولاحظ أيضا تأثير الفن الشعبي على ما يسمى الفن الطبيعي. وهذا على عكس ما قام به الشكلاونيون الذين حصروا اهتمامهم على الفن الطبيعي أو «الفن الرفيع».¹

هناك ملاحظتان أساسيتان تعتبران من أهم النتائج التي توصل إليها موكاروفسكي «Jan Mukařovský» فيما هو متعلق بالمعايير الفنية تتمثلان في أن هذه المعايير ليست أبنية تصويرية أبدية جامدة. كما رأى أن تعايش عدد من المعايير المختلفة والمتعارضة يعتبر من الأمور التي من المألوف حدوثها. وفي ضوء هذا فإن المعيار عنده قد يمثل إضفاء للخاصية التاريخية على كلاسيكية أنجاردن المتصلبة. وكذا إضفاء للخاصية الاجتماعية على نظرية أدبية الأدب المغلقة والمعروفة في التراث الشكلاوني.²

إشارة ماكوروفسكي إلى دور الشخص المدرك في تكوين وتأسيس الموضوع الجمالي له اعتبارات ودلالات بعيدة في المصطلحات الأدبية التقليدية. وهذا يدل أن القصيدة ضرورية في فهم العنصر الجمالي. وعن طريق القصيدة يتمكن المتلقي من رسم فضاءات النص الدلالية.

وبناء على هذا فإن المدرك وحده هو القادر على أن يضيفي على العمل الفني الوحدة الدلالية التي ترتبط حينئذ بالقصيدة.³

¹- ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 106.

²- ينظر المصدر نفسه، ص: 107.

³- ينظر المصدر نفسه، ص: 108.

ج. سوسيولوجيا الأدب¹:

لم تهتم النظريات السابقة بالوضع الاجتماعي للأدب، وظهر ذلك جليا في التفسير الوجودي عند غادامير إلا أن هذا الجانب أنيط لما يسمى بعلم اجتماع الأدب. ولم يتطور هذا النوع من الدراسة الأدبية تطورا كبيرا قبل الحرب العالمية، وما يدل على ذلك قلة عدد المرهصين بنظرية التلقي من ذوي الاتجاه الاجتماعي. وقد لاحظ ليو فنتال Leo Wenthal سنة 1932 النقص الملحوظ في هذا الجانب من الاهتمام بهذا الجانب من العمل النقدي. وكان غياب هذا البحث يعطيه صورة واضحة عن وضع الدراسة الأدبية. وما كان يريده هو الكشف عن الخصائص الاجتماعية النفسية في نطاق البنيات الاجتماعية. وكان علم النفس بالنسبة له هو السبيل الذي يمكن من قيام علم الجمال (الإستطيقا) باعتباره حقا معرفيا. «فبدون سيكولوجيا الفن وبدون دراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنة في مثلث السيكلوجي الذي يكون المؤلف والأدب والمتلقي أضلاعه الثلاثة لن تكون هناك جمالية شعرية»² وبهذا المنظور يرى ليو فنتال علم النفس الفرويدي ضرورة ملحة لا يمكن الاستغناء عنه في دراسة سيكولوجيا التلقي ولدراسة وبحث مشكلة العلاقة بين العمل والتلقي.

إسهام ليوفنتال في النظرية النفسية الاجتماعية تجلى في الدراسة التي قام بها محاولا فيها إبراز كيفية تلقي ألمانيا لدستويفسكي في الحقبة السابقة للحرب العالمية الأولى. فقد تمكن من خلال معالجته لمختلف المقالات والكتب التي كتبت عن هذا الروائي الروسي أن يبين ويشرح السبب في تأثيره في فئات معينة من الشعب الألماني في ظل حكم « فيلهلم ». وفيما يتعلق بالنظرية فهو يبرز ويوضح كيف دستويفسكي قد قدم الدعاية الإيديولوجية لأفراد الطبقة الوسطى من الألمان حين أمدهم بسلسلة من الأساطير يتقبلها الأفراد الواقعون تحت طبقة عليا قوية وطبقة عمالية (بروليتاريا) سريعة النهوض، غير أن العبارات النظرية التي تدعم البحث كانت أهم من نتائج دراسة هذه الحالة المفردة وهذا بتأكيده أن ما للعمل الأدبي من تأثير يرجع إلى كيانه الخاص. « فكينونته تتحدد بصفة أساسية وفقا لطريقة تمثله »³.

إن الفن عموما من منظور ليوفنتال بإمكانه أن يسهم بإشباع الخيال، والتمثل الباطني المصاحب لهذه العملية يغني عن الإشباع الاجتماعي الحقيقي. ونتيجة لذلك فإن دراسة التلقي الأدب واستهلاكه لا تنحصر ولا تقتصر على بحث

¹-ينظر مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، ط1، سنة 2002، إفريقيا الشرف، الدار البيضاء، ص: 118.

²-ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 131.

³-ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 132.

واحدة من المشكلات الأدبية الجوهرية فقط بل هي إسهام أيضا في التحليل الاجتماعي¹.

ومن الأمور التي ينبغي الإشارة إليها هو أنه يدعو إلى عدم الاستهانة بوظيفة الفن وتقليصها، بحيث يقتصر دوره على تحقيق السلام الإيديولوجي والنفسي. فالفن قادر على مقاومته للمجتمع. فبالرغم من أن الفن يقوم في العملية الاجتماعية الشاملة بوظيفة التصالح مع النظام القائم فإنه أيضا يشتمل على عنصر من السخط. فهو يتضمن في نسيجه على المقاومة وعلى مناهضة النظام القائم².

وفي ضوء هذا فالتلقي من منظور نيو فنتال «يتطلب قوة مكيفة اجتماعيا ومكيفة نفسيا. فهو يتطلب الايديولوجيا كما يتطلب مقاومة الايديولوجيا، ويتطلب إشباع الحاجات وتنمية هذا الإشباع على السواء»³.

د. التلقي والتاريخ:

إن المنهج النفسي الاجتماعي لم يقدم دراسة حالة نموذجية فحسب في تناوله مشكلة التلقي، وإنما اشتمل كذلك على مدلولات عديدة متعلقة بنظرية الأدب عموما. ونظريته لم تستوعب علم الاجتماع وعلم النفس فقط بل راحت تُعمل الفكر أيضا في مشكلات الحياة. ومن ثم فقط تطرح عدة أسئلة:

ما الأسباب التي تجعل عملا أو مؤلفا مشهورا؟ وكيف تستمر هذه الشهرة حقبا من الزمن؟ وما هي جملة العوامل التي إما أن تزيد أو تقلل من هذه الشهرة؟

لقد اهتم بالإجابة عن هذه الأسئلة كل من المؤرخين ومن علماء الاجتماع وعلماء النفس، غير أن جوليان هرش «Julian Hirsch» مثّل استثناء بارزا وذلك في كتابه تحت عنوان «أصل الشهرة»، وفي هذه الدراسة التي كان لها عنوان فرعي مدلوله العميق هو «إسهام في مناهج التاريخ» حيث يقوم بدراسة الطريقة والكيفية التي ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة، وما هو السبب في نشأته. وبهذه الصياغة الجديدة في طرح السؤال يكون هرش قد خرج عن المألوف وطريقة

¹-ينظر المصدر نفسه، ص: 132.

²-ينظر المصدر نفسه، ص: 133.

³-ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 133.

التناول التي كانت تدور حول كيفية ظهور الأفراد المتميزين، وبالأثار التي قد يحدثها هؤلاء الأفراد في أزمانهم وفي المستقبل.¹

إن صيغة هذه الأسئلة التي جاء بها هرش تدل على إجابات موضوعية تتمثل في أن تمييز الفرد في ذاته حقيقة موضوعية. ويجب أن يقال إن الفرد هو الذي يعين تلك الآثار بدل أن يقال إن الظروف تعمل على ظهور تلك الآثار المعينة لهذا التميز لدى الفرد. وما يريد هرش بإعادة طرحه السؤال بصيغة مختلفة. هو نقل التركيز على الموضوع (الفرد المتميز) إلى التركيز على الذات المقررة للقيمة أو المدركة (الشخص أو الجماعات التي تسبب الشهرة إلى الفرد) وبتعبير أدق فإنه بدل الوقوع في حبال الموضوع، يطرح السؤال من منطلق نظري في التلقي.²

وبناء على هذا يتناول هرش دراسة تلك العوامل التي تهيئ الظروف التي يصدر فيها الحكم على شخص بأنه مشهور. والشهرة عنده تستتبع اعتراف الجماهير، ومن أكثر الطرق بروزاً في تأسيس الشهرة والإبقاء عليها مدى الزمن المدارس والطباعة والصحف العامة شأنها في ذلك شأن الوسائل التقليدية كالأعمال الفنية.³

وفي هذا المجال يأتي هرش بمثل افتراضي يتعلق بالتدريب الذي يتلقاه دارس لشكسبير. فهذا الدارس للأدب الانجليزي قد تعود منذ طفولته ورسّخ في فكره أن شكسبير هو أعظم كاتب انجليزي، ثم وجد ذلك في المجلات المتحدثة عن عبقريته وأستاذيته في الفن الدرامي. إن الدارس في ظل هذا الجو كله لا يمكن إلا أن يكون من المعجبين بالشاعر الانجليزي. وبذلك يكون من المستحيل الانفلات من قبضة هذا الموروث الرائج المتحمس لشكسبير، وعليه «فقوة الموروث الاجتماعي تلقي بثقلها الكبير على باحث المستقبل إلى حد أنه لن يستطيع الانفلات منها»⁴. و لو افترضنا أنه كان هناك تقدير سلبي لعدّ من انتهاك للمحرّم.

ليس ما يكشف عنه هرش في البحث هو أن الظروف الاجتماعية هي التي تحدد لنا من قبل أحكامنا بالقيمة، كما تحدد -تبعاً لذلك- وقعها. ولكنه يوضح أيضاً أن أحكامنا المتعلقة بالأفراد السابقين تقوم على أساس صورتهم الظواهرية، بمعنى أنهم على نحو ما يظهرون لنا، لا على نحو ما هم عليه، أو ما كانوا عليه.

¹-ينظر المصدر نفسه، ص: 134.

²-ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 135.

³-ينظر المصدر نفسه، ص: 135-136.

⁴-ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 136.

وننتيجة لهذا فإنه يقترح أن يلحق بدراسة السيرة ما يسميه رصد الظواهر Phanographique، أو دراسة الفرد بصفة ظاهرة.

فالمؤرخ أو كاتب السيرة لا يمكنه أن يقوم بعمله دون رصد الظاهرة. «إن كل فرد سواء أكان فنانا أم رجلا هاما كان له «ظهور» على نحو ما، أي كان له أي نوع من التأثير الجماهيري – هذا الفرد لا يمكن تعرفه إلا عندما يصبح تطور الأشكال الظاهرية ماثلا». ¹ وهذه الحاجة إلى دراسة السير بوصفها ظواهر «تومئ إلى علم للتأريخ يحل فيه مكان النظرية الطورية في التأريخ Historicism ما يسميه غادامير التأريخ العملي. إنها خليقة أن تستبدل بالوصف الموضوعي للأحداث وللأفراد تأريخ صيرورتها أحداثا وأفرادا بالنسبة إلينا» ².

¹-ينظر المصدر نفسه، ص 137.

²-ينظر المصدر نفسه، ص: 137.

كانت هذه مجمل الاتجاهات والإرهاصات التي قربت الصلة بين النص والمتلقي وكان لها القسط الكبير في إحداث العلاقة الوطيدة بينهما، ومكنت المتلقي من الخوض في تأويل النص وفق هذه التوجيهات.

المبحث الثاني

مفهوم نظرية التلقي ومناهلها المعرفية

نظرية التلقي حركة تصحيحية للفكر النقدي:

إن الحديث عن نظرية التلقي يقتضي الإشارة إلى أن الفكر النقدي الحديث في المجتمع الغربي لا يتعلق كلية بالأدب ولا يرتبط به ارتباطاً وثيقاً، وإنما تتداخل وتتشابك في مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكرية والمذهبية بصورة شائكة.

ومع هذه الصورة المعقدة يصعب دراسة النظرية النقدية بمنظور أدبي بعيد كل البعد عن بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة. ولا يمكن في التعامل مع نظريات الأدب الغربي اليوم الفصل بين المذاهب الفكرية والسياسية والتمذهب الأدبي. ولهذا يصعب على الناقد ويتعذر عليه في تعامله مع النتاج الأدبي مثلاً الفصل بين الماركسية وأدبها أو بين الوجودية وفلسفتها¹.

ارتبط مفهوم نظرية التلقي السياسي والفكري بالصراع الذي عاشته ألمانيا الغربية مع النظام الماركسي لذا كانت المعسكرات الماركسية في ألمانيا الشرقية من أشد المناوئين والمعارضين لهذه النظرية، فانتقدوها وذكروا عيوبها، ظهر ذلك فيما كان من مناقشات بين رواد المدرستين الشرقية والغربية. وراح كل فريق يوجه جملة من الاتهامات للآخر. فبينما رأى أصحاب نظرية التلقي أن الماركسية كانت وراء ما يعيشه الأدب من أزمة وأنها كانت السبب في ابتعاد وتجرد القارئ في تعامله مع النص، فإن نقاد ألمانيا الشرقية يعتبرون نظرية التلقي محاولة «برجوازية» تدل على عجز روادها في إيجاد البدائل للمعالجة الماركسية².

يبدو من هذا المفهوم السياسي أن النظرية تعكس صراعاً بين نظام ديمقراطي يعطي للفرد حرية بعيدة عن طغيان الطبقة وتخلصه منها. ونظام آخر شيوعي نجد فيه نشاط الفرد خاضعاً لقوة الطبقة وسيطرتها عليه أو لسياسة الحزب. «فهي حرب مناوئة لهذا النظام الذي أحكم قبضته على القارئ فجعله موجهاً بهذه الجبرية فترة طويلة في ألمانيا»³.

لما كانت النظرية بالنسبة لروادها مرتبطة بمفهوم معاكس ومناهض للماركسية جعلتهم هذه الرؤية يبتعدون كل البعد عن القيود التعسفية التي تجرد وتبعد الأدب من كل مسلماته الذاتية كالاعتماد على الصور التعبيرية والخيالية.

¹- ينظر قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة- محمود عباس عبد الواحد، ص: 16.

²- المرجع السابق، ص: 16.

³- المرجع نفسه، ص: 17.

ويعتمدون في رؤيتهم النقدية لاستقبال النص على مفهوم يشبه إلى حد كبير منهج التفسير والتحليل في اعتماده على لغة النص، وما قد تشير إليه من دلالات ورموز خاصة العلاقات المجازية¹. فالتركيز على لغة النص والاعتماد عليها بهذه الطريقة يجعل النظرية ما هي إلا امتداد متطور للنظام البنيوي الذي كان منتشرًا في ألمانيا وفرنسا².

والنظرية من رؤية أخرى ما هي إلا وجهة مضادة للحركات النقدية التي لا ترحب بلغة النص ومعطياته التعبيرية، وتفضل بدلا عن ذلك لغة الأسطورة أو لغة التجارب الهاربة بأصحابها في اللاوعي الإنساني ودفائه³.

وبتعبير آخر فإن النظرية الجديدة يمكن اعتبارها بمثابة حركة تصحيحية لما وقع فيه الفكر النقدي من انحراف متمثل في ابتعاده عن النص. فهي تهدف أول ما تهدف إليه العودة به إلى قيمة النص وأهمية دور القارئ بعد أن فقدت الصلة بينهما وتلاشت اللحمة بينهما بفعل وتأثير الرمزية والماركسية. ومن هنا كان مفهوم التلقي لدى أصحاب هذه النظرية قائما على ركيزتين أساسيتين هما القارئ والنص. فهم يولون للقارئ أهمية بالغة. فهو المحور الأساسي والركن الأهم في عملية التلقي، كما أن ارتباطه بالنص ليس مجرد علاقة قائمة على خدمة نظام أو طبقة كما هو الشأن في الماركسية. وليست هي علاقة غير ايجابية مثلما هو الشأن في المذهب الرمزي بل هي بالعكس من ذلك كله علاقة حرة غير مقيدة⁴.

أما المبدع أو صاحب النص سواء أكان شاعرا أم كاتبًا فإن النظرية لم تعره اهتماما في عملية التلقي، فالناقد أو القارئ قد تخلى وتجنب دراسة أحواله النفسية والتاريخية لأنه بالنسبة للنظرية ليس بأمر ضروري يعتمد عليه المتلقي في تعامله مع النص. فخلاصة النظرية هي إعادة النظر بل هي تحول ذو بال في عملية التلقي من صاحب النتاج إلى النص والقارئ⁵.

لقد كان الاتجاه المناهض والمعاكس للنقد الماركسي الذي كان من أهم خصائصه الاهتمام بصاحب العمل ونتاجه أكثر من اهتمامه بالقارئ من الأسباب

¹-ينظر نظرية الاستقبال- رؤية نقدية- روبرت سي هولوب-ترجمة رعد عبد الجليل، سنة 1992، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ص: 47.

²-ينظر البنيوية في الأدب-روبرت شولز- ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة 07، 1977م، دمشق، سوريا، ص: 21.

³-ينظر قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة- محمود عباس عبد الواحد، ص: 18.

⁴-ينظر نظرية الاستقبال- رؤية نقدية- روبرت سي هولوب- ترجمة رعد عبد الجليل، ص: 111.

⁵-ينظر المصدر السابق، ص: 30.

التي جعلت رواد النظرية الجديدة يهملون المؤلف أو الكاتب في عملية استقبال النص¹.

إن الرؤية النقدية التي تعتمد عليها النظرية في مفهوم الاستقبال تعطي للقارئ الأولوية والاهتمام الأكبر وترتبط به أكثر من ارتباطها بصاحب العمل والنتاج، فرواد النظرية لا يدرسون النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف. فهم ينفون ذلك وحجتهم في هذا أن النص في ذاته أو في ارتباطه بصاحبه لا يعتبر عندهم فنا ما لم تنصب عليه عملية الإدراك ويخضع لها «فالإدراك وليس الخلق... الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن»². وهذا لا يتحقق إلا بواسطة القارئ من خلال تفاعله مع النص. ولكي يتحقق هذا التفاعل بالصورة الملائمة ابرزوا الشروط التي ينبغي أن تتوفر فيه ضمن مجموعة من الإجراءات المنظمة في عملية «القراءة» يمكن تلخيصها فيما يأتي:

¹- ينظر المصدر نفسه، ص: 145.

²- المصدر نفسه، ص: 19.

1. حرية القارئ:

حرية القارئ التي يهدف إليها رواد النظرية ويقصدونها ليس معناها الانحلال والتجرد من الضوابط الفنية وعدم الالتزام بها. فالقارئ في تصورهم يختلف عن القارئ الوجودي الذي يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير، وعن القارئ الرمزي الذي يعايش التجربة في غير فهم، وكذا عن القارئ البنيوي الذي تقف أهميته عند السطح المنوط به¹.

فهم يستبعدون كل هذه النماذج السابقة كما أنهم يريدون من قارئهم أن يكون متحررا من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن. فمن سلبيات النقد الماركسي في نظرهم أن يستقبل النص وهو خاضع لإيديولوجية معينة تقيد فرديته بكل ما تملك هذه الفردية من ذاتية وميولات ونشاط ذهني لتسخر نفسها في خدمة الطبقة. وهذا من شأنه أن يعرقل ويعيق الفهم الصحيح لأن القارئ بهذه النظرة يكون خاضعا لنظام عقدي أو ثقافي معين يمنعه من رؤيته الكاملة في عملية الاستقبال. وقد يدفعه التزامه وتمسكه بهذا النظام إلى أن يرفض عملا فنيا. وعلى هذا الأساس يؤكد رواد النظرية «أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجي فإن القراءة الصحيحة ستكون مستحيلة»².

وبهذا يرون أن القارئ لا ينبغي أن يكون خاضعا لفهم حزبي أو سياسي أو هوى شخصي حتى لا تكون أحكامه بعيدة عن الفهم الصحيح لمعطيات النص، وتعيق في الوقت ذاته حرية الإبداع وحرية الفهم والتلقي فيظهر القارئ في هذه الرؤية مقيدا ومكبلا ولا قوة له على التحرر.

وفي هذا يقول بعضهم: «إنه لمن الصواب بمكان ألا يجب الحكم على نتاج فني أو شجبه أو قبوله تبعا لمبادئ الماركسية. فعلى أن نحكم على نتاج الإبداع الفني استنادا إلى قوانينه الخاصة... إن الازدواجية الأساسية في الجمالية الماركسية التي تبدو أحيانا كمذهب مجبر تؤثر على تطبيقها في مختلف حقول العالم الثقافي...»³. ويبدو من هذا القول إن النظرية منذ ظهورها ونشأتها قائمة أساسا على فكرة أنها اتجاه مناهض للقيود التي فرضها النقد الماركسي على القارئ في عملية استقبال النص، وحث روادها على أن يكون هذا القارئ حرا في تلقيه النص غير مكبل بقيود الماركسية.

¹- ينظر قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، محمود عباس عبد الواحد، ص: 20.

²- نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، روبرت سي هولوب، ترجمة رعد عبد الجليل، ص: 117.

³- الجمالية الماركسية- هنري أرفون- ترجمة جهاد نعمان، سنة 1975م، بيروت، لبنان، ص: 21.

2. المشاركة في صنع المعنى:

يبين أصحاب النظرية أنه أثناء عملية التفاعل مع النص ينبغي ألا يقف القارئ عند حدود التفسير التقليدي الذي يجعله عنصراً خارجاً عن النص، بل بالعكس يجب أن يكون عنصراً فعالاً في عملية القراءة في صنع المعنى فيضيف ويتم ويبدع. فيتحول بذلك التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة. وبهذا تصبح مرجعية العمل الفني غير خاضعة لا للموضوع وحده ولا لذاتية القارئ وحدها وإنما إلى كليهما معا وإلى الالتحام بينهما¹.

ولإبراز مشاركة القارئ في صنع المعنى فقد وقفوا عند مهمتين يجب للقارئ أن يقوم بهما:

1- مهمة الإدراك المباشر.

2- مهمة الاستذهان.

الإدراك المباشر هو المستوى الأول في عملية التعامل مع النص، وفيه يقوم القارئ بتفهم الصورة الخارجية للنص أو بالأحرى هيكله الخارجي المتمثل في معطياته الخارجية والأسلوبية. وما يتوصل إليه القارئ من نتائج خلال هذه المرحلة التفسيرية لا يعد عندهم عملاً فنياً من لدن القارئ لأن العلاقة بينه وبين النص يرونها أنها مازالت معزولة بهذا البناء اللغوي بسبب وقوعه تحت سيطرة الإشارات والرموز والمفاتيح النصية. وفي هذا يبرزون: «أن الإجراءات الطبيعية في استقبال نص ما هي إلا خبرة الأفق الجمالي الأول، وهي بالتأكيد سلسلة من التوفيقات الانطباعية الشخصية دون أن تحمل أوامر محددة في إجراءات الإدراك المباشر التي يمكن أن تفهم استناداً لدوافعها البنائية وإشارات المنطقية، والتي يمكن أيضاً وصفها باللغويات النصية»².

ودلالة هذا أن اعتمادهم وتركيزهم على منهج التفسير التقليدي ما هو سوى خطوة تساعد المتلقي ناقداً كان أو قارئاً على التفاعل مع النص وتؤدي به إلى المرحلة التي يصبح فيها مشاركاً في صنع المعنى.

¹- ينظر نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، روبرت سي هولوب، ترجمة رعد عبد الجليل، ص: 102-103.

²- نظرية الاستقبال، رؤية نقدية، روبرت سي هولوب، ترجمة رعد عبد الجليل، ص: 78.

أما استعمال الذهن وإطلاق العنان للخيال فهي المهمة التي تتكون وتتبلور فيها ذاتية القارئ ويكتشف فيها عالما داخليا لم يهتد له في المرحلة الأولى. فهي الخطوة التي يطلق عليها بمهمة الإستذهان.

يقوم الإستذهان الذي ما هو سوى جزء أساسي من الخيال الخلاق بإنتاج وتكوين مواضع جمالية بطريقة غير نهائية ولا يكون هذا الانجاز دائما بطريقة مباشرة¹، لأنه عندما ينتقل القارئ من عمليته المباشرة إلى المرحلة الثانية للقراءة تظهر أمامه «فراغات» أو «غموض» أو «بقع إبهام» عليه أن يستكملها ليكون مشاركا في صنع المعنى.

ويتجلى من حديثهم أن الغاية التي ينبغي أن يحققها المتلقي أو القارئ في تفاعله مع النص هو ملء هذه الفراغات أو إستذهان «الغموض» كما أن الغموض المتحدث عنه في هذا المجال ليس شبيها بمفهوم الغموض في التجارب الرمزية لأنهم جعلوه العمل الذي يجب أن يقوم به القارئ في كشفه واستذهانه، كما أنه يعطي ويفسح مجالا للفهم والإدراك خلافا للمذهب الرمزي²، ولكي يفرقوا بين الغموضين، الغموض الذي يظهر للقارئ أثناء الاستخدام المتواصل للذهن والخيال خلال عملية القراءة وبين التعقيد التي يتجلى ويتضح في البناء الشكلي للنص. ولتوضيح هذه الفكرة يأتون بهذا المثال: «لو قرأنا جملة: «الطفل ضرب الكرة» فإننا نواجه بما لا يحصى من الفراغات في الهدف المقدم، فلا ندري إن كان الطفل يبلغ العاشرة أم السادسة من العمر، ولا ندري إن كان أنثى أم ذكرا، أبيض أم أسود، أحمر الشعر أو أصفر. وجميع هذه الأشكال غير متضمنة في الجملة، ومن ثم فهي تشكل فراغات أو الغموض، فكل طفل له عمر وجنس ولون بشرة وشعر، وحتى لو كانت الجملة في سؤال أو ضمن جمل متتالية فإن التفاصيل الأخرى تبقى غير محددة أو غامضة...

فلو ذكرت الجملة السابقة في عمل فني مكانه (السويد) عندها يمكننا تخيل الطفل أشقر قوقازي، ولكن ليس هناك تفصيل كاف أو إحياء يمكن أن يحذف جميع الغموض. ونظريا إن كل عمل أدبي يعرض هدفا يتضمن -لا محالة- عددا لا يحصى من مواقع الغموض»³

النص في نظرهم لا بد أن يحتوي ويشتمل على هذه الفراغات التي تظهر في شكل غموض يصطدم به القارئ أثناء استخدام ذهنه، عليه أن يملأه. وهذا

¹-ينظر المصدر السابق، ص: 110.

²-ينظر قراءة النص وجماليات التلقي، -دراسة مقارنة- محمود عباس عبد الواحد، ص: 24.

³-نظرية التلقي-روبرت هولوب- ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص: 89-90.

الغموض من الركائز التي ينبني عليها العمل الأدبي ومن أسس نجاحه. فهو يدفع القارئ إلى محاولات الكشف والفهم فيجعل مهمته بالتالي إيجابية. فيتحصل من وراء هذا الإستذهان الشعور بالمتعة. وقد يختلف الأمر كلية إذا دبجت عناصر النص بطريقة واضحة وجد مكشوفة. وقد عبّر إيزر عن هذه الفكرة بقوله: «والعمل الناجح للأدب -على سبيل المثال- يجب ألا يكون واضحاً تماماً في الطريقة التي يقدم بها عناصره، وإلا فإن القارئ يخسر اهتمامه، فلو نظم النص الأدبي عناصره بعلانية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء إما أن نكون في رفض النص بسبب السأم، وإما أن نكون قراء سلبيين... إن متعة القارئ حين يصبح منتجا... وأن على القراء الاستمتاع فقط حين يكونون منتجين أو أن على الأدب أن يربط قراءه بطريقة فعالة»¹

ويبين أنجاردن الطريقة الهامة التي لفت إليها الانتباه إيزر ألا وهي فكرة التجسيم (التمثيل) وماله من أهمية كبيرة في تحريك خيال القارئ لكي يقوم بدوره في ملء فراغات الغموض.

وفي هذا الصدد يقول: «ربما تكون أهم فعالية للقراء هي المتمثلة في ملء فراغات الغموض بالتجسيم (فهو) يعد جزءاً هاماً من إدراك (العمل الأدبي للفن)، ودون التجسيم فإن العمل الجمالي... لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له (أي البناء الشكلي اللغوي)، ولكن في التجسيم تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع»²

وما يمكن أن يبدو مما سبق أن هناك معنيان أحدهما مجسم والآخر غير مجسم. فالأول هو المستهدف والمقصود، ويحصل بعد أن يقوم القارئ بجهد ذهني لتوضيح الغموض واستجلائه. ومن نتائجه الهامة أن المتعة به تحصل. وبهذا المعنى المجسم يصبح القارئ مشاركاً في صنع المعنى وتحقيق الهدف. أما الثاني فيختلف تماماً عما ذكر فلا يحقق للقارئ متعة لأنه لا يقوم على الإستذهان ولا يحتاجه.

3. وظيفة المتعة الجمالية:

اختلف النقاد حول مفهوم المتعة الجمالية، وعلى امتداد الحركات النقدية لم تكن لهم رؤية محددة، فمنهم من جعلها شيئاً ثانوياً فلا يعتمد ولا يعول عليها في العمل الأدبي، ويظهر هذا جلياً في النقد الماركسي بخلاف الحركات النقدية التي

¹-نظرية الاستقبال رؤية نقدية، روبرت سي هولوب، ترجمة رعد عبد الجليل، ص: 40.

²- المصدر السابق، ص: 40-41.

يفضل أصحابها أن يجعلوها غاية في ذاتها. والبعض الآخر يربطها بوظيفة ينبغي أن تؤديها في عملية التلقي بحكمها عنصرا فعلا في هذه العملية. وأصحاب هذا الرأي الأخير هم أصحاب نظرية التلقي إذ يبين يابوس: «أن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استلام من الذات للموضوع، أي من «القارئ للنص»، الثانية تتضمن اتخاذ موقف يؤطر (به القارئ) وجود الموضوع ويجعله جماليا»¹.

ودلالة هذا أن القارئ مثلما يساهم ويشارك في صنع المعنى فهو أيضا يشارك في إبداع المتعة الجمالية، غير أنه في اللحظة الأولى يكون متأثرا بما قد يثيره الموضوع في نفسه من أنواع مختلفة من الانفعالات كالإعجاب والاشمئزاز وما يحركه فيه من دواعي الرحمة والشفقة لا دخل له لإبداعها. أما في اللحظة الثانية فقد تتحول المتعة المباشرة إلى موقف يتبناه المتلقي ويعمل به، فيتمثل في سلوكه النماذج المثيرة للإعجاب، ويتعد عن النماذج المثيرة للاشمئزاز أو يتعاطف مع النماذج المثيرة للشفقة والرحمة. وعلى هذا الأساس ليست المتعة غاية في ذاتها، بل لها وظيفتها العملية في توجيه إدراك المتلقي. ويتحدث يابوس عن هذه المتعة بقوله: «والمتعة يجب ألا تنفصل عن وظيفتها العملية الموجهة للإدراك»².

ولكي تتضح هذه الوظيفة فقد ميز بين تصنيفات ثلاث للمتعة الجمالية وهي: إنتاج المتعة، واستقبالها، واتصالها. فالأولى تشير إلى الموضوع في علاقته بالأديب. وهي علاقة تتجاوزها نظرية الاستقبال إلى التركيز على علاقة النص بالمتلقي. أما الثانية استقبال المتعة فهي استشعار الجمال بواسطة الوظيفة اللغوية والنقدية أو (الصناعة الثقافية كما أطلق عليها)³.

أما فيما يتعلق بالاتصال فالناقد يابوس بدا متأثرا بفلسفة التلقي عند أرسطو. وهذا يدل على أن يابوس لا يجعل المتعة المباشرة التي يقدمها النص غاية المتلقي. فلا بد عنده أن تؤدي هذه المتعة وظيفتها الاجتماعية، وذلك حينما تتحول إلى موقف يتبناه المتلقي⁴.

المناهل المعرفية:

¹ - نظرية الاستقبال رؤية نقدية، روبرت سي هولوب، ترجمة رعد عبد الجليل، ص: 92.

² - المصدر نفسه، ص: 92.

³ - المصدر السابق، ص: 94-95.

⁴ - ينظر نظرية الاستقبال رؤية نقدية، روبرت سي هولوب، ترجمة رعد عبد الجليل، ص: 98-99.

ومن هذا يتبين لنا أن الحديث عن نظرية تلقي النص الأدبي قد أخذ حيزا كبيرا في الدراسات النقدية الغربية المعاصرة، خاصة في ألمانيا على يد العالمين ياكوس وإيزر. هذا الأخير الذي تبنى آراء ياكوس لبلورة مفهوم جديد يتسم بالعلاقة المتبادلة بين النص والقارئ إيماننا منه بما للقارئ من دور فعال وإيجابي في صياغة معنى النص وإعطائه روحا إبداعية خلاقة تضمن له الحياة والوجود، إذ «من دون القارئ لن يكون هناك نصوص أدبية على الإطلاق. فالنصوص الأدبية لا توجد على رفوف الكتب: إنها سيرورات تدليل Signification لا تتجسد ماديا إلا في ممارسة القراءة، ولكي يحصل الأدب، فإن القارئ حيوي مثل المؤلف تماما»¹ إن سيرورة القراءة بالنسبة لجمالية التلقي هي دوما عملية دينامية، وحركة وكشف يزدادان تعقيدا بمرور الوقت. فالعمل الأدبي لا يوجد إلا كطقم من الاتجاهات العامة، التي على القارئ أن يقوم بتحقيقها.

يحدد المنظر الألماني كلاين Ulrich Klein مصطلح التلقي في معجم الآداب على أنه استقبال أدبي يتم وفق أربعة عناصر هي: إعادة الإنتاج، التكيف، الاستيعاب، التقييم النقدي.² وهذه العناصر الأربعة تستهدف أساسا المنتج الأدبي بمختلف أشكاله وأنواعه بإدماجه في علاقة ثقافية أوسع، الغرض منها تحليل النص تحليلًا دقيقًا من أجل فهمه وتفسيره باستيعاب معانيه الفكرية والدلالية.

ويربط إيزر التلقي بمفهوم الأثر، إذ يقول: «التلقي بالمعنى الدقيق لمصطلح يتناول الإنجاز النصي، وهو بذلك يستند بنسبة أوفر، على الشهادات التي تعكس الآراء وردود الأفعال بوصفها عوامل محددة»³ ويذهب إيزر في مفهومه للقراء إلى أن معنى النص لا يتشكل بذاته أبدا، فلا بد من عمل القارئ للإنتاج المعنى، فالنصوص الأدبية في نظره - تحتوي دائما على فراغات لا يملأها إلا المتلقي وفق ثقافة عصره، مما يعني أن النص قابل للتجدد والتأويل بشكل دائم ومستمر.⁴

¹-نظرية الأدب، تيري إيجلتون، ترجمة ثائر ديب، دبط، سنة 1995، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ص: 132.

²-التأثير والتلقي المصطلح والموضوع، كونتر غريم ترجمة: أحمد المأمون، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، عدد 7، سنة 1992، المغرب، ص: 20.

³- W.G. Iser/ L'acte de la lecture.3 Ed, Pierre. MARDAGA, Bruxelles, 1976. P05.

⁴-ينظر النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، سنة 1998م، دار قباء، القاهرة، ص: 168.

في حين يرى ياكوب بأن التلقي هو «عمليات إنجاز تعليمات معينة من خلال عملية إدراك موجه يمكن استيعابها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها والإشارات التي تحركها»¹.

ومع البحث في علاقة القارئ بالنص عند أمبرتو إيكو وأثرها في حركة التأويل، أصبح القارئ على عكس الناقد يرفض أن يتقيد بمعايير ومنطقات موضوعية خالصة يمكن أن توجه عمله حسب مثال معين، ويسعى دائما إلى إنتاج شيء آخر ينطلق من النص ولا يختلط به أو يماثله، بل يشكل احتمالا وتجربة فريدة يمكن أن تكون أيضا نقطة لقراءات جديدة. ثم جاء بارت فاعتبر القارئ طرازا نصيا أو جمعا من النصوص والسنن اللا متناهية².

وإذا كان فكر ياكوب قد خضع دوما للتحويلات والتغيرات المتباينة، فإن فكر إيزر أكثر دقة وترابطا، و«فعل القراءة» (1976) الذي وجدت فيه أفكار إيزر حول ما سماه ببلاغة «فعل» القراءة صياغتها النهائية، يقدم لنا نظرية عن التلقي تريد أن تكون شاملة ومنسجمة في الوقت نفسه³. والواقع أن إيزر يتيح للقارئ درجة كبيرة من الحرية في تأويل النص الأدبي، وإن كنا لسنا أحرارا بحيث نؤول كما نرغب ونريد. و«لكي يكون تأويل ما تأويلا لهذا النص دون غيره، ينبغي أن يكون بمعنى ما مقيدا منطقيا من قبل النص ذاته. فالعمل بعبارة أخرى، يمارس درجة من التجديد على استجابات القراء له، وإلا سيبدو النقد وقد سقط في فوضوية مطبقة»⁴. وإن كان التأويل لا يكتفي بتفسير النص أو أي أثر ثقافي آخر بل يسعى إلى فهمه، لأنه لا فهم بلا إفهام كما يقول غادامير Hans-Georg Gadamer^{*}

ومع أن عملية الفهم هي عملية مشاركة وجودية -استنادا إلى هيدغر- تقوم على الحوار بين المتلقي والعمل الفني، فإنها كذلك تفتح عالما جديدا، وتوسع من أفق العالم الذي حولنا وفهمنا لأنفسنا. وليس العمل الفني منفصلا عن العالم الذاتي، رغم أنه يبدأ من المبدع وينتهي بالمتلقي من خلال وسيط هو النص أو الشكل

¹-التلقي في الخطاب المسرحي، باسم الأعسم، مجلة البحرين الثقافية، ع 25، سنة 2000م، الكويت، ص: 134.

²-ينظر سيميولوجيا القراءة، م. أوتن، ترجمة: طاهر رواينية، مجلة الحداثة، ع 04، سنة 1996م، معهد اللغة العربية وأدابها، جامعة وهران، الجزائر، ص: 228.

³-ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 142-146.

⁴-نظرية الأدب، تيري إغلتن، ص: 148-149.

^{*}-اقتربت التأويلية المعاصرة في الفلسفة باسم الفيلسوف الألماني H.G GADAMER. هانز جورج غادامير من جهة طرحه الهرمنيوطيقا أو التأويلية كنظرية علمية لفهم النص، أي نص حتى باتت النظرة ألما بعد حدثية هي نظرة تأويلية قائمة على الفهم والإفهام، وبعد أن غدا الفهم من العناصر الرئيسية للتأويلية الفلسفية.

الفني الثابت، الذي يجعل تلقيه عملية متكررة وممكنة، و«الحقيقة التي يتضمنها هي كمثلياتها في الفلسفة والتاريخ غير ثابتة، متغيرة بتغير الأقاليم المعرفية والتاريخية تبعاً لتغير أفق التلقي، وتجارب المتلقي».¹ وعليه فالنص هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة الحدوث.

أ. المناهل المعرفية لهانس روبرت ياكوس:

والمتمعن لآراء ياكوس التي دارت حول عملية التلقي يجد ويلاحظ أن المناهل المعرفية التي اتكأ عليها هذا الناقد لبناء نموذج النظرية تتحدد في شبكة من التيارات والمذاهب الفلسفية الغربية، التي كانت دوماً تشكل المحيط الفكري والثقافي داخل الفضاء الجرمانى وخارجه²، وهذا الطرح يبرزه ويؤكد جان ستاروباسكي إذ يعتبر أن أهم المحطات التي أخذ واستقى منها رؤيته تتمظهر في: الظاهراتية عند كل من بول ريكور وإنجاردن Ingarden وهوسرل Husserl والفكر الهيدغيري في امتداداته الهيرمينوطيقية عن طريق غادامير Hans-Georg Gadamer والماركسية من خلال بنجامين W.Benjamin ولوكاتش G.Luka وغولدمان L.Goldmann، ومختلف البنيويات مثل نماذج كل من ليفي ستراوس Levi- Straus ورولان بارت Roland Barthes ومدرسة النقد الجديد New-Criticism.³

وفضلاً عن هذه المرجعيات الفكرية والثقافية متعددة الجوانب التي اتكأ عليها ياكوس في نظريته الجديدة فقد استلهم أيضاً مفهوم التوقعات* من غادامير «Hans-Georg Gadamer» وأقام عليه أساس نظرية جمالية التلقي، حيث يكون العمل الأدبي مشتملاً في وقت واحد على النص بوصفه بنية معطاة وعلى تلقيه وإدراكه من قبل القارئ أو المشاهد ويتشكل معنى النص في تجده الدائم نتيجة تطابق واتحاد عنصرين في نظره أفق التوقع المفترض في العمل وأفق التجربة المفترض في المتلقي⁴ الذي يحقق إنجاز بنية العمل. وفي كل مرة تتغير شروط التلقي التاريخية والاجتماعية، بتغير المعنى باعتبار أن ناتج التلقي مرتبط بظروفه المتغيرة دوماً حسب الزمان والمكان.

¹-الاتجاهات النقدية الحديثة، عمر كو، دن، سنة 2003م، دار كنعان، دمشق، سوريا، ص: 132.

²-ينظر جمالية التلقي- إشكالية التأصيل، ابن نكاع بن ذهبي، كتابات معاصرة، فنون وعلوم، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، ع 63، مج 16، سنة 2007، بيروت، لبنان، ص: 126.

³- Cf. Hans Robert Jauss/ pour une esthétique de la réception. Ed. Gallimard, Paris, 1978, P :10.

*-أفق التوقعات Horizon d'attente مفهوم جمالي يلعب دوراً مؤثراً في عملية بناء العمل الفني والأدبي، وفي نوعية الاستقبال التي يلقاها العمل انطلاقاً من فكرة أن المتلقي يقبل على العمل وهو يتوقع شيئاً منه.

⁴-ينظر التفضيل الجمالي. (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، ع 267، سنة 2001م، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ص: 349.

والجدير بالذكر أن يابوس في نموذجة النظري «جماليات التلقي» تأثر أيا ما تأثر بالفيلسوف الألماني هانز جورج غادامير «Hans-Georg Gadamer» وذلك من خلال مؤلفيه: الحقيقة والمنهج واللغة والحقيقة في مناقشته المعارضة لأسلوب التفكير العلمي الراجح في عصره انطلاقا من نظرية تفسيرية جديدة عرفت بالهيرمينوطيقا Hermeneutik التي كانت لمعالمها النظرية ارتباطات باسهمات هايدجر M.Heidgger الوجودية. وكذا دراسات فريديريك شلايرماخر F.Schleiermacher التفسيرية السيكلولوجية. كما نرى أنه من الأفيد في هذا السياق أن نعرض تعريفا بسيطا للهيرمينوطيقا جاء به غادامير في قوله: «فالهيرمينوطيقا الحقل الكلاسيكي الذي يهتم بفن فهم النصوص»¹ كما بين غادامير أن البحث الهيرمينوطيقي يتمحور حول ثلاثة أوجه هي الفهم Subtilitas intelligendi والشرح Subtilitas explicandi والتطبيق Subtilitas applicandi²

أعتبرت النظرية الهيرمينوطيقا عند غادامير المرجعية الهامة ليابوس وتلاميذه وللذين اهتموا بهذه النظرية وما شد انتباه يابوس فكرة الأفق Horizon وفكرة التاريخ العلمي، Wirkungsgeschichte. وقد كان تطرق غادامير في حديثه عن الوعي الجديد الذي يكتسي الطابع العلمي باعتباره وعيا بالموقف التفسيري السبب في أن يستعير مصطلح «الأفق» من فينومينولوجيا هوسرل ليحمله ركنا أساسيا في مفهوم الموقف من حيث كونه يصف تركز الذات المفسرة في الوجود³ وبهذا يبين مفهوم الأفق على أنه طاقة تشير إلى «مدى الرؤية التي تشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب»⁴، وإذا كان يابوس قد تمكن من تطويع أفق (التوقعات) من الناحية الإجرائية منطلقا في ذلك من مفهومه المحدد سلفا فقد يكون بذلك قد اتبع آثار سابقه هوسرل وغادامير واستعار منهما مصطلح الأفق، مثلما كان الشأن لما استعاره مركبا مع التوقعات من فيلسوف العلوم كارل مانهايم K.Manheim. وقد عرف أ. ه. جمبريش E.H.Gombrich أفق التوقع متأثرا ببير على أنه «جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويلات بحساسية مفرطة»⁵.

ب. المناهل المعرفية لفلفغانغ إيزر:

¹ - La discipline classique qui s'occupe de l'art de comprendre les textes est l'hermetique
H.G. Gadamer, P: 128, Les grandes lignes d'une Hermeneutique philosophique, Ed Seuil, Paris 1996
Traduction Etienne Sacre.

² - Cf. Ibid, p : 329.

³ - ينظر، نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، ص: 124.

⁴ - المصدر نفسه، ص: 154.

⁵ - ينظر المصدر السابق، ص: 155.

أما فيما يتعلق بإيزر فقد ساهم هو الآخر بشكل ملفت للانتباه في تدعيم أسس جمالية التلقي من خلال جنوحه إلى النقد النصي في ضوء مقولة النسق المفتوح، اعتماداً على مقاربات اللسانيات النصية Linguistique textuelle على اختلاف مشاربها، ممثلة في نظرية الفعل الكلامي Théorie de l'acte de parole والنظرية الشعرية Poétique والأسلوبية البنيوية Stylistique structurale ونظرية تشومسكي N.Shomsky زيادة إلى ذلك إلى الوجودية Existentialisme والظواهرية Phénoménologie ونظرية علم النفس الحديثة¹.

ولعل من الأسباب التي جعلت إيزر يحظى باهتمام كبير فاق زميله ياكوس في أمريكا هو اعتماده على هذه الحصيصة المعرفية، وبناء على هذا فقد اتسم عمل إيزر بهذا الزخم من المصطلحات والمفاهيم المستمدة من مجموعة من الحقول المعرفية كان يكيفها تماشياً مع نموذج الظاهري المتعالي (Transcendental)² وقد كان من جملة هذه المصطلحات المستعارة مصطلح (القارئ الضمني) الذي نسخه من مفهوم واينبوت Wayne Booth عن المؤلف الضمني Implied author، ومصطلحا الموضوع والأفق اللذان استعارهما من نظرية ألفريد شوتس Alfred Schutz، وكذلك مصطلحا (التوقع والذاكرة) المستعرا من ظاهرية هوسرل وبالضبط من خلال إشارته (للتوقعات المحولة)³.

ومما يسترعي الانتباه هو أن حديث إيزر عن إجرائية هذا المفهوم في هذا المقام يلتقي مع فكرة (إعادة تشكيل الأفق) التي أشار إليها زميله ياكوس وهذا يرجع لأحادية المرجعية المعرفية الممثلة في ظاهرية هوسرل. ويستثمر إيزر مفهوم مدرسة الجشطات Gestalt -: السطح Figure⁴ في ثنايا حديثه عن بنيته: الصدارة / الخلفية والموضوع. من مبدأ أن البنية الأولى التي تنتج استراتيجيات هي بمثابة العمق أو المضمون. أما البنية الثانية فتكون بمثابة السطح أو الشكل. كما يظهر أيضاً أنه كان متبعا أثر ر. ياكوبسون (R.Jakobson). من خلال نظريته الأدبية وبالتحديد مع مفهوم (الاختيار Sélection والانتلاف Combinaison) ويتجلى هذا فيما يذهب إليه إيزر بأن الأفعال الكلامية الأدبية تقوم بتنسيق الأعراف في

¹- ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، وكذلك W.G. Iser/ L'acte de la lecture, 1976, p:365.

²- ينظر مصطلحات ومفاهيم نظرية التلقي من منظور الترجمات الراهنة، بلقندوز الهواري، رسالة ماجستير -كلية اللغات والفنون -جامعة وهران، ص: 51.

³- ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 204.

⁴- ينظر بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات فلفغانغ إيزر، عبد العزيز طليمات، مجلة سال، ع6، سنة 1991م، المغرب، ص: 32.

مستوى محور الائتلاف Combinaison، في حين يتم تنسيقها مع الأفعال الكلامية العادية في مستوى محور الاختيار Sélection¹.

كما تتجلى أفكار ر. أنجاردن بقوة في نموذج إيزر على مستوى الجهاز المفاهيمي، وكذلك على مستوى المنظومة المصطلحية ومما يثبت ذلك استنساخ إيزر لمجموعة من مقولات إنجاردن أبرزها مقولة الإبهام Unbestimmtheit ومقولة التحقق العياني والتجسيد Concretion and concrétisation، وكذلك مفهوم النص الشكلي على أنه هيكل عظمي.

وقد أبعدت عن التعبير الميتافيزيقي لتصبح دالة مع نموذج الظواهر على وظائف نسقية فاعلة داخل العمل الأدبي تكون عاملاً أساسياً في صنع التجربة الجمالية. ومن المحتمل أن تكون بؤرة الجاذبية في نظرية إيزر ممثلة في معالجته لمفهوم السلبية في بنية الأدب انطلاقاً من أن مفهوم السلب مفهوم حاسم وطبيعي للنشاط الأدبي، غير أن عمل إيزر في هذا المضمار يفهم بوصفه امتداد للمشروع التنويري الذي تقدم به كل من نيتشه وأدورنو وهيدجر ودريدا²

¹ ينظر نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 208.

² ينظر نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 226.

المبحث الثالث

أصول ومبادئ نظرية التلقي

مقدمة:

لقد شغل «تحليل النص» حيزا كبيرا مما كان من اجتهاد متواصل في البحث المنهجي المعاصر. وبدا الأخذ والرد بين المناهج بأصولها المعرفية المتباينة، وركائزها الإجرائية علامة بارزة في النقد المعاصر، خاصة نقد القرن العشرين.

وإذا ما ألقينا نظرة عليها وحاولنا متابعة مسيرتها فإننا نجد أنها ما توقفت أبدا في محاولتها تفسير النص. فإذا كانت المناهج السياقية تمعن النظر بما هو خارج عن النص، وتهتم به كثيرا. فإن المناهج الداخلية حلت وبرزت لاسيما البنيوية لتصحيح هذا الطرح فأقصت الخارج وأبعدته بمختلف ضروبه المتنوعة ناكرة المؤلف ومتلقي النص. بعدها شهدت الساحة النقدية قفزة أخرى حاولت أن تتمركز حول بنية الأدب بذاتية المتلقي وخلق علاقة حوارية بينهما.

وكانت نظرية التلقي أو (جمالية التلقي) كما تسمى أيضا مجلى للعناصر الثلاثة (المؤلف- النص- القارئ) تجمعها وتصهرها كلية في آلية القراءة الحديثة.

مرت الدراسات المنهجية الحديثة بثلاث مراحل: مرحلة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي-النفسي-الاجتماعي...) ثم مرحلة النص التي مثلها النقد البنائي في الستينيات من القرن الماضي، وأخيرا مرحلة (القارئ) أو (المتلقي) كما هو الحال في اتجاهات ما بعد البنيوية ولاسيما نظرية التلقي في السبعينات منه.

وأهم ما كانت تهدف إليه اتجاهات ما بعد البنيوية هو تصحيح وتلافي الأخطاء التي ارتكبتها البنيوية ومن أبرزها جعل دراسة النص غاية في ذاتها، وإهمال المؤلف وحركة التاريخ. فكانت هذه الاتجاهات بمثابة رد فعل على هذا الانغلاق والبقاء في حدود النص لا غير.

وتمظهرت هذه الاتجاهات بأربع نظريات نقدية لمرحلة ما بعد البنيوية هي القراءة والتلقي، والتفكيك، والتأويل، والسيميولوجيا. وقد ساهمت كلها في تحقيق فضاء جديد للدراسة النقدية المعاصرة تنظر إلى التركيب اللغوي للنص على كونه شكلا

واحدًا من المستويات التي تفيد منها (القراءة) ولا تختزل دور القارئ في الكشف عنه مما أحدث تطور في النظرية الأدبية الحديثة¹.

لقد أوجدت اتجاهات ما بعد البنيوية بدائل إجرائية يتضح فيها دور المتلقي في بناء المعنى وإنتاجه وتغذية التحليل اللساني بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم.

لقد كانت القراءة والقارئ الشغل الشاغل لكثير من الدراسات والنظريات فراحت تهتم بهذا الجانب اهتماما كبيرا مثلما كان ذلك في الدراسات المبكرة لفرجينيا وولف عن القارئ العادي، ودراسات الاتجاه المعروف بنقد استجابة القارئ، ودراسات الاتجاه البنيوي الذي اهتم بعملية القراءة ولاسيما (تودوروف، ورولان بارت) ودراسة السيميولوجيين ولا سيما (امبرتو ايوكو)²

نشأت نظرية التلقي في مدرسة «كونستانس الألمانية» على يد «هانس روبرت يالوس» «Hans Robert Jauss» و «فلغانغ ايزر» «Wolfgang Iser» للتركيز على فكرة كثيرا ما أهملت ولم يعار لها الاهتمام، هي فكرة القارئ ومشاركته الفعالة في بناء المعنى وإنتاجه.

إن النظرية الجديدة جعلت فعل التلقي محورا لمفاهيمها النظرية والإجرائية، وفسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل على نطاق واسع، وإعادة الاعتبار إلى القارئ أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي.

ومما يدل على أهمية نظرية التلقي وعلى نتائجها الإيجابية أنها كانت مناوئة للمفاهيم التقليدية للنقد الأدبي فسعت إلى إلغائها واستبدالها بمفاهيم أخرى أكثر نجاعة لتفسير النص. فشهد النقد الأدبي قفزة نوعية وخطا خطوة جديدة اهتم فيها النقد أیما اهتمام بالقارئ الذي أصبح عنصر في عملية التلقي دون إهمال النص الذي أصبح أساسيا في هذه العملية فلقد تحول إلى «وثيقة وتحفة»³

لقد جاءت نظرية التلقي بجملة من الأطروحات التي ساهمت في توضيح أفكارها فركزت اهتمامها الكبير على القارئ مؤكدة على ضرورة تفاعله مع

¹- ينظر نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، ص: 22.

²- ينظر المرجع نفسه، ص: 23.

³- نظرية الأدب في القرن العشرين، الردايش د. فوكيما، دبط، ترجمة وتقديم محمد العمري، سنة 1996م، إفريقيا الشرق، المغرب، ص: 20.

النص من خلال أفق انتظاره وذوقه وتجربته الجمالية والذاتية. فيحدث بذلك وقعا جماليا خلال عملية القراءة فيتولد عنها بناء للمعنى يعكس قدرة القارئ الحزق ذي الخبرة والمخزون المعرفي، فيكون قارئاً متميزاً حسب ما يأمله دعاة هذه النظرية. فلا يكون بذلك صورة «لكائن سلمي تلقى على ذهنه النصوص فيقبلها ويستجيب لها، دون إدراك واع لمقاصدها»¹ ولكنه متلق جيد يدخل غمار النص مستعملاً معارفه وتجربته الجمالية وقدرته اللغوية لمواجهة وإحداث الأثر المتوقع.

وقد اعترف بذلك «روبرت هولب» «R. Holub» في كتابه «نظرية التلقي» إذ يقول: «إن الشيء الذي يهم إيزر من البداية هو مسألة كيف وفي أي ظروف يقدم النص معنى للقارئ»² وهو يقصد بهذا كيفية إنتاج المعنى الذي يكون نتيجة التفاعل الذي يتم بين النص والقارئ.

وما يقصد بالتلقي في هذا المجال هو تلق الأدب، وبمعنى آخر العملية المواجهة والمقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته. وهنا قد يختلط الأمر بين مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التي يحدثها العمل غير أن هناك فرقاً كبيراً بينهما. فالتلقي يتعلق ويرتبط بالقارئ، والفاعلية بالعمل نفسه. ومن هنا نستخلص التباين والاختلاف بين تاريخ التلقي وتاريخ الفاعلية. كما تتباين أيضاً جماليات التلقي عن جماليات التأثير. ونظرية التلقي تشير بصفة عامة كما وضحتها دعائها إلى ذلك التحول في الاهتمام إلى النص والقارئ³.

لقد كانت دراسة ياوس بعنوان «التغير في نموذج الثقافة الأدبية» سبباً في رواج نظرية التلقي وهيمنتها على الساحة النقدية. حاول الناقد التعرف والإلمام بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية مستخلصاً من وراء ذلك أنه أن الألوان بأن يقام تحول فكري جذري فيما يتعلق بمنهج الدراسة الأدبية. وهذا ببروز نموذج فكري جديد يأتي بعد المناهج المتعاقبة التي استنفذت أغراضها وأصبحت غير ملائمة مع مرور الزمن. وقد أصبح بالنسبة له أن نظرية التلقي تستحق أن تمثل النموذج الجديد بتوفرها على الشروط التي تمكنها وتجعلها صالحة لذلك، خاصة بعد أن تجاوز النقد الماركسية وابتعدوا عنها لكونها قائمة على إجراءات

¹-استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، ط 01، سنة 1999م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ص: 27.

²-نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 24.

³-ينظر المصدر نفسه، ص: 7.

ألية فقط وحتى من البنيوية التي كانت محل شك من حيث أنها لم تتمثل فيها الوحدة اللازمة للوضع النموذجي¹

إن نظرية التلقي وأهم الأطروحات التي جاءت بها سواء فكريا بوصفها النموذج البديل، أو على الأقل نقلة في مجال الاهتمام. فمما لا شك فيه أنها قد استطاعت أن تكون قفزة نوعية وأن تحدث ضجة كبيرة في الأوساط الأدبية باعتبارها حركة تجديد وتغيير في العقلية السائدة. فلا أحد ينكر الأثر الهائل الذي أحدثته في مجال الأدب والفن².

ومن العوامل التي أدت إلى بروز نظرية التلقي ورواجها في ألمانيا الغربية ارتباطها بالأزمة المنهجية في مجال الدراسات الأدبية التي ظهرت في الستينات وأيضا بعلاقتها بما طرأ على الحياة الاقتصادية والسياسية من تغير، في الوقت الذي ظهرت فيه الحركات الطلابية واتسامها بالنضج الفكري، وما طرأ على العقلية الألمانية من تغير وتطور. كل هذه الأسباب كانت سببا في إعادة النظر في المنهجيات السابقة وتوجيه الدراسة في حقل اللغة والآداب الألمانيين وجهة جديدة. وهكذا كانت هذه النظرية بمثابة منهج لإعادة النظر في القواعد القديمة ولإعادة تقويم الماضي³.

للمناهج النقدية أصول معرفية تنبع منها، وإذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الخلفية الفلسفية للمناهج العلمية والموضوعية كالبنيوية فإن نظرية التلقي تنحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهرية المعاصرة.

الأصول المعرفية للنظرية:

أهم ميزة تميز بها القرن التاسع عشرة هو كونه عصر الحضارة الأوروبية وعصر ثورة في الميدان العلمي، حيث اثبت المنهج التجريبي - في ذلك الوقت - خصوبته في العديد من المجالات.

وإذا كان القرن التاسع عشر يتميز بالتطور العلمي، فإنه يمكن القول بأن القرن العشرين هو بداية أزمة العلوم الإنسانية، إذ بدأ هذا التطور السريع في المجال العلمي يشكل عقبة تهدد كيان العلم نفسه، حتى تنبأ بعض الفلاسفة من أمثال نيتشيه وهيدجر للحضارة الأوروبية بالفناء والزوال والعدمية.

¹- ينظر المصدر السابق، ص: 8-9.

²- ينظر المصدر نفسه، ص: 9.

³- ينظر المصدر نفسه، ص: 9-10.

من هنا جاء المنهج الظواهري كوسيلة لمعالجة هذه الأزمة التي تستلزم العودة إلى علم شامل يعمل على المشكلات الإنسانية والفلسفية.

لقد جاء هوسرل بأفكار فلسفية هامة تخص الإنسانية، حيث قام بتحديد الأسس التي تقوم عليها، وقد قاده ذلك إلى وضع المنهج الظواهري.

إن هوسرل بنى فلسفة وفق المنهج الظواهري – والظواهرية تعني - من ناحية اشتقاقها اللغوي: الواقع الخارجي المؤثر في الحواس، كالظواهر الفيزيائية والكيميائية، وكذلك الواقع النفسي المدرك بالشعور كالظواهر الانفعالية والإرادية. أما من الناحية الفلسفية فهي تعني ما يواجه المرء تلقائياً في عملية الإدراك¹.

أما الكلمة الثانية التي يتكون منها مصطلح الظواهرية Phénoménologie فهي كلمة لوجوس Logos التي تعني العلم والمعرفة، من ثم فإن المصطلح يتكون من كلمتين Logos – Phenomeneet. والظواهرية مذهب فلسفي معاصر تهتم بدراسة الظواهر دراسة وصفية خالصة بغية الوصول إلى فهم محتواها المثالي أي ماهيتها².

لقد أصبحت وتحولت جل المفاهيم الواردة عن هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها من أبرزهم: هوسرل وانغاردن اللذان أسسا نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية. ومن هذه الرؤية عدّ المنطلق الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا يتم الإدراك والتطور الموضوعي في غنى عن نطاق الذات المدركة، ولا سبيل إلى ذلك إلاّ بها، كما أن لا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها. وعلى هذا أصبحت النظريات المتجهة نحو القارئ خاصة (نظرية التلقي) مصطبغة بهذه الأفكار ونابعة منها.

من أبرز المفاهيم الظاهراتية التي لها تأثير كبير في اتجاه جمالية التلقي مفهوم (التعالي) الذي يعد الأساس المهيمن والمستحوذ على الفكر الظاهراتي، ويعني به (هوسرل) أن المعنى الموضوعي يتكون بعد أن تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور، وبمعنى آخر بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص.

¹- ينظر أسس المنهج الظواهري عند "إدموند هوسرل" فريدة غيوة، التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد: 04، سنة 1999م، جامعة عنابة، الجزائر، ص: 198.

²- ينظر المرجع السابق، ص: 198.

ويفهم من هذا أن إدراك معنى الظاهرة يبني أساسا على الفهم وينتج من الطاقة الذاتية الخالصة التي تحويه. وهذا ما يسمى ويطلق عليه (بالتعالي)، فالمعنى هو نتيجة الفهم الفردي الخالص¹.

قام (انغاردن) تلميذ (هوسرل) بإجراء تعديل على دلالة (التعالي) بإعطائه بعدا إجرائيا وذلك بتطبيقه على العمل الأدبي، وبذلك يصبح التعالي عنده أن الظاهرة وهو يطبق ذلك على العمل الأدبي تضم دوما بنيتين إحداها ثابتة ويسمىها نمطية وهي أساس الفهم وأخرى متغيرة يسميها (مادية) وهي تشكل الأساس الأسلوبى للعمل الأدبي، وعليه فالمعنى يكون نتيجة ما يحصل وينتج عن التفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم. وهذا التعديل الذي توصل إليه انغاردن اعتبر مرتكز أساسى لأغلب الاتجاهات².

من المفاهيم الأخرى هو مفهوم (القصدية) أو (الشعور القصدى) أو الآنية ويرتبط حساب الظواهر فيه بلحظة وجودية محضة أي يكون فهم الظاهرة واستيعابها بطريقة مباشرة دون سابق معرفة، فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة وغير ذلك من المعايير التي تعد أساس التفكير الحتمى، وإنما يتكون بطريقة تلقائية من خلال الفهم الذاتى والشعور القصدى الآنى. وكان نتيجة هذا المنظور إبعاد كل الافتراضات المولدة للفهم على نحو سابق. وخلافا لذلك يجب بناء نظام معرفي لإدراك الظواهر أساسه (الذات)³.

وقد حدد هوسرل مهمة ووظيفة الفينومينولوجية بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية على أساس أنه مبدأ كل معرفة، كما أنه ماهى بين المعنى والفهم باعتبار أن المعنى يكون نتاجا للفهم. ويضرب لنا مثلا عن ذلك. يتجلى في ظاهرة (تفتح زهرة الكاردينيا)، فيرى أنه عندما نتأمل هذه الظاهرة ففي هذه اللحظة ذاتها ينبغي إقصاء وإبعاد أو إرجاع كل الأفكار التي تفسر هذه الظاهرة تفسيراً مادياً وطبيعياً، وما يجب علينا في هذه اللحظة سوى تركيز شعورنا على الظاهرة التي تكونت في وعينا. وبمعنى آخر إننا بعملنا هذا نكون قد أرجأنا ما تعنيه المقومات الأساسية للظاهرة وركزنا بالتالي على الظاهرة التي علقت في شعورنا باعتبارها بنية دالة. يعتبر هوسرل هذه الدلالة هي المعنى الموضوعي الذي نقصده لا لشيء إلا لكونه معنى خالصا تبلور من خلال علاقة شعورية خالصة كانت في غنى عن المعطيات والقيم السابقة واستبعدتها، وعلى أساس هذا المفهوم كانت فكرة هوسرل هي الرجوع والعودة إلى الأشياء نفسها. وأصبح

¹- ينظر نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، ص: 24.

²- ينظر المرجع نفسه، ص: 24.

³- ينظر المرجع نفسه، ص: 25.

مفهوم القصديّة بعد ذلك المفهوم الأساسي لما يسمى بمقاربة (التفاعل الأدبي) في اتجاه جمالية التلقي¹.

كانت رؤية انغاردن تتسم بالموضوعية وكانت أكثر بعداً عن المثالية ويتضح ذلك فيما جاء به من إعادة نظر وتعديل في مفهوم القصديّة أو التعالّي وخالف أستاذة في كون أن الموضوع القصدي ينطبق على (العمل الفني) وحده وليس على الموضوعات الطبيعية والواقعية. وأشار أنه إذا كانت مثالية هوسرل ترى العالم الواقعي وعناصره موضوعات قصديّة خالصة أساسها الوعي الخالص الذي يكونها فإن التساؤل والإشكال الذي يمكن أن يبرز هنا يمكن أن يصاغ على هذا السؤال: هل الموضوعات القصديّة تمتلك بنية الموضوعات الواقعية وأسلوب وجودها؟ والإجابة عن السؤال حسب انغاردن تتطلب أن نختار لدراستنا موضوعاً لا ينتابنا فيه شك في أسلوب وجوده القصدي الخالص. والعمل الفني عنده يعتبر أحسن مثال على ذلك لأن الحالة الوجودية للعمل الفني تكون غير منفصلة عن العملية القصديّة وعلى هذا يكون العمل الفني باعتباره موضوعاً قصدياً خالصاً إنما يكون نتاجاً قصدياً للنشاط الفني. كما أن فهم أسلوب وجوده وتعيين بنيته لدى المشاهد أو المتذوق عليه أن يتم على هذه الرؤية، وبمفهوم آخر اعتبار أن بنيته تكون مقصودة وليس لها وجود مستقل عن هذا القصد².

ومن الأمور التي جاء بها انغاردن تحويله لمفهوم القصديّة من طابعه المثالي المجرد إلى حقيقة مادية من الممكن معاينتها وتحديدها عن طريق تدقيق النظر وإمعانه في الطبقات التي تتكون منها بنية العمل الأدبي. وأدخل الإدراك أو طاقة الفهم ضمن بنية العمل الأدبي محققاً بذلك طريقة جديدة للفهم، فعناصر أو طبقات البنية الأدبية ترتبط ببعضها بعلاقات من جهة، كما ترتبط كذلك بعلاقات بمدرك العمل الأدبي من جهة أخرى، وتوصل أن ما يعطي الإدراك طابعه الموضوعي قائم على أساس المعرفة بالمقومات الأساسية لبنية العمل الأدبي، وعلى هذا يكون إدراك الظاهرة الأدبية حسب قصديّة انغاردن مبنياً وقائماً على عامل يوجد في ذاتها من ناحية وآخر يوجد خارج ذاتها (المتلقي)³.

¹- ينظر المرجع السابق، ص: 25.

²- ينظر المرجع السابق، ص: 26.

³- الخبرة الجمالية، سعيد توفيق، ط1، سنة 1992م، بيروت، لبنان، ص: 34.

وقد لاحظ انغاردن أن البنية الأساسية لأي عمل أدبي تتألف من أربع طبقات:

طبقة صوتيات الكلمة.

طبقة الموضوعات المتمثلة.

طبقة وحدات المعنى.

طبقة المظاهر التخطيطية.

وتتحقق القراءة الظاهرية بالنسبة إليه في مدى التمكن من القدرة على مزاوله النشاط الإدراكي الذي له القدرة على استيعاب هذه الطبقات في وعي المتلقي. وبهذا تتجرد عملية الإدراك من التأثيرية والانطباعية وتتخلص منها نتيجة محاورتها لبنية النص والتعاطي معها تعاطيا مبنيا على الفهم والوعي. وبذلك نجد انغاردن يختلف مع أستاذه هوسرل الذي أبعد بنية العمل القصدي واعتمد على فاعلية الشعور الخالص المرتكز إلى الذات في إدراك الظواهر¹.

تكتسي طبقة التخطيطات التي تحدث عنها انغاردن أهمية خاصة، وقد طورها إيرز إلى مفهوم الفجوات والثغرات. وطبقة التخطيطات أو المظاهر التخطيطية واحدة من الطبقات التي تتكون منها بنية العمل الأدبي. فالعمل الأدبي لا يهتم بالتحديدات الدقيقة ولا يعنى بها ولكنه يستعمل أسلوب التعويض. وبمعنى آخر فإن العمل الأدبي يقوم باستبدال وتعويض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية. يقوم المتلقي بعدها بواسطة فعل الإدراك وآلية الفهم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الفجوات².

لقد كانت للفيلسوف هانس جورج غادمير نظرة خاصة إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى (التاريخ) كل ذلك في إعادة إنتاج المعنى وبناءه واعتمد غادمير على (دلتي) الذي عد من أهم مصادر فلسفته. واهتم (دلتي) بدراسة الفهم دراسة عملية. والفهم عنده هو النظر في عمل العقل البشري أو ما يدعى باكتشاف الأنا في الأنت. وهذا يعني بأن معرفتنا للذوات تتم بإسقاط حياتنا الباطنية المتعلقة بنا على موضوعات حولنا حتى نتمكن من أن نشعر بانعكاس التجربة

¹-ينظر نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، ص: 26.

²-ينظر المرجع السابق، ص: 27.

فيينا. فالعلاقة الموجودة بين دلتاي وغادمير وأصحاب نظرية جمالية التلقي تتمحور حول أن نعين الآخر (المؤلف) من خلال فهمنا. وحسب دلتاي فإن فهم الآخر لموضوعاته يحصل نتيجة جملة من التعبيرات التي تنقل إلينا بواسطة تأثير إشاراتهم (المؤلفين) وأصواتهم وأفعالهم على حواسنا¹.

جعل غادامير التاريخ (الماضي) مرتبطا بمعيار (الفهم). وخاضعا له، وفهم تأثيرات الماضي فهما من الذات فهو يتفاعل معه ويلقي عليه من ذاته. وبهذا فهو يتوافق مع دلتاي في إدراكه للتاريخ المبني على إسقاط حياتنا الباطنية على ما يدور بنا من موضوعات².

لقد جاء غادامير بمفهوم إجرائي توصل به لتفسير التاريخ وهو ما يسمى بمفهوم (الأفق التاريخي). وهذا يوضح بأنه لا يمكن أن يكون تحقق أو إدراك خارج زمانية الكائن وحاضره التي تسمح بأن يندمج الأفق الحاضر بالأفق الماضي فينتج عن ذلك بأن يعطي للحاضر بعدا يتجاوز الآنية والمباشرة ويصلها بالماضي، كما يساعد على منح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم³.

ومن الأمور التي جاء بها غادامير أيضا هو أنه أعاد للتاريخ أهميته باعتباره مدونة تشمل الإدراكات السابقة وأصوات الخبرات ورأى أنه لا يكون للفهم إمكانياته الحقيقية الشاملة إذا ما استبعدنا هذه الخبرات واستغينا عنها. وقد طور ياكوبس هذا الأفق وأطلق عليه (أفق التوقع) وهو بالنسبة إليه مدونة تشمل وتضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ. وهذه المعايير تمتاز بامتلاكها قيمة متغيرة في كل عملية فهم. وبناء على هذا المنظور يسعى العمل الأدبي دوما إلى مخالفة وتغيير المعايير التي يحملها عن موضوعه. والزمن يقوم بنفس الشيء فيفعل الفعل نفسه في معاييرنا. كما أن تغير هذه العوامل المتمثلة في المعايير والزمن هي معايير العمل الأدبي نفسه⁴.

ويرى غادامير أن العلامة وحدها لا تحيل إلى المعنى ولا تحيط به بل إن القضية في هذا تتعدى إلى العقل والذات المدركة لحدود هذه العلامة، وبتعبير آخر فإن الإشارة تشمل دلالة ومحتوى قابلا للفهم هو العقل نفسه، وما العلامات إلا وسائل تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يعقلها أو يفهمها. ويرى أن اللغة تحيل إلى الكينونة وعلى هذا الأساس اتخذها وسيلة وسبيلا إلى الفهم. وبهذه

¹ -ينظر دلتاي وفلسفة الحياة، د. محمود سيد أحمد، سنة 1989م، القاهرة، مصر، ص: 33.

² -ينظر نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، ص: 26.

³ -ينظر المرجع السابق، ص: 27.

⁴ -ينظر المرجع نفسه، ص: 27.

الرؤية الفلسفية للعلامة تصبح الذات ركيزتها في بناء و تشييد معنى العمل الأدبي¹.

مبادئ النظرية "من نقد استجابة القارئ إلى جمالية التلقي":

يعتبر القارئ مركز الثقل ومحورا رئيسا في المفاهيم النظرية والاجرائية في اتجاهات نقد استجابة القارئ أو اتجاهات ما بعد البنيوية كالتفكيكية والتأويلية والسيميولوجية والقراءة والتلقي. وقد اكتست فاعلية القراءة أهمية كبيرة وأصبحت المهمة الرئيسية في النقد الذي يتمحور حول القارئ ويهتم به.

وبالرغم من اختلاف الاتجاهات المختلفة التي تدخل ضمن باب نقد استجابة القارئ حيث أن نقدها غير موحد من الناحية المفهومية، وبالرغم من تمثيلها مجموعة متباينة في المتطلبات والمناهج والأدوات غير أنها تكاد تتفق في نفي واستبعاد الرأي الذي يقول إن المعنى كامن في النص الأدبي، ولا تعمل بالفكرة التي تحصر المعنى بالنص وترى أن القارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى².

مصطلح استجابة القارئ هو المصطلح المتعارف عليه والمستعمل في المعاجم الأنجلو أمريكية والذي كان له تأثير كبير في الثقافة الأمريكية المعاصرة. ويعتبر بعض الدارسين الفرنسيين أن الاهتمام بالقارئ ترجع إلى كتابات فاليري وسارتر في كتابه ما الأدب³.

ينبغي التفرقة بين الاسم الأمريكي للنقد المتمحور حول القارئ المعروف بـ(نقد استجابة القارئ) الذي راج في أمريكا وغيرها وبين (نظرية الاستقبال والتلقي) ومن الفروق بينهما هو أن النقد الأول ليس بنظرية ناضجة وكاملة ولا تحمل طابعها وإنما هو نظرات نقدية ومشتتة ونقاده أحادا مفرقين لا رابط بينهم بل تتباين نظرياتهم وتختلف مناهجهم وفقا لاختلاف أسلافهم. يكتبون في صحف مختلفة وليس لهم تجمع. وجهودهم ما هي إلا نشاط فردي ومهارة ذاتية. أما (نظرية الاستقبال أو التلقي) فهي تدل على وعي كما هي ثمرة والتزام جماعي كان رد فعل للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينات المتأخرة. وكثرة العاملين بهذه النظرية مرتبطون بجامعة كونستانس،

¹-ينظر المرجع السابق ، ص: 28.

²-ينظر القصيدة والنقد، سلطة النص أم سلطة القارئ، فاضل ثامر، الاقلام، 1ع، سنة 1988م، بغداد، العراق، ص: 12.

³- نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بوحسن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، سنة 1995م، المغرب، ص: 18.

زيادة على ذلك فإن أصحاب النظريتين لم يحدث بينهم اتصال أو تواصل علمي فعال. كما أن وجوه التماثل بين الفريقين في المنظور النقدي سطحية وتجريدية للغاية¹.

لقد برزت نظرية الاستقبال والتلقي أو جمالية التلقي لتعترض على الفهم أو التصورات البنيوية للأدب كما كان الشأن مع اتجاهات مابعد البنيوية. كما أنها ظهرت لتختلف عنها وعن النظريات التي اعتنت بالقراءة والقارئ من حيث أنها نظرية تهتم بالمعنى لا بالقراءة فقط. فهي تعتبر أن الفهم وليس القراءة أو تأويل الرموز والشفرات هو عملية وظيفية لكونها عملية دالة تشارك مشاركة فاعلية في بناء المعنى الأدبي. وهذا يرجع إلى مفهوم القصدية الظاهرانية عند هوسرل².

ومن الفروق بين المقاربة البنيوية للمعنى ومقاربة جمالية التلقي لها هو أن الأولى ترى أن النص يتضمن معناه في داخله لأن شكله اللساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه وهذا يعود إلى نظرة البنيويين إلى النص على أن بنيته مكتفية بذاتها. وهذا يدل أن تفسيرها كامن بداخلها فقط. وأن البنية اللسانية هي التي تحمل الدلالة وتنتجها. أما الثانية فهي مقاربة جمالية التلقي للمعنى فتبدي شيئاً آخر تماماً إذ تجعل عملية الفهم من بنيات العمل الأدبي نفسه. وبهذا يصبح الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه وغير محصور في الكشف عنه. وبناء على هذا المنظور فإن المحصول اللساني لا يعد هو الغاية بل يصبح مؤثراً واحداً من مؤثرات الفهم يغذى بمرجعيات ذاتية مبنية على فعل الفهم من لدن المتلقي³.

أدخلت البنيوية تعديلاً على القراءة وغيرت من طبيعتها فمثلاً لذة القراءة عند بارت تهدف إلى علاقة ضمنية تقوم على الشعور بلذة الآخر بالكشف عن قوانين تحققها في اللسان. واعتبر القارئ هو الهدف المختار من لدن المؤلف بحيث يكون الاجراء الأسلوبي مؤلفاً بطريقة لا يمكن معها للقارئ اللامعياً به وألا يغريه إلى ما هو جوهري. ومن هنا كان البنيويون مرغمين بالمنظور الذاتي الذي يعتمد وينطلق من الذات القارئة لتحديد المعنى، وقامت الطريقة الجديدة للقراءة على تحويل منهجي يقوم على إدخال فعل الفهم في قراءة النص⁴.

¹- ينظر نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، ص: 08.

²- ينظر المصدر نفسه، ص: 29.

³- ينظر المصدر السابق، ص: 29.

⁴- ينظر المصدر نفسه، ص: 30.

1. المفاهيم النظرية والإجرائية لهانس روبرت ياكوس:

ما كنا قد تحدثنا عنه سابقا كان التركيز على الفكرة الأساسية التي تبرز الفرق بين المقاربة البنائية للنص الأدبي ومقاربة جمالية التلقي، أما فيما سيأتي سنحاول الوقوف عند المفاهيم التي أشار إليها أبرز عالمين في اتجاه جمالية التلقي وهما (ياوس وايزر) حيث قام كل منهما بتوضيح وتقديم جملة من المفاهيم النظرية والاجرائية التي تعوض المفاهيم البنيوية.

قدم لنا الناقد الألماني (هانس روبرت ياكوس) جملة من المقترحات في نهاية الستينات اعتبرت نواة لنظرية جديدة تتعلق بكيفية فهم الأدب وتفسيره ومشيرة الى عدة اشكالياته. وقدمت هذه المقترحات في محاضرة سنة 1967 في جامعة كونستانس تحت عنوان (لماذا يتم دراسة تاريخ الأدب؟) زيادة على ذلك فقد قام كذلك (فولفغانغ إيزر) بتقديم جملة من الاقتراحات التي لها علاقة بالاتجاه نفسه.

من محاولات ياكوس الاجرائية تقديمه مفهوما اجرائيا جديدا سماه (أفق توقع القارئ) الذي من خلاله وبواسطته تتم عملية بناء المعنى ورسم الخطوات الأساسية للتحليل ودور القارئ في انتاج المعنى بالاعتماد على التأويل الأدبي الذي يعد أساس اللذة ومحورها لدى جمالية التلقي، هذا إذا ما اعتبر الوسيط اللساني هو أساس اللذة ومركزها عند البنائيين.

لقد عمل ياكوس بافتراضات غامير الأساسية في العملية التأويلية وجعلها متكاً لمنهجيته. والعملية التأويلية عند غامير قائمة وخاضعة لثلاث وحدات مترابطة ومتلازمة هي الفهم والتفسير والتطبيق ، لقد اتبع ونهج ياكوس هذه اللحظات الثلاث في تعيينه لدلالة التأويل الأدبي. وتجنب فكرة هوسرل التي تجعل الفهم إنتاجا للشعور الخالص المحض الخالي من التصورات التي سبق ذكرها تماشيا مع مفهومه للقصدية.

هانز روبرت ياكوس أحد أساتذة جامعة «كونستانس» الألمانية في الستينات من القرن الماضي، ومن الرواد الذين أخذوا على عاتقهم إصلاح وإعادة النظر في مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا. وهو باحث لغوي متخصص في الأدب الفرنسي مهتم بالتجديد في المعارف الأكاديمية. ومن الأمور التي يحرص

عليها كثيرا من البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على كون النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية .

وقد عمل على تفعيل مصطلحه من خلال إشاعة المفهوم، بمعنى تكوين مفاهيم جديدة تدور في فلك المصطلح الأول، وتحمل معه التنظيم المنهجي للطرح الجمالي لعملية التلقي، ومنها:

أفق التجربة (Horizon of experience)، وبنية الأفق (Horizon structure) والتغير في الأفق (Change In Horizon)، والأفق المادي (Material Horizon)

وتتمثل أهميتها في خصوصيته النقدية القائمة على الاشتغال بالأدب والفلسفة والتاريخ، والتركيز على النقاط المظلمة في مسيرة تلقي الأدب الأوروبي، ومحاولة تقديم أسباب ذلك، فضلا عن بيان دور المتلقي في موقف الإهمال الحاصل لطبيعة الأدب الفلسفية والتاريخية، معتمدا على مجموعة أساليب نقدية مأخوذة من التحليل النفسي والاجتماعي، وتحليلات علم الدلالة، وتحليل علم النفس الجشطالتي، وبحوث علم الجمال .

وتذهب جماليات التلقي – حسب ياكوس- إلى أن الجوهر التاريخي لعمل إبداعي ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه، أو من خلال مجرد وصفه، بل إن هذا العمل ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، أي بين الذات المنتجة، والذات المستهلكة، بمعنى آخر: التفاعل بين المؤلف والجمهور .

ومن الأعمال التي قام بها وسعى إلى تحقيقها «ياوس» هو أنه أراد أن يخرج الأدب الألماني من وطأة الثنائية المتسلطة عليه، وتخليصه منها والتي تتجسد في تأثير المذهب الماركسي في النقد ومذهب الشكلية الروسية. والاختلاف الموجود بين هذين الاتجاهين مبني أساسا على أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص معتمدا في ذلك على التفسير المادي للتاريخ بمعنى (أن المادة سابقة عن الفكر). وما يستخلص من ذلك أن هذا القارئ يستقبل النص تحت تأثير الهيمنة والجبرية المذهبية لتقاليد ماركس. وفي ضوء هذا يكون معزولا تماما عن النص. أما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص أيضا معزولا تماما ولكنه في هذه الحالة معزول عن مواقفه التاريخية لأن مبتغاه هو تحليل

البناء الشكلي والوقوف عنده . وقد تمكن ياكوس من التغلب على هذا الانقسام ببناء رؤية جديدة تصح وضع القارئ من النص وسمى هذه الرؤية «بجمالية الاستقبال» .

إن كان «ياكوس» لا يتعارض ولا يختلف مع رواد نظرية الاستقبال فيما يتعلق بالتصور العام للمفهوم الذي ارتبطت به النظرية منذ نشأتها في النقد الغربي. غير أنه ظهر مهتما ومعتنيا بالعلاقة بين الأدب والتاريخ. وحث على ضرورة الربط والتوحد بين تاريخ النص وجماليته، في حين أن أصحابه كانوا مركزين عنايتهم على الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في مفهوم الاستقبال. وهذا ما يميزه عنهم.

إن كلام «ياكوس» وما أشار إليه من ضرورة التوحد بين الأدب والتاريخ يبين أن التعامل مع النص يكون بمعياريين متلازمين لا يمكن أن يكون أحدهما في غنى عن الآخر. ففيما يتعلق بالأول فهو معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي. أما الثاني فهو معيار الخبرات الماضية التي تستدعي في لحظات التلقي. ومن فوائد هذه الخبرات التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة أنها تكون بمثابة دليل يعين ويغني في سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل.

وفكرة ضرورة التوحد بين تاريخ النص وجماليته أو فكرة الاستعانة بالخبرات الجمالية التاريخية في التعامل مع النص لم يستصغها بداية المجتمع الغربي ولم يهضمها. ويرجع ذلك لما كانت تعرفه تلك الفترة من ظروف خاصة حيث تمكنت الثورة العلمية والصناعية في أوروبا الشرقية والغربية من فصل الماضي عن الحاضر وهدم الجسور بينهما. وأبرزت لهذه الشعوب أن الاستغناء عن القديم والابتعاد عن الأعمال المتوارثة من أهم العوامل التي تساعد على التقدم الحضاري. وأدت هذه الفكرة إلى بروز مذاهب فكرية وأدبية ترفض كل قديم وتعلن الحرب عن كل موروث. هذه الظروف التي عاشتها أوروبا كانت دافعا وسببا وراء دعوة ياكوس وحرصه على العودة بالقارئ الألماني بصفة خاصة إلى الربط بين الأدب والتاريخ في دراسة النص .

وتحمسه لهذه الفكرة وتشبثه بها برز في إلحاحه عليها في محاضراته الجامعية وبحوثه ومقالاته الأدبية. ففي مقال له ظهر عام 1969 تحت عنوان «التغير في نماذج الدراسات الأدبية» حدد ياكوس مناهج التاريخ الأدبي. وكان مقاله موحيا بالثورة على النماذج الحديثة في استقبال النص، لأن أصحاب هذه المناهج ابتعدوا وعزلوا أنفسهم عن الخبرات الجمالية التاريخية .

ويؤكد ياكوس زعمه بقوله: «إن دراسة الأدب ليست خطوات تتضمن تراكما تدريجيا للحقائق والقرائن، فتجعل الأجيال اللاحقة أقرب الى معرفة ماهية الأدب، أو أكثر خبرة في تصحيح فهم الفرد للأعمال الأدبية، بل على العكس من ذلك -كما يقول- فإن التطور قد تم تشخيصه بالقفزات النوعية... وأن النماذج التي سبق لها أن قادت البحث الأدبي في مجال الاستقبال أهملت عندما ثبت عدم قدرتها على القيام بوظائفها في شرح الأعمال القديمة... وتقديمتها للحاضر»

وبناء على هذا فإن المنهج الذي يرمي إليه «ياكوس» في نظرية التلقي هو الذي بإمكانه أن يستدعي الخبرات ويترجمها إلى حاضر جديد أو كما يقول المنهج الذي «يجعل المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية... أو يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كل جيل»

ويؤكد ياكوس على أن الفن الماضي باستطاعته التعبير، وقادر على الحديث وبإمكانه أن يقدم لنا إجابات أخرى فياكوس يرمي من خلال رؤيته إلى هذه المقاييس والمعايير التي تستدعي الماضي والأعمال المتوارثة لتقديمتها إلى الحاضر بشكل جديد، هي التي لطالما كانت شغله الشاغل في بحثه عن جمالية الإستقبال. وفي هذا الصدد يقول: «إن النص الذي نقرؤه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله، وإن الأفق الذي يبدو فيه أولا (ربما يكون) مختلفا عن أفقنا أو جزء منه... فالنص وسيط بين الآفاق، وحيث أن أفقنا الحاضر يتغير فإن طبيعة إندماج الآفاق تتعدل كذلك» .

وبهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب معنى بوصفه مصدرا للتوسط بين الماضي والحاضر، في حين يصبح للتاريخ الأدبي -حسب طروحات ياكوس- موقعا متميزا في الدراسات الأدبية، لأنه سيعين في فهم الدلالات السابقة، بوصفها جزءا من الممارسات الراهنة .

وقد عمل ياكوس على تحديد أهدافه في نظرية التلقي المتمثلة بالعمل على إعادة التاريخ إلى موقعه الصحيح من الدراسات الأدبية وإنعاش مسيرة دراسة الأدب من خلال المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاجات الماضي واهتمامات الحاضر .

لقد سبق الذكر بأن مفهوم أفق (التوقع) عند ياكوس هو ناتج ومتولد من مفهوم الأفق التاريخي عند غادمير الذي قام بتطويره. وهكذا نجد أن نظرية التلقي طورت الكثير من المفاهيم وأعدت النظر فيها محاولة بناءها من

جديد في ميدان الأدب وتلقيه. هذه المفاهيم التي تكون قد استخدمت إما في المجال التاريخي أو الفلسفي أو في الدراسات الأدبية. ويعتبر هذا العمل من مزايا النظرية ومما يحسب لها لأنها قامت بتشغيل وتحريك المفاهيم غير الأدبية والعمل بها في مجال الأدب .

وما يختلف به ياكوس عن هوسرل وما يسجل من تباين بينهما هو أن ياكوس لم يوافق في ظاهريته، ووقف عند مفهوم التاريخ محاولاً إعادة النظر فيه عاملاً بمفهوم (الأفق التاريخي) الذي طوره. فإذا كان تاريخ الأدب عند البنائيين قائم على فكرة تاريخ التطور الداخلي للبنية، فإن الشيء الجديد الذي جاء به ياكوس هو جعله التطور خارج البنية، حاصراً إياه في السلسلة التاريخية للتلقي. وبهذه الرؤية أعطى تصوراً جديداً لتاريخ الأدب. يوضح ويعبر عن مفهوم تاريخ التلقي بواسطة مفهوم أفق (التوقع) .

إضافة إلى هذا فقد بين وأشار ياكوس إلى مفهوم (تغير الأفق) أو ما يمكن أن يعبر عنه ببناء (الأفق الجديد) وهذا ينتج بالحصول على وعي جديد يسميه بالمسافة الجمالية. «وهي المسافة التي تفصل بين (التوقع) الذي كان موجوداً سابقاً والعمل الجديد لأن التلقي يمكنه أن يؤدي إلى تغيير الأفق نتيجة الاختلاف والتعارض الموجود مع التجارب السابقة. وبهذا يشعر المتلقي بعدم مطابقة معايير السابقة مع معايير العمل الجديد. وهذا هو الأفق الذي تتم وتسجل فيه الانحرافات أو ما يطلق عليه بالانزياح عما هو مألوف» .

مما لا مجال فيه للشك هو أن مدونة التغيرات في الفهم ترتبط بالخصائص النوعية للأجناس الأدبية، فتعمل على البحث فيها وعلى تغييرها لذلك فهي تصب في هذا المجال لما أصبح يتصف به القارئ الجديد من مكانة وعلاقة جديدة مع النص، وكذا لما لهذه المدونة من دور هام وفاعل في نظرية الأدب. وبهذا يصبح تاريخ الأدب هو تاريخ لتأويلاته وذلك يجعل التطور في السلسلة التاريخية للتلقي. وبناء على هذا فقد تغير منظور ياكوس لتاريخ الأدب فكان يرى أن تاريخه الإيجابي. والموضوعي هو المحاولة الواعية إلى تجديد وتحديد القوانين والسنن وهذا كما بينا سابقاً عن طريق أفق (التوقع) .

في داخل مفهوم أفق (التوقع) يصنع المعنى أو بالأحرى تتم عملية بنائه وإنتاجه لأن فيه يلتقي تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي. فانصهارهما في بوتقة واحدة وتفاعلهما مع بعض هو الذي يحدث المعنى وينتجه. كما أنه نظراً ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعنى) عبر التاريخ قد نتج من السلسلة التاريخية ونحصل عليها. من خصائص هذه السلسلة أنها تقوم

بقياس تطورات النوع الأدبي بالإضافة إلى ذلك ترسم خط الفواصل التاريخي لقراءه .

كما يمكن الإشارة بأن لحظات (الخيبة) التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها (أفق التوقع) لدى المتلقي هي اللحظات التي يتأسس ويتكون فيها الأفق الجديد حيث يصطدم ما هو سابق بما هو جديد أو بين أفق النص والمعايير السابقة. وبهذا يمكن استخلاص أن التطور في الفن الأدبي يحصل ويتحقق دوما بالتخلي عن ذلك الأفق وتكوين الأفق الجديد .

ويمكن تسجيل مفهومين للخيبة أحدهما مفهوم (خيبة التوقع) الذي نادت به نظرية التلقي والآخر (كسر التوقع) الذي جاء به الشكلاونيوس. ومن أوجه الاختلاف بينهما هو أن (كسر التوقع) هو المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية فهي إذن مرتبطة بالملفوظ اللساني وبنية الأدب. وهذا يعني أنه لا يكون هناك وجود للتوقع إذ يعتمد على المعايير السابقة دون أن تكون مساهمة للمتلقي في الإنتاج. أما مفهوم (خيبة التوقع) فهو مفهوم يكونه المتلقي ويبنيه

من أجل قياس التغيرات أو التبدلات التي قد تحدث وتطراً على بنية التلقي عبر التاريخ .

2. المفاهيم النظرية والإجرائية لفولفغانغ إيزر:

يعتبر (فولفغانغ إيزر) من أبرز مؤسسي جامعة كونستانس ومن أبرز أقطابها. وقد كانت له مساهمة فعالة في تعميق نظرية التلقي وتطويرها وبناء دعائمها، ومما امتاز به أن اتجاهه لم يكن فلسفياً أو تاريخياً كما هو بارز عند ياكوبس. وقد نهل في رؤيته النقدية من منابع مختلفة، واعتمد على مرجعيات متنوعة ساهمت كلها في تغذية فرضياته. وفيما اتكأ عليه فقد اعتمد على مفاهيم الظاهرانية وعلم النفس واللسانيات والانتروبولوجيا، كما أخذ من أعمال انغاردن الفيلسوف البولندي .

ويشكل عمل إيزر النظري المعروف بـ (Der AKT des Lesens) فعل القراءة سنة 1976 المرحلة الناضجة من مراحل أبحاثه ومساهماته في إثراء الساحة النقدية لما لهذا الإنجاز من أهمية كبيرة، كما تتضح جهوده بشكل ملفت للانتباه في مجال التوجيهات التفسيرية للنقد الجديد ونظرية النص، إذا كان له الاهتمام والشغف الكبير لتحليل الروايات الحديثة مثل رواية (توم جونز) والصورة في السجادة لـ: (هنري جيمس). وما شغل باله هو محاولته إيجاد جواب مشف عن هذه الأسئلة التي لا طالما كان يطرحها على نفسه: كيف يكون للنص معنى لدى القارئ؟ وفي أي الظروف؟ كيف يتم استقبال النصوص؟ كيف تظهر للقارئ البنى التي تضبط وتحكم عملية بناء النصوص؟ وما وظيفة النصوص الأدبية؟

وللإجابة على هذه الاستفسارات راح إيزر يعتمد بالدرجة الأولى على فكرة أن مصدر المعرفة ينبغي أن يكون من القارئ نفسه بناء على أن التركيز ينبغي أن ينحصر في عاملين اثنين أساسيين:

1- النص بوصفه موضوعا، 2- فعل القراءة باعتباره نشاطا علميا. ومن هنا يظهر لنا أنه عمق اشتراك الذات المتلقية في بناء المعنى عن طريق فعل الإدراك وآلية الفهم. ووسع مجال الدراسة في هذا المجال. إن دفع الذات وجعلها هي التي تقوم بتقرير المعنى والكشف عنه هو ما اصطلح عليه هورسل بالقصدية. في ضوء هذه النظرية المنهجية لنشاط القراءة يستخلص إيزر أن المعنى الناتج عن التفاعل بين النص والقارئ ما هو إلا أثر يمكن ممارسته ولا يكون موضوعا يرمي إلى تحقيقه ، كما أن القراءة بالنسبة له نشاط ذاتي وما ينتج عن هذا النشاط هو المعنى الذي يوجده الفهم والإدراك.

وباعتماد إيزر واتكائه على هذا المفهوم الظاهري للعمل الأدبي (œuvres littéraires) الذي يدمج كلا من النص وذاتية المتلقي ويجمعهما في بوتقة واحدة يؤسس لبعد هام في نظريته، مما يجعله يصل إلى أن العمل الأدبي يقع في موقع افتراضي Lieu virtuel ، يقع ما بين الوجه الفني للنص المنتج والوجه الجمالي المرتبط بتحقيقه.

ومن أهم ما طرحه إيزر على طاولة النقاش هو مفهوم التأويل الكلاسيكي معتبرا إياه لا طائل منه، وغير مفيد للمقاربات الجديدة للمعنى لا لشيء إلا لكون أسلوب التأويل الرائج في القرن التاسع عشر يحط من قيمة ومكانة العمل لأنه يراه مجرد انعكاس للقيم السائدة. وما دام كذلك فلا داعي لتأويله لأنه صورة لتلك القيم فقط. فهو بهذا يشبه إلى حد كبير المفهوم الهيجلي الذي

يرى العمل مظهرًا حسيا للفكرة. وعلى خلاف ذلك فإننا نجد أن الفن المعاصر قد خلق وضعية جديدة مبنية أساسا على التفاعل القائم بين النص والمعايير الاجتماعية والتاريخية المحيطة به من جهة وميولات القارئ من جهة أخرى .

يحدد إيزر ثلاثة مبادئ تمكنا من الاستكشاف وهي:

1-النص المعايين الذي يمكننا من إنتاج المعنى.

2- العملية المتمثلة في فحص النص ومعالجته اعتمادا على القراءة.

3- بنية الأدب الإبلاغية باعتبارها حقلا لفحص شروط تفاعل النص والقارئ .

وفي ضوء هذا يبين إيزر مفهومه للقارئ في عملية القراءة، وقد يتعارض مع مفهوم أستاذة إنجاردن للقارئ المثالي باعتبار قارئ إيزر له صلة وثيقة بمعالم النص، ويسميه بـ: (القارئ الضمني) (mplizieter leser) والذي يكون مفهومه بكونه « بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما، دون أن تحدده بالضرورة» وإذا حاولنا من جهة أخرى أن نقارن بين إيزر وياوس فإننا نجد أنهما يتفقان في نظريتهما المخالفة للمقاربة البنيوية للمعنى. إنهما يعارضانها لأنها تحرص كل الحرص على جعل بنية النص حاملة للمعنى، وتحتويه غير أن إيزر يختلف عن زميله في المحرك النظري أو الإجرائي لمفاهيمه ونظراته خاصة في مقاربة المعنى وبنائه، بالإضافة إلى ذلك في اهتمامه بخلق مفهوم إجرائي جديد لنظراته هو مفهوم (القارئ الضمني) الذي سبق ذكره بدلا من (أفق التوقع) أو القارئ الحقيقي التاريخي عند ياوس .

ويعتبر قارئ إيزر الضمني مفهوما ملفتا للانتباه لكونه يتباين ويختلف عن القراء الآخرين المنضوين تحت المفهوم النظري العام لنظرية القراءة. فهؤلاء القراء يمكن تحديدهم وعلى سبيل المثال: القارئ الجامع Arschi le lecteur عند ريفاتير M. Riffaterre والقارئ غير الرسمي le lecteur informé الذي عرف به فيش S.fisch، والقارئ المعين، Lecteur visé عند وولف Wolff وكذلك القارئ النموذجي عند إيكو U.Eco..

ورأى إيزر القارئ برؤية حاول فيها أن يعطيه الاستطاعة والقدرة على منح النص سمة التوافق والتلاؤم الذي يتحقق بملء الفجوات. وتوصل إلى أن التوافق ليس معطى نصيا. فهو غير متولد وغير صادر منه وإنما

هو مستوحى من الفهم وبنية من بنياته التي يمتلكها القارئ ويبنيها بنفسه لأنه مقصود لذاته، يقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي

ويفترض إيزر أن في النص مساحة فارغة أو فجوات. ورأى أنها تتطلب من القارئ ملأها نتيجة قيامه بإجراءات عديدة التي لا تعتمد على مرجعيات خارجية و إنما إلى مقارنة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ .

وتكمن خصوصية إيزر في مصطلح القارئ الضمني The implied reader الذي يخلقه النص لنفسه، ويرقى إلى شبكة من البنى التي تستدعي الاستجابة، يتحتم على وعي القارئ – وفقا لتحديد إيزر- أن يقوم ببعض التعديلات الداخلية لكي يتلقى ويستوعب الآراء الغريبة التي يقدمها النص حين تتم عملية القراءة، بمعنى أن القراءة تعطينا الفرصة لصياغة ما ليس مصوغا .

فقارئ إيزر لا وجود حقيقيا له وإنما هو يمثل ويجسد التوجيهات الداخلية لنص التخيل ليعطي الفرصة ويتيحها لهذا الأخير بأن يتلقى. وما القارئ الضمني إلا ذلك التصور الذي يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا . فهو يلح إذن على تحقق فعل التلقي في النص من خلال وبواسطة استجابات فنية.

فضلا عن مفهوم القارئ الضمني يشير إيزر إلى أن للقارئ حضور ذاتي أثناء عملية القراءة، وهذا الحضور هو الذي يبني عليه فعل القراءة بكون دور القارئ متى ترتبط بنية النص وبنية التحقق Concertization وبناء على هذه الرؤية تنتقل التجربة الجمالية من المعنى إلى الموقع Effet .

يتحدث إيزر عن مرجعية النص ويحصرها في أربعة مستويات هي:

رصيد النص أو ما يسمى بالسجل Repertoire، الاستراتيجيات، ومستويات المعنى، ومواقع اللا تحديد Les lieux d'indétermination علما بأن خلفية المرجعية تأخذ من سياقات خارج نصية Extratextuelle بطريقة دقيقة ومعقدة، ومن جهة أخرى فهي تعكس ردود فعل النص على محيطه. وعلى هذا يرى إيزر أن النص لا يقدم معناه جاهزا، بل يقدمه كصيرورة، مثلما لا يقدم قيمته الجمالية إلا بكونها تجربة يعيشها القارئ المنتج للوقع Effet انطلاقا من أن (الجمالي حسب إيزر حدث Événement يعيشه القارئ مباشرة)

يعمل إيزر بمصطلح الاستراتيجيات (Stratégie) وهو يدل على تلك «البنىات التي تكمن وراء التقنيات السطحية والتي تتيح أن تحدث تأثيرا» وتكمن وظيفتها الأساسية في أن تربط بين عناصر رصيد (سجل) وتعمل على إقامة علاقة بين السياق المرجعي (Champ référentiel) للخلفية وبين القارئ. وهي بهذا تجعل المؤلف غريبا. ويرى أن مفهوم الاستراتيجيات يتضمن بنيتين هما: (الصدارة / Le premier plan / الخلفية / L'arrière plan) و(الموضوع /Thème / الأفق / Horizon). فالثنائية الأولى تبين العلاقة التي تعمل على حصر عناصر معينة في الخارج وتسمح لعناصر أخرى بأن ترتد إلى السياق العام. وهي إن كانت نسيج النص الهيكلي (الشكلي / المضمون) فإنها ترسم النسق التعادلي للنص بحيث يظل هذا النسق مفتوحا على إمكانيات التأويل والفهم، أما التوتر القائم بين الموضوع والأفق فإنه يعمل على خلق آلية تنظم عملية الإدراك التي تكون بدورها مسؤولة عن معنى العمل الأدبي وموضوعه الجمالي .

وبناء على مفهومي الرصيد والاستراتيجيات وما لهما من دور في تكوين النموذج الوظيفي للخطاب الأدبي، يأتي إيزر بمفهوم ظاهري آخر له أهمية كبيرة في تطوير نظريته في القراءة يطلق عليه مصطلح وجهة النظر الجواله اعتمادا على ظاهرية ترتكز على وصف حالة القارئ وحضوره في النص وقصده من هذا المفهوم تجاوز علاقة القارئ بالنص من الخارج بإدراك الموضوع من الداخل عن طريق جدلية التوقع والذاكرة مثلما هو جار عند هورسل في معرض مناقشته لوجود الزمان وفي ضوء هذه العملية الإدراكية يصل إيزر في استكشاف منطقتين على مستوى عملية القراءة: أولاهما بناء التألف عن طريق سلسلة من المراجعات يقوم بها القارئ، وثانيهما تتعلق بنشاط القارئ في بناء الصورة أو ما يسميه إيزر بالتركيب السلبي الذي يرتبط بالصورة.

يتعرض إيزر أيضا إلى معالجة البنية الاتصالية للأدب الخيالي من وجهة نظر ظاهرية. فيبين ما يصطلح عليه باللا تناظر بين النص والقارئ الذي يتضمن إنحرافين يكون الأول في مستوى فهم القارئ للنص، أما الثاني فيكون في مستوى السياق المرجعي الذي يحكم ويضبط عملية تفاعل القارئ مع النص ، وبناء على هذا يصل إلى ما يسمى بمفهوم الخرق (الانزياح في الأسلوبية البنيوية) الذي يحصل نتيجة استقزاز القارئ وإثارته عن طريق خرق معايير الانتظار.

إن مفهوم مواقع اللا تحديد هو أهم ما يميز البنية الاتصالية للأدب الخيالي الذي يشبه إلى حد كبير البنية الغائية في النص أو ما يعرف بالإبهام، يقوم إيزر بتطوير هذا المفهوم إجرائيا بتعيين نماذج الإبهام في النص تعرف بالفراغات والخواء باعتبارها وحدات اتصالية تشكل حقلا مرجعيا لمسار القراءة والوصول بالتالي إلى إنتاج الموضوع الجمالي .

إن عملية ملأ الفراغات التي يقوم بها القارئ تحدث وفق ترتيبية نسقية على شكل تظهر فيه وتبدو معه الفراغات المملوءة على المحور التعاقبي مظهرا من مظاهر تقليص المعايير السائدة. ويحصل ذلك برفض النماذج والأفكار والأبعاد الجاهزة التي يقدمها النص، ومحاولة البحث عن بدائل أخرى. وهذا ما يسبب حدوث ما يطلق عليه إيزر بالسلب *Négation* والذي يتولد عنه فراغ آخر في المحور التزامني لعملية القراءة . وتعتبر مقولة السلب والفراغات أساسية في التقويم الأدبي لدى إيزر باعتبارها أدوات هامة لا يفهم الاتصال الأدبي بمعزل عنها. وبما أنها تشكل قسما غائيا للنص المتشكل فهي تعتبر طاقة هامة في التواصل الأدبي من حيث الشكل وكذا من حيث المضمون ويصطلح عليها بالسلبية *Négativité*. وهي حسب ما أشار إليه إيزر تدل على أصالة النص الثاني الغائب، كما هو كذلك بما يتعلق بالنص الأصلي المشكل

ومن هنا تبدو مفاهيم إيزر حاملة طابعا إجرائيا، استفاد وأخذ الكثير من المقاربة الموضوعية للنص التي ترى أن بناء المعنى ليس إسقاطا للمفاهيم الذاتية التي يمتلكها المتلقي على بنية النص كما هو الحال في التأويل الانطباعي والكلاسيكي الذي يحط من قيمة العمل الأدبي لأنه يراه مجرد صورة انعكاسية للقيم السائدة. وبناء على هذا المنظور راحت عناية التلقي تأخذ اتجاهها وظائفيا يحرص على الكشف عن شبكة العلاقات الدلالية التي تتم بواسطة التفاعل بين بنى النص وبنى الإدراك والفهم مع تجنب وإبعاد كل المرجعيات الخارجية الجاهزة غير خاضعة للعمل وكذلك غير النابعة للبعد الوظيفي .

اقترب إيزر من الرؤى والأطروحات التي جاء بها انغاردن التي ميز بها بين البنية الثابتة النمطية (بنية الفهم) وبين البنية المتغيرة (بنية النص)، والطبقات التي يتشكل منها النص الأدبي وكذا ما أحدثه من تغيير وتعديل على مفهوم التعالي الذي جاء به هوسرل كما سبق الذكر.

وبناء المعنى عند إيزر يتكئ على ثلاثة أبعاد: البعد الأول هو ما أطلق عليه انغاردن المظاهر التخطيطية، والبعد الثاني هو الإجراءات التي يحدثها النص وتصدر عنه في عملية التلقي، والبعد الثالث هو البناء الذي يختص

به الأدب لأن كل بناء له طابعه الخاص وذلك على حسب جملة من الشروط التي تحقق وظيفته التواصلية كما تحكم تفاعل القارئ به. والجدير بالذكر أن هذه العلاقة التفاعلية ناتجة عن كون النص يتضمن مرجعيات خاصة به. ويأتي المتلقي ليسهم في بناء هذه المرجعية عبر تمثله المعنى ومعنى الفجوة عند إيزر هي عدم التوافق بين النص والقارئ وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة .

مما سبق يمكن أن نستخلص بأن مفهوم المعنى عند أصحاب جمالية التلقي وبصفة خاصة عند إيزر أصبح بنية يبنوها ويشيدها التلقي بإبعاد كل المفاهيم والمرجعيات السابقة والتخلي عن المعطى اللساني الواحد وكل المعاني التي نشرها التأويل الكلاسيكي.

فالقارئ الضمني هو عبارة عن مفهوم إجرائي يدل على تحول التلقي إلى بنية نصية نظرا للعلاقة المبنية على الحوار بين النص والمتلقي. وكذلك يعبر عن الاستجابة الفنية التي يقصدها ويتطلبها فعل التلقي في النص. وبهذا المعنى نجد المعنى يتجدد ويعاد إنتاجه في كل قراءة عن طريق التأويل الذي يعتبر علما يرمي إلى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك عن طريق محاورة بنى النص من أجل ملء الفجوات وسدها وبالتالي تقديم بنية تأويلية جديدة .

3. معطيات ستانلي فيش Stanley Fisch ورومان انجاردن R. Ingarden

أما معطيات (ستانلي) فتعكس الأسلوبية التأثرية (Affective stylistic) في توجهها نحو استجابة القارئ المتطورة في علاقتها بمفردات الجمل عند تعاقبها في حيز الزمان، ويكون توقع القارئ للمعنى مكيفا على نحو مستمر، أي أن المعنى هو الحركة الكلية للقراءة .

وتعني الأسلوبية التأثرية بنقل التفسير مباشرة إلى القارئ، وتشير إلى أن التفسير يضيف إلى النص دلالات متعددة، انطلاقا من الاستغراق في الوصف المفصل لعملية توليد المعنى والمتناقضات، فضلا عن التوجه القاضي بكون القارئ هو المصدر الرئيس والنهائي للمعنى وللتاريخ الأدبي، وتتلخص معطيات فيش في مصطلح تجربة القارئ فمعرفة المتكلم الدلالية تمكنه من معرفة معنى الكلمات المفردة وكيفية تأليف تلك المعاني بحيث تكون منسجمة.

أما فيما يتعلق برومان أنغاردن فلم يكن من رواد نظرية الاستقبال غير أن كتاباته الأولى عن مشكلات العمل الأدبي كان لها أهمية كبيرة. وساهمت بشكل كبير وفعال في توجيه الرواد الذين اضطلعوا بهذه النظرية في رؤيتهم النقدية الجديدة. وهيات لهم الطريق للوصول الى ما أسموه «جماليات الاستقبال».

فقد كان اجتهاده في البحث عن مفهوم جديد يوطد العلاقة بين النص والقارئ بارزا في أعماله. وكان هذا الانشغال من أولى أولوياته. وهذا ما أدى إلى أن أصبحت كتاباته في هذا المجال مرجعية لمعاصريه الذي كانوا هم الآخرون يتطلعون الى إصلاح المناهج الفكرية والنقدية في ألمانيا .

وخلاصة محتوى فكرته تظهر في أن العمل الأدبي أو النص يضم ويتألف من بعدين متميزين: ففيما يتعلق بالبعد الأول فيتكون من طبقات تؤثر كل منهما في الأخرى، فالطبقة الأولى تضم ما يسميه «المواد الأولية» للأدب، وتشمل التكوينات اللفظية وما ينبعث منها من أصوات لها إمكانية التأثير الجمالي سواء أكانت تلك الألفاظ داخلية أم خارجية كالوزن والقافية.

أما البعد الثاني فيشمل سياق الجمل والفقرات والفصول. وما يركز عليه في رؤيته ويعتبره مهما هو أنه يدرك أن تلك الطبقات والأبعاد تشكل الهيكل التكويني أو البنية المخططة لفكرة العمل الأدبي .

ورؤيته للعمل الأدبي بهذا المنظور لا يخرج عن فكرة «اللفظ والمعنى» أو «الشكل والمضمون» وإن كان حرصه وتأكيد على حسن التأليف الذي أشار إليه هي من الأمور الجديرة بالملاحظة في هذا المقام. ويمكن تسجيل ملاحظتين فيما أتى به أنغاردن:

- أولا هما أن أنغاردن يلفت انتباه المتلقي ويعود به في دراسة النص إلى ما يشمل عليه هذا النص من انسجام وتألف بين الشكل والمضمون، وما يمكن أن يتحقق من تناغم جراء هذا يُعدّ عنصرا هاما من عناصر القيمة الجمالية.

هذا على خلاف ما كان سائدا إذ أن قضية العلاقة بين الشكل والمضمون أو الحديث عن سياق الجمل والفقرات كانت من القضايا التي نفاها الفكر النقدي في الغرب وتمرد عليها تحت تأثير النظريات المذهبية الحديثة. وهي تلك النظريات التي أفرزتها الثورة على كل أصولية قديمة.

إن حديث انغاردن عن طبقات العمل وأبعاده مثل القيم الصوتية والايقاعية المتمثلة في الوزن والقافية، أو الموسيقى الداخلية التي تتهدى الى المتلقي من تناسق الحروف وانتلاف أجراسها هو في الحقيقة استدعاء لقيم فنية جمالية، إلا أن المتلقى لم يكن يعول عليها كثيرا في دراسة النص. ولذا كانت الإشارة إلى هذه الصورة التي يجب أن يأتلف فيها الشكل والمضمون من الملاحظات الجديرة بالاهتمام عند انغاردن .

- ثانيهما إشارته إلى الأهداف التي يحتويها العمل الأدبي. وهو هنا لا يقصد أهدافا اجتماعية أو مذهبية أو غيرها مما تحتمه وتفرضه واقعية النص، وإنما يريد أن يبين أن النتاج الأدبي يحتوي بالضرورة على ما يسميه «فراغات» وهي تمثل في النص «بقع ابهام» أو «أماكن غموض» وتلك يستشعرها القارئ في تعامله مع النص، فتصبح بالنسبة إليه أهدافا يجب استكمالها لملء فراغات الغموض. وهذا يعتبر بالنسبة إليه أهم عمل يمكن أن يقوم به القارئ في علاقته بالنص .

وما يمكن استخلاصه هو أن نظرية التلقي تلتقي مع اتجاهات البنيوية على رؤية واحدة مفادها محاربة الشكل الواحد للمعنى التي تدعو إليه المناهج السياقية وكذا فكرة التعويل على الملفوظ اللساني كدليل وحيد لبناء جمالية النص وتحليل بنيته.

وتعمقت الدراسات المتعلقة بمنهج القراءة وجمالية التلقي من أجل الوصول إلى جمالية جديدة من نوع خاص متأثرة بالفلسفة الظاهرانية التي تعتمد على الدراسات كمصدر للفهم. فأصبحت الذات المتلقية لها القدرة على إعادة إنتاج النص عن طريق فعل الفهم والادراك. وكان من نتائج ذلك أنها أصبحت متمكنة من تكثير المعنى وتفريعه وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته. وبفعل الحوار المستمر بين بنية النص وبنية المتلقي أصبح النص قادرا على الديمومة والخلود. ولم تقتصر هذه النتائج على البعد النصي بل تعدى ذلك بنية النوع الأدبي كما رأينا في أفق (التوقع) عند ياكوب فانصهرت الأفق المتغيرة للنصوص لتحدث نقلات نوعية من النوع الأدبي .

أعادت نظرية التلقي الاعتبار لمفاهيم الفلسفات الذاتية بتوظيف معطياتها، كما أنها أبعدت من مجالها كل حالات الانقياد الملاواعية للنص عن طريق اشراك فعل الفهم الذي يعتبر مقدرة عقلية واعية تستثمر مرجعيات عديدة في التفاعل مع بنية النص. وتجنبت الجمالية كل ما يصدر عن الذات والموضوع من انطباعات وميولات من أجل انتاج جديد تتمظهر فيه كل أنواع

الوعي (وعي النص ووعي القارئ) وبناء على هذا كانت بين الاثنين علاقة
ضمنية مبنية على احساس مشترك بالذلة .

إن رفض جمالية التلقي لما هو معروف ومحدد من قبل ليس
غاية في حد ذاتها، وإنما الأمر متعلق بفلسفتها التي تقتضي ترك كل معرفة
متصلة بالذهن، وإبدالها بعلاقة حوارية تتم بين القارئ والنص، الهدف منها
استقراء ما يحدث للقارئ أثناء تلقيه النص وتمكنه من كيفية الوصول بنفسه إلى
حلقات المعرفة وطبقاتها. وشتان بين المعرفة الجاهزة والمعرفة المشيدة التي
يساهم القارئ في الحصول عليها. ويمكن تمثيل الفرق بينهما كالاكتشاف
والاختراع

إن ما يقوم عليه التغير المنهجي الطارئ على تحليل النص
هو التعويل على (فعل الفهم) وإدخاله في القراءة، واعتبار ما ينتج وما يتولد عنه
بنية من بنيات النص. ومن هنا يظهر لنا ما للفهم من أهمية إذ أصبح عاملاً أساسياً
تحصل الذات به على المعرفة، وكذا ماينتج عنه من استجابات متباينة تبعاً لتباين
الذوات.

وبناء على هذا تخطت القراءة الرؤية الواحدة وجاءت أنساقها
متنوعة ومختلفة لما يقصده المؤلف من جهة وأنساق القراءة المحصورة بمقصدية
النص من جهة أخرى .

إن أهم ما ترمي إليه جمالية التلقي هو دراسة المكنزمات
المستعملة للتلقي أو ما يسمى (بآلية التلقي) عن طريق الاستفادة من مقولات
الفلسفات الذاتية. وكذا الحقول الاجرائية الجديدة في تأسيس (علم النص).
والمقصود بها مقولات الأنساق والانسجام ونظرية الأطر والمدونات ومفهوم
الذكاء الصناعي وغيرها .

المبحث الثاني

عناصر العملية الإبداعية في ضوء نظرية التلقي

المبدع

النص

نوعية النص

المتلقي

التفاعل بين النص والقارئ

عناصر العملية الإبداعية في ضوء نظرية التلقي:

مما هو جدير بالذكر أن دراسة أركان العملية الإبداعية لا تعتمد على المبدع والنص والمتلقي فحسب وإنما تتجاوز كل ذلك إلى معالجة طبيعة العلاقة والتفاعل بين وظيفة المبدع والمتلقي وعلاقتهما بالنص.

من الميزات التي تتجلى في المبدع سواء أكان شاعرا أم ناثرا أنه ذو حصيلة ثقافية ومعرفية وقدرة لغوية يتمكن بواسطتها من جهة استخدام النص في ضوء فكره ومشاعره، ومن جهة أخرى يقدر على نقل المتلقي إلى تجربته ومشاركته في إحساسه ومشاعره. ولكي يحقق أهدافه وغاياته هاته فمن الضروري أن يهتم ويراعي الإحساس اللغوي عند المتلقي، كما من الواجب أيضا ألا يغفل المستويات بمختلفها اجتماعية ونفسية وثقافية لدى المتلقي لا لشيء إلا لكون المتلقي المتفاعل مع تجربة المبدع ومشاعره هو قارئ وناقد، بل هو في الأصل أبعد من ذلك فهو مشارك في خلق النص وإبداعه أو في صنع المعنى وإيجاده. وهذه الرؤية يؤكدتها ت.س إليوت بقوله: «إن القصيدة تقع في مكان بين الكاتب والقارئ» وبهذا الشكل تتداخل العناصر الثلاثة في تجلي المعنى وإيضاحه وتتمثل هذه العناصر في:

1. المبدع:

إذا ما حاولنا إعطاء تعريف للمبدع فإنه يمكن القول بأنه ذلك الإنسان الذي يمتلك موهبة متميزة وثقافة عميقة تميزانه عن غيره وتعطيانه القدرة على الابتكار والخلق والانتباه بكل سهولة إلى الروابط الخفية بين الأشياء. والمبدع المشار إليه هنا هو المبدع في ميدان الأدب. فكل من الشاعر والناثر مبدعان لأنهما لا يقلدان ولا يحاكيان الأشياء، وإنما يحرصان على ابتكار أخرى جديدة .

وقد التفت النقاد إلى طبيعة الدور الفعال الذي يقوم به المبدع في العملية الإبداعية لذلك اعتنوا أيما اعتناء بدراسة شخصيته من خلال الاهتمام بالكشف عن موهبته وثقافته وبيئته وقدرته على الإبداع والتأثير فهو بهذا يعد القطب الأساسي في العملية الإبداعية .

لقد تناول النقاد المبدع من خلال علاقته بالنص والمتلقي معا ولم يدرسوه بشكل منفرد عن هذين الركنين الهامين في العملية الإبداعية، فقد التفتوا إلى شخصية المبدع من جميع الجوانب. وهذا ما يساعد على التأثير في المتلقي وشد انتباهه إلى المبدع، وكذا الشأن بالنسبة للنص الذي يعمل المبدع من خلاله إشراك المتلقي في تجربته الإبداعية.

وقد وازن النقاد وربطوا سلامة طبع المبدع وخلقه بلغته وتوصلوا إلى أن اللغة صورة لطبع المبدع من حيث السهولة والتعقيد لأنها هي مادة الأدب ووسيلته إلى إيصال أفكاره ونقل مشاعره إلى المتلقي .

لاقت علاقة المبدع بالنص عناية النقاد واهتمامهم بها. فأدركوا ما يكون للنظم وتنسيق الكلام من أهمية لدى المبدع لأن ذلك يساعد المتلقي على إدراك المعاني وما يرمي إليه المبدع من أغراض في النص لأن عناية المبدع وهدفه هو صناعة النص الأدبي وتوصيله إلى المتلقي ليشاركه في تجربته وهمومه، وبدون ذلك فلا يقدر المبدع أو النص الوصول إلى تحقيق غايته.

إنّ ما يقوم به المبدع من خلال النص هو بعث رسالة إلى المتلقي يحدد فيها غايته وهدفه. ومن أجل أن تكون رسالته واضحة ومقبولة يقوم بتوضيح الرموز والمعاني التي يسوقها إلى المتلقي لكي تؤثر فيه أو تمتعه فتدفعه إلى أن يشارك المبدع تجربة الإبداع. وهذا ما تنبه إليه الناقد اللغوي المعروف جاكبسون . فالأديب المبدع سواء أكان شاعرا أم ناثرا يقدر بشخصيته القوية المؤثرة أن يخلق من الكلمة مجالا واسعا، بحيث لا تلبث بوجودها في السياق أن

تؤثر في المتلقي فيقع تحت إسارها . ولذا من الضروري أن تتناسب المعاني والكلمات في النص مع المتلقي لكي يتحقق الهدف من النص وهو إشراك المتلقي في التجربة الإبداعية.

تناولت نظرية التلقي العلاقة بين المبدع والمتلقي. وهذه العلاقة تتمظهر في مشاركتها معا في إبداع النص وخلقه لأن المبدع يسعى ويحاول أن يوقظ استجابات معينة من خلال النص في المتلقي وجعله يتفاعل معها . ومما لا مجال للشك فيه أن اللغة التي يدبج بها النص ويصاغ منها تقع في مكان وسط بين المبدع والمتلقي. لذا ينبغي أن يتكيف النص مع البعد الاجتماعي لكي يتمكن المبدع من إيصال رسالته إلى المتلقي.

وأهم ما يمكن أن يحقق من تناول العلاقة بين المبدع والنص ثم الاهتمام بالمتلقي ومراعاة مختلف جوانبه الاجتماعية والثقافية والنفسية توضيح وإبراز الهدف من توصيل الرسالة إلى المتلقي. وهي تحقيق نوع من الإقناع والإمتاع. والإقناع يرمي إلى تثبيت فكرة معينة تعمل في ذهن المبدع ويحاول توصيلها إلى المتلقي لإقناعه ومن ثم تحقيق هزة عاطفية ووجدانية عنده مما يرسخ هذه الفكرة ويثبتها في ذهن وقلب المتلقي.

ولكي يجعل المبدع المتلقي يتمتع باللذة والمتعة فمن الواجب أن يراعي زمن القول وطول النص ثم حالة المتلقي النفسية لكي يتمكن المبدع من توصيل الفكرة وإقناع المتلقي دون ملل أو سأم . ولهذا السبب التفت النقاد في دراساتهم لبناء النصوص جملة من الأمور كي يكون لها تأثير في المتلقي وتبعث في نفسه النشوة والراحة.

ويرتبط المبدع بنصه ارتباطا وثيقا، دوره في العمل شبيه بدور القارئ في عملية التلقي والاستيعاب. إن الحديث عن المبدع من منظور جمالية التلقي يثير فكرة علاقته مع النص ومع قارئه فهو يشمل الاثنين معا لذا يرى فولفغانغ إيزر: «أن المؤلف هو تأسيس النص ضمن وعي القارئ»

إن المبدع يتعرض أحيانا إلى مواقف محرجة خاصة بعد تلقي عمله من لدن قارئ ما الذي يكتشف معنى آخر للنص لم يكن يقصده، وإنما يظهر إلى الوجود بفضل قوة القارئ التأويلية. وحينها يدرك المؤلف أن هذا النص لم يؤول وفقا لرغباته وقصديته، بل وفقا لمؤهلات القراء اللغوية المرتبطة بالتغيرات الثقافية والاجتماعية للبيئة. ولعل ما أراد «إيكو» توضيحه هو أن الاختلاف في السياق الثقافي والاجتماعي لكل من المؤلف والقارئ يؤدي حتما إلى الابتعاد عن

الفكرة المقصودة. ومن هنا يأتي التأكيد على ضرورة مراعاة المستوى الثقافي والاجتماعي للمتلقي وأفق انتظاره للنص والمعاني التي سيفرزها ومدى تلاؤمها مع أحوال القارئ للإدلال على معنى معين .

2. النص:

النص هو عمل أدبي من النوع الممتاز الرفيع . ويمكن القول بأنه نسيج يتمتع بسبك محكم وبناء متماسك . يقوم بإبداعه وخلقه مبدع قصد توجيهه إلى متلقين كي يقرأوه ويتفاعلوا معه سواء أكان ذلك بالسلب أم بالإيجاب أو بتعبير آخر يشاركون المؤلف المبدع من خلال قراءتهم ونقدتهم وتذوقهم في عملية إبداع النص وخلقه. وحتى يتمكن النص من التأثير في المتلقي فلا بد من أن يراعي المبدع صياغته فيدبجه بلغة أدبية جيدة تعبر عن جمال فني يجعله مختلفا عن الكلام العادي .

والنص الأدبي يعبر بطريقة أخرى عما يتضمنه من مادة لغوية تصنعه. هذه المادة التي يخلق منها الأديب العالم المتخيل في النص. فاللغة في النص الأدبي تعتبر وسيلة للخلق والإبداع أكثر منها وسيلة للتعبير ونقل الأفكار .

فاللغة المتشكلة من أفعال وحروف لها القدرة على إيصال الأفكار وتبليغها وجعل منها مادة قابلة للفهم لدى المتلقي بالإضافة إلى جذب الآخر المتمثل في الاستعمال والاستخدام الخاص للمؤلف الذي يقوم بإعادة صياغة اللغة وتشكيلها في فكره ومخيلته فيضفي عليها حلة فنية، تلك الحلة التي تعطي للنص بعده ونكهته الفنية والجمالية. وما النص إلا صورة وتعبير للعالم الداخلي للمبدع، وفهمنا للنص لا يتم بدون فهمنا للمبدع الذي يقوم بتشخيص وتجسيد مشاعره وأفكاره في النص الأدبي ويقدمه للمتلقي غرض أن يشاركه شعوره وأفكاره وكذا أن يعايش تجربته الإبداعية .

إن وجود اللفظ الجيد المصحوب بجمال موسيقي يترك أثرا في المتلقي ويشد انتباهه ويجعله أكثر تعلقا بالنص واهتماما به. وعلى هذا الأساس فقد ربط النقاد قضية اللفظ والمعنى بالنص وعلاقة ذلك بالمتلقي.

ولتتمكن المعاني من تحقيق هدفها في ولوجها إلى نفسية المتلقي فمن الضروري بأن تكون واضحة بحيث لا تجعل المتلقي في حيرة من

أمره، إلا أنه لا ينبغي أن يفسر هذا الوضوح بأن يحرم النص من عنصر الغموض الذي يعتبر خاصية هامة من خصائص النص الأدبي.

إن الاهتمام بحسن التأليف ومتانته له أثر كبير في عملية تلقي النص لأن ذلك يساعد على وضوح المعاني والألفاظ وأكثر قرباً إلى نفس المتلقي. وهذا خلاف ما إذا كان النص سيئ التأليف لا يسوده التناسق والتماسك فيكون غير محكم البناء والنسج. والغاية من كل هذا هو تحقيق الهدف من العملية الإبداعية المتمثلة في إيصال النص إلى المتلقي ليتفاعل معه ويشارك المبدع تجربته الإبداعية.

زيادة على هذا الاهتمام بمتانة بناء النص وحسن تأليفه فلا بد من العناية ومراعاة أحوال المتلقين النفسية والثقافية لاستمالتهم إلى النص والمشاركة في تجربة مبدعه.

وعند الكلام عن العناصر المكونة للعملية الإبداعية ومن بينها النص نجد أن أهم ما تلفت إليه نظرية التلقي وما تشير إليه في هذا الشأن هو مفهومها للنص محاولة تحديد شروط وجوده.

وكما سبق الذكر إن النص في الأصل ما هو سوى مجموعة من الكلمات منسوجة في شكل فقرات للإدلال على معنى معين يعتبر «حدثاً تبليغياً». وبتعبير آخر إن الهدف منه هو التبليغ والتعريف برسالة موجهة من لدن صاحبه إلى متلقين معينين.

بيد أنه من اللازم أن نشير وننوه بدور القارئ في إثبات وجود هذا النص لا لشيء إلا باعتباره الشخص الذي يوجد النص ويساهم في تأسيسه وليس العكس: «فالنص هو افتراض بسيط ليس باستطاعته إيجاد راهنه إلا بفضل الفاعل»

إن تعرضنا لشرح هذه المسألة يدفعنا إلى الإشارة إلى الصفات التي يكتسبها القارئ من منظور نظرية التلقي. فهي تراه بأنه ذلك الشخص القادر، الحر، الفعال، الجريء، المكتشف، المجسد، الموجد لمعنى مضمّن داخل النص. فهو يتفاعل ويتعامل معه لإحداث متعة جمالية. فيقوم الخيال الواسع بتذوقه. ولهذا السبب نجد إيزر يتحدث عن نص تخيلي، وهو ذلك النص الذي يعكس قدرة القارئ على التخيل ومعرفته للمشاهد والأحداث التي يمتلكها ليملاً بياضات ويكملها أثناء العملية التأويلية التي من شأنها إدخاله في صراع مع

المعنى الأصلي. فيصبح النص بذلك تجربة القارئ الخاصة. إنه يحياها من أحداث الوقع الجمالي، وهو هدف يرمي إلى تحقيقه أصحاب هذه النظرية.

3. نوعية النص:

النصوص أنواع متعددة ومتنوعة ويختلف ترتيبها وتصنيفها نظرا لاختلاف وجهات النظر. فإذا اعتبرت اللسانيات التطبيقية النص مجرد تسلسل للجمل لا غير وعبرة عن متتاليات تؤدي معنى لا يمكن فهمه. فإن النقد ينظر إليه بكونه كائنا حيا قابلا للتطور باستمرار، يعن النظر فيه بغية كشفه وتحديد هدفه الوظيفي. فهذه مثلا الباحثة كاثارينا رايس توزع فئات النصوص على الشكل الآتي:

الفئة الإخبارية: هي نصوص عادية تمتاز بدقتها، تندرج تحتها النصوص المدرسية والتقارير العلمية ومقدمات الكتب.

الفئة التعبيرية: وتشمل النصوص الأدبية وموجهة إلى المتلقي قصد التأثير فيه.

الفئة التوضيلية: وتضم النصوص الإشارية والدعائية ويكون الهدف منها الإقناع.

نلاحظ من هذا التوزيع أن الباحثة كاثارينا رايس قد قسمت النصوص إلى ثلاثة أنماط وقد حددت بدقة وظيفة كل قسم منها. ويمكن الإشارة إلى أن هذه الأنماط ليست محددة تمام التحديد بل قد تتشابه أحيانا وتتداخل فيما بينها فيستمد كل نمط منها عناصر معينة من الأنماط الأخرى. ولعل هذا ما اقترحه «نيدا» من تقسيمات لا تختلف كثيرا عن تقسيمات كاثارينا رايس. إذ يذكر منها: «النصوص التعبيرية والإدراكية والإخبارية والطلبية قصد التأثير في سلوك المتلقي والأدائية للتأثير في الوضع الاجتماعي للقارئ والانفعالية لاستثارة انفعال المتلقي، وتخطبية من أجل إقامة علاقة تواصلية مع الآخرين.»

إن هذه التقسيمات شبيهة لسابقتها فهي بالرغم من كونها متكاملة إلا أنها تبقى دائما ناقصة ولا يمكن أن نستجلي منها مميزا دقيقا للنصوص وإنما تترك حقل أنواع النصوص مفتوحا على مصرعيه، وتجعل القارئ هو المحدد لنوعيتها تبعا لاختياره وقراءته. فالنص لا يفرض على القارئ، وإنما هو ناتج عن محض إرادته.

4. المتلقي:

يعتبر المتلقي أحد العناصر الرئيسة في العملية الإبداعية لأنه يعد الهدف والغاية من هذه العملية. والمتلقي هو الذي يحكم على العمل الإبداعي إن كان ناجحاً من عدمه تبعاً لتأثيره وتفاعله وثقافته فكل هذه العوامل هي التي تساعد وتمكنه من تقييم العمل الإبداعي تقييماً جيداً.

وقد تناول أصحاب نظرية التلقي أركان العملية الإبداعية كما سبقت الإشارة بالشرح وإبداء الملاحظات. وقد أظهرت هذه الملاحظات النقدية الرؤية الموجودة لأركان العملية الإبداعية. وكان للمتلقي الحظ الأوفر من الاهتمام والعناية لأنه غاية العملية الإبداعية وهدفها.

لذا ركزوا على ضرورة أن يكون المتلقي على مستوى عالٍ من الذوق والمعرفة والدراية كي يستطيع تقبل العمل الأدبي والمشاركة في التجربة الإبداعية للمبدع. ومن هنا التفتوا إلى أهمية تناسب اللغة الإبداعية وبساطة الأفكار وعرضها مع مستوى المتلقي كي تحقق الرسالة الإبداعية غايتها.

كما لوحظت ضرورة الملاءمة بين الموضوع ونفسية المتلقي. فالمتلقي شريك أساسي في العملية الإبداعية ولذا فإن الموضوع مضموناً وأسلوباً يوجه إلى المتلقي.

وحددت المعاني تبعاً للمتلقي إذ هو الغاية التي تنتهي إليها العملية الإبداعية، فطبيعة الموضوع والمؤلف يتناسبان ويرتبطان بالمتلقي. كما ارتبطت فصاحة الكلام بمقدار وضوح المعاني للمتلقي.

إن العمل الإبداعي على اختلاف نوعه فهو إن كان شعراً أم نثراً فهو يرمي إلى تحقيق غاية إقناعية أو إمتاعية للمتلقي. فالنثر يرمي إلى أفكار معينة لدى المتلقي وإثارة نحوها في حين يثير الشعر عواطفه وخياله كي تحدث متعة ولذة ذاتية عنده.

ومما يستخلص أن النظرة إلى أركان العملية الإبداعية المبدع، النص، المتلقي كانت نظرة متكاملة. فالتناول لأي ركن من هذه الأركان لم يكن بمنأى عن الجوانب الأخرى. وهذا يفسر تداخلها وتشابكها.

لقد اهتمت نظرية التلقي اهتماما كبيرا بالقارئ وبالشروط التي تتم بها قراءته للنص فركزت على أفق انتظاره، وقوة إدراكه، وقوته التفاعلية، فللقارئ أهمية كبيرة ودور فعال في عملية القراءة. فهو الذي يحيي العمل الأدبي. فقراءته له تمنحه التجدد المستمر مع مرور الزمن. وهكذا فالنص يشكل سلسلة من التلقيات تدل على الطابع التاريخي للقارئ، بحيث يمكننا الحديث عن سلسلة من القراء يؤولونه ويفسرونه باستمرار. فهم بذلك يضيفون للنص مفاهيم تتنوع بتنوع زمانهم ومكانهم. وهذا ما يسميه أصحاب هذه النظرية (التلقي) «بالتاريخ الأدبي»

بالإضافة إلى ذلك فإن التلقي ذاته هو تحقيق لذاتية المتلقي لأنه يستدعي مهاراته وإدراكاته للنص، محدثا بذلك رد فعل إيجابي يعكس شعوره الداخلي، ويسمح له بممارسة خياله الواسع.

وقد يسمى هذا القارئ «بالقارئ الضمني» فهو حالة نصية وعملية إنتاج المعنى. جذوره مغروسة بصورة راسخة في بنية النص». فيعمل على تحديد المعنى. فهو المصدر النهائي له. وقراءته للنص يجب أن تحدث تفاعلا يعكس قدرة القارئ على الفهم والتأويل، إذ إنه يجمع أشتات النص يركبه تركيبا ليحدث فيما بعد ردود فعل تساعد على تحقيق المعنى الفعلي.

إن الاهتمام بالقارئ والانشغال بدوره أدى إلى توليد عدة تسميات «من قارئ مقصود، وقارئ خيالي وملائم ونموذجي ومميز».

إنها تسميات تختلف شكلا وتتحدد مضمونا ودلالة فكلها تعبر وتقصد قارئاً واحدا متميزا بالقدرة على القراءة والفهم والكشف عن المخفي والمستور بملء الفراغات الموجودة في النص وبالتالي تدل على رد فعله الايجابي وتفاعله القوي مع النص.

5. التفاعل بين النص والقارئ:

إن ما يلفت الانتباه في قراءة كل عمل أدبي هو ذلك التفاعل الذي يتم بين بنية النص ومتلقيه. وقد أشارت نظرية الفنونولوجيا كثيرا إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب ألا تهتم بالنص فقط بل تتعدى وبنفس الدرجة بالأفعال المتعلقة بالتجاوب مع ذلك النص. فيجب أن يكون تساوي الاهتمام بين الركنين. فالنص لا يقدم لنا إلا «جوانب مرسومة» يمكننا أن ننتج بواسطتها الموضوع الجمالي للنص.

ففي أثناء عملية القراءة الأولية يحدث التفاعل بين هذين القطبين الهامين في العملية الإبداعية، ففي الوهلة الأولى تغمر القارئ وهو أمام النص الذي يشاكسه الشعور بالحيرة، فيعمل جاهدا للتخلص منها معتمدا في ذلك على مخزونه المعرفي والثقافي والقرائي، حيث أن هذه التراكمات النصية وهذه الحصيلة المعرفية وخبرته في التعامل مع النصوص تساعد على الفهم والاستيعاب وبالإضافة إلى ذلك اهتماماته وتجاربه وأفق توقعه كلها تمكنه من أن يدخل غمار النص وهو مزود بهذا الثقل المعرفي يعينه على القراءة: «فلا وجود لنص عار ولا لدرجة صفر للكتابة».

وهكذا نجد كلا من النص والقارئ يلتحمان في بوتقة واحدة ويدخلان في تفاعل مستمر ودائم. يتمخض عنه توليد المعنى وإنتاجه. كما هو جدير بالذكر أن هذا المعنى ليس هو ما يرمي إليه الكاتب وما يريد تبليغه، بل هو أيضا ما يثري به القارئ وما يضيفه إلى النص. وهذا لا يفسر أن معنى النص هو صورة من ذاتية القارئ فحسب بل إن «العمل الأدبي ليس نصا بالكامل، كما أنه ليس ذاتية القارئ ولكنه تركيب والتحام بين الاثنين»

وبناء على ما سبق يمكن القول إن العمل الأدبي قائم على ركنين: الركن الفني والركن الجمالي. أولا هما هو نص المؤلف وثانيهما هو الإدراك الذي يحققه القارئ. وفي ضوء ذلك يتبين لنا أن العمل نفسه غير مطابق ومماثل لا للنص ولا لتحقيقه. وعليه فمن الضروري أن يكون واقعا في مكان بينهما. وما دمنا أنه لا يمكن اختصار واختزال العمل الأدبي في واقع النص ولا في ذاتية القارئ فهو فاعلي في ذاته ويستمد حيويته من هذه الفاعلية. وعند مرور القارئ بمختلف الأبعاد التي قد يعطيها النص ويقوم بربط الآراء المختلفة بعضها ببعض فإنه بذلك يجعل العمل يتحرك كما يجعل نفسه تتحرك أيضا.

وما إذا ما اعتبرنا أن سر العمل الأدبي وموقعه الخفي مكانه موجود بين النص والقارئ فإن تجسيده وتحقيقه لا يكون إلا نتيجة التفاعل بين القطبين. وعلى هذا الأساس فإن التركيز على أحد القطبين سواء أكانت تقنيات الكاتب أم نفسية القارئ فإن ذلك لن نستفيد منه في عملية القراءة. وإذا ما أثبتنا الأهمية الحيوية لكل من القطبين فهذا لا يعني إهمال العلاقة بينهما. فإهمالنا لها يدل على إهمالنا للعمل الحقيقي. فالتحليل الأحادي والمنفرد غير نافع وغير مقنع ما لم تكن العلاقة علاقة بين مرسل ومتلقي.

إنه من الصعوبة وصف هذا التفاعل لأن النقد الأدبي لا يتوفر إلا على الشيء القليل جدا من ناحية الخطوط الموجهة. وإن الشريكين في عملية

التواصل، أي النص والقارئ يعتبران أكثر سهولة في التحليل من الحدث الذي يحصل بينهما.

ورغم كل ذلك فهناك ظروف واضحة تسيطر على التفاعل بصفة عامة ومنها ما يطبق على العلاقة الخاصة بين القارئ والنص. ويستعمل إيزر نتائج مدرسة تافيسستوك كنمط لكي يركز على المشكل .

كتب ر.د لينغ في تقييمه للعلاقات الشخصية المتداخلة قائلاً: «في الحقيقة لا أستطيع أن أرى نفسي كما يراني الآخرون، ولكني دائماً افترضهم يرونني بطرق خاصة، كما أنني دائماً أعمل وفقاً للمواقف الحقيقية أو المفترضة، والآراء والحاجيات وغيرها التي يتبناها الآخر تجاهي» .

وفي نفس الموضوع يتابع لينغ قائلاً في كتابه «سياسة التجربة»: «إن تجربتك لي خفية عني، وتجربتي لك خفية عنك. لا يمكنني أن أجرب تجربتك كما أنك لا يمكنك أن تجرب تجربتي، فكلانا رجلان خفيان وكل الناس خفيون عن بعضهم البعض. إن التجربة هي خفاء الإنسان عن الإنسان». ومع هذا فإن هذا الخفاء هو ما يشكل أساس العلاقات الشخصية المتداخلة، وهو الأساس الذي يسميه لينغ «لا شيء» .

ويرى إيزر أن هناك اختلاف و فرق بارز بين القراءة وكل أشكال التفاعل الاجتماعي. يتمظهر هذا الفرق في عدم وجود وضعية «وجهه» في القراءة. فالنص لا يقدر ولا يستطيع تكييف نفسه مع كل قارئ يتناوله. فالشريك في التفاعل الثنائي باستطاعة أن يسأل أحدهما الآخر إلى أي مدى تسد صورتها الهوية. أما القارئ فلا يتمكن أبداً أن يفهم من النص إلى أي حد تكون آرائه دقيقة أو غير ذلك حول النص. زيادة على ذلك يخدم التفاعل الثنائي أهدافاً معينة. وبهذا يكون دوماً للتفاعل مضمون منظم يستخدم كأرضية للمقارنة. أما العلاقة بين القارئ والنص فلا وجود لها مثل هذا الإطار المرجعي المنظم للعلاقة بينهما، بل على خلاف ذلك فالقوانين التي باستطاعتها تنظيم هذا التفاعل توجد متغيرة داخل النص. ومن الضروري تجميعها أولاً ثم إعادة تركيبها في أغلب الأحوال. وهنا نسجل حسب الظروف والهدف فرقين أساسيين في النص بالقارئ والتفاعل الثنائي بين الشريكين الاجتماعيين .

وعدم تمكننا من القدرة على التأكد وعدم الاستطاعة على تحديد الهدف وغياهما هما مصدرا التفاعل بين القارئ والنص. وفي هذا الصدد فإن الفراغات أي عدم وجود التناسق بين النص والقارئ هي التي تحدث وتكون

سببا في التواصل في عملية القراءة. فالألا تناسق و(الاشيء) كلها أشكال متنوعة ومختلفة للفراغ غير المحدد. وعمليات التفاعل قائمة على هذا الفراغ الذي يعتبر أساسها .

فالشيء المفقود في المشاهد التي تبدو بسيطة لا قيمة لها، والثغرات التي تظهر في الحوارات هو ما يدفع القارئ إلى ملء الفراغات بالانعكاسات؛ فالقارئ يدفع ويجذب داخل الأحداث ويكون مضطرا إلى إضافة ما يفهم مما لم يذكر. وما يذكر لا يكون له معنى إلا كمرجع لما لم يذكر. فالمعاني الضمنية هي التي تضيف شكلا ومعنى وليست الأمور التي يعبر عنها بوضوح. وعندما يظهر ويبرز الشيء غير المذكور في مخيلة القارئ فان هذا يؤدي إلى توسيع ما يذكر في معنى أكبر مما قد يكون متصورا. وحتى المشاهد التي كانت تبدو تافهة لا معنى لها تظهر عميقة جدا بصورة مذهشة وملفتة للانتباه. إن «الشكل الثابت للحياة» الذي نتحدث عنه فرجينيا وولف لا يظهر على الصفحة المطبوعة بل ما هو إلا النتيجة الناشئة من التفاعل بين النص والقارئ .

وعليه فالتواصل في الأدب عملية لا تقوم على قانون مسبق يحركها وينظمها، وهي غير ناتجة عنه بل هو تفاعل موسع متبادل بين معنيين إحداهما واضح والآخر ضمني. وهو قائم بين الكشف والخفاء. فالشيء المخفي يدفع القارئ ويحثه على الفعل. وهذا الفعل مرتبط بما هو ظاهر. وكلما يخرج المعنى الضمني إلى الوجود نجد المعنى الظاهر يتغير ويتبدل. وكلما ملأ القارئ الثغرات والفجوات بدأ التواصل. وتعمل الثغرات كالمحور الذي تدور حوله العلاقة بين القارئ والنص كلها. وعلى هذا الأساس نجد أن فراغات النص تثير عملية التخيل التي يقوم بها القارئ بناء على ما يضعه النص من شروط .

فالقارئ لما يكون أمام النص لأول وهلة يسيطر عليه الإحساس بالحيرة ويبدأ تدريجيا من التخلص منها. فيوظف معرفته ورصيده الثقافي والقرائي من أجل الفهم والاستيعاب وهضم ما يقرأه وتساعد في ذلك قراءته السابقة وما يملكه من معارف، كما أنه يسخر كل اهتماماته وتجاربه وأفق توقعه وظروف بيئته من أجل تحقيق هذا الهدف. فيدخل غمار النص بكل ثقله المعرفي عسى أن يساعده على القراءة.

وبهذا يخلق تفاعل مستمر وحيوي بين النص والقارئ يتولد عنه إنتاج للمعنى. ومفهوم المعنى هنا ليس هو ما يقصده الكاتب وما يريد ويحاول بثه في نصه، وإنما هو كذلك ما يضيفه القارئ. وهذا لا يدل بتاتا على أن معنى

النص يعكس ذاتية القارئ فقط بل «إن العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ ولكنه تركيب والتحام بين الاثنين».

ومن خلال التوضيحات السابقة يتضح لنا أن المعنى المولد ما هو إلا نتيجة مركبة تضم عنصرين هامين متلازمين. يشكل كل واحد منهما أساس وجود الثاني. فالنص لا يفرض معنى على قارئه وإنما القارئ بتفاعله معه يتوصل إلى معنى قد يكون جديدا. وما يضيفه القارئ إلى النص من معنى ما هو في الحقيقة إلا ملء للفراغات التي برزت في النص بفضل نشاط القارئ الذهني وبداهته وقدرته على الفهم المخفي والمختبئ بين ثنايا النص. وهكذا يصل في الأخير إلى معنى صحيح يتلاءم مع أفق توقعه.

المبحث الثالث

التلقي والمذاهب الغربية الحديثة

التلقي عند أرسطو

التلقي في النقد الماركسي

التلقي في النقد الوجودي

التلقي في النقد الرمزي

التلقي في التحليل البنيوي

1. التلقي عند أرسطو:

المتصفح لتاريخ النقد ومتتبعه يجد أن أرسطو كان من أكثر رواد الفكر اليوناني وأبرزهم عناية واهتماما بفلسفة التلقي أو مفهوم الجمال في استقبال النص. والتفاته لهذه القضية تتجلى واضحة فيما خلفه من رصيد فكري ونقدي فكانت دوما تشغل باله وتستقطب تفكيره.

وقد كان لأرسطو تأثير كبير على رواد الفكر والأدب الغربي فما زالوا لحد الآن يميلون إلى أحكامه وآرائه ويعملون بها في مذهبهم ونظرياتهم الأدبية الجديدة. تأثرت نظرية التلقي أو الاستقبال الألمانية بمفهومه لفلسفة التلقي بحيث كان مرجعا وسندا هاما لها. ويبرز ذلك على الخصوص فيما أدلى به ياكوبس أحد رواد هذه النظرية البارزين حول علاقة النص بالجمهور. فالدارس والمتتبع لحديث أرسطو عن الشعر يتوصل ويعرف أنه كان مهتما اهتماما كبيرا بطبيعة هذه العلاقة التي اعتبرها النقاد السبب الرئيس لجل الأحكام التي توصل إليها. كما كانت نقطة تحول في مسار الفكر بينه وبين أستاذه أفلاطون.

كانت عناية أرسطو بعملية التلقي ذات بعد شمولي. فقد تناولت عناصرها الثلاثة وهي النص والأديب (الكاتب) والمتلقي. وخص كل قطب من هذه الأقطاب الثلاثة بالوقوف عند دوره الذي يتفاعل به في هذه الثلاثية تفاعلا يوصل في آخر المطاف إلى إدراك جمالية النص، ويبلغ رسالة الكاتب. وبناء على هذا راح يربط في عملية التلقي بين المقدرة الفنية لدى الشاعر وأحوال المتلقي ومعتقداته. وكان يرى أن براعة الشاعر وملكاته الفنية يجب أن تكون قادرة على تصوير الأمر النادر أو المستحيل في صورة الممكن لدى الجمهور.

وكان يقول: «...أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول، وعرف كيف يضيف عليه مظهرا من الحقيقة فله ذلك على الرغم من استحالاته». وهذا يعني أنه إذا بسط هذا اللامعقول الصعب الفهم وتمكن من تقديمه بصورة جلية للمتلقي فلا مانع من ذلك وتلك علاقة ضمنية تدل على علاقة النص بالمتلقي. هذه القضية عند أرسطو تتصل بقناعة خاصة ترتبط بفكره في نظرية المحاكاة. فكان يرى أن تصوير الأمور اللامعقولة أمر معيب في المسرحية لأنه يضاد الغاية من المحاكاة.

وقد نتج عن هذه القضية رؤية أخرى ذات اهتمام كبير في الفكر الأرسطي. وهي نظريته المتمحورة حول استخدام الأساطير في الشعر. فإذا اتصفت الأسطورة بكونها من الأمور المستحيلة، بمعنى أنها من اللامعقول فقضيته متى يمكن استخدامها في الشعر ترجع عند أرسطو إلى أهمية العلاقة بين

النص والمتلقي وضرورة التفاعل بينهما. فجعل الحكم في هذه المسألة مرتبط بواقع الجمهور ومعتقداته من ناحية واستطاعته ومقدرته على نقل الاستحالة في الأسطورة إلى الأمر الممكن وقوعه من ناحية أخرى. أي أن الكاتب إذا استطاع ببراعته أن يقدمها في صورة الممكن فصح ذلك وإلا فلا. وهذا يعني ضمناً ربط العلاقة بين النص والمتلقي.

مثلاً اعتبرت فلسفة التلقي عند أرسطو الوسيلة والسبيل إلى الربط بين الشاعر والمتلقي أو بتعبير آخر بين النص والجمهور فقد كانت أيضاً مجال التمييز بين أجناس الشعر. يرى أن للشاعر رسالة اجتماعية ذات بال. فهو مرتبط بالواقع من ناحية وبالجمهور المتلقي من ناحية أخرى، غير أنه لا يصور الواقع كما كان أو كما هو كائن بل بالعكس من ذلك فهو يصوره كما ينبغي أن يكون في رؤيته الفنية ورؤية الجمهور. والمعيار الذي يحكم به على قيمة العمل الأدبي يكون على حساب ما يضيفه على الواقع من صفات تجعله ذا أثر جمالي لدى جمهوره. وبهذا فرق بينه وبين الشعر الغنائي. فهو في نظره لا قيمة له لأنه يعتبره أثر الوعي الفردي لا الجماعي. لأن الشاعر يلجأ فيه ذاتياً إلى تصوير عواطفه.

ومن هنا يمكن الاستخلاص بأن عنايته بتقوية الصلة وتوثيقها بين رسالة الأديب وطبيعة المتلقي من منظور مفهومه لرسالة الشعر كانت من أهم الأسباب التي دعت به إلى الحكم على الشعر الغنائي من جانب والتفرقة بين أجناس الشعر الموضوعي (المأساة – الملهة – الملاحم) من جانب آخر. ويرتب المأساة في المقام الأول ثم تتبعها الملهة ثم الملحمة.

والمقياس في هذا الترتيب كما يستخلص من كلام أرسطو وشراحه هو طريقة المحاكاة وما ينتج عنها من أثر ناتج في عملية التلقي.

بين أرسطو ما للمأساة من فعل وأثر كبيرين وما لهما من وقع كبير على نفسية القارئ. وهذا الأثر إنما ناتج وصادر عن الدور الذي يقوم به الممثلون الذين يمثلون أدوار شخصيات مأساوية. وبهذا ظهرت له فكرة «التطهير» التي لها أهمية كبيرة إذ تعتبر عاملاً هاماً في تخليص القارئ من همومه اليومية وجعله يعيش أجواء أخرى جميلة. وكأن المتلقي يتطهر من كل الأحاسيس والمشاعر التي تنثيرها المأساة من خلال تفاعله مع النص.

«فالتطهير وعي بالفعل التراجيدي في ذات المتلقي ووعي بالأثر الذي يصنعه هذا الفعل التراجيدي من خلال استجابة المتلقي له». ومنه فإن الكاتب: «يهدف إلى منح قرائه نوعاً من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية،

وهذا الشعور حين يظهر يدل على أن العمل الفني قد اكتمل». بمعنى حدوث استجابة لدى المتلقي نتيجة وعي تراجيدي نتج عن قراءة المأساة.

ففاعل التطهير في الحقيقة ما هو سوى برهان على تفاعل القارئ مع النص. أو بالأحرى انسجامه وتلاؤمه الكاملان معه، كيف لا؟ خاصة أنه يستعين بما قرأ وبما شاهد مستفيداً من «عملية التطهير» التي تغرس في نفسه أحاسيس بفعل التلقي. ألا يكون هذا دليلاً عملياً على البعد الجمالي الذي يُحدث تفاعلاً ووقفاً في نفس القارئ الذي جاءت به نظرية التلقي فيما بعد وأشار إليه أرسطو قبلها؟

وما يمكن أن يستخلص من فلسفة التلقي عند أرسطو أن رواد نظرية التلقي كانت لهم سندا ومرجعا بارزا في بعض ما التفتوا إليه من أحكام. هذا بغض النظر عن أوجه الخلاف بينهما إذ أن أرسطو تنبه إلى الكاتب أو الأديب ولم يغفله في عملية التلقي، بل جعل له رسالة وثيقة الصلة بالقارئ أو الجمهور.

ومما اعتمد عليه رواد نظرية التلقي وجعلوه مرجعا لهم في انشغالهم بمهمة القارئ وحديثهم عن مشاركته في صنع المعنى وكذا في نظرتهم لمعنى التفاعل بين النص وجمهوره هي فكرة أرسطو التي تمحورت حول الأثر الناتج في عملية التلقي للنص المسرحي. وإذا كان أرسطو يرى أن من الواجب أن يتم التراسل بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة. وأن هذا التراسل يخلق نوعاً من التوحد بين الطرفين فإن أصحاب النظرية الجديدة يلحون على أهمية القارئ في تفاعله مع النص.

2. التلقي في النقد الماركسي:

إن الفكرة الأساسية التي وضعها رواد نظرية التلقي نصب أعينهم، وحاولوا تجسيدها هو علاج وإصلاح ما تسبب فيه النقد الماركسي في الدراسات الأدبية أو بتعبير آخر بذلوا جهودهم لتنقية الفكر الديمقراطي في ألمانيا الغربية من مخلفات التقاليد الماركسية. ومن ثم احتدم النقاش بين أتباع الماركسية في الشرق ورواد النظرية ومناصريها في الغرب مما أدى إلى اتهام وانتقاد بعضهم البعض بطريقة امتزجت فيها المفاهيم الأدبية والسياسية. فوجه رواد نظرية التلقي للنقد الماركسي جملة من الانتقاد يذكر منها على الخصوص فيما يتعلق بموضوعنا.

أ. ازدواجية النقد الماركسي:

والمقصود بالازدواجية هي أن التقاليد الماركسية لم تكن واحدة ولم تكن على رؤية واحدة فيما يتعلق بموضوع الاستقبال. ويردون ذلك إلى أن الفكر الماركسي منذ وهلته الأولى نشأ في اضطراب لأن (ماركس) التفت بداية إلى التفكير الفلسفي ثم إلى التفكير السياسي والاقتصادي. وعندما راح يعتني بالمسائل الجمالية بصفة خاصة في الأدب كان مع أنصاره يعملون وفق رغباتهم الشخصية أو بما يتطلبه العمل السياسي. ونظرا لذلك اضطربت رؤيتهم إلى جمالية الفن فتارة بين توظيفها لخدمة الصراع الطبقي الذي ينادي به المذهب، وطورا إلى الاستجابة لميولهم الخاصة اتجاه المذاهب الجمالية التي كانت رائجة في تلك الحقبة.

ورغم ما شهدت هذه الفترة من تسخير وظيفة الفن لخدمة الطبقة (البروليتارية) إلا أن ماركس كان مرتبطا بميوله إلى الانجازات الفنية الماضية. وتتنوع هذا التأثير بين ميله إلى الفلسفة المثالية وبين إبراز إعجابه بالاتجاه الكلاسيكي لكبار الشعراء وقناعته وإعجابه بالفن الإغريقي.

لقد أفرزت هذه الأجواء أن وقع النقد الماركسي في خلط وتورط بين معتقداته السياسية وميوله الشخصية ولم يستقر على حال. فالقضية من منظور رواد النظرية الجديدة هي ازدواجية وقع فيها النقد الماركسي، والذي كان من جهة أخرى سببا في أزمة الفكر النقدي فيما يتعلق بالاستقبال .

فالمقياس الذي تعتمد عليه الجمالية الماركسية يرى أن الفن بمختلف أشكاله مرتبط ومحكوم بعلاقات جدلية مع الأشكال الاجتماعية ولكن ما ينبغي الإشارة إليه هنا هو أن مصطلح «الأشكال الاجتماعية» القصد منه هو الطبقة الاجتماعية الخاصة التي صنعها الفكر الماركسي. فالفن في نظر ماركس لا يكون فنا إلا إذا كان تابعا لطبقة (البروليتاريا). وغير بعيد عنها. فهو يؤسس نظريته على التبعية التامة للطبقة، وعلى الخضوع المطلق للرقابة في سبيل العمل السياسي .

وما يرسخ فكرة الازدواجية والتناقض في نظر رواد النظرية الجديدة هو اهتمام «ماركس» بالفن الإغريقي. وقد وضح الناقد (هنري أراغون) سبب هذا التفكك فبين أن ماركس اعتمد بداية في فكره النقدي على مثالية (هيجل)

ولم ينجح مع أصحابه في تقويم نقده وفق مذهبه السياسي. ولم يتمكن من حل هذه المعضلة. فكان يتجنب المثالية ويتعد عنها مرة وينجذب إليها مرة أخرى ويعمل بنقيضها في كثير من الأحيان .

وينسجم توضيح الناقد مع ما قام به (ماركس) إذ أراد أن يخضع الفن اليوناني وفق فكره النقدي والمذهبي بمعنى حاول أن يؤدلجه وأن يجعله حتما في خدمة الطبقة. غير أنه في الأخير توصل إلى أن هذا النوع إنما يخضع لطابع جمالي أكثر من خضوعه لطابع إيديولوجي معين. وهذا يفسر أن (ماركس) وجد صعوبة في إخضاع التجارب الفنية الماضية لمذهبه النقدي عن طريق التفسير المادي .

ومن هنا يلاحظ أن النقد الماركسي لم يستقر على حال وقد اضطرب مقياسه المذهبي في عملية التلقي للتجارب الأدبية إلى درجة التناقض. واعتبره أصحاب نظرية الاستقبال وغيرهم من النقاد ازدواجية تسجل على النقد الماركسي ويؤخذ عليها .

ب. حتمية التماثل السطحي بين النتاج العام والنتاج الثقافي:

ومن المآخذ التي وجهها رواد الاستقبال إلى النقد الماركسي حتمية التماثل السطحي بين النتاج العام والنتاج الثقافي. ولتوضيح مفهوم التماثل تجدر الإشارة أن لماركس نموذج مقابل لنظرية الاستقبال. ارتكز فيه على التفسير المادي لمظاهر النشاط البشري في المجتمع. ويدخل ضمن ذلك النشاط الثقافي. «فالحياة المادية هي التي تكون العقل النظري، والعقل فيها تابع للمادة» وعليه فلا يوجد فرق بين نتاج هو ثمرة العقل ونتاج توجده الآلة في مصنع. فكل منهما نتاج خاضع للمادة أو للقوة الاقتصادية والسياسية .

وبناء على هذه الرؤية الحاسمة فلا وجود للأدب في النقد الماركسي هدف جمالي أو متعة فنية يستقبلها المتلقي. فقد اعتبر كل من الجمال واللذة والمتعة ترفا لا فائدة منه وضلت تكافحه. وهدف الأدب عندها محدد من طرف الطبقة أو الحزب. ليس الفن غاية في ذاته، وما هو إلا وسيلة للتعبير عما يكونونه من كره طبقي للرأسمالية. وما نتج عن هذا هو أن الهدف ونتاج الأدب مرتبطان بعلاقة آلية. فكلاهما يصنع الآخر. الهدف يصنع النتاج، والنتاج يخلق موضوعا للهدف .

واعتمادا على هذا الرأي يكون النتاج هو ما يبتدئ به في الإدراك. وهو المسيطر على جميع العمليات. فلا وجود لفرق بين نتاج الأدب ونتاج المادة والمصنع.

هذا التماثل الحتمي هو الذي لفت نظر رواد الاستقبال، لأنه يلغي وينفي فكرة الاستقبال والتلقي، فالنقد الماركسي يراه نوعا من الاستهلاك الذي لا يهتم به. ويجعل النتاج هو قطب الرحى. وبهذا توصل رواد النظرية إلى أن النقد الماركسي يتعامل مع الثقافة بصفة عامة من رؤية النتاج وليس من منظور الاستقبال .

ج. القارئ الفرد ليس قوة تاريخية:

كان القارئ الفرد موضوع النقاش، والأكثر تناولا لما يثيره من مشكلات وردود الفعل بين رواد الاستقبال وبعض المذاهب الأدبية الحديثة خاصة الماركسية التي كانت بمعتقداتها السياسي ومذهبها الأدبي تلغي الفردية وتحاربها. وهذا يدل على إلغائها لفكرة التلقي لأن الذاتية التي يتمتع بها الفرد وكذا ميوله وملكاته التي ينفرد بها يجب ألا تحيد عن الأهداف المحددة للطبقة أو الحزب، وتكون دوما خاضعة لها. فالفرد عندها لا يعد قوة تؤخذ بعين الاعتبار في عوامل التغيير. بمعنى آخر لا يعتمد على القارئ في تأويل النص وإبداعه من جديد من خلال التلقي. فاحتقارها للفرد يلغي قوته التاريخية .

وفي حديث أحد نقادها عن الفن يبين أن الفرد قد توقف ولم يبق له وجود لأن الصناعة والحزب قد جعلتا من الإنسان بشرا جديدا له حياة خاصة لا يتحرك من ذاتيته ولا وفق خصوصياته وتأملاته. وينبغي على الفرد في ضوء الفن الجديد أن يتخلى عن كل ما هو متعلق به من مشاكل خاصة وشخصية، وأن يفسح المجال لمصير الجماهير. فعلاقته بنفسه غير مفيدة، وغير مجدية بل علاقته بالمجتمع هي الأهم. وهذه الأفكار كلها ضد فكرة التلقي التي ينادي بها رواد النظرية لأنهم وجدوا أن الفرد لا فرصة له للتلقي .

فالماركسية لم يكن توجيهها للفرد توجيها قائما على الحرية والاختيار وإنما كبلته بقيود وفرضتها عليه. فالأهداف عندها هي وراء الذات، وهي التي تشكلها، كما أن النظريات هي التي توجد الرواد وليس العكس. وبناء على هذه الرؤية، استبعد القارئ الفرد في مجال العلاقة بالنص، واعتبر عنصرا

هامشياً لا دور له لأنه يقرأ وفق شروط مفروضة عليه ومحددة بأهداف حزبية أو اجتماعية. ولذا برزت نظرية التلقي كرد فعل لهذا المعتقد السياسي والفني. وحاولت أن تعيد للقارئ أهميته في علاقته بالنص. وأصبح يعول عليه كثيراً، بل الركن الأساسي في الدراسات الأدبية حتى عد «الحكم في التاريخ الأدبي الحديث».

3. التلقي في النقد الوجودي:

وحتى نتجنب الخوض في حديث شائك عن تفاصيل الفلسفة المادية للوجودية يمكن القول بصفة عامة أنها جاءت كمواصلة وتطور لنظرية «فرويد» فهي تدعو وتحث على تحرير الإنسان من كل القيود مثلما فعلت النظرية الفرويدية في تحريرها الإنسان من الكبت. فالنظريتان تشتركان في إلحاحهما على عبادة الذات. وتصورهما للإنسان هو أنه ينبغي أن يستمتع بوجوده، وأن يطلق العنان لحريته. فيحقق لنفسه قدراً أوفر من الملذات .

وأهم ما في النظرية الأدبية التي نادى بها (سارتر) هو أن الوجودي ينطلق من فكرة أنه حر، وعليه فلا يرض بأي توجيه يأتي إليه من الخارج. وقد كان لهذه النظرة انعكاس على نظرية الأدب الوجودي واستقبال النص خاصة. فالقارئ في تعامله مع النص الأدبي لا يكون مفسراً أو محللاً أو شارحاً أو معلقاً من خلال الموضوع أو المعنى الذي يعالجه الكاتب، وإنما يقوم بمشاركته في خلق ما يريده الكاتب مشاركة حرة لتغيير المجتمع في المستقبل إلى قيم جديدة. وهذا يعبر على أن القارئ يتجاوز الموضوع الذي أوجده واكتشفه صاحب النص، ولا يقف عنده لأن الموضوع في مفهومهم يقبل المشاركة، ولا يمثل وجوداً مستقلاً. فكل ذات تعمل على خلق موضوعها بفردية حرة. ولذا فلا ينخدع بغيره باسم المبادئ التي تنادي بها طبقته .

وهذا يدل على أن الوجودي يتمتع بحرية في عملية إدراكه وتفسيره عندما يستقبل نصاً يعبر فيه الكاتب عن المبادئ والقيم التي تحكم مجتمعه أو طبقته. فلا يقوم بمراعاة النص في علاقته بصاحبه، ولا في علاقته بمظاهر الحياة أو قيمها.

ولعل ما أبداه المستشرق الألماني (فالتر براونه) قد يظهر لنا رؤية النقد الوجودي في التعامل مع النص بصورة واضحة وجلية. فمن خلاله نستطيع أن نفهم صورة هذا النقد. فقد أقام رؤيته على أن الشاعر الجاهلي خاصة كانت تسيطر عليه فكرة الموت من خلال بكائه على الأطلال. وما حرصه على

متابعة الرحلة إلا تفسير للهروب إلى الحياة، والتمسك بها. فكان يشعر بعبثية الوجود وبالتناقض بين إرادة الموت أو الفناء المسكون بها. وبين إرادة الحياة. وخلاصة هذه الرؤية أن الطلل كان رمزا للفناء والعدم .

وتعقيبا على هذا التصور يرى الباحث الدكتور محمود عباس عبد الواحد أن التعامل مع النصوص بهذه الطريقة وتفسيرها بهذا الشكل الذي تتبناه الوجودية والمفروض عليها إنما هو تكلف مفضوح وتعسف ظاهر. والدخول إلى غمار النص بهذه الافتراضات الذهنية التي لا أساس لها من الصحة إنما هي اقتحام لمجال النص. والافتراض المعتمد عليه هنا هو أن الشاعر كان يحمل نفس فكرة الوجوديين ويفكر بنفس التفكير الذي يفكرون به، وهو أنه كان يشعر بعبثية الوجود مثلهم ويشعر بالتناقض بين إرادة الموت المسيطرة عليه و بين إرادة الحياة مثلهم.

وينفي الدكتور محمود عباس عبد الواحد هذا التصور ويراه مخالف تماما لما كان يعيشه الشاعر الجاهلي وبعيدا عن واقعه. والاحتمال الذي استند عليه هو أنه لو كان فعلا مسكونا بفكرة الفناء إلى درجة أنه يشعر بعبثية الوجود وسيطرت على إدراكه النفسي والفكري كما يزعم مفسر المقدمات الطللية للشعر الجاهلي القديم لدفعته تلك الفكرة إلى التشاؤم عوض الجري لتحقيق شهواته، ولابتدأ واستهل قصائد الرثاء والحرب في شعره ببياء الديار والأطلال تعبيرا عن تلك الفكرة المهيمنة عليه كما يقولون. أما وقد كان العكس فقد ابتعد بذوقه عن ذلك. فهذا يعبر بكل صراحة أن فكرة الفناء لم تكن عالقة بوجدانه .

وهناك اعتراف بعدم مصداقية هذا التفسير الوجودي من لدن الباحث الدكتور حسين عطوان واعتراض عليه. فبين أنه رغم ما قيل على العصر الجاهلي بكونه كان متسما بالفراغ الروحي إلا أنه لا يمكن أن تضي عليه الوجودية وتفرض عليه مثل هذا التفكير الدقيق المتعلق بالبقاء والفناء على الشعراء الجاهليين. وكيف يمكن أن يتمتعوا بمثل هذه الأفكار الراقية التي قد لا يهتدي إليها إلا من بلغ شأنا في تاريخ الأديان؟ وهذا خلاف ما نعرف أن العرب آنذاك كانوا تحت وطأة السذاجة البدوية .

وما يستخلص مما أدلى به الباحث أنه جد متيقن بفساد التفسير الوجودي لأنه بعيد كل البعد عن طبيعة الشاعر. ومما تتطلبه الموضوعية في هذا المجال الإشارة إلى أن فلسفة التلقي في النقد الوجودي كانت مرتبطة بنقطتين مختلفتين. أولاها تبرزها وتحدها علاقة المتلقي بالنص سواء أكان ناقدا أم دارسا. وهنا يظهر أن الفكر الوجودي بمختلف نزاعاته وميوله كان مسيطرا على

عملية التفسير والتحليل ومستبدا بها. وهيمنة الناقد وسطوته جد واضحة في الاقتحام التعسفي للنص واتباعه لذاتيته وفكره الخاص .

وثانيهما توضحها علاقة الكاتب بالجمهور. وهي علاقة تنبني أساسا على نوع من الانسجام والتنسيق بين رسالة الكاتب وطبيعة الجمهور. الكاتب هنا يتعدى فيما يكتب حدود زمنه ومقتضيات حاضره العصري. ولا يكتفي بمخاطبة جمهوره الواقعي فقط بل يتجاوز به إلى غد متوقع قد يلاقي فيه من يتقبل ويستجيب لفكره. وفي هذا الصدد قسم (سارتر) الجمهور الذي يخاطبه الكاتب إلى نوعين: جمهور واقعي وجمهور إمكاني، ويعني بالثاني جمهورا مثاليا في المستقبل. في حالة ما إذا وجد الكاتب من معاصريه نوعا من الجفاء فقد يقصد إلى جمهور بعيد عن مواطنيه يصف له من وراء الموقف الخاص مثله الإنسانية .

ويستخلص من هذا التقسيم أن (سارتر) يتعرض لرسالة الكاتب الاجتماعية. فكل من الكاتب والجمهور يسعيان لتحقيق المثل الإنسانية. وغاية الأديب والقارئ تتمثل في الاستطاعة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء المستقبل. والمستقبل يتوقف تحقيقه على فهم الحاضر وتغييره .

والالتزام هنا مخالف تماما لذلك الذي رأيناه في الفن الماركسي. إلتزام مذهبي يمليه صراع الطبقة، وتفرضه قوة خارجية على الأديب والكاتب بل بالعكس من ذلك هو التزام يمليه مشروع إنساني في موقف خاص .

وفي ضوء هذا التوضيح يتبين لنا أن النقد الوجودي وكذا النقد الماركسي ليسا همهما المتعة الجمالية في النص، وإنما يسعيان لتحقيق الوظيفة الاجتماعية، غير أنهما يختلفان في شأن هذه الوظيفة. ففي الوجودية فذاتية الفرد وطريقة إدراكه لعالمه هي التي تحددتها، أما في النقد الماركسي فالحزب والطبقة هما وراء تحديدها. كما أنهما يختلفان أيضا فيما يخص مفهوم الاستقبال، فالنقد الوجودي يهتم باستقبال النص كما يهتم بنتاجه. فالقارئ فيه يتمتع بذاتيته، لا يرض بتوجيه يأتيها من الخارج. بينما النقد الماركسي فيهتم بالنتاج ويظهر القارئ فيه محكوما بجبرية المذاهب كما سبق الذكر .

أما إذا ما بحثنا في علاقة النقد الوجودي بنظرية الاستقبال الجديدة فنجدها تظهر في نقطتين:

أولاهما: يبرز في كون أن الرؤيتين تلتقيان في أن للعمل الأدبي هدفا يشارك القارئ في صنعه وتحقيقه، إلا أنهما يختلفان في هذه المشاركة

ففي الفهم الوجودي فهي بينه وبين الكاتب من أجل تحقيق وظيفة الأدب الاجتماعي. أما عند رواد نظرية الاستقبال فهي بين القارئ والنص لتحقيق المتعة الجمالية.

وثانيهما: نجدهما يلتقيان أيضا في نوعية القارئ وطبيعته. فالقارئ في نظر رواد نظرية الاستقبال هو القوة المسيطرة، والمصدر النهائي للمعنى وللتاريخ الأدبي – كما مر بنا – وتوصلوا إلى أن هناك قارئين: قارئ واقعي وقارئ ضمني متخيل . وبهذه الرؤية التي وضعتها النظرية للقارئ تكون في وفاق مع رؤية (سارتر) لما قسم الجمهور المتلقي إلى نموذجين.

وتختلف رؤية النظرية الجديدة عن النقد الوجودي في كثير من القضايا يذكر منها:

أولاً: أن رواد نظرية الاستقبال كانت تحدوهم منذ البداية الرغبة في إصلاح الأزمنة الأدبية التي سببتها العوامل السياسية والاقتصادية في ألمانيا بعد الحرب والتقسيم. ونشأت النظرية في جو هذا الإلحاح على التغيير والتبديل. وهذا ما جعلها بأنها لم تكن نتيجة لمذهب معين من المذاهب الفكرية المعاصرة. فهي بهذا كانت رؤية نقدية خالصة للأدب، وليست من قنوات البث الفكري- على عكس النقد الماركسي والوجودي- والدليل على ذلك أن روادها نهلوا من منابع متعددة، واعتمدوا على نتاج الفكر النقدي المتنوع من فلسفة أرسطو في التلقي، والفكر الغربي في النقد، وبنوية فرنسا، والفكر النقدي عند سارتر. ومن كل هذه المناهل المتعددة تمكنوا من صناعة نظريتهم الجديدة .

ثانيهما: الاختلاف في وظيفة الأدب فهي عند رواد الاستقبال وظيفة اجتماعية جمالية بينما هي في النقد الوجودي فالأدب ليست وظيفته خلق الجمال أو التأمل فيه . وعلى هذا تختلف مهمة القارئ في النظرية الجديدة عنها في النقد الوجودي.

ثالثاً: الأدب الإنساني الذي يدعو إليه الوجوديون قد تتضاءل فكرته وتنقص عندما نراهم من جهة أخرى متحمسين للأدب الموجه إلى جمهور خاص أو طبقة معينة. وهم بهذه الرؤية نجدهم أكثر اقتراباً من الماركسية وبعيدين عن النزعة الإنسانية التي يزعمونها. وبهذا ارتباط الوجودية في فكرها النقدي بالماركسية في كثير من الحالات .

أما فيما يخص نظرية الاستقبال فتظهر بعيدة عن الماركسية إذا ما لاحظنا قرب الوجودية منها في المفهوم المذهبي.

4. التلقي في النقد الرمزي:

قد تكون المؤثرات الاجتماعية والنزاعات الفلسفية والنفسية التي راجت بقوة في المجتمع الغربي عامة والفرنسي خاصة هي التي كانت وراء بروز ونشأة الرمزية في فرنسا. وقد تقوى أصحاب المذهب الرمزي في الفترة التي سادت فيها الطبقة البرجوازية.

وإلى طبيعة الفكر البرجوازي الذي كان من أهم خصائصه الفردية وتحكيم المصلحة الذاتية قبل كل شيء آخر يرجع نمو الشخصية الفردية المنافية لكل قانون والتي تفضل مذهب الفن للفن عن الأدب الملتزم بل تغالي كثيرا في هذا الميل.

وقد كان لما توصل إليه فرويد من دراسات في تفسير مظاهر السلوك البشري أثر كبير على الفكر الغربي من الناحية النفسية والفلسفية لأنه ربط بين الدوافع والرغبات الإنسانية. وأهم ما جاء به هو أنه جعل مظاهر السلوك نتيجة للرغبات المكبوتة ورمزا لها. فكان يرى الفنان عامة شبيها بالحالم والعصابي. فكل منهما ينهل موضوعاته من عالم (اللاشعور). وكانت هذه الرؤية الفرويدية تأثير كبير على الرمزيين إذ اعتبروا التجربة الشعرية تجربة غير واعية وشبيهة بالحلم. وأدت بهم مغالاتهم إلى تسميتها «بالحلم الرمزي».

وبناء على هذه الرؤية وقع تغيير كبير على تجاربهم الشعرية، فأصبحت مجرد نزاعات تفر من الواقع، ولا تعبير أي اهتمام للالتزام الاجتماعي، فتحوّلت إلى ذهول وانهيار عصبي بعيدة كل البعد عن قضايا المجتمع ومتطلباته. وخلقت هذه الرؤية تحولا كبيرا في تجاربهم الشعرية فأحدثت شرخا واسعا بين الفنان والمجتمع إذ أصبح لا يراعي قضايا. كما أدى إلى الانطواء والتفوق والرجوع بالحضارة الإنسانية إلى زمن الخرافة والأساطير.

يتخذ الرمزيون الرمز أداة للتعبير بدعوى أن اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية، وإخراج ما في اللاشعور. فبالرمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة واجتياز عالم الوعي إلى اللاوعي. وقد يجعلون من الرمز «المعادل الموضوعي» الذي يمكن إسقاط التجربة الذاتية عليه كالأسطورة والمعطيات الدينية، التراث الأدبي والتاريخي أو من الطبيعة والشخصيات.

وهم يهدفون دوماً إلى العمق بغية إنتاج عمل أدبي عظيم. وهذا ما سبب الغموض والإبهام في كثير ما كتبوا. وهذا الغموض جعل ناقدًا كبيرًا يقول عند انتهائه من تحليل رموز إحدى قصائد أدونيس: «هذا عصير كلام طويل قيل عنه ترجمة لما يمكن أن أدونيس قد أراده. وربما لا يكون قد أراده...». وإذا كانت هذه التجارب لدى رواد المذهب هذا شأنها وهذه حالتها مرتبطة منذ ولادتها بحالات مرضية فهذا أدى إلى أنها كانت بالضرورة تحتاج إلى جمهور من نوع خاص يتلقاها وهو منفصل عن وعيه، بعيد عن واقعه ومتطلباته.

فطبيعة التجارب الرمزية تمتنع من أن تقيم حوارًا بينها وبين المتلقي. حوار قائم على الفهم والتحليل والتفسير. ولا تحاول ربط علاقاتها بالمتلقي بما يكتنف أسلوبها الغموض المفتعل. وفي هذا يشير الشاعر جورج صيدح: «إن الغموض من أوهى آفات الشعر الرمزي. يفسد على الشاعر غايته سواء انصرف إلى وصف حالة نفسية أو إلى أداء رسالة إنسانية. همه في الحالتين أن ينقل أحاسيسه وخواطره إلى أكبر عدد ممكن من البشر لا أن يمتحن بأحاجيه ذكاء نفر قليل منهم، ولا سبيل إلى النقل والتفهم عن طريق الشعر إلا بسهولة التعبير الفني وبوضوح المعنى المبتكر... والإغراق في الإبهام يسد منافذ الجو ويخلق أمام القارئ فراغًا لا يستحث الفكر ولا يوقظ الشعور...».

وبذلك تخلق التجارب الرمزية بما يضيف عليها صفة الفن الأدبي، وتفقد أهم خاصية وهو الحوار بين المبدع والجمهور. وهذا ينتج شرخًا واسعًا بين الشاعر الرمزي وجمهوره. فكتاباتهم غير خاضعة لرأي المتلقي وحكمه. فهم ينظرون إلى المتلقي على أساس أنه ليس ناقدًا ولا ينبغي أن يكون مشاكسًا للنص، بل هو قارئ يجب أن يعيش التجارب في صمت. ولذلك فإن الفجوة واسعة كثيرًا بين الرمزية وبين نظريات القراءة والتلقي.

وخلاصة القول فإن الرمزية تدخل القارئ في متاهات لا نهاية لها لأنها أدب يجعل القارئ يعيش تجربة بعيدة عن حقيقة الأمور. فيصبح بذلك مجرد متقبل لما يعرض عليه، فلا دخل له في التحليل بل عليه أخذ الأشياء كما هي «فهو مثل الرجل البدائي الذي يعاني ولا يفهم سبب معاناته وألمه – وكأنه في حالة اللاوعي». فدور القارئ عند الرمزيين هو دور ثانوي أمام النص، فهو مستهلك لا منتج، مستقبل لا يبالي بشيء، ومتلق سلبي بعيد كل البعد عن فعالية وإيحائية القارئ الحقيقي.

5. التلقي في التحليل البنيوي:

خلاصة ما كتب عن التحليل البنيوي يبين أن البنيوية امتداد في شكل جديد ومتطور للمذاهب الشكلية التقليدية في دراسة النص. هذه المذاهب التي تهتم بالشكل على حساب المضمون. وبهذا فهي تختلف عن النقد المركسي الذي يعنى بالمضمون ويتجاهل الشكل. فإذا كانت نظرة الاستقبال الألمانية مخالفة ولا تتفق مع التقاليد الماركسية فيما يخص علاقة القارئ بالنص، فإننا نجد البنيوية من جانبها تنفي ولا ترحب بقضية المضمون التي تناولها النقد الماركسي ووقف عندها مليا.

والبنيوية في تعريفها هي نظام تحليلي، يعتمد على الدلالات، والرموز، والإشارات في دراسة النص. وينبني هذا النظام على قاعدة علمية يتكئ عليها القارئ في تعامله مع النص. هذا بغض النظر على شكل اللغة التي دبح بها النص وكذا المذهب الذي ينتمي إليه النص. فالنصوص كلها تتساوى بالنسبة لهذا النظام. فليست هناك للاتجاه البنيوي أفكار مسبقة وافتراسات يدخل بها القارئ غمار النص ليمليها على الأديب لغرض تحقيق نزعات سياسية أو مذهبية فكرية خلافا لما نجده في النقود الأخرى كالماركسية والوجودية والرمزية. ولذلك فهو يهتم باستقبال النص لا بنتاجه.

وهو قراءة بنيوية لنص من النصوص. ويمكن القول بأنه نظام استقبال موجه بقاعدة علمية. والبنيوية قائمة أساسا على فكرة خلاصتها هي أنه يجب أن نتأمل ونفكر في كل ما هو موجود أمامنا دون إقصاء أي جزء. وأن نعتبر مجموع هذه الأجزاء وهذه الوحدات الصغيرة هي التي تقيم هذا البناء وتشكله. وينحصر عمل البنيوية في معرفة وإدراك العلاقات القائمة بين الأجزاء. وهي في إدراكها لتلك العلاقات تتجنب كل تفسير تقليدي مألوف، وتعتمد بدل ذلك على إيجاد نظام علمي يركز عليه المتلقي في تفاعله مع النص. وفكرة النظام هي أهم ما يعول عليها البنيويون في التحليل البنيوي. وهذا النظام هو أشبه بمخطط عام تتعدد طرائق استخدامه تبعا لعلاقة الأدب بنظامه الثقافي.

ويعتبر مخطط جاكسون من أبرز مخططات الاستقبال البنيوي انتشارا وأهم ما يلاحظ فيه هو طريقة تعامل القارئ البنيوي مع اللفظة. فعنده أن اللفظة خطان. خط زمني يدل على المعنى الوضعي، وسماء الخط الأفقي للكلمة. وخط آخر تزامني يشير إلى انحراف الكلمة عموديا عن خطها الزمني في نقطة يتقاطع فيها الخطان لعلاقة بينهما هي المشابهة أو المجاورة. فبالعلاقة

الأولى يشير إلى «الاستعارة» وبالثانية إلى «الكناية». فالأولى عنده مثل استبدال كلمة جحر بالكوخ. ومثل بالثانية بعلاقة المشابهة بين (البؤس والكوخ).

وتبعا لعلاقات المشابهة والمجاورة (التفكير الاستعاري والكنائي) يتواصل الحديث في أي عمل أدبي من موضع إلى آخر. وبين جاكبسون أن التمايز بين هذه العمليات (أي بين الخط الوضعي والخط المجازي) لا يظهر في مستوى التعبيرات الفردية في اللغة بل في مستوى النماذج الكبرى.

وهذا يدل أن التجاوز في دلالة الكلمة لا يتضح إلا في سياق. وهو أشبه ما قاله رواد نظرية الاستقبال. «يجب أن يفهم النص على أنه رد فعل لفكرة النظم».

وعن مستويات الدلالة في الصورة يمكن الإشارة إلى مستويين يجب أن يعمل بهما المحلل البنيوي في استقباله للنص وهما:

1 - المستوى الأول: وهو «الدلالة العادية» أي «الوضعية» فمثلا لفظة الأسد تدل على حيوان معين مشهور. (وهذا المستوى كما سبق الذكر يمثل الخط الأفقي للكلمة عند جاكبسون)

2- المستوى الثاني: «الدلالة المكتسبة» أي إضافة إلى ما هو مألوف شيئا جديدا غير مألوف. وهذا ما يسمى «الرمز» أو «الكلمة الرمزية» فالدلالة لا تحيل إلى موضوعها بل إلى شيء آخر مستعيرة من موضوعها نفسه طاقته الدلالية.

وهنا تختلف شبكة العلاقات الداخلية بين «اللفظة» و«المعنى» في مستوى الدلالة العادية (بمعنى أن الكلمة تتخطى دالاتها الوضعية إلى المعنى المجازي، فتختلف العلاقة) لأن الأشياء تتداخل وتتوافر على غير ما هو مصطلح عليه. (وهذا التداخل هو ما يعبر عنه جاكبسون بتقاطع الخطي الزمني والخط التزامني، أي الوضعي والمجازي للكلمة) وبذلك يقع خرق للمألوف والسائد. ويعني هذا تأسيس منظومة جديدة دلالية في بنية اللغة تتخطى مقدرتها العادية المعروفة. وهنا يبدأ الفن وتنحل الرموز الشائعة إلى رموز جديدة بذاكرة جديدة.

منهج التحليل البنيوي للشعر:

لا يختلف تحليل النص الشعري بنيويا عن غيره من النصوص من حيث الخضوع للنظام البنيوي العام. والقصيدة الشعرية عند أصحاب الاتجاه البنيوي تتألف من مجموعة من الأنظمة، منها النظام الصوتي، النظام العروضي، والنظام التركيبي، والنظام الدلالي. ويعمل هذا النوع من التحليل على تحديد الصلات التي تربط عناصر كل مستوى بالمستوى الذي يليه، وعناصر كل نظام بالنظام الأشمل الذي يأتي بعده.

ويبرز التحليل كيف أن العروض مثلا يؤثر في التركيب، وأن التركيب يوضح الدلالات والمعاني، كما يركز على الانحراف (المجاز) الذي يمكن ملاحظته في لغة الشعر ليس انحرافا عفويا ومنفردا بل يمس القصيدة بكاملها. وهذا يدل على أن القصيدة تمثل صورة أدبية متكاملة، وعلى هذا فلا تتألف من صور بيانية متناثرة. بملاحظة وتفحص بنية أبيات القصيدة وتوزيع القوافي والتفاعل والجرس الموسيقي وأن يقوم بجمع أجزاء تحليله في وحدة كاملة وشاملة. ليتضح من ذلك أن المستويات المختلفة تتقاطع وتتداخل وتتكامل وتصبح القصيدة بلون معين.

وهذا يدل على أنهم يتعاملون مع القصيدة على أنها كل ينتظم مجموعة من العناصر المتداخلة المتفاعلة. كل عنصر منها يشكل بنية حيوية في نظامها. ومهمة المحلل البنيوي تكمن في اكتشاف العلاقات القائمة بين هذه الوحدات أو العناصر ثم يجمع تحليله في وحدة شاملة .

الفصل الثالث

التلقي

في الحركة النقدية العربية المعاصرة

إن المتنّيع لنظرية التلقّي في الساحة النقدية العربية المعاصرة يستخلص أن هناك نوعاً من التأخر في وصول مفاهيمها إلى القارئ العربي. وهذا على خلاف مثيله الغربي الذي كانت له الأسبقية في الاستفادة منها لكونها انتشرت بسرعة وعلى نطاق واسع في الدول الغربية مما سهل له التعرف عليها بيسر.

وكانت الترجمات العربية والأبحاث المنجزة من لدن الدارسين العرب أهم وسيلة مكنت القارئ العربي من الإطلاع عليها، غير أن هذه الترجمة لم ترق إلى المستوى المطلوب الذي يسمح لها بنقلها سليمة حيث كانت تنطوي على ثغرات ويشوبها الكثير من الأخطاء، لأنها لم تعتمد في نقلها على اللغة الأم، اللغة الألمانية، لغة أصل هذه النظرية، وهذا راجع لعدم حصولنا على الإطلاع الواسع بهذه اللغة وعدم التمكن منها.

لقد اهتم نقادنا ودارسوننا بنظرية التلقّي اهتماماً كبيراً، وكان يحذوهم في ذلك الفضول العلمي وشغف الاستطلاع نظراً لما كانت تعيشه الساحة النقدية العربية من تغيرات أيديولوجية مناهضة للمنظورات الفكرية وللكتير من المسلمات التقليدية عن الأدب بالاعتماد على المصادر المكتوبة باللغة الفرنسية والإنجليزية.

وهكذا، وجدوا في هذه النظرية متنفساً وبديلاً لا غنى عنه لكونها تشكل ثورة في تاريخ الأدب و«تحدياً» للدراسات الأدبية، فجعلت من القارئ والمتلقي خاصة محوراً، فأعادت له الاعتبار وبوّأتها المكانة اللائقة به التي لطالما عملت المناهج السابقة على تخييبه وعدم اعتباره عنصراً هاماً وركناً فعالاً في العملية الإبداعية، فانكبوا تارة على ترجمتها وإدخالها إلى الساحة النقدية العربية وتارة على التأليف فيها.

والجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى عناية الباحثين المغاربة الكبيرة بنظرية التلقّي واهتمامهم بها، فعاشت الساحة النقدية المغربية نشاطاً كبيراً تمثل في ترجمة مفاهيم هذه النظرية وأطروحاتها في الكتابة عنها، وكذا في إقامة ندوات ومحاضرات وتنظيم ورشات عمل أملاً في التعرف عليها بشكل واسع، ورغبة في فسح المجال أمام الباحثين والنقاد والمترجمين للإدلاء بأرائهم وتحاليلهم.

ويمكن أن نخلص إلى أن الباحث المغربي قد قام بدور هام وساهم مساهمة فعالة في إيصال نظرية التلقّي والتعريف بها في الأوساط العربية الأخرى.

ليس من السهل جمع وحصر كل ما نشر بالعربية حول نظرية التلقي الأدبي. وهذا ليس مرجعه كثرة ما نشر وإنما السبب في ذلك مرده إلى أن الساحة الثقافية العربية المعاصرة موزعة على ساحات قطرية عديدة، وكل ساحة مغلقة على نفسها يعوزها انتشار المطبوعات والمعلومات، مما يجعلنا لا يكون لنا علم بما ينشر في الأقطار العربية الأخرى حول نظرية التلقي، لأن جل ما يصدر من كتب ودوريات لا تصل إلى الدارس بيسر، كما أن المراجع البيبليوغرافيا ذات قطري أو شبه قطري، ولا توجد بيبليوغرافيا عربية موحدة باستطاعتها أن تقدم للباحث نظرة عامة وشاملة عن كل ما يصدر في العالم العربي بأكمله من مطبوعات، وهذا النقص يسبب الكثير من الثغرات.

ومما ترجم من مراجع إلى اللغة العربية وألف نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

أ. الترجمة:

1. أهم الكتب المترجمة:

Reception theory –a critical introduction, Robert holub,
Men luen, New york 1984

نقل هذه النظرية من الألمانية إلى الانجليزية روبرت هولب- 1989 ثم
ترجم الكتاب بـ:

1-نظرية الاستقبال. مقدمة نظرية، روبرت هولب، ترجمة: رعد عبد
الجليل جواد، ط1، 1992، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.

2- نظرية التلقي، مقدمة نظرية، روبرت هولب، ترجمة: عز الدين
إسماعيل، 1995، المركز الثقافي العربي، المملكة العربية السعودية، جدة.

- wolfgan. Iser. Der.Akt des sens.1994

- فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب، إيزر فلفغانغ. ترجمة: عز الدين
إسماعيل 1995. المركز الثقافي العربي. المملكة العربية السعودية. جدة.

- ما هو النقد الأدبي. بول هرنادي، ترجمة: سلامة حجازي، 1989، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد، فيه فصل عن جمالية التلقي.

- النظرية الأدبية المعاصرة. رمان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، 1991، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة. خصص الفصل الخامس للنظريات المنهجية إلى القارئ. نظريات القارئ.

- نظرية الأدب في القرن العشرين. الرود إيش، ديفوكيما، فارن ديك، جان كوهن، كبرى كاركاء، جان ستاروبانسكي، ترجمة وتقديم: محمد العمري، 1996، إفريقيا الشرق، المبحث الأخير متعلق (نحو جمالية للتلقي)، لجان ستاروبانسكي.

- لذة النص، رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفا، والحسين سبحان، 1988، دار توبقال المغرب، المحمدية. ثم ظهرت ترجمة ثانية للكتاب بقلم منذر عياشي 1994، ضمن منشورات مركز الإنماء الحضاري حلب، وترجمة لمحمد خير البقاعي 1997.

- القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، أمبرتو إيكو، ترجمة: أنطوان أبو زيد، 1996، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء.

- بحوث في القراءة والتلقي، فيردناد هالين (وفرانك شوير فيجن وميشيل أوتان)، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد خير البقاعي، 1998، مركز الإنماء الحضاري. (يضم الأبحاث التالية: من التأويلية إلى التفكيكية، نظريات التلقي لفرانك شوير فيجن، سيميائية القراءة لميشيل أوتان).

- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، أمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم سعيد بن كراد، 2000، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء.

- فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، لفلفغانغ إيزر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، 2000، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للترجمة، القاهرة.

- في نظرية التلقي، عدة مؤلفين، ترجمة: غسان السيد، 2000، دار الغد، دمشق، ويضم الكتاب مقالات مترجمة لجان ستاروبانسكي وإيف شيفريل ودانييل

هنري باجو، ومقالة للمترجم عن «تطبيق المناهج النقدية الأدبية على الأدب العربي: نظرية التلقي نموذجاً» (ص109-132).

- النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، فنست. ب. ليتش، (ترجمة محمد يحيى، مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد) 2000، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة (وفيه فصل عن علم التأويل، وآخر عن نقد استجابة القارئ، ص249-197).

- نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، عدة مؤلفين (ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، 2003، دار الحوار اللأذقية. وفيه بحث لتودوروف عن «القراءة كبناء» وريمون ماھيو عن «القراءة السوسيو نقدية» وميشال أوتن عن «سيمولوجية القراءة»، ولفرنك شویر وبعن «نظريات التلقي» وترجمة الأخيرة في كتاب البقاعي السالف الذكر).

- نظرية الأجناس الأدبية، كارل فيتير، وولف ديتر ستمبل، وروبرت شولس، وهانس روبرت ياكوس، وجان ماري شافر، ترجمة: عبد العزيز شبيل، 1994، تونس.

- نظرية الأجناس الأدبية، عدة مؤلفين، ترجمة: عبد العزيز شبيل 1994، منشورات النادي الثقافي الأدبي، جدة.

- المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: يونس يوسف عزيز، د ط، ولعله صدر عام 1987، دار المأمون، بغداد.

- دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، مادن سروب، ترجمة: خميسي بوغرارة، 2003، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر.

2. أهم المقالات المترجمة

التأثير والتلقي: المصطلح والموضوع، من كتاب كونتر كريم، ترجمة: أحمد مأمون، مجلة دراسات أدبية لسانية، ع7، 1992.

تاريخ الأدب باعتباره تحدياً، ياكوس، ترجمة: د. هنا متولي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع1، السنة الثالثة 1983، مجلة الثقافة الأجنبية، العراق.

القارئ والنص، نظرية التأثير والاتصال، نبيلة ابراهيم، مجلة فصول، العدد 1، المجلد 5، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984. حاولت في هذا المقال توظيف مفاهيم أيزر في كتابه «فعل القراءة» كما نشرت في نفس المجلة استجواباً مع فلفغانغ. أيزر.

المعنى الأدبي، وليام راي، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، 1987، دار المأمون، بغداد، فيه فصل عن نظرية جمالية التلقي.

آفاق، عدد خاص بنظرية التلقي، قدمت فيه دراسات وترجمات لنظرية التلقي الألمانية من ياكوب وأيزر وكذلك سيميائيات القراءة، عدد 6، 1987.

فعل القراءة، نظرية الواقع الجمالي، إيزر، ترجمة: أحمد المديني مجلة آفاق، ع 6، 1987، الرباط.

علم التأويل الأدبي، حدوده ومهامه، ياكوب، ترجمة: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 3، 1988، بيروت.

وضعية التأويل، أيزر، ترجمة: نزهة حفو وأحمد بوحسن، مجلة دراسات سيميائية، العدد 6، 1992، الرباط.

علم النص أو تحليل الخطاب، تون فان ديك، ترجمة: حامد أبي أحمد، مصر، فيه مقالة لتعزيد نظرية التلقي.

جمالية التلقي والتواصل الأدبي، ترجمة: سعيد علوش، وهو عبارة عن مداخلة قام بها ياكوب في المؤتمر التاسع للجمعية العالمية للأدب المقارن، مجلة الفكر العربي.

Esthétique de la réception communication littéraire

-علم التأويل الأدبي حدوده ومهامه، ترجمة: بسام بركة، مجلة الغرب والفكر العالمي 1988.

ب. التأليف:

1. أهم الدراسات العربية في مجال التلقي (الكتب):

قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي.
دراسة مقارنة، عباس محمود عبد الواحد 1992، دار الفكر العربي، القاهرة.

نظرية التلقي أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، 1992، دار
الشروق الثقافية العامة، بغداد.

استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، الطبعة الأولى، 1999،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، العراق.

الأدب والغربة (دراسة بنيوية في الأدب العربي)، عبد الفتاح
كليطو 1983، دار الطليعة، بيروت.

تحدث في هذا الكتاب عن مفهوم أفق الانتظار كما ورد في كتابات ياكوب
وإمكانية تطبيقه في دراسة الأدب العربي

نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، كتاب جماعي خاص بنظرية التلقي
نشر ضمن سلسلة منشورات كلية الآداب، الرباط، 1993، مطبعة النجاح الجديدة،
البيضاء، المغرب. متعلق بالدلالة التربوية لمفهوم التلقي، خاصة في مقالي ميلود
حبيبي.

في جمالية النص الشعري، عبد العزيز طليمات، 1989-1990، كلية
الآداب عين الشق، الدار البيضاء، المغرب. بحث في دراسته هذه النظرية
وتطبيقاتها على المتن العربي.

الفومينولوجيا عند هرسل، سماح رافع محمد، 1991، دار الشؤون الثقافية،
بغداد.

هرمنوتيك النثر الأدبي، سعيد علوش، 1995، دار الكتاب اللساني
وشوسيريس، المغرب.

الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد
أبو أحمد، 1996، منشورات اليمامة الصحفية، كتاب الرياض- الرياض.

إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبوزيد (مصر) 1991،
المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط6، 2001.

التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، محمد مفتاح، المغرب، 1994 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط2، 2001.

فعل القراءة والتأويل، مفتاح العمري (ليبيا)، 1996، الدار الجماهيرية لنشر والتوزيع والإعلان، سرت.

حدود القراءة، إدريس المسماري (ليبيا)، 1998، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة.

أطياف الوجه الواحد، نعيم اليافي، 1997، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، أمينة غصن، 1999، دار الآداب بيروت.

في نظرية التلقي، غسان السيد، 2000، دمشق.

التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله ابراهيم، 2001، كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية.

تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص، بسام قطوس، 2002، دار أزمة، عمان.

القارئ والنص، العلامة والدلالة، سيزا قاسم (مصر)، 2002، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي عبده عبود، 1995، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. يضم مبحثاً يخص كيفية استيعاب نظرية التلقي في الأوساط العربية.

جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياكوس، وفلفغانغ أيزر، سامي إسماعيل (مصر)، 2002، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة.

النص وتجليات التلقي، سالم عباس حدادة، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، 1999-2000 ، الحولية العشرون، الرسالة 147، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت.

إشكالية التلقي والتأويل، سامح الرواشدة، 2001، منشورات أمانة عمان الكبرى، جامعة مؤتة، عمان.

النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، عبد الله أبو هيف، 2000، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

سيرة القارئ، نبيل سليمان، 1996، دار الحوار اللاذيقة.

نظرية البلاغة، عبد الملك مرتاض، 2010، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر.

فيه فصل يتناول البلاغة بين الإرسال والتلقي.

أهم الدراسات العربية في مجال التلقي (المقالات)

في الإبداع والتلقي، الشعر بخاصة ، عبد الرحمن بن محمد القعود، عالم الفكر.

الواقع الجمالي وآليات إنتاج المعنى والتوقع عند فلفغانغ إيزر، عبد العزيز طليمات (سورية)، مجلة دراسات سيميائية، العدد 6، 1992، الرباط.

نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، أحمد بوحسن المغرب، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية 1993، الرباط.

تاريخ الأدب باعتباره تحدياً، يابوس، في مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد 1، 1983، بغداد.

القارئ والنص، عبد الحميد شيحة، مجلة علامات في النقد، المجلد 12، الجزء 45، النادي الأدبي الثقافي بجدة.

من قضايا التلقي والتأويل، في النقد الشعري القديم، إسماعيل بحاري، مجلة جذور، السنة 5، المجلد 10، 2002، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مدرسة كونستانس الألمانية، يابوس، مجلة الفكر المعاصر، العدد 88، 1986، بيروت.

قراءة القراءة، رشيد بن حدو، مجلة وليلى، العدد 4، 1984 ونشر مقالا بنفس العنوان في مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 84، 1988، ومدخل إلى جمالية التلقي في عدد خاص من آفاق (خاص بنظرية التلقي، العدد 6، 1987).

من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، حسين الواد، مجلة فصول العدد 1، المجلد الخامس، 1984، أعاد نشر هذا المقال في كتابه في مناهج الدراسة الأدبية، 1985، منشورات الجامعة، الدار البيضاء.

من سلطة النص إلى سلطة القارئ، فاضل تامر، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 43. 49، 1998.

المرجع بين النص والقارئ، أحمد بوحسن، مجلة المشروع، عدد 9، 1988، «مدخل إلى علم المصطلح» في مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 66-67، 1989.

النص المكتوب والنص المقروء، علي الطرهوري، مجلة الحياة الثقافية التونسية، عدد 58، 1990.

إشكالية التلقي، النص بين المنفى والرجوع، ليانة بدر، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات.

المنحى الجمالي في التلقي عند العرب، خالد عبد الرؤوف الجبر، مجلة البصائر، العدد 1، المجلد 8، 2004.

القارئ والنص ونظرية التأثير والاتصال، نبيلة ابراهيم، مجلة فصول، العدد 1، المجلد الخامس، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984، القاهرة.

تناول المقال المفاهيم التي جاء بها أيزر في كتابه فعل القراءة، ونشر في نفس المجلة استجوابا مع أيزر.

في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي، فؤاد مرعي مجلة الطريق، 6ع، 1986.

التعريف بكتاب، أمبرتو إيكو، استكشافات في سيميائيات النص، عبد النبي أصطيف، نشر 1989.

القارئ والنص، نعيم اليافي، 1986.

مقال يعرف بالدرجة الأولى بمفاهيم استجابة القارئ الأمريكية أكثر من مفاهيم مدرسة كوستانس الألمانية.

القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، عبد الملك مرتاض، تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران، 4ع، 1996، وهران، الجزائر.

ازدواجية البناء والتلقي في القصيدة عند شعراء صدر الإسلام، مصطفى سلاوي، تجليات الحداثة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد 4، 1996.

الخطاب القرآني وأدبية القراءة والتلقي، سليمان عشراي، تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد 4، 1996.

جمالية القراءة في الموازنة النقدية للآمدي عبد الناصر مباركية، تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد 4، 1996.

جمالية التلقي، إشكالية التأصيل، مصطلح التلقي (المقاربات الأدبية الجزائرية المعاصرة)، ابن نكاع بن ذهبية كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والفنون الجميلة. 63ع، المجلد 16، آذار 2007.

تلقي «رولان بارت» في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي، كتابه «لذة النص نموذجاً» محمد خير البقاعي، عالم الفكر، 1ع، المجلد 27، سبتمبر 1998، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

ج. اهتمام النقد العربي الجديد بالنظرات الحديثة:

قراءة فيما ترجم وما ألف:

عرفت سنوات التسعينات نشاطا ملحوظا ووجوها متعددة ومختلفة من الترجمة والتأليف لاشتغال النقد الجديد على النظريات الأدبية الحداثية نتيجة تأثره في ذلك كله بالاتجاهات الجديدة .

إن أهم عمل يمكن أن يشار إليه على مستوى استيعاب نظرية الاستقبال/ التلقي الأدبي عن اللغة الإنجليزية هو تعريب كتاب «نظرية الاستقبال- مقدمة مقارنة للناقد الإنجليزي روبرت سي هولوب» في مطلع التسعينات من لدن رعد عبد الجليل، ويعتبر الكتاب الأول بالعربية حول هذا الاتجاه النقدي الأجنبي وعلى هذا الأساس فهو يتطلب وقفة تأملية .

لقد كان من المتوقع أن بروز هذا الكتاب بالعربية يكون قفزة نوعية ومنعرجا هاما على مستوى استيعاب نظرية الاستقبال / التلقي الأدبي في الوطن العربي عن اللغة الإنجليزية، غير أن هذا لا يتحقق إلا بتوفر شرطين أساسيين: أولهما قدرة المؤلف روبرت سي هولوب ونجاحه في تقديم نظرية الاستقبال / التلقي بصورة وافية. وثانيهما مراعاة الترجمة الجيدة لهذا الكتاب وذلك بأن تكون كاملة للنص، دقيقة وأمانة في نقل المضمون الفكري للكتاب مع حسن التعامل مع الجهاز المصطلح وكذا الحرص على سلامة اللغة وسلاستها وأناقته على مستوى الأسلوب.

إن انتقاء كتاب روبرت سي هولوب بأن يترجم إلى العربية لمفيد جدا، إذ بإمكان هذه الترجمة العربية لهذا الكتاب بأن تملأ الفراغ الذي تعاني منه المكتبة النقدية العربية لكن هل هذه الترجمة استوفت شروطها. وفي هذا الصدد يرى الدكتور عبده عبود: «أن هذه الترجمة قد خلت من الهوامش والإحالات، ومن فهرس للمصادر والمراجع، مما يعني أن هذه الترجمة غير كاملة وبالتالي غير موثوقة علميا. وعلى الصعيد اللغوي والأسلوبي من الملاحظ أن المترجم لا يملك خبرة ولا كفاءة ترجمية كبيرة لم يتحرر من أسار لغة المصدر وخصائصها النحوية والتركيبية والأسلوبية، فجاءت الترجمة ركيكة مفككة غير مفهومة بكثير من المواضع، تغطي العجمة على لغتها وأسلوبها، مما يولد في نفس القارئ الاشمئزاز. إننا أمام ترجمة تصلح لأن تدرس كنموذج للترجمة الرديئة لغة

وأسلوبا. ومن البديهي أداء لغوي وأسلوبى سيئ كهذا ينعكس بصورة سلبية على أداء المعنى أو المضمون الذي يتعرض للتشويه ويصبح غير مفهوم. فسلامة الأداء اللغوي والأسلوبى في الترجمة هي شرط ضروري لسلامة الأداء المعنوي أو الدلالي» .

وهناك قضية أخرى تتعلق بمسألة المصطلح النقدي، فبما أن هذا الكتاب يمتاز بإسهامه في عرض نظرية التلقي بالعربية فكان بإمكانه أن يقدم لنا مساهمة هامة في بلورة الجهاز المصطلحي لتلك النظرية. وكان بإمكان المترجم رعد عبد الجليل أن يستفيد مما قدمه وبذله في هذا المجال حسين الواد وسعيد علوش وبسام بركة غير أن هذا لم يحصل. فالترجمة تشير على أنه لم يكون على اطلاع على ما بذله من سبقوه على مستوى استيعاب نظرية التلقي وصياغة مصطلحاتها النقدية بالعربية .

كذلك ما يلاحظ في هذا المجال أيضا أن المترجم عزم على تعريب مصطلح (Rezeption) بصيغة (الاستقبال) وتجنب استعمال «التلقي» و«التقبل». وتحدث عن «جمالية الاستقبال» و«الاستقبال الكوني» و«الاستقبال المنتج» و«المستقبل» و«استقبالية الخبرة» و«سوسيولوجيا الاستقبال».

ولعل ترجمة عز الدين إسماعيل (مصر) لكتاب روبرت هولوب Holub Robert «نظرية التلقي» الذي ظهرت ترجمته بالعربية سنة 1994 كانت من أوائل وطلائع هذا الاشتغال في مجال نظرية التلقي. وقد افتتحه بتمهيد طويل تناول فيه نظرية تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته «وعندئذ قد يختلط مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التي يحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيرا، حيث يرتبط التلقي بالقارئ، والفاعلية بالعمل نفسه. ومن هنا، يختلف تاريخ التلقي عن تاريخ الفاعلية، كما تختلف جماليات التلقي عن جماليات التأثير، ونظرية التلقي - كما يعرضها المؤلف - تشير إجمالا إلى ذلك التحول، في الاهتمام، إلى النص والقارئ» .

وأشار عز الدين إسماعيل إلى ذكر فائدة هذه النظرية في تفاعلها مع الفكر النقدي العربي الذي يشمل ويضم في جملته قديما وحديثا «على رؤى وأفكار يمكن أن تنتظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني، لتصنع في النهاية إطارا نظريا خالصا، يكون بمثابة تطوير وإضافة إلى النظرية العامة» .

ألم المؤلف بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية منتهيا إلى أن الزمن يؤذن بقيام تحول فكري جذري فيما يتعلق بمنهج الدراسة الأدبية، وذلك بظهور

نموذج فكري جديد يخلف النماذج السابقة، بحيث تمثل نظرية التلقي ذلك النموذج الجديد. ثم تعرض إلى العوامل التي أدت إلى ظهور النظرية ورواجها في ألمانيا في تلك الحقبة، فربط بينها وبين ما طرأ على الحياة الاقتصادية والسياسية من تغير .

وقف المؤلف عند خمسة من المصادر الفكرية التي رآها مؤثرة في ظهور هذه النظرية وتمظهرت في: الشكلائية الروسية، وبنوية براغ، ظواهرية انجاردن، وهرمنيوطيقا هانز جورج جادامر، وسوسيولوجيا الأدب .

ثم راح يتحدث عن هموم أولئك المرهصين بنظرية التلقي فقد كان اهتمام (ياوس H.R Jauss) بتاريخ الأدب، فبدأ عمله بنقد الاتجاهات الشائعة لدراسة تاريخ الأدب والتماس البديل لها، فانتقد المنهج الوضعي، وانتقد الاتجاه إلى دراسة ما عرف باسم تاريخ الأفكار، وانتقد مفهوم الانعكاس عند الماركسيين، وانتقص منهج الشكلائين لتعلقهم بجماليات الفن للفن، ويرى أن المنهج الجديد الملائم لدراسة تاريخ الأدب هو الذي يجمع بين الماركسية والشكلائية، فخرج من هذه الثنائية إلى ما سماه جماليات التلقي، حيث يتحول الاهتمام بدراسة الأدب من التركيز على منشئ العمل الفني وعلى عملية إنشائه، إلى التركيز على القارئ والمستهلك وتاريخ الأدب إنما يتشكل من خلال ذلك الجدل بين المؤلف والجمهور .

وفي الحقبة التي انطلقت فيها نظرية التلقي، برز كذلك اهتمام متزايد من قبل علماء الاجتماع، بموضوعات تتعلق بالاتصال، وقد أنهى كل من ياوس وكايزر أفكار النظرية بفقرات عن الاتصال، فالاتصال الأدبي هو نشاط مشترك بين القارئ والنص يؤثر كل منها في الآخر .

ثم عمد مؤلف الكتاب إلى تقديم دراسة عرض فيها المجالات الأربعة الأساسية في نظرية الأدب وهي: النص والقارئ والتفسير، وتاريخ الأدب، أوضح من خلالها تلك التوجهات الجديدة من الدراسة كما كشف الفروق بين نظرية التلقي وتيارات النقد المعاصرة الأخرى .

كما كانت هناك ترجمة أخرى لعبد العزيز شبيل (تونس) لكتاب «نظرية الأجناس الأدبية» (برزت الترجمة بالعربية سنة 1994) ويتكون الكتاب من أبحاث بأقلام كارل فيتور، وديتر ستامبل، وروبرت شولس، وهانس روبرت ياوس، وجان ماري شافر، ويبين المترجم أن ما يهدف إليه هو الأخذ منها في روح الفكر العربي وطريقة تعامله مع هذه القضية الشائكة إذ يقول: «إن غايتنا البعيدة

أن تكون هذه المقاربات المتنوعة دافعا للباحث العربي من أجل التسلح بهذه الروح النقدية، حتى ينكب على الأدب العربي ناظرا فيما خلفه الأجداد من مصطلحات ودراسات وآثار محاولا الوصول إلى نظرية للأجناس الأدبية في التراث العربي نابعة منه متجذرة فيه» .

ومعظم هذه الأبحاث تقترب من قضية التلقي ولها صلة بها وهذه الأبحاث هي: تاريخ الأجناس الأدبية، أدب العصور الوسطى، ونظرية الأجناس، المظاهر الأجناسية للتلقي، من النص إلى الجنس: ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، والتخييل.

أما فيما يتعلق بحامد أحمد (مصر) فهو تجاوز الترجمة ولم يكتف بها، ووضع كتابا في التفكير الأدبي والنقدي الحديث للنظرية عنوانه ب: الخطاب والقارئ: نظرية التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة) سنة (1996). وقد أهدى المؤلف كتابه تعبيرا عن اتجاهه النقدي والفكري «إلى الباحثين عن الجديد، مع التزام بشرط الأصالة» .

وأبرز أبو أحمد في هذا الكتاب نظرية القراءة في جذورها وإرهاصات الأخرى وتطورها في بلدها الأصلي ألمانيا، من خلال جهود أبرز أعلامها، ياكوس، وفلفغانغ إيزر، بتخصيص الفصل الثاني عن نظريات أخرى: علم تحليل الخطاب، والبلاغة، ونظريات ما بعد الحداثة.

وأتبع أبو أحمد كتابه بترجمة لمقالة تون فان ديك علم النص أو تحليل الخطاب، بوصفه علما جديدا عبر التخصصات، اللسانيات ودراسات علم النفس الإدراكي، علم النفس الاجتماعي، علم الاجتماع، علوم القانون والاقتصاد والسياسة، الدراسات التاريخية علم الإنسانية (الانثروبولوجيا)، وتصب هذه المقالة في اتجاه نظرية التلقي كما تفيد في تعضيدها .

ومن ميزات كتاب عز الدين إسماعيل أنه يمكن اعتباره أول محاولة لمقاربة نظرية التلقي بأمرين: الأول هو التعريف بهذه النظرية، وخاصة جانبيها مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية، مما يؤدي إلى الاختلاف بين جماليات التلقي وجماليات التأثير، والثاني هو ذكر فائدة هذه النظرية في تفاعلها مع الفكر النقدي العربي في مقدمة المترجم الطويلة .

وقد كانت لهذه الترجمة صدى كبير في الأوساط النقدية وذلك لما كانت تتمتع به من دقة في الشكل والمضمون، ولكونها أيضا كانت المحاولة الوحيدة

التي تمكنت من توضيح وتناول مفاهيم نظرية التلقي، ولهذا فهي تشكل «الحلقة الأخيرة في استيعاب نظرية الاستقبال التلقي الأدبي في الوطن العربي». ومن جهة أخرى يرى البعض «أن الكتاب به بعض الصعوبات الناتجة من: أن المؤلف يسرف في الصياغة التجريدية في للأفكار التي يعرضها، كما أنه يدخل في سياق عرضه جملا من كلام مفكري النظرية والتي تتطلب الكثير من أعمال الفكر، كما أنه يوجد الكثير من المواقف التي يختلط فيها كلام المؤلف مع الآراء النقدية التي يعرضها» .

وقد يكون كتاب (أبي أحمد) عن هذه النظرية باللغة العربية ثاني محاولة جامعة وشاملة للكتابة عن هذه النظرية- فقد سبق - وأن ظهرت قبل هذا التاريخ مقالات وأبحاث غير أنها كانت مؤلفة بصفة جزئية مثل مقالة عبد العزيز طليمات (سوريا) وعنوانها: «الواقع الجمالي وآليات إنتاج التوقع عند فلفغانغ إيزر» المنشورة في مجلة «دراسات سيميائية (الرباط، العدد 6، 1992)». وقد نشر أحمد بوحسن (المغرب) في الفترة نفسها بحثه «نظرية التلقي في النقد العربي الحديث- نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات» (مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط -1993).

بعد ذلك امتدت وتوسعت عمليات اشتغال النقد الحديث على الاتجاهات الحديثة وما بعد الحديثة في إطارها الأعم من جهة، وفي مقاربة ما بعد الحداثة من جهة أخرى، لدى الأخذ بطبيعة تغير المعرفة في المجتمعات المعلوماتية وتأثيرها في نظرية التلقي، على أن تعامل النقد الأدبي العربي الحديث مع هذه الاتجاهات والنظريات لم يندغم في سيرورة الفكر الأدبي والنقدي العربي، وتقاليد الأصيل حتى تاريخه لقطيعته التاريخية والمعرفية مع موروثة النقدي غالبا. وقد تعامل النقد الأدبي العربي الحديث على سبيل المثال مع مفاهيم نظرية التلقي وإجراءاتها وفق منظورات الحداثة .

ويمكن الإشارة إلى أن نظرية التلقي وممارستها في النقد الأدبي العربي الحديث، خلال العقدين الأخيرين اللذان امتازا بتزايد وتنامي فيهما الاهتمام بتعريب هذه النظرية والاشتغال المحدود على تطبيقاتها، إلا أن الترجمات الأولى اقتصرت على هذه النظرية وقرينتها نظرية الاستقبال، إذ نظر إلى التلقي من خلال إشكالية التعريب والترجمة، على أنه الاستقبال، مثلما حصل التماهي بين حدود نظرية التلقي والقراءة في الممارسة النقدية على الرغم من القائمة بينهما . وظهر ذلك في المواد الموجودة في القوائم السابقة*.

لكتب إيكو أهمية كبرى في فهم نظرية التلقي، خاصة بعدها الدلالي، والعلاماتي في إنتاج المعنى وإعادة إنتاجه بواسطة القارئ. ويتبين النوع والاختلاف في اتجاهات نظرية التلقي نفسها لدى قراءة مؤلفات إيزر، فقد أبان في كتابه «فعل القراءة» عن غنى التلقي.

اعتمد الاتجاه الدلالي في دراسة السرد على أهمية نظرية التلقي فيما هو أكثر عمقا في رؤية «القارئ الضمني» الذي يعيد إنتاج المعنى، ويتكى في ذلك على التأويل المعمق في الحفر المعرفي لبنية النص وتفكيكه. «وقد اتخذ من كتابه «التأويل بين السيميائيات والتفكيكية» وجعل منه رحلة فكرية في أعماق التاريخ والأساطير والفلسفة والمنطق والحركات الصوفية والباطنية بتعبير مترجمه سعيد بنكراد (المغرب)» للبحث عن جذور خفية لكل أشكال التأويل التي مورست وتمارس حاليا على النصوص من أجل الوقوف عند حالتين يرى فيهما أرقى شكلين عرفهما التأويل من حيث المردودية والعمق والتداول، وتدخل هذه المتاهة التأويلية ضمن كل المسيريات الدلالية الممكنة، وضمن كل السياقات التي تتيحها باعتباره يشكل كلا متصلا لا تحتويه الفواصل والحدود، ولا يهدف التأويل من هذه الزاوية أن يصل إلى هدف بذاته، فالشيء الوحيد الذي يرمي إليه هو الإحالات ذاتها على أن الإحالات أيا كانت يصوغها المتلقي أو القارئ، كونها معرفة كامنة أو معرفة في طريقها إلى التكوين والتشكل مع التلقي للمنتوج الأدبي والفني والثقافي والإعلامي بصورة عامة.

وهناك ملاحظة أخرى تجدر الإشارة إليها وهي أن فاعلية نظرية التلقي تقل أهميتها ومردوديتها ما لم يساندها المنهج الدلالي والعلامي، وما لم تتعاضد معه كما هو عند إمبرتو إيكو. وهذا من أجل ضمان قابلية أفضل للتأويل المضاعف ونفي أو تجنب أو كبت حالة الاندهاش المرافقة لكل لعب قائم على النص وتأويله.

إذا كان الباحثون والنقاد قبل ترجمة كتاب فلفغانغ إيزر «فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية» وقد توصلوا إلى فهم فيه الكثير من الالتباس للنظرية ناتج عن «تعريب» مجمل أو «نقل» غير واضح لمفهوم النظرية دون تطبيقها أو اكتفائهم بذلك دون إعطاء للفهم الجيد أهمية كبيرة، فإن ترجمة الكتاب ساعدت كثيرا على تعميق نظرية التلقي من مصادرها الأصلية والرئيسة.

وكان فلفغانغ إيزر قد أشار إلى مثل هذا التخوف في مقدمته، فبيّن ما قد يكون من تداخل بين جماليات التلقي وجماليات الاستجابة، إذ يجب على القارئ أن يلتزم بالأمور التي تشير بطريقة غير مباشرة إلى أن معنى النص هو شيء مفكك

عليه أن يجمع أجزائه وأن يعي أن عمليات تجميع المعنى، هو موضوع الفصول التي تتعلق بالقراءة غير أن هذين البابين في معالجة التلقي لا يزيدان عن مجرد وصف للعنصرين المتلازمين في علاقة ترمي إلى جعل القارئ في موقف يعتبر النص رد فعل له، ولكي تحقق هذه العلاقة غايتها الحقيقية فهي في حاجة ماسة إلى زخم يحركها ويدفعها .

إن عناصر إثارة التفاعل من الأمور التي لجأ إليها إيزر واعتمد عليها والتي تعتبر شروطاً لا بد منها حتى يتمكن القارئ من تجميع معنى النص في عملية من الجدليات الإبداعية. ومن الضروري تحليل الاستجابة الجمالية المتداخلة مع العلاقة الجدلية بين النص والقارئ والتفاعل بينهما. وما كان تسميتها «باستجابة جمالية» إلا لكونها تثير قوى التخيل والإدراك لدى القارئ بالرغم من كونها تنبع من النص. وهذا ما يجعل اعتبار الكتاب والنظر إليه على أنه نظرية في الاستجابة الجمالية وليس نظرية في جماليات التلقي . «وأية نظرية عن التلقي فهي تتعامل دائماً مع قارئ تشهد ردود أفعاله بوجود بعض التجارب الأدبية ذات الظروف التاريخية. وأية نظرية عن الاستجابة الجمالية تكمن جذورها في النص، أما أية نظرية عن التلقي فتنشأ من أحكام القارئ» .

المبحث الثاني

بؤادر الكؤابة والفكر النقدي في نظرية التلقي:

- نصر حامد أبو زيد (مصر)

- محمد مفتاح (المغرب)

- مفتاح العمري وإدريس المسماري (ليبيا)

- جمالية التلقي في المقاربات النظرية والنقدية الجزائرية الحديثة

- الاشتغال بنظرية التلقي في الدراسات الأدبية المغربية

بوادر الكتابة والفكر النقدي عند كل من نصر حامد، محمد مفتاح ومفتاح العمري وإدريس المسماري:

كان نصر حامد أبو زيد (مصر) ومحمد مفتاح (المغرب) من الأوائل الذين بدأوا بالكتابة في نظرية التلقي. فقد برزت عندهما أولى بوادر التأليف فيها، إلا أنّ أهم ما كان ينقصها هو الالتزام بمفاهيمها وقواعدها ومنهجيتها. فقد أبان أبو زيد في كتابه «إشكاليات القراءة وآليات التأويل» عن انشغال هام حاول فيه معالجة «إشكاليات القراءة» بصورة عامة وقراءة «التراث» بصورة خاصة. وغلب على دراسته علاقة القراءة بالتأويل لاكتشاف الدلالة والوصول إلى المغزى.

وما يمكن أن يستشف أن محاور الكتاب الثلاثة: المشكلات النظرية والقراءات التجريبية والقراءات على القراءات كانت معنية بجوانب النقد النصي وعلاقته المتطورة بالتأويل ومشكلة دارسة النص السيميائية (علم العلامات) في

التراث، أما في المحور الثاني فقد لجأ إلى دراسة مفهوم المجاز في علم البلاغة ومفهوم النظم عند الجرجاني دخولا في بحث الأسلوبية والتأويل في كتاب سبويه بوصفه أداة منتجة لبناء المعنى. وكل هذه الدراسات كما يلاحظ بعيدة عن نظرية التلقي، ولا تتصل بها إلى حد شديد البعد، أما في المحور الثالث فقد قدّم لنا مراجعتين لكتابي «الثابت المتحول» «لأدونيس» و«الذاكرة المفقودة» لإلياس خوري. وتكشف مثل هذه القراءات والمراجعات على وجود نظرة إنشائية تقليدية لمفهوم القراءة .

إنّ أبا أحمد في دراسته لعلوم البلاغة واللغة والفقه لعله أراد أن يمارس القراءة النصية مستعينا بالتأويل (الهرمنيوطيقا) إلى حد ما على أنه مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس).

والهرمنيوطيقا - بهذا المعنى- تختلف عن التفسير الذي يراد به (شرح النص وتأويله تأويلا تحليليا أو التفسير) على اعتبار أن هذا الأخير يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية، بينما يشير المصطلح الأول إلى نظرية التفسير، «ويعود قدم المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام 1945، ومازال مستمرا حتى اليوم خاصة في الأوساط البروتستانتية» .

والتأويل في نظر أبو زيد يؤدي إلى معضلات تفسير النص، فثمة «دلالة تعدد التفسيرات في النص الديني والنص الأدبي معا - على أن موقف المفسر من واقعه المعاصر، أيّا كان إدعاء الموضوعية الذي يدعيه هذا المفسر أو ذاك .

ولا تندرج القراءة عند أبي زيد في نظرية التلقي لأنها أقرب إلى الشغل على مفهوم قراءة النص لدى الأخذ بالتفسير أو التأويل من اللغة إلى درس النص.

اتبع محمد مفتاح في كتابه «التلقي والتأويل: مقارنة نسقيه» (1994) طريقة أبي زيد ومسار شغله الذي وسع فيه النقد إلى مناهج معرفية أشمل، فجعل في الباب الأول مبادئ التأويل وقيامها على آليات منطقية وطبيعية. «فالآليات المنطقية هي العلائق بين القضايا والتناسب والتصنيف المقولي، والآليات الطبيعية هي التشبيهات والاستعارات والكنائيات والتمثيلات» .

وأفصح في الباب الثاني «عن قوانين التأويل المستقاة من العلائق الرياضية والمنطقية وقياس الشمول ومن قوانين التأويل العربي في آن واحد. وعائين في الباب الثالث مثلثات التأويل من خلال إستراتيجية التمثيل ومقاصدها مثل ضرب

المثل بالسلوك الإنساني وبالسلوك الحيواني وبالشجر ومزج في الخواتم البرهان بالبيان وهيمنة هاجس الموافقات على أنهما لباب مناقشات الفكر المعاصر» .

إن منهج مفتاح المعرفي وتفكيره النقدي يختلف إلى حد كبير عن نظرية التلقي أو التأويل معتمدا على البلاغة والفلسفة (المنطق الصوري) ليظهر له من هذا «أن كل مؤلف مؤول بكيفية أو أخرى، وإذا ما صحّ هذا فإننا نقترح في درجة دنيا من التأويل وسندعوها القراءة» .

وبصورة عامة يمكن أن نعتبر أنّ عمل أبي زيد ومفتاح ما هو سوى مجرد ملامسة لنظريتي التلقي والتأويل، وفيه استغراق ومبالغة في النقد النصي على حسب أسلوبية خاصة بهذا الباحث أو ذاك، كما أن استخدام كلمة «قراءة» ومشتقاتها في النقد يرجع إلى مطلع السبعينات، وعلى سبيل المثال فقد ذهب نبيل سليمان (سوريا) إلى جمع قراءاته، وهي في رأيه أنّ أغلبها مراجعات ومتابعات للحياة الأدبية والثقافية مصحوبة بتماه سيري .

لقد بقي التعامل مع هذا المفهوم الإنشائي للقراءة مستمرة إلى وقت قريب بحيث يمكن الإشارة إلى نموذجين من (ليبيا) الأول لمفتاح العمري في كتابه «فعل القراءة والتأويل» (1996). والثاني لإدريس المسماري في كتابه «حدود القراءة» (1998). يحتوي الكتاب الأول على مقالات التجربة الشعرية في ليبيا خاصة شعر فوزية شلابي ونقد المثقف بين الإقصاء والإقصاء وملاحظات نظرية في الأدب الحكائي، وقراءة في أسئلة الإبداع، وهو مراجعة لكتاب أحمد المدني المعنون «بأسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر» (1985)، وكذا مراجعة لثلاث قصص تحت عنوان مجازي «تأويل النص». إن المقالتين لا تنطويان على شيء من خصوصية نظريتي التلقي والتأويل. وما يدل على ذلك استشاده بما جاء في اختتامه المقالة الثانية بقوله: «هذه المرة مهما أو غلت القراءة في تأويلها ستظل هناك مناطق مجهولة في شخصيتها - ربما هي الشيء الذي نحبه ويخوننا - نعشقه ويتأمر ضدنا» .

ونفس الشيء يلاحظ عند المسماري، إذ اعتبر القراءة إنشاء نقديا لا يتقيد ولا يلتزم بمنهجية محددة، وقد تكون الكتاب من قسمين، قام في القسم الأول بقراءة لأعمال عبد الله القويري القاص، وفي القسم الثاني تناول آفاق التجربة الشعرية الحديثة في ليبيا، إن المسماري قد بالغ كثيرا في الإنشاء اللغوي عندما كانت الفقرة التي مهد بها لبحثه لا تنطبق على المكتوب وكان عنوانها «قراءة القراءة» غير أنه سرعان ما راح يصرح ويبين في تمهيده بأن قراءته قراءة موجهة لإثارة وإضاءة موضوع الوطنية في كتابات القويري، إذ يقول القويري:

«وهي محاولة للقراءة والحوار حول هذا الكتاب وقضايا الوطن والإنسان والتاريخ وفي هذه البقعة من العالم» .

لقد سمى المسماري قراءته نقدية، وكان مولعا بالتلاعب اللفظي الذي ينسجم ويتطابق، مع إنشائيته، كما هو بارز في مقالته «أسئلة النقد... نقد الأسئلة» ولا تلاحظ ثمة مقارنة لنظرية التلقي في مثل هذا العمل النقدي .

2. جمالية التلقي في المقاربات النظرية والنقدية الجزائرية الحديثة:

إنّ من أهم خصائص الخطاب النقدي العربي أنه يتمتع بقدرة على الإحاطة بمختلف النظريات والمناهج والمفاهيم واستيعابها، كما يمكن له الإفصاح عن نفسه كلما تعاملنا معه برؤى جديدة، وبمنظرة ذات بعد نظري أكثر اتساعا وشمولية، ودخلنا إليه بأدوات علمية جديدة ، وما النتائج التي حققها الدارسون الجزائريون إلا دليل على ذلك.

فقد تمكن الخطاب النقدي الجزائري من الإلمام والاستفادة بما جاءت به المناهج النقدية المعاصرة التي كانت السبب في وجودها بشكل قوي الثورة الاستمولوجية للعلوم الإنسانية في الغرب. وقد وجد فيها النقد والدارسون بعد جهد جهيد الوسيلة لدفع النقد نحو كل جديد رغبة منهم لتأصيله في تربتنا حتى يؤدي واجبه ويسهم مساهمة فعّالة في تطوير إنتاجاتنا الأدبية والفنية.

ويقتضي الأمر والحال كذلك أن نقف عند نظرية جمالية التلقي التي تعد من إحدى المناهج النقدية المعاصرة، نحاول تتبع آثارها في المقاربات النظرية والنقدية الجزائرية الحديثة التي برز فيها كل من عبد المالك مرتاض وعبد القادر فيدوح وحسين خمري وسليمان عشارتي وغيرهم ممن ساهموا في تأسيس المشهد النقدي الجزائري.

اهتم النقد الجزائري الحديث كثيرا بتركيزه وعنايته بما قد يتضمنه النص من أبعاد ودلالات، ومتجاهلا بما يجري حوله ويتمثل هذا على سبيل المثال لا الحصر عند عمار بلحسن في دراسته التي تدخل ضمن النقد السوسيولوجي والتي اخترنا منها على سبيل المثال: «قراءة القراءة، مدخل سوسيولوجي» فهو لا ينظر إليه بكونه منتج السلع الأدبية، وإنما ينطلق من داخل النص ليستنبط منه الظواهر الاجتماعية إذ يقول: «إنّ النص مشهد للنظر النقدي والقراءة والكتابة، يحمل بين ثناياه مؤشرات بلاغية وتجريبية وسردية ودلالية وإيديولوجية توجه القارئ الذي يفك شفرات الكون الخالي وهو يعرف الطابع المجازي الممكن لقراءته، ويعترف

باستحالة هيمنة منهجية واحدة هي إذن أمبريالية علموية» يرى الناقد أن هذه المفاهيم قد تسمح للقارئ بأن يخوض غمار النص ويلج في أعماقه لتوليد المعاني ذات البعد الاجتماعي لا لشيء إلا لأن الخطاب حول الواقع عنده - يحيل ويؤدي إلى مجموعات تعيش حوارها وصراعها على الصعيد الكلامي داخل النص.

وفي هذا المجال يكون عبد المالك مرتاض قد تمكن من الاستفادة كثيرا من المناهج النقدية الغربية الحديثة وعلى وجه الخصوص المدرسة الفرنسية بداية تأسيس النقد الجديد في الجزائر، إن للناقد شغف كبير ورغبة ملحة في تأسيس هذا اللون من النقد في تربتنا الفكرية والنقدية شجعت ودفعته في البداية إلى استخدام المنهج التشريحي يريد من وراء ذلك تأصيله انطلاقا من التراث النقدي العربي. وما كتاب «بنية الخطاب التشريحي، دراسة تشريحية» «لقصيدة أشجان يمنية» إلا إشارة ودلالة على وجود تطور مميز في الحقل النقد العربي، لأن المنهج المتبع يشير إلى محاولة نقدية ذات طابع مميز مستنبطة من رؤية جديدة متطورة إلى النص الأدبي .

إن دور القارئ بالنسبة لمختار حبار له أهمية كبيرة في هذا المجال، فهو الذي يتوصل إلى استكشاف النص الغائب، ويقوم باستحضاره وإيجاده داخل النص الحاضر أو المقروء، وهو الذي يقوم بإضافة العلاقة التي تجمع وتربط بين النص الحاضر والنص الغائب حسب ما يملئه السياق الذي ورد فيه للوصول إلى استكشاف روح النص المبدع أو ما يسمى سلطة المبدع في نصه، وبناء على هذا فهو الذي توكل له مهمة صياغة قراءة جديدة مما تجمع له من نصوص تقول ما لم يقله النص الحاضر أو المقروء فيما لو اقتصر القارئ عليه.

وفي حقيقة الأمر فإنّ النصّ له علاقة وثيقة بالسياق الذي تحدده وتضع معالمه ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، فإذا فقد السياق وانعدم فالنص يصبح ويتحول إلى اللّا نص، والسبب في ذلك يرجع إلى شيفرات التلقي تصير مستحيلة، فلكي يصبح الكلام في نظر عبد الفتاح كليطو نصا فمن الضروري من أن يكون منتما إلى ثقافة من الثقافات وإذا فقد هذا العامل الهام فلا يمكن الكلام عن النص، وهذا على الرغم من أن مصطلح النص لم يستقر له تصور محدد لماهيته لحد الآن لدى المنظرين.

وكذلك يقول أحمد يوسف في محاولته التفريق بين النص والخطاب إلى «أنّه من الصعوبة بمكان إيجاد حدود علمية موضوعية بين مفهوم الخطاب والنص» «كما أن النصّ يشترط وجوده نص آخر سابق عليه، فلا يتأسس من العدم هذا إذا سلمنا بمفهوم التأسيس بدل مصطلح التناص الذي يبدو متعارضا

معه، كون التأسيس يرتبط بمفهوم الأصالة والجدة ولكن التناص بوصفه تعالقا وتداخلا بين النصوص لا ينفي الأصالة، بل يؤكد إذا كان التلاحم بين النصوص يخضع لقاعدة الاحلال والإزالة، وبالتالي يسمح بتوالد نصوص عديدة بل يعلي من شأن كل ما هو غائب ومرتسب ومزاح، لأن اللغة التي تنتج النص كما يرى فوكو، يقطنها دوما آخر خارج، ناء، بعيد، وفي جوفها يقبع الغياب» .

وبالرغم من أن المذاهب النقدية المعاصرة لا تتفق على رأي واحد في تناولها للنص فهي دوما على خلاف فإن التحليل الدقيق للنصوص من ذلك التحليل الذي يرى ويصور «القراءة» متأنية للنص هي سمة مشتركة مميزة للنقد في العقود الأخيرة، أي منذ ظهور مدرسة النقد الجديد، فالنقد الآن يرى النص تشكيل لغوي فكل كلمة فيه لها أهميتها ودورها الذي تؤديه، وما يمكن التركيز عليه هو أن دور الناقد لا يختلف عن دور القارئ كثيرا فهو في الحالين دور المستقبل المشارك المفسر وسواء أكان «القارئ / الناقد ملتصقا ببرنامج معين، أم كان قادرا على التعامل مع كل نص بحسب حاله، فسيأتي تفسيره للنص معبرا عن استعداده الذهني والنفسي لا مصورا للنص فحسب» وسيبقى النص بناء على هذا حيا متجددا ما دام له القدرة على اجتذاب قراء جدد، وسيبقى النقد إبداعا مشروطا مثل كل إبداع.

النص القائم أساسا على أن يجعل القارئ يتساءل وعلى أن يسترجع تراكماته النصية وحصيلته المعرفية، لا تنبني صياغته في بنية فهمه على القراءة غير الثابتة وإنما على القراءة المتغيرة التي تزرع فيه الجديد وتجعله يتجدد بتجدها، وهذا ما يدفع ويجعل القارئ يتجدد ويتغير بتغير القراءات و«شيء طبيعي أن تتغير القراءة نحو (التطور) الفهم، استجابة لمتغيرات العصر، ومتطلباته المستحدثة فيه، طبقا لما نسعى إلى تحقيقه في لحظات الكشف والرؤيا» .

لهذا يجب أن يكون فهمنا لفعل القراءة متماشيا ومسائرا لحركة التطوير وبغرض العمل في السير نحو الاتجاه الصاعد قصد شمولية فهمنا لمدرجات واقع النص وتجلياته التي تعكس محتوى التجربة الإنسانية، ومن ثمة يكون فهمنا لمدرجات الحقيقة نابعا من تطوير مسار وعيينا نحو تعدد قراءاتنا في طابعها الإيجابي .

يقول عبد القادر فيدوح مبرزاً وموضحاً أهمية سيملوجيا القراءة في إضاءة النص وتنويره للمتلقي: «إن واقع سيميائية القراءة في طابعها المشروط في تأويل الفهم يمنحنا المقدرة على إضافة (المعهود) والكشف عنه وفق جسر

يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقتضيه (الراهن) للتعبير عن تجليات الحياة الاستشرافية» .

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أن القراءة قراءات ، يبرز كل النظريات النقدية التي يعتمد عليها لقراءة النصوص محاولا الاستفادة منها وتجاوزها والتخلي عنها إلى إجراء آخر أكثر فعالية في تناول النصوص الأدبية، إذ يقول: «فعل الإجراء المستوياتي الذي عالجنا به نحن جملة من النصوص الأدبية وقرأناها من خلاله، والذي نعترف أننا ركبناه من البنيوية واللسانيات والسيمائيات (ولكن بإضافة إضافات كثيرة إلى السيمائية الأدبية...) أن يكون أدنى إلى القدرة على شيء من تناول النص الأدبي بقراءة تنهض على التحليل التأويلي، أو التأويل التحليلي» .

فالتأويل بالنسبة للنقاد أزلي سبق للإغريق أن عرفوه كما سبق للعرب كذلك، فأى قراءة إلى يومنا هذا يجب أن تخضع للتأويل، إن أوجه القراءة متعددة ومختلفة يتجلى ذلك عند الأقدمين الذين كانوا يقرؤون بطرائقهم الخاصة بهم، وإن أقصى ما كانت تشاق إليه تلك القراءات نهوضا على مستويات ثلاثة لم تكن تطمح إلى أكثر مما أتيح لها أن تصل إليه، لأن الزمن لم يكن قادرا على مجاوزة حده والضربان في الحدود التي لم يقدر على بلوغها، ولا ملامة على من عاشر زمانه .

ويرى عبد القادر فيدوح أنه، إذا كان البعض يرى أن طرائق التأويل تبدو فلسفة للقراءة المعاصرة فإنها باستمرار تسير النص منذ نشأته، وبالتحديد منذ نشأة «النص المقدس» الذي ينطلق من موازنة بين معنيين: المعنى الحرفي المتمثل في العهد القديم والمعنى الروح الذي يتجلى في العهد الجديد، إذ أصبح المصحف كله بعد مجيء الإسلام موضع تأويل ف «كانت المماثلة والمجاز من أساليب البلاغة المعتمدة وأوسعها تقبلا للإفادة على استعمال اللفظ للدلالة على غير ما تدل عليه الكلمة المباشرة على سبيل طرحها الظاهري، وهو ما تفتن إليه القدامى للفرقة بين الحقيقة والمجاز، أو بين الكلمة في نقلها الظاهر وما يحتويه مدلولها الباطن القابل للتأويل بحسب مقتضى الحال » لقد تجاوز منظور القدامى - لمفهوم التأويل- ذلك إلى كل ما له علاقة بالعمل الأدبي، وحتى في أثناء قراءاتهم لعمل ما كانوا يدعون إلى أن تكون هذه القراءات مفتوحة.

وفي الحقيقة أن قداماءنا -كما يرى عبد القادر فيدوح- لم يكونوا ينظرون ولا يهتمون بطرق باب التأويل في مضامينه المعمارية كما هو معمول به في الدراسات الحديثة، غير أن الذي لا يمكن تجاهله هو «أن غرض تحديد مصطلح

التأويل كان سائدا لدى بعض الأصوليين والبلاغيين حتى ولو كان ذلك بدافع (المنهجية الوصفية) التي فرضت هيمنتها على الممارسات الإجرائية لجمالية النص الناتجة عن التقويم التفسيري والوصول إلى غرض الفهم وذلك خلافا لفهمنا اليوم لمصطلح التأويل الذي يتجنب التعامل مع القراءة ذات الاتجاه (الواحدي) إلى اقتراح نماذج بحسب التفاعل المتبادل مع المتلقي حتى يكون هناك نوع من التماسك بين فعل النص واندماج القارئ النفسي « وذلك لإعادة بناء النص من جديد تبعا لتجربة المتلقي الوجدانية والثقافية.

ويرى سليمان عشارتي أن القراءة إذ أصبحت تنعت بكونها أحد أنشطة الإبداع التي ينتجها ويسمح بوجودها متن ما لمتلقيه، فإن القراءة من جهة أخرى قد ألحقت أيضا من منظور آخر بالفعل الكتابي من خلال احتكام ذهن المتلقي إلى مكوناته العقلية والفكرية والسيكولوجية، فيما ينتهي إليه من نصوص تهيئها له عملية القراءة، حيث يصبح التفكير الدلالي والرمزي والمقروئي بصفة عامة جهدا يتأدى بتوجيه واع أو غير واع من قبل المتلقي يتوازى أو يفوق التوتر الحميم الذي يصاحب الإبداع الكتابي.

إنّ أهم ما تنادي به نظريات النص الحديث وتطالب به هو الولوج في أعماق النص وذلك بغية خلق قراءة عميقة لها أبعاد غنية وخصبة من منطلق أنها تؤمن بأن الفعل الكتابي إنما هو مغامرة لا تحاصر جنوحها إلا مغامرة من جنسها يقوم بها المتلقي بالالتكاء على المباحثة، وانتهاز السوانح التي تتجلى له من خلال بنية النص وتلافيفها وتشققاتها. «إنّ [القراءة] بتموضعها في الأماكن الشاغرة، توجد في الاختلالات والانكسارات، وليس في الإفضاءات النقدية الخرساء» وعليه فلا بد من بذل الجهد والصبر والتأني الذي تنادي به النظريات النصية الحديثة، حيث يعطى للجانب الذاتي حقه بطريقه تلقائية وعفوية في تكييف المدركات على حسب مقدراتها ومكوناتها الثقافية والفكرية.

كما نجد أيضا محمد ملياني من خلال بحثه عن مصطلح التلقي في المعاجم والمصادر العربية القديمة أنه استخلص أن أسلافنا لم تغب عنهم في دراساتهم ولم يتجاهلوا طبيعة الصلة والتفاعل بين المبدع والمتلقي وعلاقتها الوطيدة التي تؤدي دورا فعالا في فهم النص وتحديد فضائه. فقول الفرزدق على سبيل المثال لما أجاب ابن الأعرابي: «علينا أن نقول وعليكم أن تؤولوا» يوحى إلى تعدد قراءات النص الواحد وتنوعها، وهذا يدل دلالة واضحة أن المبدع ينقل المتلقي إلى تجربته لمشاركته في أحاسيسه ومشاعره، ومن أجل تحقيق هذه الغاية فمن واجب المبدع أن يراعي الإحساس اللغوي عند المتلقي المتفاعل مع النص بأبعاده الدلالية للإسهام في إنتاج المعنى .

إنّ اهتمام أسلافنا بجماليات التلقي جاء مبنوياً في جملة أحكامهم بقضايا النص عبر المراحل المختلفة، من أمثال ذلك عبد القاهر الجرجاني (473هـ) والجاحظ (ت 255هـ) وابن قتيبة (ت 276هـ) وغيرهم ممن ساهموا في تطوير حركة الفكر النقدي العربي بصفة عامة، ويمثلون طفرة هائلة فيما يتعلق بجماليات التلقي، وبصفة خاصة في مجال تلقي القرآن الكريم والشعر العربي، اللذين أوجدا نوعين من التلقي هما التلقي الشفاهي والقراءة، أحدهما مرتبط بالآخر. والمتتبع لتاريخ هذه الطفرة يستخلص أنه من السهل إدراك المفارقات البارزة في طبيعة التعامل مع النص في الحركة النقدية على تعدد الضوابط واختلاف مستويات الإدراك والذوق ويخلص محمد ملياني إلى القول: «إن النقد العربي القديم تعامل مع النص من خلال ثلاثة عناصر هامة (النص- المتلقي - المبدع) ولم يهمل المتلقي (مستمعاً أو قارئاً أو مخاطباً) في عملية التفاعل مع قدرات النص الفنية الكامنة فيه، ولمحاته الجمالية اللازمة له لكشف غوامضه وفهم أسراره» ويرى محمد ملياني أنّ التلقي بقي دائماً ملازماً للنص الأدبي لا يفارقه، ومن الصعب تصور انصراف الدراسات النقدية الحديثة عن مفهوم التلقي ولهذا السبب فإن هذه النظرية حاضرة بقوة في البحوث والرسائل والمخابر الجامعية.

3. الاشتغال بنظرية التلقي في الدراسات الأدبية المغربية:

وقد تم أيضاً الاشتغال بهذه النظرية في الدراسات الأدبية المغربية، فقد لوحظ ظهورها واستعمالها في الأوساط الجامعية بين الباحثين في الدراسات الأدبية المعاصرة، وبهذا أدرجت وأصبحت باباً بارزاً في الدراسات الأدبية الجامعية ضمن المناهج النقدية المعاصرة منذ أواخر الثمانينات، وأصبحت ضمن المعارف التي يتلقاها الطالب. فتعامل بها إلى جانب المناهج النقدية الأخرى، ومما ساعد على انتشارها وممارستها هو ما ترجم منها إلى العربية ومحاولة تطبيقها في الدراسات الأدبية العربية في العالم العربي.

ومن الإسهامات المغربية في هذا المجال الترجمة التي قام بها الناقد المغربي سعيد علوش عن الفرنسية لمقال يابوس تحت عنوان (جمالية التلقي والتواصل الأدبي) التي نشرتها مجلة الفكر العربي المعاصر في عدد 88 سنة 1986، وأهم ما يلاحظ في هذا المقال هو التوظيف المكثف لمصطلحات نظرية التلقي، ويلمس فيه العجز الملحوظ في تمثيل الأبعاد المنهجية للصياغة المصطلحية في اللغة الهدف (العربية) والدليل على ذلك أنه صاغ اسم المؤلف Hans robobert jaus بعدة صيغ بين هانز روبير وروبيرت جوس، وهذا النوع من الاستعمال يدل على مضاعفات عديدة في تشويه المصطلحات وخاصة عندما

يكون المترجم غير ملتزم ومقيد بصيغة موحدة مثل هيرمنيوتيكى وتأويل جمالية الاستقبال، والجمالية الاستقبالية، وفعل الاستقبال وتاريخ الاستقبال .

وهناك مساهمات أخرى تمظهرت في ترجمات وأبحاث ودراسات مقدمة من لدن مجموعة من الباحثين أسست الاتجاه المغربي (العربي) الذي كانت له خصوصيته نظرا لما يتمتع به من انسجام وتكامل بين الجانب التنظيري والتطبيقي، وقامت المجالات المغربية العربية المتخصصة بنشر هذه المحاولات وجعلها في متناول القارئ العربي، ومنها مجلة آفاق المغربية في عددها السادس 1987 الخاص بنظرية التلقي، ومجلة دراسات سيميائية أدبية (سال في عددها السادس والسابع 91 - 1992 التي يستشف منها عن وعي كبير لهؤلاء الباحثين وعن اهتمامهم بنظرية التلقي وتطبيقاتها على الأدب العربي والمغربي المعاصرين مثل الدراسة التي أنجزها عبد العزيز طليمات تحت عنوان (في جمالية النص الشعري) .

وقامت بهذه الإسهامات بعض الهيئات النقدية في الجامعات المغربية، وخاصة تلك الدراسات التي قامت بتطبيق نظرية التلقي على التراث العربي يذكر منها: الدراسات التي أنجزها محمد مشبال المعنونة بـ (الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، وأخرى لـ: (نزار التجديتي) بعنوان : (ابن قتيبة محاور الماضي ومبرمج المستقبل) ، بالإضافة إلى تلك التي تناولت الأعمال الأدبية المعاصرة لاسيما المغربية منها مثل: بحث سعيد يقطين حول (تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي) - غزوة وادي السيسان نموذجا - وكذا دراسة حميد لحميداني حول (مستويات التلقي: القصة القصيرة نموذجا) ، وغيرها من نماذج أخرى تناولت الأدب المغربي على مختلف أجناسه الأدبية.

وجدت هذه النظرية إقبالا كبيرا من لدن الباحثين المغاربة المهتمين بالدراسات التربوية، فأنجزت دراسات مغربية قيمة تركز على التلقي والمتعلم، القارئ والطفل والتلميذ في عملية القراءة، والعملية التربوية بصفة خاصة، وهذا راجع لما أعطته هذه النظرية من فوائد جمة في مجال القراءة، ولذلك توسع انتشارها وتعمقت معرفتها، وأصبحت متداولة ومعروفة في مقررات الدراسات التربوية والبحث العلمي التربوي، كما أنجزت أبحاث علمية اعتمد إطارها النظري على نظرية التلقي الألمانية في الدراسات العليا.

كما أن المغرب قد استضاف بعض رواد هذه النظرية للمشاركة في الندوات الخاصة بنظرية التلقي وحضر فلفجانغ إيزر إلى الجامعة المغربية للمساهمة في إثراء النقاش حول النظرية التي ساهم فيها بقسط وافر صحبة

الباحثين المغاربة، وقامت الصحف المغربية بالتعريف ببعض الأعمال التي تعاملت مع هذه النظرية، وكذا بترجمة بعض النصوص التي تناولتها، كل هذا كان سببا في نشر مفاهيمها وفرضياتها وإنجازاتها ومصطلحاتها .

كان لهذه النظرية أهمية كبيرة في إثراء المعجم المغربي، فقد أمدته بجملة من المصطلحات والمفاهيم المتعلقة بنظرية التلقي نذكر منها على سبيل المثال: التلقي، وجمالية التلقي، والقارئ والقراءة، ودور القارئ، وسيرورة القراءة، وسجل موسوعة القارئ ومرجع القراءة والاستجابة الجمالية ونقد استجابة القارئ واستحضار الاستجابة وأفق الانتظار ومصطلحات أخرى كثيرة مرتبطة بالقارئ وحده مثلا: القارئ الضمني والمثالي والساكن والناقد والمنتج إلى أن بلغ عدد تلك المصطلحات إلى سبعة وعشرين مصطلحا كلها متعلقة بالقارئ، وكذا التفاعل بين النص والقارئ إلى جانب الكثير من المصطلحات التي بإمكانها وحدها أن يتخذ منها معجما مستقبلا يثري النقد الأدبي العربي .

وما يمكن أن نصل إليه هو أنّ النقد المغربي قد اهتم بهذه النظرية اهتماما خاصا وتفنن لها لما لها من أهمية فعالة في تحريك نظرية الأدب والتعامل مع النشاط الأدبي من رؤية أخرى جديدة في معالجة قضايا الأدبية، ومحاولة الإطلاع والتعرف على الإبداعات الأدبية في سائر الوطن العربي، وكذا في النشاط الثقافي والإعلامي، كما نشطت الترجمة من الفرنسية والإنجليزية والألمانية إلى العربية وغيرت نظرة الباحث العربي إلى الأدب والنص بصفة خاصة.

ساعدت نظرية التلقي الباحث على اكتشاف ميدان جديد في عالم التواصل الأدبي ألا وهو عالم المتلقي والقارئ والقراءة وسيرورة القراءة، فتوصل إلى إدراك ما للقراءة من مكانة كبيرة وسلطة عظمى التي لطالما أهملت وغيبت وأبعدت من العملية الإبداعية والأدبية، ولا مجال للشك بأن هذه النتيجة المتوصل إليها وهذا الكشف الجديد قد أعاد للقارئ اعتباره وجعله يشعر بذاته وما له من دور فعال كمشارك في كل عملية إبداعية، وكذلك الاعتراف به في المجالات الحياتية الأخرى وبالتالي يمكن القول بأنها أكسبت الذات المغربية العربية وعيا وساهمت في وعيها وإبراز دورها بشكل كبير.

المبحث الثالث

الممارسة النقدية العربية المعاصرة في نظرية التلقي

- سالم عباس خدادة (الكويت)
- سيزا قاسم (مصر)
- سامي اسماعيل (مصر)
- عبد الملك مرتاض (الجزائر)

الممارسة النقدية العربية في نظرية التلقي:

فيما يتعلق بالكتابات العربية عن نظرية التلقي فهي في مجملها ما تزال عن مقالات وأبحاث منشورة في الدوريات ويمكن أن يذكر منها:

- 1- نعيم اليافي: أطباق الوجه الواحد / دمشق 1997.
- 2- أمينة غصن: قراءة بريئة في التأويل والتلقي / بيروت 1999.
- 3- غسان السيد: في نظرية التلقي / دمشق 2000.
- 4- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات / بيروت، الدار البيضاء 2001.
- 5- سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل / عمان 2001.
- 6- عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية بحث في تأويل الظاهرة الأدبية / الرياض 2001.

7- بسام قطوس: تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص / عمان 2002.

سالم عباس خدادة:

يمكن اعتبار بحث سالم بسام خدادة (الكويت) «النص وتجليات التلقي» (2000) هو الأكثر بروزا في قربه واتصاله بنظرية التلقي في تشكلاتها من ناحية، وفي علاقتها بالموروث النقدي العربي تأصيلا لمنهجيات النقد الحديث من ناحية أخرى. ونظرية التلقي في منظور خدادة تعتبر من بين أحدث النظريات التي تهتم بمعالجة النشاط اللغوي في مستوياته المختلفة بالرغم من تداخل النشاط اللغوي مع عناصر التمثيل الثقافي والرؤى الفكرية والفنية، وربط مقولاتها بمقاربة النص الأدبي وجعلها محورا من محاور نظرية القراءة، خاصة النقد القائم على استجابة القارئ المستخرجة والطالعة من منجز النقد الجديد والنقد النصي وقد ركز في ذلك على «النص أو من أجل النص، لأن القارئ الحقيقي - في الاتجاه الأهم من هذه النظرية - يبحث في النص على القارئ الضمني أو المضمّر من خلال وضع اليد على ما يفضي إليه هذا الأخير من تعيينات ذات صلة وثيقة بالبناء اللغوي للنص المقروء».

وأهم ما قام به خدادة هو تحديده مفهوم تجليات التلقي، وأبرز ما يجب أن يقوم به القارئ، المتلقي في عملية الإنتاج الأدبي سواء أكان هذا الدور بطريقة مباشرة أم غير مباشرة هذا راجع لكونه حاضرا على نحو في مختلف أطوار هذه العملية التي قسمت إلى طور ما قبل الإنتاج وطور الإنتاج وطور ما بعد الإنتاج. وكان الدور الثالث في نظره الأهم لأن فيه يكون القارئ أكثر بروزا ووضوحا إلى درجة كبيرة.

لاحظ خدادة موضوع التلقي وعيانه، وتمكن من حصر استجابات النقاد المتلقين التي قسمها على الشكل الآتي:

أولا: الاستجابة للنص الشعري، وهي الاستجابة التي تجلت لدى المتلقي الأول ابن قتيبة الذي أثار الأنظار إلى النص مرة وإلى موقفه النقدي مرة أخرى.

ثانيا: الاستجابة للنصيين الشعري والنقدي وقد تجلت لدى كل من ابن طباطبا وابن جني وعبد القاهر قديما، والعقاد وإليا الحاوي حديثا، وهؤلاء جميعا نظروا إلى النص الشعري كما عارضوا الموقف النقدي لابن قتيبة.

ثالثاً: الاستجابة للنص النقدي، وقد بدا اهتمام النقاد في هذه الاستجابة منصبا على موقف ابن قتيبة، إما توافقاً مع ما قال وإما تعارضاً، ولذا تفرعت هذه الاستجابة إلى نوعين: استجابة التوافق، ونجد ذلك لدى كل من قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وأبي بكر الباقلاني، واستجابة التعارض ونجد ذلك لدى كثير من النقاد مثل طه حسين ومحمد مندور وسيد قطب وبدوي طبانة وعز الدين إسماعيل وغيرهم .

كما أبرز في تحليله لتجليات التلقي إشكالية الاستجابة والأسس التي تقوم عليها مقوماتها وأحاط بجوانب النظرية في التطبيق. وإذا كان يابوس أحد المنظرين لهذه النظرية يرى أنّ أول تلق للعمل الأدبي يشتمل على اختبار لقيمتها الجمالية فإن الناقد خدادة قد حقق هذا الاختبار في التلقي الأول الذي قام به من خلال التنويه بأهم عناصر الجمال، بل أهم عناصر النص - عنصر الشكل - الذي إلا به تتحقق أدبية الأدب أو شعرية النص الشعري .

وسلط الضوء على ما قد يتعلق بالاستجابة ويرتبط بها للنصين الشعري والنقدي، فالاستجابة في التراث النقدي العربي لهذا النص ونقاده أو متلقيه كانت تتجلى باستجابة الأديب أو الناقد الذي له رؤية، أو بتعبير آخر الذي يمتلك أفقا خاصا ممتزجا بأفق عام الذي استفاد منه لكنه لم يذب فيه. وقد برز هذا في تجليات التلقي عند كل من ابن طباطبا وابن جني وعبد القاهر قديما والعقاد وإليّا الحاوي حديثا .

وأشار أيضا خدادة إلى مكونات نظرية التلقي في تطبيقه النقدي مثل الحديث عن الفراغات ولم يهملها، وحسب رأيه أكد إيليا الحاوي مرجعيات أفقه المستنبطة والمستمدة من الشعر الغزلي العذري ونقده حين يقوم بشرح البيت السابق من الشعر مائلاً كثيراً من الفراغات التي أشار إليها أصحاب نظرية التلقي.

وفي تحليل الاستجابة للنص النقدي أبرز ووضح ما لنظرية التلقي من أهمية في الأخذ بمعطيات الاستجابة المعاصرة مبرزاً عدم العمل بها وناقدا إهمالها في قراءته لهذه النصوص النقدية، كما أن هناك ملاحظة جديرة بالإشارة هي الحديث عن النص الشعري بإضفاء وإدخال مقولات وأطروحات على النص من خارجه، وهو ما قام به وفعله أصحاب الاستجابة للنص النقدي.

ومن مجموع الاستجابات السابقة تمكن خدادة من استخلاص العوامل التي تؤثر في عملية التلقي التي حددها في ثلاثة عوامل تمحورت حول شخصية المتلقي وتاريخ التلقي وسياقه. ويعتبر العامل الأول القطب الأساسي في تحقيق

النظرية لماله من مكانة كبرى، فقد أشار بعض النقاد إلى العلاقة الموجودة بين طبيعة التكوين النفسي والثقافي وبين تجليات التلقي.

سيزا قاسم:

أما سيزا قاسم (مصر) في تناولها بالدراسة لنظرية التلقي فقد ربطتها بنقطتين الأولى تمثلت في القراءة النصية والثانية كانت بالاتصال بالنظرية السيميائية في اكتناه نظم العلامات والدلالات في مبنى المبنى بحثاً عن أغراضه التي تفصح عنها علاماته دلالات ناجمة عن تضافر المعنى وما وراء المعنى، وتعريفها للقراءة كان على أنها «خبرة محددة في إدراك شيء ملموس في العالم الخارجي ومحاولة التعرف على مكوناته وفهم وظيفتها ومعناها»

ودققت النظر وتعمقت كثيراً في تعريفها لعملية القراءة ومستوياتها من فك شفرة العلامات من أجل التوصل إلى الدلالة وإلى متطلبات الدرجة الكبيرة من التعلم لدى المتلقي في المستوى الثاني، و«محاولة معرفة إذا ما كانت هذه الدلالة» تنطوي على مستوى أعمق يحتاج إلى عملية تفسير، أي قد تكون الدلالة المتعرف عليها غير كاملة، ولذا لابد من البحث عن شفرة جديدة تكمل الشفرة الأولى، وتوصل إلى المعنى الثاني أو معنى المعنى .

وعالجت جملة من القضايا محاولة منها التعمق في بحث موضوعها وتقوية عمليات فهم نظرية التلقي، ويذكر منها: أبعاد السيموطيقا - سيموطيقا المكان والزمان - العلامة بين القارئ والنص بلوغاً إلى المستوى الهرمنيوطيقي (التأويل) أو مرحلة فهم الفهم وإلى منبع الدلالة - النص والنص الموازي - القراءة في التصوير والأدب والحاجة إلى التفسير إثر فك الشفرة والانتقال من الدال إلى المدلول.

وربطت قابليات نظرية التلقي بمستوى القارئ وحال القراءة عند هذا المتلقي أو ذاك، «فالافتراض الذي تقوم عليه القراءة في المستوى السمنطويقي هو أنّ القارئ يمتلك أدوات القراءة، ويتفاعل مع النص من منطلق معرفته باللغة التي تشكل بها هذا النص، ولا تقف عوائق أمامه وأمام فهم هذا النص، أما المستوى الهرمنيوطيقي فهو المستوى الذي يشعر فيه القارئ أنه أمام بعض المشكلات التي لا يتمكن من فك ألغازها» .

سامي إسماعيل:

قام أيضا سامي اسماعيل (مصر) بانجاز أبحاث في جماليات التلقي محاولا شرح نظرية التلقي خاصة عند أيرز ممثليها هانز روبرت ياكوبس وفلفغانغ أيزر. وفي عودته إلى المصادر الرئيسية واتكأه عليها يمكن اعتبار كتابه هو الأكثر إحاطة بالتعريف بالنظرية والأكثر شمولية بها. فقام بتوضيح الإرهاصات الفلسفية لجمالية التلقي، وجمالية التلقي أنموذجا جديدا، وهرمنيوطيقا التلقي عند ياكوبس وفينومينولوجيا (ظاهراتية) التلقي عند أيزر وجماليات الاتصال وخبرة القراءة. وتعرض في موضوعاته الأخيرة إلى مصطلحات نظرية التلقي مثل أفق التوقعات، أنواع القراء مثل الضمني والتمييز والعارف والمقصود إستراتيجية القراءة ووظائفها .

كما عالج سامي إسماعيل « باستفاضة عملية القراءة عند أيزر وأسسها المختلفة ودور القارئ في هذه العملية وشروط الاتصال بين النص والقارئ ودور الخبرة الجمالية في هذا الاتصال. وشرح مفهومه عن الفراغات وأسس الاختلاف بين هذا المفهوم ومفهوم عدم التحديد عند انجاردن وكيف أن الفراغات تعزز درجة التواصل بين النص الأدبي والقارئ » .

ويعتبر الكتاب الذي قدمه تعريفا شرحا لنظرية التلقي ومبرزا لمكانتها في النقد الحديث، إلا أن الباحث قام بنقل نصوص لم يكن متمكنا ولم تكن له القدرة الكافية على تعريف مصطلحاتها. وكان منشغلا بأحكام القيمة غير الملائمة والمتناسبة مع رحابة النقد في علميته وتدابيره وإجراءاته ومن أمثلة ما قال: «وعلى هذا فإن على المتلقي، أن يقرأ النص وفقا للبيوطيقا حتى يتوصل إلى نتيجة هرميوطيقية، وعليه أن يعي مجرد مجاز Figure» وإلا فإنه قد يظن ببساطة أن أخيل قد غير سلالته أو أن هوميروس فقد حواسه، ولكن على المتلقي أيضا أن يقرأه هرمينيوطيقا ليفهم بيوطيقته، وعلى المتلقي أيضا أن يعترف بشجاعة أخيل وإنسانيته حتى يلاحظ أن شيئا ما قد حدث في اللغة، وهو شيء لا يحدث في العالم الطبيعي أو الاجتماعي».

أبحاث الدوريات:

كذلك قامت الأبحاث التي نشرتها الدوريات الأدبية والنقدية بتعريف نظرية التلقي. فقد ذهب الكثير من الباحثين إلى إيضاح وتسليط الضوء على بعض الزوايا من هذه النظرية مرتبطة ومقترنة بنظرية التأويل. وعلى سبيل المثال لا الحصر بحث عبد الحميد شيحة «القارئ والنص» أنموذجا، الذي رأى أن النظرية اجتهد دور داخل إطار البحث عن أنسب الطرق لتأويل النص، وهو إطار يضم أيضا

مذاهب نقدية أخرى تتداخل حدودها وتتماس وتتقاطع منذ بزوغ تاريخ الفكر النقدي .

كما راح باحثون آخرون يبحثون في جذور قضايا التلقي والتأويل محاولين التماس منابعها في النقد الشعري القديم، مثلما نجد ذلك عند إسماعيل بحاري في تقصيه أشكال ملامسة هذه النظرية النقدية مثل:

- إشارته إلى أن الأعمال تبقى مجرد حبر على ورق وتظل ميتة ما لم يتدخل المتلقي.

- هناك إشارات كثيرة ومتعددة في تراثنا النقدي تدل على أنه لا بد من مخاطبة الناس على حسب عقولهم وفهمهم وضرورة مراعاة أحوالهم ما دام للكلام غاية وهدف ولنشاط السامعين نهاية حسب «العقد الفريد».

- لكل مقام مقال.

- المتلقون أصناف مثل المتلقي العادي، الحسي والمتلقي المبدع والمتلقي الناقد.

- التعريض والتصريح / اللذة بعد الكد.

- النص المفتوح / ملء الفراغات.

- التنقل من حال إلى حال .

وما يمكن ملاحظته واستخلاصه من عمل هذا الباحث أن ثمة اقتحام وتعنت واضحين في تسويغ مثل هذه التقديرات والأحكام والرؤى، فقد أكثر الباحث أحكامه النقدية، واتكأ في غالبيتها على العوامل الخارجية المساعدة، مما جعل ذلك لا يتفق مع معطيات التلقي ومقوماتها.

عبد الملك مرتاض:

الوظيفة البلاغية بين الإرسال والتلقي:

إذا كان النقاد قد تناولوا بلاغة الإرسال في الخطاب بإسهاب وأكثروا فيها الحديث وتشعبوا فيها كثيرا فإنه بالمقابل نجد بلاغة التلقي قلّ فيها البحث والتناول. ولهذا نجد الدكتور عبد المالك مرتاض يحاول التركيز عليها مبرزاً أهميتها في انجاز تلقي جيد. في بحث عنوانه «الوظيفة البلاغية بين الإرسال والتلقي» الصادر سنة 2010.

وفكرة بلاغة التلقي إذا ما بحثنا جيدا نجد أنّ النقد الأدبي قد اهتم بها، بل وقام عليها في كل الآداب الإنسانية فمثلا ما تتركه القصيدة من الشعر أو الرسالة من الرسائل الفنية أو الخطبة البليغة من الإعجاب، ومن أثر في نفسية المتلقي فإن هذا ينبعث أساسا من تراكمات نصية وتلق سابق لنصوص أدبية ذات مستوى رفيع تكون نموذجا يحتذى به في الذهن والذوق والحكم، كما أن هذه النصوص الأدبية تصبح من جهة أخرى مرجعية جمالية في ذوق الناقد الأدبي أو المتلقي. فيتكئ عليها وينطلق منها في أحكامه وتحليلاته التي تصدر منه قبل أن يتسلح بالمعرفة النظرية وبالخلفيات الفلسفية والمذهبية وهو يقوم بمقارنة نص أدبي ما. فالقيام بنقد الظاهرة الأدبية أو تحليل عناصرها أو محاولة معرفة مكوناتها لا يكون من العدم، بل يعتمد على ما قيل لتقوم عليه الأحكام ولتنطلق على شاكلته الإجراءات .

وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يخطر على بال أن ناقدا ما يقوم بممارسة النقد وهو لا يملك زادا من النصوص أو غير مسلح بحفظ الكثير من النصوص الأدبية الرفيعة، زيادة على ذلك أن يكون له إلمام بالنظريات المتعلقة بمجال التخصص، وبالمعرفيات العليا التي يتكئ عليها في أحكامه والتي تساعد على تحليلاته .

ضرورة تكافؤ المستوى في الإرسال والتلقي:

لو نفرض أن الكلام الفصيح والبليغ يلقي على متلقين لا يستوعبون ولا يفهمون لغته لما حصل له أيّ تأثير، وعلى هذا فلا بد من أن يشترط على المتلقين أن يكونوا بلغاء وعلى مستوى عال من تمكنهم من اللغة مثلما هو مطالب به الباثون أيضا. كي يسمح لهم هذا من تذوق الرسالة الأدبية المتلقاة والإحساس بجمالها. وعند فقدان هذا الشرط الهام فإن جمالية الأدب لا يكون لها معنى إذا ظلت حبيسة الجانب الأحادي، ولاجتتاب هذا النقص فقد قامت البلاغات على تكافؤ الإرسال والتلقي.

ويبرز الدكتور مرتاض في هذا المقام ما للبلاغة والفصاحة والبيان من أهمية ومكانة في المجتمع العربي قبل ظهور الإسلام. فقد كان العرب في هذه الفترة يتمتعون بمستوى عال من حيث هذا الجانب. فكانوا يأتون بفصيح الكلام وعبقرى البيان وبليغ الأقوال، فكانت لهم القدرة الفائقة على ارتجال القول، وابتكار الخطب، وتسيير الأمثال، وإلقاء الحكم، فكان هدفهم ومبتغاهم هو الإتيان بالقول الجميل .

من أجل ذلك كان العرب يقيمون الاحتفالات بنبوغ الشاعر إذا ظهر في قبيلتهم . لأن ذلك كان عندهم تقريبا مثل امتلاك جيش من المقاتلين، وقد يكون أكثر من ذلك لأن العرب كانوا يفضلون عبقرية الفصاحة ويعترفون بها قبل اعترافهم بخلال الشجاعة.

ولقد يعطينا هذا صورة واضحة على ما كان عليه المجتمع العربي إبان ظهور الإسلام حيث كان البيان في المرتبة الأولى في ترتيب القيم الجمالية. فكان المتلقون يفهمون أحسن الفهم ما يقوله الشاعر أو الخطيب، فكانوا يستمعون بما تمتع به من قدرة عجيبة على تدبيج الكلام وبما وهبوا هم من ملكة حسن الفهم والاستماع.

من أجل ذلك كان العرب عند نزول القرآن الكريم يتلقونه جيدا، يفهمونه فهما حسنا، ويعجبون به كثيرا، ونتيجة لتلقيهم الجيد وقفوا وقفة انبهار لبلاغته واندھاش لبيانه العظيم، والذي يهم في هذا المضمار والذي تجدر الإشارة إليه هو أن القرآن الكريم نزل في متلقين كانوا على مستوى عال من الفصاحة، ونتيجة لذلك كانوا يفهمونه ويتذوقونه. وكثيرا ما كان هذا التلقي سبب اعتناقهم للإسلام متأثرين بجمال نظمه العظيم، ومعجبين بسحر بيانه البديع. وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على المستوى العالي لبلاغة التلقي عند الناس على عهد نزول القرآن الكريم .

وكان الشعراء المرموقون على مستوى عال من تلقي الشعر، فكانوا يفرقون بين مختلف ألوان وأنواع الشعر، ويجتهدون نتيجة لهذا التلقي تصنيف كل صنف في منزلته التي يستحقها انطلاقا من مستوى النسيج، وإن كان هذا بطبيعة الحال غير مبني على أسس نقدية صارمة، وفي هذا المجال يأتي لنا الناقد عبد الملك مرتاض بحكاية تعتبر من فئات التلقي الرزين بالرغم من أنها لم تكن مؤسسة على أسس معرفية ولا على خلفيات فلسفية، وهي الحكاية التي تبرز تلقي النابغة ليبيتي حسان بن ثابت وهما:

لَنَا الْجَفَنَاتُ الْغُرُّ يَلْمَعْنَ فِي الضُّحَى

□ وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ، مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا

وَلَدْنَا بَنِي الْعَنْقَاءِ وَابْنِي مُحَرَّقٍ

□ فَأَكْرَمَ بَنًا خَالًا، وَأَكْرَمَ بَنًا ابْنَمًا

وكان النابغة يتلقى شعر فحول الشعراء الذين كانوا ينشدوه إياه فيحكم بينهم بالتعليق على أشعارهم، كما يميز ويفاضل بين بعضهم اعتماد على ما كان يتلقاه من أشعارهم .

وقد قال النابغة لحسان فيما يحكيه الرواة «إِنَّكَ لَشَاعِرٌ، لَوْلَا أَنَّكَ قَلَلْتَ عِدَدَ جِفَانِكَ وَفَخَرْتَ بِمَنْ وَلَدْتَ وَلَمْ تَفْتَخَرْ بِمَنْ وَلَدَكَ، وَفِي رِوَايَةٍ أُخْرَى، قَالَ لَهُ: إِنَّكَ قَلْتَ: «الْجَفَنَاتُ قَلَلْتَ الْعِدَدَ»؛ وَلَوْ قَلْتَ: «الْجِفَانُ» لَكَانَ أَكْثَرَ وَقَلْتَ: «يَلْمَعْنَ فِي الضُّحَى».

ولو قلت: «يَبْرُقْنَ» «بِالدُّجَى» لَكَانَ أَبْلَغَ فِي الْمَدِيحِ، لِأَنَّ الضَّيْفَ بِاللَّيْلِ أَكْثَرُ طُرُوقًا، وَقَلْتَ: «يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمًا» فَدَلَلْتَ عَلَى قَلَّةِ الْقَتْلِ؛ وَلَوْ قَلْتَ: «يَجْرَيْنِ» لَكَانَ أَكْثَرَ لَانْصِبَابِ الدَّمِ. وَفَخَرْتَ بِمَنْ وَلَدْتَ وَلَمْ تَفْتَخَرْ بِمَنْ وَلَدَكَ، فَقَامَ حَسَانٌ مِنْكَسِرًا مَنْقُطَعًا.

وهذه الحكاية هي نموذج يبرز لنا كيف تلقى النابغة بيتي حسان، كما تظهر فصاحته وقدرته البلاغية التي ينبغي أن تتوفر في المتلقي كي يتفاعل مع النص ويتلقاه تلقيا منتجا.

غير أن الدكتور مرتاض في تلقيه في نقد النابغة يشك في تفصيلات هذا التقويم الدقيق لأنه يرى أنه لا يمكن أن يهتدي إليه شاعر جاهلي يتذوق الشعر على طبيعته الأولى، ويراه تفصيل يدل على احترافية نقدية ولغوية .

كما يرى الدكتور مرتاض في تلقيه لنقد النابغة أنه حتى ولو كان هذا الكلام فعلا منسوباً للنابغة فإن اعتراضه غير صحيح من وجوه كثيرة.

أولاً: لم يكن حسان غافلاً أو أعمى عن اصطناع الجفان، لو كان يريد لها لاستخدمها، وإنما كان قصده هو الاقتصاد في رؤيته والاعتدال في حكمه، ولم يرد أن يكثر ويغرق في المبالغة والإيغال في التصوير، فالمبالغة كانت تعتبر هي المبدأ الأول الذي يعول عليه في بلاغة التلقي للحكم بجمالية الشعر العربي في وصفه الأشياء .

ثانياً: يتساءل الناقد الدكتور مرتاض كيف يمكن أن تبرق أو تلمع هذه الجفان بالدجى وما هي إلا قصاع مصنوعة من الخشب أو الطين، فيكف يأتيتها البرق تحت ظلام الليل الدامس. لهذا يرى أن هذا التمثيل لهذه الصورة غير سليم، وأن حسان كان واقعياً في هذه الصورة من شعره فأشار إلى الجفان العظيمة أثناء النهار حين يكرم بها قومه ضيفانهم ضحى. فهو في مجال الفخر بهم، فهي تلمع نتيجة لانعكاس أشعة الشمس عليها فيسود منظرها اللمعان .

ثالثاً: إن الشيء الذي يلمع أثناء الضحى بحيث تكون الشمس ترسل أشعتها الوهاجة قد يكون أقوى من الشيء إذا ما لمع أثناء الدجى ولهذا فهو يميل لهذه الصورة التي جاء بها حسان ابن ثابت .

رابعاً: يرى الناقد أن إطعام الطعام بالضحى قد يكون أحسن وأهم من إطعامه في الليل لما يوجد في الليل من برودة ورطوبة تجعل المرء يصبر أثناء الليل على الجوع والضمأ خلافاً للنهار حيث يصعب عليه التحمل لشدة حاجة الجسم إلى الطاقة والغذاء. وبناء على هذا فإن إطعام الطعام أثناء الضحى لهو أنفع للبدن من أن يكون أثناء الدجى .

خامساً: وتلقى مرتاض لنقد النابغة المتعلق بصورة قطرات الدم فإنه يرى في هذا أن حسان لم يكن من ذوي القتال والنزال، ولذلك فهو لجأ في تعبيره إلى ما هو أنسب للصورة الشعرية الواقعية. والسيف إذا ضرب جسماً لا يجري منه الدم وإنما يقطر مما تبقى فيه قليلاً. وعليه فالجريان يكون أنسب للماء من النبع. كما يرى أن الصورة توحى بمنظر مستقبح مسترذل مما يجعلها تدل على ذوق منحط في تمثل جمالية الشعر لأنها تريد تحقيق المبالغة في فعل الشر. وبذلك فهي صورة غير مستقيمة مع واقع الحال .

سادسا: إن الافتخار بالمولود الذي عاب به النابغة على حسان. لا يقل أهمية وشأنا عن الافتخار بالوالد، فالوالدون إذا كانوا يستحقون التمجيد والتقدير فإن المولودون هم أولى بأن نتباهى بهم ونفتخر بهم لما يحققونه في مجتمعهم. فكيف لا يجوز أن يتباهى الإنسان ببنيه بعد أن اجتهد في تربيتهم وتعليمهم فأصبحوا رجالا صالحين في مجتمعهم. يساهمون في بنائه، وبطريقة غير مباشرة فقد افتخر حسان بمن ولده لما ذكر الأحوال. فالأم هي الوالدة، وقد يأتي النسب منها. وعلى هذا يخلص الناقد أن كل هذه الاعتراضات لا قيمة لها ولا معنى لها لأنها غير مبنية على ما عرفه الناس وما هو جار بينهم من قيم وحكم .

كما ورد أيضا أن الخنساء انتقدت حسانا عند قوله «الغر» في (وصفه للجففات)، ورأت أنه كان من الأحسن أن يقول «الجففات البيض». ويرى الناقد أن لفظ «البيض» لا يدل على شيء كثير بل قد يدل على الركافة لأن حسان كان يقصد الكرم والسخاء والعطاء ولم يكن يقصد اللون الأبيض الناصع. وما صلة هذا البياض بالطعام. وبالرغم من أن الغرارة هي كذلك قد تدل على لون البياض غير أنه ما يستشف من سياق الكلام من شعر حسان لا يعني ذلك بأي حال من الأحوال .

وبهذا يتساءل الناقد كيف أن الخنساء لم تستوعب ما كان حسان يريد قوله. وبذلك ضاعت منها صفة بلاغة التلقي التي كانت أجدر وأحق بها. فتنتقد بما لا يحق. وتتكئ في ذلك على تحليل سيمائية الألوان. وعلى هذا فإن اعتراض الخنساء يراه إن صح فعلا غير سليم. وشك في صحته بحيث لا يجوز لشاعرة كبيرة كالخنساء أن يذهب وهمها في فهم «الغر» في بيت حسان، فيلتبس عليها الأمر بين الأغر الوارد بمعنى الأبيض والأغر الوارد بمعنى الكرم .

وفي رواية أخرى فقد عاب النابغة أيضا على حسان استخدامه لفظ الأسياف عوض «السيوف» الذي يدل على الكثرة، ويرى الناقد أن مثل هذه الملاحظات تصدر عن النحاة المحترفين لا عن الشعراء السلقين المطبوعين.

وإن كان حسان قد استخدم هذا الجمع الذي يدل على القلة فقد كان يقصد به الإشارة إلى شجاعة هذه السيوف. وبمعنى آخر أن قليلها قد يغني عن كثيرها، لأن كثرتها تدل على الخوف من الأعداء، في حين أن قلتها تعبر عن المبالاة بهم. وكان حسان يريد من وراء ذلك أن القليل من قومه يغني عن كثيرهم ليلمح إلى شجاعتهم. كما أن التعبير بهذا العدد القليل كان واقعا صادقا. فقومه لم يكن عددهم كثيرا وإنما مجرد عدد قليل .

وقد أشار الناقد إلى أنّ هذه المسألة اللطيفة التي تدل بأن بلاغة التلقي لا تقل عن بلاغة الإرسال في علاقة التواصل الأدبي بين الناس. فقد تفتن إليها الأقدمون وألحوا على ضرورة ارتفاع وتحسين مستوى بلاغة التلقي إلى مستوى بلاغة الإرسال في الخطاب الأدبي. فعلى سبيل المثال نجد محمد بن سلام الجمحي يبين أن «للشعر صناعةً وثقافةً يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، ومنها ما تتفقه العين، ومنها ما تتفقه الأذن، ومنها ما تتفقه اليد، ومنها ما يتفقه اللسان».

وكذلك يظهر ذلك فيما جاء به الباقلاني في إشارة إلى مسألة ضرورة توافر مقدار كاف من بلاغة التلقي بالقياس إلى بلاغة الإرسال: «من كان أهل اللسان العربيّ، إلا أنه ليس يبلغ في الفصاحة الحدّ الذي يتناهى إلى معرفة أساليب الكلام، ووجوه تصّرف اللّغة، وما يُعدّونه فصيحاً بليغاً بارعاً من غيره، فهو كالأعجميّ: في أنّه لا يمكنه أن يعرف إعجاز القرآن (...)».

فأمّا من كان قد تناهى في معرفة اللسان العربيّ، ووقف طُرُقها ومذاهبها، فهو يعرف القدر الذي ينتهي إليه وسع المتكلّم. من الفصاحة، ويعرف ما يخرج عن الوسع ويتجاوز حدود القدرة (...) كما يميّز بين جنس الخطب والرسائل والشعر، كما يميز بين الشعر الجيد والردّيء، والفصيح والبديع، والنادر والبارع والغريب».

وقد قال أيضاً الجاحظ عن مسألة بلاغة التلقي عند العرب زمن النبوة المحمدية: «ولا يجوز أن يكون مثلُ العرب في كثرة عددهم، واختلاف عِلْمهم، والكلامُ كلامهم، وهو سيّد عملهم، وقد فاض ببيانهم، وجاشتْ به صدورهم، وغلبَتْهم قوَّتْهم عليه عند أنفسهم، حتى قالوا في الحيّات، والعقارب، والذّئاب والكلاب، والخنافس، والجعلان، والحمير والحمام، وكلّ ما دبّ ودرج، ولاخ لعين، وخطرَ على قلب، ولهم بعدُ أصنافُ النّظم، وضروبُ التّأليف، كالقصيدة والرجز، والمزدوج والمُجانس، والأسجاع والمنثور».

وهذه النصوص الواردة توضح بأن بلاغة التلقي لم تكن بعيدة جداً عن بلاغة الإرسال، أو لم يكن هناك فرق شاسع بينهما في فترة ظهور الإسلام. فالعرب الذين كانوا يمتازون بزخرفة الكلام والتنافس في تنميق النسيج البليغ، والإعجاب بحسن المنطق وفصيح الحديث كانوا على مستوى عال في فهم النص القرآني. فيقفون مندهشين ومعجبين به معترفين بروعة بلاغته، وكانوا يتلقونه بأحسن الفهم فيدركون ما فيه من البيان وسحر القول. فكانت بلاغة التلقي في أذهانهم ماثلة وفي أدواقهم قائمة.

وهذا يبرز أن الأقدمين قد تفتنوا لهذه المسألة. ولهذا السبب راح الناس منذ الفترة الأولى من ظهور الإسلام يعملون بمبدأ التخصص حتى يستعين من لا يعرف بلاغة التلقي بمن يعرفها.

وإذن يمكن أن نستخلص أن بلاغة التلقي قد لا تقل شأنًا عن بلاغة الإرسال. ويمكن التعبير عن هذا «بكفاءة القارئ» فالقارئ أو المتلقي إذ لم تتوفر فيه الكفاءة لتلقي الرسالة الأدبية فإن النص الأدبي المرسل يتعرض لفقدان جماله وحسنه أو بالأحرى يفقد وجوده لأنه هو الذي يحييه وينعشه بتفاعله معه. فلا يحسن أن يكون الشاعر متمتعًا بفصاحة وبلاغة فيخاطب المرسلين بأجمل ما يدبج وينشئ. وهم بالتالي لا يفهمون كلامه أو يفهمونه فهما ناقصا إما بسبب عدم امتلاك الزاد اللغوي الذي يستعين به المتلقي على فهم النص، أو لفقدانه الكفاءة التي تخول له تلقي النص. ومن هنا تكون الكفاية في التلقي شرط لا بد منه ولا يمكن الاستغناء عنها. فجمالية الإبداع تبرع وتنعش بفضل إعجاب المتلقين بها. فالطرف الآخر في عملية التبليغ (المتلقي) هو بمثابة أهمية الطرف الأول (المرسل).

إشكالية بلاغة التلقي:

ليس من الأمور الضرورية والواجبة أن يحصل اتفاق بين المتلقي والباحث في الهوى أو أن يكون بينهما انسجام في الميول والرغبات. وفي هذا المضمار قد نجد على سبيل المثال العديد من الفقهاء والقضاة يروون أو يستشهدون بشعر ممن يخالفونهم في هذا المجال كأبي نواس مثلاً أو مسلم في عدة مواقف جمالية عند تناولهم ومعالجتهم لأنواع التشبيه والاستعارات .

كما قد نجد الكثير من النقاد الأقدمين هم في حد ذاتهم قضاة شرعيون، ومن أمثال ذلك عبد القاهر الجرجاني وعلي بن عبد العزيز الجرجاني وأبي بكر الباقلاني الزمخشري والقرطبي في تفسيرهما يستشهدون بأجمل ما قاله أبو نواس من الشعر، وابن المعتز ومسلم وأبو تمام والبحثري وغيرهم من الشعراء الغزليين والخمّارين واقفين عندما نال إعجابهم وما تذوقوه منه. ومع هذا لم يعيهم عن ذلك أحد من رجال الدين. وهذا يدل على أنّ الشعر كان ثقافة عربية متأصلة في جميع العلوم كما كان من جهة أخرى يعبر ويدل على أنه كان من الصعب أن نتجاهل أو نستغني عن رواية الشعر أثناء الكتابة عن أي ميدان من ميادين العلم في العصور القديمة. ويستخلص من هذا أن الناس قديما كنوا يتصفون بنوع من التسامح في التعامل مع حرية التعبير الأدبية بصفة خاصة، لأنهم كانوا يرون أن الشاعر يضيف على الحياة البهجة بكونه فنّانا يتمتع بالأذواق بشعره .

ونتيجة لذلك كله لم يكن اتفاق الناقد (المتلقي) مع الشاعر (الباث) في الأمور المطلوبة، ولا مشكلة يجب تجنبها. وهذا ما سمح لقضاة ومفسرين كثر أن يتناولوا أشعار الغزل والخمر ويستخدمونها في قضايا عدة كاستشهادهم بها على مواقف معينة أو مساعدتهم على فهم مسألة شعرية أو استيعاب معنى لغوي غامض أو حتى في التنظير البلاغي .

ومن هذا الوجه فقد كانت بلاغة التلقي والحدق في فهم الشعر الجميل وراء مواجهة علي بن عبد العزيز الجرجاني خصوم المتنبي، وتصديه لهم. فتحداهم بحججه وآرائه مما جعله يخرج بكتاب اعتبر من أحسن ما كتب في نقد الشعر في العهود القديمة، وذلك لم يتمتع به من آراء سديدة وأحكام تتسم بالاعتدال. وهذا يؤكد ما لبلاغة التلقي من أهمية كبيرة في التفاعل والتجاوب مع الرسالة.

غير أنّ هذه الظاهرة قد لا تكون شاملة وعامة في بلاغة التلقي بحيث نشاهد بعض التعصب من لدن بعض النقاد (المتلقين) أو انطلاقتهم في تناولهم لبعض القضايا من مواقف مسبقة. فيكونون العداء للشاعر، فلا يعترفون له لا بفضل ولا بموهبة شعرية.

وفي هذا المجال يعرض الدكتور مرتاض نموذجاً معروفاً في تاريخ النقد البلاغي العربي، وهو ما كتبه القاضي أبو بكر الباقلاني عن شعر امرئ القيس والبحثري.

وهو يستشهد بهذا النموذج ليبرز أن اختلاف الهوى بين الباث والمتلقي قد يؤدي بالمتلقي إلى اتخاذ موقف متعصب، مما جعل الباقلاني يضع البحثري ويصنّفه في المرتبة السفلى من الكتابة الشعرية، كما فعل ذلك أيضاً مع امرئ القيس. وانتقاده قائم على أساس أن أجمل الشعر العربي أحط منزلة أدبية إذا قيس بجمالية النظم القرآني. وهذا الموقف يراه الدكتور مرتاض أنه كان على الباقلاني أن يكون في غنى عنه. فشتان بينهما فالقرآن قرآن، والشعر شعر. وما كان ينبغي أن تقع هذه الموازنة بين كلام الله تعالى وبين كلام بشر من الناس. في حين أن شعر امرئ القيس حينما يصنف بابه فإنه يعد من أجمل وأعذب الشعر العربي .

وانتقص الباقلاني أيضاً شعر البحثري لما توقف عند مطلع من أجمل الشعر العربي القديم وهو قوله:

أَهْلًا بِذَلِكُمُ الْخَيَْالِ الْمُقْبِلِ

□ فَعَلَ الذي نهوَاهُ أم لم يَفْعَلِ

برقٌ سرى في بطنٍ وجرةً فاهتدتُ

□ بسَنَاهُ أعناقُ الرِّكَّابِ الظُّلِّلِ

فهاجمه بشدة مما جعله يسفهه ويضعفه وكأنه لا يساوي شيئاً، ولا يحتل أي مكانة في طبقات فحول الشعراء .

ومما جاء من انتقاصه للشاعر: «البيت الأول: في قول الشاعر: «ذلكم الخيال» ثَقُلَ رُوحٌ، وتطويل وحشو، وغيره أصلح له وأخف منه قول الصنوبري:

أهلاً بذاك الزَّورِ من زورِ

□ شمسٌ بدتْ في فلَكِ الدَّورِ

وعذوبة الشعر تذهب بزيادة حرف أو نقصان حرف، فيصير إلى الكزازة، وتعود ملاحظته بذلك ملوحة، وفصاحته عين، وبراعته تكلفاً، وسلاسته تعسفاً، وملاسته تلويهاً وتعقداً، فهذا فصل، ثم قوله: «فعل الذي نهوَاهُ أو لم يفعل» ليست بكلمة رشيقة، ولا لفظة ظريفة، وإن كانت لسائر الكلام.

أما بيته الثاني: فهو عظيم الموقع في البهجة، وبديع المأخذ، حسنُ الرُّواء، أنيق المنظر والمسمع، يملأ القلب والفهم، ويفرح خاطر، وتسري بشاشته في العروق (...).

ومع ذلك كلّه فيه ما نشرحه من الخلل، مع الديباجة الحسنة والرونق المليح، وذلك أنه جعل الخيال كالبرق لإشراقه في مسراه كما يقال: إنه يسري كنسيم الصّبّا، فيطيّب ما مرّ به، كذلك يضيء ما مرّ حوله ويُنور ما مرّ به. وهذا غلوّ في الصنعة، إلّا أنّ ذِكْرَهُ «بطن وجرة» حشوّ وفي ذِكْرِهِ خلل؛ لأنّ النور القليل يؤثر في بطون الأرض وما أطمأنّ منها، بخلاف ما يؤثر في غيرها، فلم يكن من سبيله أن يربط ذلك ببطن وجرة (...) ثم إنّما يُذكر الخيال بخفاء الأثر، ودقّة المطلب، ولطف المسلك، وهذا الذي ذكر بضادّ هذا الوجه، ويخالف ما وضع عليه أصل الباب» .

ومن ردود الدكتور مرتاض وتلقيه لنقد الباقلاني أنّ ما ذكره في تعليقه على شعر البحري لا يدل على شيء، وبكونه لا يحسن النقد الأدبي الموضوعي وإنّما يحسن المعارضة. فكلّامه عن البيت الأول ينطبق على أي بيت من الشعر. وكان من الأجدر أن يبرز نقائص هذا البيت إن كان فعلا فيه خلل، بل اكتفى بهذا التعليق الذي كثيرا ما يردده على هذا البيت الجميل الذي يعد من أجمل مطالع الشعر العربي. فيطلّقه على جميع الأبيات وحتى على شعر امرئ ألقيس في مطلع معلقته. فالحشو، والتكلف، والتجشم، والمستنكر، والنافر والجافي، والمتدوال والوحشي، من الألفاظ التي كان الباقلاني يكررها ويستعملها ليذم بها أشعار الشعراء. فإن كان الشاعر قد استخدم لفظا جار بيّن اعتبره مبتذلا متداولاً. وإن استعمل لفظا على غير ذلك عدّه وحشيا نافرا ومما جاء في هذا التلقي:

أولاً: إن الشطر الأوّل من البيت الأوّل:

«أهلاً بذلكم الخيال المُقبل»

فلا يتضمن حشوا ولا تطويلا ولا ثقل روح. وقد جاء به الشاعر ليخاطب الحبيب، فيرحب به بلغة شعرية رشيقة عذبة، وعليه أين هذا الحشو الذي أصاب صدر هذا البيت، وكيف كان عليه أن يقول؟ أين يتجلى ثقل روح والشاعر هنا يخاطب حبيبته فيرحب بخيالها ويحتفي بطيفها المتمثل بلغة اختارها بسيطة مفهومة، وبمعنى آخر يعرفه الجميع فيتلقونه ويتجاوبون معه .

ثانياً: ما يراه الباقلاني في كون أنّ قول الصنوبر، أمثل من صدر بيت البحري.

«أهلاً بذاك الزور من زور»

يرى الناقد أن الباقلاني يبين بأنه فقيه في ذوقه، غير أنه كان بعيداً عن تذوق الشعر الرفيع فيما يبدو، فكيف يأتي هذا الشطر بديلاً ومناقضاً في الجمال الفني لشطر البحتري البديع. وهو الأثقل روحاً والمشتغل على حشو عند تكراره «بذاك الزور من زور» وذلك عند مخاطبته الحبيب بمثل لفظ الزور الذي هو اسم جنس لكل زائر. وهذا ينتج عنه تضيق للغة الغزل وتشويش على لذة بلاغة التلقي يحرمان الحبيبة المتلقية من أن تفهم أن الزائرة إنما هي، لا هؤلاء الأجناس من الزائرين من رجال ونساء فتصبح هي مجرد رقم بينهم! وإلى جانب ذلك فإن قوله: «من زور» هو حشو ويظهر الشاعر لم يجد ما يتم به صدر بيته من اللغة الشعرية فاستعان بهذا «الزور» الذي هو من جنس اللفظ الأول الثقيل الواسع الدلالة غير المناسب للحبيب المخاطب، مما جعل الكلام أكثر ثِقلاً وركاكه.

كما أن هذا التعبير غير وارد لا على أكابر الشعراء ولا على أصاغرهم. فقول الشاعر «بذاك» قطع به استرسال الكلام ونفسه، وبخل بحروف اللغة على الحبيبة المخاطبة، كما شح عليها بلفظة أخرى غير لفظ الزور الأولى التي هي أصلاً ثقيلة فأردفها بلفظة ثقيلة لتزيد هذا الثقل وتكرسه.

وتحدث البحتري عن خيال حبيبته وقد ألم به وسيطر عليه بالليل، فأرق وجدانه. وهذا ما يتناسب ويتماشى مع شؤون العشاق، أما الصنوبري فلم يكتب به في دجى الليل، وإنما جاءه بالنهار. فكأن هذا الحبيب لم يكن إلا امرأة مبتذلة خاصة عند قوله:

«شمس بدت في فلك الدور»

فتظهر هذه المرأة جميلة لكنها غير حسنة متأبية مثل حبيبة البحتري التي كانت عفيفة متأبية.

ثم هناك إشارة أخرى متعلقة بالوزن الذي بنى عليه الصنوبري وزن بيته، فهو يتقطع به النفس ويتعثر به الإيقاع ويئعب الذي يردده. وفرق كبير بين قول البحتري:

«أهلاً بذاك الخيال المقبل»

الرشيق المنبسط المتمدد وبين قول الصنوبري:

«أهلاً بذاك الزور من زور»

الذي يتقطع به النَّفس، ويضطرب به الإيقاع .

ثالثاً: يرى الناقد أن تعليق الباقلاني على صدر البيت الأول من شعر البحري لم يتناول شعر هذا الشاعر، وهو تعليق عام وفضفاض.

رابعاً: لم يوفق في اعتراضه على شعر البحري في بيته الثاني لأنه:

أولاً: أن فصحاء العرب لا يصطنعون «مهما» مع الفعل الماضي، ويعد هذا من تعبير العوام. وثانياً: ليس هنا من يمنع من أن يخاطب الشعراء أخيلة أحبّتهم في حيث يريدون، وأيان يريدون، ثم من يثبت أن البحري كان يخاطب هذا الخيال في حال إدباره؟ وما الدليل على ذلك؟ وأين يوجد البرهان القاطع؟ .

خامساً: وقد اعتبر الناقد حكم الباقلاني على عجز البيت الأول أنه لا ينطوي على كلمة رشيقة ولا لفظة ظريفة حكماً متعسفاً، بل بالعكس من ذلك فما قاله البحري من السهل الممتنع. فهو بقدر ما يظهر بسيطاً وباستطاعة الإنسان أن يأتي بمثله فهو لمن ليس سهلاً ولا يتأتى إلا لمن له استقامت له سبيل الشعر .

وإذا ما عقدنا موازنة من حيث التكرار الفني الذي وقع في عجز بيت البحري وصدر بيت الصنوبري فقول الثاني:

«بذاك الزور من زور» تكرار ركيك خال من استقامة اللغة لنسج الشعر. وبالمقابل فإن قول البحري: «فعل الذي نهواه، أو لم يفعل» فإنه بني على شقين من زُخْرُف الكلام.

فَعَلَ الذي نهواه.

أو لم يفعل !

وعلى هذا فلا يتضمن أي حشو، وإنما فيه تكثيف لا ينكر، في حين أن قول الصنوبري:

أهلاً بذاك الزور

من زور

فإنه لا يتضمن معنى التسوية ولا معنى التوكيد، وإنما هو حشو أضر بالنسج الشعري .

وما يراه الباقلاني من حشو في قول البحتري عند ذكره المكان «بطن وجرة» ويزعم أن فيه خلا فيراه الناقد كلاما غير واضح وحكم غير بين. وكان من الأحسن أن يقوم الباقلاني بتحليل الصورة المركبة الجميلة التي وردت في البيت الثاني للبحتري. وهي التي تقوم على سرّيان برّق باهر أضاء على أرض بطن وجرة التي توجد بها الحبيبة، فإذا هذا البرق لسناه العظيم اهتدت بضياؤه كل قوافل الرّكبان التي كانت تسري في ليلها وهي ضالّة تحت جناح الظلام .

وهكذا فإنّ انطلاق الباقلاني من موقف مسبق هو ما أدّى به إلى أن يستصغر من قيمة شعر البحتري وامرئ القيس ويجعل منهما مجرد شاعرين مبتدئين، كما يظهر أن ما قاله الباقلاني وهو يتلقى أشعار الشعراء لا يدخل من باب أنه يفهم الشعر، غير أنه جاء بكونه أنه رسم لنفسه طريقا من قبل. وهو الطريق الذي أدى به إلى هذا التيه .

وفي ضوء هذا يتبين لنا أنّ بلاغة التلقي (أو كفاية القراءة) لدى من تناولوا الأشعار العربية القديمة بالنقد وهم بأغلبيتهم بلغاء يتذوقون النص الشعري ويفهمونه فهما جيدا أدّى بهم ذلك إلى إخصاب الحركة النقدية العربية القديمة.

الفصل الرابع

فصل تطبيقي في

التلقي

1. أسباب اهتمام الباحث العربي بنظرية التلقي:

إنَّ الاهتمام بالبحث عن الآخر قد يكون بغرض البحث عن حركة العالم والقضاء على فكرة الجمود، أو بمعنى آخر إشباع الفضول العلمي الذي من شأنه أن يقضي على الركود، وهو بالتالي محاولة لمعرفة ما توصل إليه التطور. ورغبنا الملحة في الكشف عن الآخر قائمة أساساً على الشعور بالتفاوت الكبير بيننا وبين الآخر. وبناء على هذه الرؤية تبرز فكرة الاهتمام بالتلقي.

كانت نظرية التلقي الشغل الشاغل للباحث عامة والباحث العربي خاصة ومن جهة أخرى يمكن إرجاع هذه العناية بنظرية التلقي في العالم العربي إلى بعض ما حدا بياوس وإيزر وجماعتيهما في جامعة هيدلبورج أولاً ثم كونستانس فيما بعد في أوائل الستينيات من رغبة في التعبير لما يقدم في الجامعة الألمانية في تلك الفترة من طرائق التعامل مع النصوص والآداب عامة التي كانت لا تستجيب لانتظاراتهم وطموحاتهم، فتشكلت لهم رؤية تطلعية مكنتها من البروز بعض الشروط الأساسية التي تظهر غالباً في مراحل البحث عن إبدالات جديدة.

إنَّ هذه الوضعية الجديدة التي برزت من خلال وعي جديد تسعى إلى إحداث طفرة جديدة في مجال الدراسة العلمية هو ما عاشته جماعة كونستانس في بدايتها، لذلك راحت تواصل عملها لتحقيق أهدافها الطموحة فقدمت جملة من الفرضيات محاولة تطبيقها في ميادين مختلفة، وكذا جملة من النقاشات بين أعضاء المجموعة أولاً ثم توسعت مناقشة آرائها فيما بعد على المستوى الأوروبي والأمريكي بصفة خاصة والعالمي فيما بعد.

إنَّ الوضعية التي دفعت جماعة كونستانس للبحث عمّا يساعد على تجاوز المناهج التقليدية لمعالجة الظاهرة الأدبية والإنسانية التي كانت تقدمها الجامعة الألمانية بعد الحرب العالمية الثانية هي نفسها الوضعية التي حكمت وما زالت تحكم الباحث العربي الدارك لوضعيته الحضارية، ولهذا فهو كلما وجد فرضية أو تصوراً أو نظرية أو منهجاً يساعد على إظهار وجه من وجوه تلك الوضعية إلا وراح يتعامل معها إما مجزأة أو مفصلة أو كاملة. لقد وقع نفس الشيء مع المناهج النقدية الحديثة المختلفة مثل الواقعية والنقد الاجتماعي والبنويوية والبنويوية التكوينية والسيميائيات واللسانيات وغيرهما، ونفس الشيء حدث ويحدث مع نظرية التلقي والدراسات الثقافية والتفكيكية وغير ذلك من النظريات المعاصرة.

إنَّ الاهتمام بنظرية التلقي يمكن أن يدرج في نطاق مسار النقد العربي وفي سياق الفكر العربي عامة، ففي السبعينيات راح النقد العربي يعطي الأولوية

للمراجع الأوروبية فاتصل اتصالا مباشرا بما يقع وينجز في الجهة الأخرى في المجالات النظرية والنقدية الأدبية، فظهرت الترجمة من الفرنسية والإنجليزية وغيرهما، وكذا الممارسة النظرية والمحاولات التطبيقية على الإبداع العربي.

إن العناية بنظرية التلقي تندرج ضمن هذا الإطار العام من ناحية، كما تندرج أيضا ضمن قضية هامة يمكن اعتبارها عاملا مشجعا وتتمثل في ذلك التغيير والتحول الذي لوحظ على الساحة الفكرية العربية من المنظور الأيديولوجي إلى المنظور البنيوي، والتطلع إلى منظورات علمية أكثر، وهذا لا يدل على اختفاء المنظورات التقليدية الفكرية والنقدية وعدم تجاوزها بل هناك تعايش معها.

وجد النقد العربي في نظرية التلقي بديلا وبالخصوص عندما رأى فيها نوعا من الاهتمام بالقارئ والمتلقي، هذا العنصر الذي كثيرا ما لا يعار له الاهتمام في المقاربات الاجتماعية والأيدولوجية والتاريخية والبنيوية، كما لم يعمل به أيضا في الميدان السياسي والاجتماعي في العالم العربي إن وقوف نظرية التلقي عند هذا العنصر القارئ - وتاريخ القراءة وتفاعل القارئ مع النص، ودور القارئ في العملية الإبداعية هو نوع من إشعار الباحث العربي بأنه معنى بذلك أيضا، أي الإنسان المستهلك لكل شيء والمتلقي والمستمع الذي لا يجد اعتباره في العالم العربي قد وجد في نظرية التلقي ما يرد له اعتباره ويشعره بأنه فاعل أيضا مثله في ذلك مثل المؤلف والنص والمجتمع، ومثله مثل الحاكم والمسؤول أيضا له دوره .

ويظهر البعد الديمقراطي لنظرية التلقي في أخذها بعين الاعتبار بكل مكونات العملية الإبداعية، وبصفة خاصة بعد اهتمامها يكشف عنصر القارئ والقراءة وتاريخها الذي أهمل سابقا. ونظرية القراءة واستجابة القارئ رجعت للقارئ مكانته وردت له الاعتبار وحق الوجود والفعل في حياة النص مثلما كانت تعطى من قبل للمؤلف والنص.

وإذا كان أهم ما تهدف إليه الديمقراطية وتسعى لتحقيقه «هو حس الاستماع للآخر» فإن هذا الآخر الذي تهدف إليه النظرية هو المتلقي، القارئ، المستهلك للنص الذي كان لا يعار له الاهتمام فلا يستمع إليه ولا يؤخذ برأيه بل يراد منه أن يكون دوره سلبيا فيأخذ وينفذ فقط، وبهذا المنظور وجد القارئ ما يوليه الاهتمام والاعتبار ويعترف بفعله شأنه في ذلك شأن باقي مكونات العملية الإبداعية، فإذا ما أقصي هذا القارئ فلا يمكن أن يتم إنجاز فعل جمالي أو مادي في الحياة الأدبية، ونفس الشيء ينطبق على الإنسان في علاقته مع الآخرين، فنحن في

حاجة ماسة إلى أن ندخل الآخر ونشركه في عمل إبداعي وحياتي عام سواء في المجال السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي العام أو الثقافي. ولهذا كله فإن هذه النظرية تحتاج إلى أن نهتم بها .

ومن الأمور الأخرى التي سببت العناية بنظرية التلقي أيضا هو أنه لوحظ في النقد العربي في الفترة الأخيرة شعور بضرورة تنويع مرجع البحث العربي وانفتاحه على ما يظهر من إنجازات في العالم المتقدم، وعدم الاقتصار على جهة أوروبية دون غيرها، على سبيل المثال فرنسا، وهذا من أجل إثراء الرؤية العلمية ومحاولة البحث عن الطرق العلمية التي تمكن من الكشف عن ذاتنا وحضارتنا أكثر فأكثر، وتساهم في تقدم عالمنا الأدبي والإنساني عامة وتطوره. إنّ اهتمام البحث العربي بنظرية التلقي الألماني يبرهن على الرغبة في البحث عن آفاق جديدة واسعة تحيط بما ينجز وما يظهر في مختلف الشعوب الإنسانية المتقدمة وذلك من أجل مسايرتها ومجاراتها.

2. الاستيعاب:

أ. استيعاب النقد الأدبي الغربي:

من الأمور التي ينبغي أن نلتفت إليها ونعمل على تحقيقها كي نتمكن من استيعاب الفكر النقدي الأجنبي استيعابا مفيدا كي يسهم في تحديث النقد الأدبي العربي وتطويره. هو أنه من الضروري أن يكون ذلك الاستيعاب قائما على أسس منظمة غير سطحية أو عرضية، ولذا يجب أن نلم بالفكر النقدي الأجنبي الذي نريد استيعابه إماما عميقا وواسعا، وكذا يجب تأصيل ذلك الفكر وإدماجه في النقد الأدبي العربي.

إنّ إهمال هذه الشروط يفسد هذا الاستيعاب، وتكون له انعكاسات سلبية على الساحة النقدية العربية، فإذا لم نلم بالفكر النقدي الأجنبي بصورة كافية وذلك

عن طريق الاطلاع عليه والتعمق فيه بلغته الأصلية، وإذا لم تكن لنا إحاطة كافية بسياقه التاريخي وبالأسس النظرية، لذلك الفكر فإن هذا يسبب نقله وتقديمه للقارئ العربي بطريقة غير سليمة، كما يسبب الكثير من سوء الفهم.

إنّ مسألة نقل المفاهيم الأدبية على الخصوص من النسق الأدبي الأوروبي إلى النسق الأدبي العربي لتحتاج وتتطلب وقفة لفحصها ومعالجتها بغية إبراز جملة المشاكل والقضايا التي تعترض هذه العملية في مجال الترجمة والتأويل.

ومما يلاحظ أنّ مفاهيم الأنساق الأدبية الأوروبية قد تتعرض لكثير من التحولات والتشكلات لأن تداولها في النسق الأدبي العربي غير سليم، وهذا يرجع لما يشهده النشاط الترجمي من ضعف عندنا، وإلى عدم اعتماد الباحث الأدبي على الترجمة المكتوبة في جل الأحيان، وإنما يلجأ إلى النقل المباشر وممارسة التأويل في آن واحد.

وبناء على هذه الأسباب كلها ينبغي أن يتكفل بهذه المهمة الخطيرة أشخاص ذوو خبرة وكفاءة واختصاص في النقد الأدبي محرزين على الكفاءة العلمية الاختصاصية فضلا عن امتلاكهم الكفاءة اللغوية على مستوى اللغتين: المصدر والهدف. فالترجمة الموثوقة لتلك المؤلفات لها القدرة على أن تقدم الاتجاه النقدي الذي يراد استيعابه عربيا بصورة دقيقة، وأن يجعل القارئ العربي يطلع على أفكار ذلك الاتجاه ومصطلحاته في سياقها الأصلي الصحيح بعيدا عن كل سياق ناقص أو مبتور لا يخدم الغاية المرجوة .

كما ينبغي أيضا أن نراعي وألاّ نتجاهل ذلك الحوار الذي يجب أن يكون بين الفكر النقدي الأجنبي الآتي إلى الساحة النقدية العربية وبين الفكر الرائج في تلك الساحة، فلا بدّ من إقامة هذا الحوار لإبراز وجه الاختلاف والتطابق بين الفكرين، وذلك حتى يتسنى لنا توضيح المواقع الفكرية للطرفين، فالحوار العلمي المنضبط هو السبيل الذي يوضح الحدود بين الاتجاهات والمذاهب النقدية المختلفة، ويقضي على سوء الفهم والبلبله وغيرهما من الظواهر السلبية. وفي غياب هذا الحوار وعدم العمل به تبرز البلبله الفكرية والمصطلحية التي كثيرا ما تطغى على النقد العربي المعاصر والحوار في هذا المجال القصد منه النقاش وتبادل الآراء بطرق علمية رصينة، ولا يعني «المعارك النقدية» التي جعلت النقد عبارة عن مظهر لصراعات إيديولوجية وشخصية .

وكذلك يجب الإشارة إلى قضية هامة وتتمثل في كون أن المناهج والاتجاهات النقدية الغربية قائمة على أسس نظرية أو فلسفية وعلى هذا الأساس

فإن المنهج النقدي ليس مجرد أدوات وإجراءات نقدية جاهزة يعمل بها الناقد ويطبقها بطريقة آلية بسيطة. وعلى هذا ينبغي أن يصاحب استيعاب تلك المناهج هضم وفهم أسسها النظرية والفلسفية. وبهذا نستطيع ونتمكن من إدراك عمق وجوهر كل منهج نقدي غربي مما يسهل علينا تطبيق المنهج بطريقة أكثر مرونة وأكثر ابتعاداً من التمسك بأمور جزئية غير جوهرية.

وقد يتساءل المرء كيف كان الأمر من كل هذا في الوطن العربي على مستوى استيعاب الفكر النقدي الغربي؟ وتعبير آخر هل تمكن العرب من استيعاب ذلك الفكر بطريقة مفيدة جادة مستوفية الشروط السابقة الذكر أم استيعابهم له كان بطريقة مخالفة لذلك أي بطريقة سطحية عشوائية غير مصحوبة لا بضابط ولا بنظام؟.

ب. استيعاب نظرية التلقي ونقل مفهومها «إلى النسق الأدبي العربي».

تعتبر نظرية التلقي الأدبي من أهم الاتجاهات النقدية الغربية التي تفاعلت معها الساحة النقدية العربية بصورة جد بارزة، وما يدل على ذلك و يثبته هو انتشار مفهوم «التلقي» والمفاهيم المتفرعة عنه بحيث أصبحت مفاهيم أكثر رواجاً وأكثر استقداماً في الأدبيات النقدية العربية المعاصرة، ولكن ما يمكن طرحه هل ذبوع تلك المفاهيم والمصطلحات ينم على استيعاب جاد ومفيد، لنظرية التلقي الأدبي؟

إنه لمن الضروري في هذا المجال تناول كيفية انتقال هذه النظرية إلى الساحة النقدية العربية وما ترجم منها وكيف استتبنت في نسقنا الأدبي واشتغلت فيه؟

لقد تم ترجمة مفهوم التلقي (Reception) إلى اللغة العربية بعدة مصطلحات مختلفة ومتباينة، في بداية الأمر كانت ترجمته بالاستقبال حيث برز هذا المصطلح في ترجمة رعد عبد الجليل لما قام بترجمته كتاب Reception Theory لروبرت هولوب بـ «نظرية الاستقبال» الصادرة عن دار الحوار والنشر سورية 1992، وكانت ترجمته أيضاً بمصطلح التقبل، حيث ظهر هذا المصطلح في ترجمة كل من الدكتور محمد بن الحاج صالح الغزي والدكتور المنجي الرادادي عندما قاما بترجمة مقال لكتاب نظريات الأدب في القرن العشرين تأليف الدكتور وفوكي وأرلود كون إيش ترجما هذا المقال تحت عنوان «تقبل الأدب»

في المجلة العربية للثقافة 1987. كما ترجم محمد برّادة نفس المقال من الفرنسية بمصطلح «التلقي الأدبي» في مجلة دراسات سيمائية أدبية لسانية سنة 1992.

وترجم أيضا بمصطلح التلقي الذي برز في المغرب ومصر، وهذا المصطلح الأخير هو الذي طغى على الساحة النقدية، وأصبح الآن أكثر استعمالا وتداولاً في النقد الأدبي المعاصر لا شيء إلا لكونه يتضمن ويفيد ويتلاءم مع مقاصد نظرية التلقي وما ترمي إليه في بعدها التواصلية الأدبية بصفة خاصة، وبالمقابل نجد أن «الاستقبال» أو «التقبل» قد تختلط بعض مفاهيمها بأبعاد غير تواصلية أدبية، مما تكون أقرب إلى الترجمة المعجمية للمفهوم والمصطلح الأصلي (Reception) المرتبطة بفكرة التواصل الأدبي.

ومن المعروف أنّ مفهوم التلقي كأى مفهوم آخر يشير إلى دلالات مرجعية مختلفة ويوجه نظرنا إليها، نذكر منها على سبيل المثال الدلالة اللسانية في عملية التواصل اللساني بين الباحث والمتلقي غير أنّ الدلالة المرجعية التي تهمنا في مجالنا والتي نقصدها في دراستنا للتلقي هي مرجعية التواصل الأدبي التي تبنى أسسه من مؤلف ونص وقارئ، المتلقي في هذا الصدد يحيل إلى القارئ وما ينتج ويتولد عنه من مفاهيم مختلفة أبرزتها وبلورتها مفاهيم أخرى في نظرية القراءة في مجال التواصل الأدبي.

وبتحديد التلقي وإعطائه هذه الوجهة التواصلية في المجال الأدبي ستظهر للوجود مفاهيم تعمل على تمييزه بوضوح، وتحدد مجال اشتغاله المرجعي بصورة جلية، يذكر منها مفهوم «جمالية التلقي» ومفهوم «نقد استجابة القارئ» وما تولد عن ذلك من مفاهيم أخرى كثيرة كونت حقلا معرفيا واسعا، هو ما يطلق عليه بصورة عامة نظرية التلقي، وجمالية التلقي ونقد استجابة القارئ بصفة خاصة، وتفرعت عنها جملة من المفاهيم تناولت على وجه الخصوص القارئ والقراءة والعلاقة بين النص والقارئ ثم ظهرت تنظيرات كثيرة حول التلقي القراءة من منظورات مختلفة خصصت مجال هذه الممارسة النظرية الأدبية، وسنحصر الحديث هنا على بعض الجوانب المرتبطة بانتقال مفاهيم النظرية الألمانية، وترجمتها في النقد العربي على وجه الخصوص في المغرب نظرا لاهتمام الباحثين المغاربة بنظرية التلقي بحيث اعتمدوا أساسا على ما كتب باللغة الفرنسية بوصفها لغة البحث العلمي في المغرب، وبهذا راحت الأقلام المغربية تنهل من هذه النظرية عن طريق الترجمة.

ج. نقل مفاهيم نظرية التلقي إلى النقد المغربي:

قبل التعرض للحديث عن نقل المفاهيم وترجمتنا إلى حقلنا الأدبي تجدر الإشارة إلى إبراز الوضعية الاستمولوجية التي كانت سببا في نشوء مفاهيم نظرية التلقي في موطنها الأصلي ألمانيا، وهذا ما يساعد على معرفة والإحاطة بالعوامل الأساسية المساهمة في تكوين هذه النظرية أولاً، وهذا مما يدل على أن عملية الفهم لا يمكن أن تكون إلا باستيعاب هذه الوضعية التي ساهمت فيها عناصر أخرى تاريخية، وعلمية وسياسية والتي سبقت الإشارة إليها في الفصل الأول من هذا البحث.

إنّ عملية النقل والترجمة متوقفة بالدرجة الأولى على هذا الفهم الذي يحقق لنا إدراكها، أي كيف سننقل تلك المفاهيم إلى حقلنا ونسقنا، إنّ شروط فهمنا لهذه المفاهيم هي التي من شأنها أن تعمل على تعيين وتحديد فهم فهمنا لها عند قيامنا بترجمتها ونقلها، مما سينتج ويتولد عن ذلك من تأويلات نبحث عن المماثلة والمقايسة والانسجام لهذه المفاهيم في أوضاعنا الاستمولوجية، وكذلك قدرة ذلك الفهم على استنبات تلك المفاهيم المنقولة كلا أو بعضا .

لقد ظهر في ألمانيا في العقود الأخيرة اتجاهان يتناولان معالجة الظاهرة الأدبية ويتكئنان في ذلك على الاهتمام بالقارئ أو المتلقي:

1-الاتجاه الأول: يبرز عند جماعة نومان (Nouman) في برلين، بما كان يسمى سابقا بألمانيا الديمقراطية التي كانت تعتمد في مقاربتها للنص الأدبي على التوجيه الماركسي، فجعلت القراءة والقارئ والمستهلك من ضمن وسائل الإنتاج الأدبي «وتعاملت مع القارئ من حيث مراعاة مستواه الاجتماعي والطبقي الذي ينتمي إليه، بل الذي يتأثر به». فالنص في نظرها انعكاس لتأثير الواقع في نفس كاتبه.

2-الاتجاه الثاني: ظهر عند ما يعرف بمدرسة كونستانس* التي وضعت أولى اهتماماتها العناية بجمالية التلقي، ونظرية القراءة، أو نقد استجابة القارئ التي قام بوضع أسسها كل من هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) وفلفغانغ ايزر (Wolfgang Iser) وهذا التوجه الأخير هو الذي نال اهتمام النقد العربي وخاصة النقد المغربي وحظى بعنايته بداية الثمانينات فاهتم بترجمته إلى اللغة العربية، ثم راح بعد ذلك يحاول تطبيق فرضيات هذا الاتجاه على الظاهرة الأدبية العربية.

انتشرت هذه النظرية وعرفت خارج ألمانيا في أوروبا وأمريكا وآسيا كما عرفت بالمثل في العالم العربي، وفي المغرب بصفة خاصة في الثمانينات. فيكفتمكنت من الوصول إلينا وكيف تجاوب وتعامل معها النقد الأدبي المغربي.

د. ترجمة نظرية التلقي إلى النقد المغربي:

تعد الترجمة أهم سبيل اعتمدت عليه هذه النظرية الألمانية لتنتقل إلى النقد المغربي وتصل إلى الساحة الأدبية. ويمكن القول بأن الترجمة الفرنسية لمؤلفات هانس روبرت ياكوب وبالأخص كتاب «من أجل جمالية التلقي» سنة 1972، وكذلك كتابه في التفسير الأدبي سنة 1988، بعد ذلك كتاب فلفغانغ إيزر «فعل القراءة» سنة 1985 كانت من المؤلفات البارزة والجديرة بالذكر التي عن طريقها توصل النقد المغربي إلى الإطلاع على هذه النظرية والوقوف على معرفتها، كما يمكن ألا ننسى أيضا الأبحاث المنجزة والمتمحورة حول هذه النظرية التي قامت بها الأكاديمية الفرنسية.

وإذا ما حاولنا المقارنة بين نشاط ما ترجم من اللغة الفرنسية وما ترجم من اللغة الإنجليزية فإننا نجد أنه بالرغم من غزارة وكثرة ما نشر عن هذه النظرية باللغة الإنجليزية سواء أكان ذلك من ترجمات مبكرة أو دراسات في المجالات الأكاديمية الأنجلو أمريكية إلا أن إمكانية النقل منها لم تكن بنفس المستوى الذي كان للفرنسية، ومن أهم أسباب ذلك يكمن في كون أن التعامل في المجال الأدبي بالإنجليزية كان محدودا، ومع ذلك كله فقد لوحظت ترجمة بعض الأعمال لهذه النظرية من اللغة الإنجليزية، ويتم الاتصال بأهم ما كانت تنشره المجالات المتخصصة الأنجلو - أمريكية والتعرف عليها، أما فيما يتعلق بلغة أصل هذه النظرية وهي اللغة الألمانية فإن إمكانية الإطلاع والتعرف عليها فقد كان محدودا عند بعض الباحثين المغاربة، ولم يترجم منها في المغرب إلى العربية إلا النزر القليل والنادر جدا.

وهكذا نجد أن ما يمكن ملاحظته أن النقد المغربي قد التجأ إلى الاتصال بالأدب الألماني عن طريق أوروبا الفرنسية والإنجليزية والألمانية أحيانا لا عن طريق المشرق كما وقع للنقد المغربي قبل السبعينات، فقد كانت له المبادرة والمساهمة في ترجمة بعض الآداب الإنسانية مما جعله يثري المعرفة الأدبية العربية إلى جانب ما أنجز وينجز بهذه اللغة في المشرق العربي.

وإذا ما قمنا بإحصاء ما ترجم من نظرية التلقي الألمانية وكذا ما كتب عنها باللغة العربية فإننا نستخلص أنّ ذلك لا يشكل إلا نسبة قليلة ولا يمكن أن يوازن بما أنجز في اللغات الأوروبية، الألمانية والإنجليزية، والفرنسية وغيرها، إلا أنه يمكن القول أنّ الاطلاع عليها في المغرب كان أهم مما ترجم منها، وبتعبير آخر إنّ التعرف عليها كان أهم من التعريف بها .

هـ - خصائص هذه الترجمة:

إذا ما ألقينا نظرة وتصفحنا ما ترجم من نظرية التلقي الألمانية إلى العربية سواء أكان ذلك في المغرب أم في المشرق فمن الممكن الوقوف على الملاحظات التالية:

1- أهم ما يطبع هذه الترجمة كونها لم تأت مبكرة بل جاءت متأخرة، كما تميزت بكونها متفرقة وجزئية. ومن أهم العوامل الداعية إلى ذلك عدم اتكائها على مؤسسة تقوم بها وترعاها، مؤسسة مبنية على إستراتيجية واضحة تحدد هدفها في التعامل مع هذه النظرية وكذا مع النظريات الأخرى، كما أن المؤسسات الجامعية لم تكن تملك إستراتيجية واضحة .

2- كانت هذه الترجمة نتيجة جهود فردية من لدن بعض الباحثين المغاربة والمشاركة فقط، قاموا بها رغبة منهم في طموحاتهم العلمية وحرصهم على مسايرة ما هو واقع وجار في ساحة التنظير الأدبي والنقدي الأوروبي المعاصر شأن ما قام به بعض النقاد العرب من أعمال ومساهمات في بداية النهضة رغبة منهم في تعريف الوسط الأدبي العلمي العربي بما يدور في الجهة الأخرى وأملًا منهم كذلك في تحديد مادتهم التعليمية والعلمية في الأوساط الجامعية، وتطوير مناهج مقاربتهم للظاهرة الأدبية العربية .

3- اعتمدت هذه الترجمة في جلها على بعض ما ترجم منها إلى الفرنسية والإنجليزية، أما من اللغة الألمانية بطريقة مباشرة فقد كان قليلا جدا، وهذا ما جعلها متأخرة، فبروزها في المغرب كان مع بداية الثمانينات - ونفس الملاحظة في المشرق - لا شيء إلا لكونها ترجمة قائمة على التبعية لترجمة أخرى، وليست ترجمة مستقلة ومبادرة .

4- اتصفت هذه الترجمة بعدم شموليتها وكمالها، فكانت جزئية وغير منتظمة. فلم تترجم الأعمال الأساسية الكاملة في نظرية التلقي، وإنما اقتصرت على المقالات والدراسات البارزة، وعلى سبيل المثال ما زلت أعمال ياكوب وإيزر

لم تترجم بصفة كاملة، وإن كانت أعمالهما وأعمال غيرهما باللغة الفرنسية والإنجليزية والألمانية كذلك قد مستها القراءة، إلا أنها لم تنقل كاملة إلى العربية لفقدان مؤسسة أو بالأحرى سياسة واضحة تنبني على إستراتيجية بارزة، وهذا من شروط ما تتطلبه الترجمة الكاملة مثلما هو جار في البلدان المتطورة التي تدرك وتقدر ما للترجمة من أهمية علمية واقتصادية وثقافية، وبما أن الترجمة هذا شأنها فهي بالتالي تستوجب اعتمادات مادية كافية للقيام بها .

5- كما أن ما ترجم من نظرية التلقي كان يفتقد النظر والتدقيق لم تصحبه مراقبة علمية شديدة من شأنها أن تمنح لها مشروعيتها وصلاحياتها، وتتيقن من صحة المترجم منها إلى العربية، وإنما كانت هذه الترجمة تسير وفق وعلى حسب ضمير المترجم العربي ومما يتمتع به من قدرات وكفاءات وإمكانيات في آخر الأمر، فحتى بعض الترجمات الفرنسية التي أنجزت من الألمانية لم تكن كلها تتصف بالدقة لأنها كانت تراعي وتضع في الحسبان القارئ والحقل الأدبي الفرنسي بصفة خاصة، مثلما وقع في ترجمة كتاب «فعل القراءة» لإيزر، وفي جل الأحيان ما تتخذ تلك الترجمة الفرنسية منبعا وتكون مصدرا للترجمة إلى العربية في المغرب مثلا وليس النص الألماني والنص الإنجليزي الذي كتبه نفس المؤلف .

6- يمكن اعتبار هذه الترجمة بأنها ترجمة غير موثقة وغير مكتوبة، فهي ترجمة قائمة في الأذهان أكثر مما تكون في المكتوب الموثق المترجم، ومن أهم الأسباب الداعية إلى ذلك طغيان القراءة الفرنسية وغلبتها والاكتفاء بها واختصار المسافة واللجوء مباشرة إلى الاشتغال بمفاهيم تلك النظرية المقروءة بالفرنسية مثلا في المجال الأدبي المغربي. وبهذا نستخلص أن التعامل في المغرب مع نظرية التلقي كان قائما على مفهوم «النقل» (Transfert) أكثر مما كان مبنيا على الترجمة، وبتعبير آخر تبني التعرف على الآخر أكثر من التعريف به بالعربية، ومن أجل أن نتحول من مرحلة التعرف إلى التعريف كان لا بد من تحقيق بنية مادية مؤسساتية علمية في مجال الدراسات الإنسانية والفنية، وبهذا نجد مادة خاما عن الآخر موجودة وقائمة في ذهن نخبة ممن تمكنوا من الاطلاع على مفاهيم الآخر إلا أنها غير مترجمة بصفة ملموسة إلى نصوص من أجل أن نقرأ في واقعنا الأدبي والجمالي والحياتي، وبالتالي تخلق تواصلا بين المترجم والمتلقي وتخلق معرفة أكثر وضوحا عن الآخر .

7- إن اتكأ هذه الترجمة على مرجعيتين وسيطتين لغوية وثقافية وسيطة (انجليزية وفرنسية) يباعد المسافة بين القارئ العربي والكتابات الأصلية ويجعل من الممكن جدا الوقوع في الكثير من سوء الفهم الفكري والمصطلحاتي .

و- ملاحظات حول استيعاب نظرية التلقي في الوطن العربي:

كما يمكن استنتاج بعض الملاحظات من استيعاب نظرية التلقي في الوطن العربي:

1- يسجل فقدان التفاعل الثقافي المباشر بين الساحتين الثقافية العربية والألمانية لأن الاستيعاب العربي لتلك النظرية كان عن طريق ساحتين ثقافيتين وسيطتين، ومن الانعكاسات السلبية لذلك تأخر الإلمام والإحاطة واستيعاب تلك النظرية .

2- لم يعرف ذلك الاستيعاب تراكما معرفيا يساعد على التعمق في النظرية، وإنما بقي عند مستويات معينة من المعلومات والمعارف، ونتج عن ذلك الإلمام لهذه النظرية نشاط مبعثر لا يربطه رابط ولا يهتدي بخطة .

3- اتسم هذا الاستيعاب بفوضى على مستوى المصطلح، ولم تسجل صيغة عربية موحدة للمصطلحات الرئيسية، وحتى على مستوى التسمية لهذه النظرية. فهناك ثلاث صيغ «التلقي» «الاستقبال» «التقبل» فضلا عن المصطلحات الأخرى .

4- إذا كان استيعاب هذه النظرية بهذا الشكل فإنه يصعب الاستفادة منها تطبيقيا في التعامل مع الإبداعات الأدبية العربية، فاستخدام النظرية تطبيقيا يتوقف على ما مدى فهمها واستيعابها جيدا .

5- نظرية نقدية هذا شأنها فهي بالتالي غير قادرة على محاوره الاتجاهات النقدية الأخرى المتواجدة في الساحة النقدية العربية لأن المحاوره تقتضي درجة كافية من التقدم ووضوح الماهية .

بعد تعرضنا لخصائص هذه الترجمة التي تم بها نقل مفاهيم نظرية التلقي إلى الفكر النقدي العربي أرى أن هذا الحديث يجزنا للوقوف مليا عند الترجمة الأدبية والتلقي وما تتطلبه من شروط لتحقيق نجاحها.

3. الترجمة

الترجمة الأدبية والتلقي:

أ. الترجمة عن لغة وسيطة:

هناك إشكالية متعلقة بنقد الترجمة، ويذكر بالخصوص تلك الترجمة التي لم تصاغ عن اللغة الأصلية للعمل الأدبي الأجنبي، وإنما أنجزت عن لغة وسيطة. وهذا النوع من الترجمة له أهمية كبيرة في مجال استقبال الآداب الأجنبية في العالم العربي.

وهذا النوع من الترجمات عن لغات وسيطة ساهم في إغناء المكتبة العربية حيث ترجمت الكثير من الآداب الأوروبية كالأدب الألماني والروسي والياباني.

فقد كان ما استقبل من تلك الآداب عن طريق لغات وسيطة نذكر اللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية، وكان ذلك مع نظرية التلقي التي مرت بثلاثة معابر: المعبر الإنجليزي، المعبر الفرنسي، والمعبر الألماني.

فيما يتعلق بالمعبر الأول فإن ما يلاحظ فيه هو أن نقادنا خاصة في المشرق العربي كان لهم إلمام واسع بالثقافة الإنجليزية الشيء الذي منعهم من الاتكاء كلياً على الترجمة، ولذلك راحوا يشتغلون على المفاهيم في معظم أبحاثهم ودراساتهم، فكانت اجتهاداتهم سوى نشاطات تدخل في باب التأليف والنشر.

إن التأليف يفتح الباب واسعاً لتكييف المفاهيم عن مضامينها الأصلية. وهذا عمل يتنافى والترجمة الحقة التي تطالب من المترجم بأن يكون أميناً في نقل المضامين من مرجعيتها النظرية حتى لا تصبح الترجمة تحولاً بل انتقالاً لأن «انتقال المفاهيم هو حركة تتم ضمن النظريات؛ فالمفاهيم لا تتم خارج النظريات» [...] فهي تحيل لزوماً إلى سياقها النظري الأصلي، وتتماشى مع نظريات أخرى أو تتجاوز نظريات أخرى بعد الانتقال، وربما أصبحت ممثلة في نطاق نظرية أخرى معدلة أو مغايرة.

يعد المعبر الإنجليزي أهم معبر اعتمد عليه في نقل مفاهيم نظرية التلقي إلى النسق العربي لكونه المنبع الأساسي للاستيعاب العربي غير أن مجاله كان ضيقاً في أداء مهمته لأنه كان يقتصر على الناطقين بهذه اللغة ثم أضف إلى ذلك نقله لنظرية التلقي في إطارها الثقافي الأمريكي الذي يصطبغ بصبغة خاصة.

وهذا يدل على أن نقادنا تعاملوا مع نظرية التلقي بمواقف أمريكية تحيل في جل الأحيان إلى نقد استجابة القارئ مما تحيل إلى نظرية التلقي الألمانية التي لها مناخها الخاص بها. ويعد كتاب روبرت هولوب من أهم الكتب التي تناولت بالترجمة، وكان لها الحظ الأوفر في هذا المجال، ومن أكثر الممثلين لهذه الترجمة الإنجليزية: عز الدين إسماعيل الذي أفرزنا له حديثاً فيما سبق عن خصوصية ترجمته.

وتمظهر المعبر الإنجليزي أيضاً في محاولات ترجمة سابقة قام بها مجموعة من النقاد المشاركة دخلت ضمن اهتماماتهم وعنايتهم بتلقي الحداثة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: ترجمة يوثيل يوسف عزيز لكتاب وليام راي (المعنى الأدبي) 1987، وترجمة سلامة حجازي لكتاب بول هرناي (ما هو النقد الأدبي) 1989، وترجمة جابر عصفور لكتاب رمان سلدان (النظرية الأدبية المعاصرة) 1991. وتضمنت هذه المؤلفات فصولاً تناولت جمالية التلقي وفرضياتها إلا أن أهم ما يلاحظ على هذه الترجمات أنها كانت جزئية ولم يطغ عليها الطابع الشمولي الأوسع لأنها كانت تدخل ضمن الإطار العام للدراسات الحداثية.

أما المعبر الثاني الفرنسي فإذا ما قارنا بين الترجمتين الفرنسية والإنجليزية لمفاهيم نظرية التلقي الألمانية فإننا نستخلص أن الترجمة الفرنسية قد سبقت مثيلاتها الإنجليزية حيث تمت في وقت جد متقدم إذ نجد الترجمة الفرنسية لمؤلف يابوس كانت سنة 1978، وبالمقابل ترجم مؤلف إيزر سنة 1985، وبهذا يتبين لنا أن استقبال يابوس في الثقافة الفرنسية قد تقدم بكثير عن استقبال زميله. ورغم هذا التقدم الذي كان للترجمة الفرنسية إلا أنه يلاحظ تأخر بارز في الأخذ من هذا الرافد حيث الرافدان الجرمان والإنجليزي يطغيان على الساحة النقدية إذ عن طريق هذين المعبرين كانت تنقل نظرية التلقي إلى عالمنا العربي.

إن هذا التأخر في استيعاب نظرية التلقي عن طريق المعبر الفرنسي جعل النقاد الذين يحسنون اللغة الفرنسية وبالخصوص المغاربة يطلعون على الاجتهادات الترجمة الصادرة في المشرق العربي والتي كان يسودها طابع التأليف غير أن هذا لا يمنع من وجود بعض المحاولات التي قامت بها بعض الأقلام المغربية نذكر منها محاولة الناقد التونسي حسين الواد التي سادها طابع التأليف أصدرها في شكل كتاب تحت عنوان (في مناهج الدراسات الأدبية) خصه بفصل عالج فيه جمالية التلقي بعنوان (من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل) واتسمت محاولته بنوع من التعقيد الذي تجلّى في توظيفه جملة من المصطلحات غير مأخوذة من سياقاتها النظرية والثقافية لنظرية التلقي مثل: النشأة، التقبل

وحدانية المعنى، الإنشاء، البلاغ، التخاطب، هيكلانيا، المسافة الجمالية وغير ذلك من المصطلحات التي يعج بها هذا الفصل.

إن أهم ما يلاحظ على هذا المعبر الفرنسي هو أنه يتميز على غيره بكونه يتأسس على الترجمة ويعتمد عليها اعتمادا كبيرا في نقل مفاهيم نظرية التلقي إلى النسق العربي، إذ كانت هذه الترجمة في حاجة ماسة إلى إستراتيجية ذات بعد منهجي كما وضعنا ذلك في الحديث عن خصوصية ترجمة مفاهيم نظرية التلقي، وتجدر الإشارة في هذا المقام أن هذا المعبر كانت تمثله الساحة النقدية المغربية أحسن تمثيل فقد كان للباحثين المغاربة دور هام في خوض حملة تعريبية شملت نظرية التلقي من حيث التنظير والتطبيق معا.

ومما يلاحظ أيضا أن اشتغال النقد المغربي بنظرية التلقي كان نابعا من خصوصية الفكر المغربي ومندرجا ضمن سياقه العام الذي بدأ يبتعد تدريجيا عن المنهل المشرقي مثلما كان عليه في الستينيات، وراح يتخذ لنفسه طابعا خاصا به وذلك بالاعتماد على الأصول المغربية، وفتاحا أمامه مجال الحوار الثقافي العالمي، ومما جعل هذا الاتجاه المغربي يتقوى هو أن اللغة الفرنسية كانت لغة البحث العلمي ومركز اهتمام الباحثين المغاربة. لهذه الأسباب كان لهذا المعبر الفرنسي الحظ الأوفر في نقل نظرية التلقي حيث اعتمد على اللغة الفرنسية كمرجع أساسي في القراءة والترجمة عنها.

إذا ما رتبنا هذه المعابر من حيث الأكثر استعمالا لنقل مفاهيم نظرية التلقي إلى النسق العربي فإن أهم ما نسجله هو أن المعبر الألماني يمثل المرتبة الأخيرة من حيث الاعتماد عليه ومن حيث تسخيرته لتحقيق هذه الغاية لأن الناطقين بهذه اللغة يشكلون قلة قليلة، وكان من المفروض أن يكون عكس ذلك فيحتل الصدارة في التعامل اللغوي والثقافي مع هذه النظرية لكونها من جهة ألمانية النشأة ومن جهة أخرى سعيًا للحفاظ على عملية النقل ولتكون أيضا أكثر إيجابية ومردودية في مجال التلقي.

ونظرا لعدم توفر هذه العوامل الهامة والشروط الضرورية فإن هذا المعبر كان يسير بخطوات ثقيلة إذا ما قورن بالمعبرين السابقين، وهذا ما يدفع إلى تحسين وتطوير فاعلية الرافد الألماني للاستيعاب العربي لنظرية التلقي. وهذا يجرنا إلى الحديث عن واقع حركة الترجمة من الألمانية إلى العربية.

ب. واقع حركة الترجمة من الألمانية إلى العربية:

بالرغم مما نلاحظه اليوم من كثرة عدد المترجمين عن الألمانية قياسا بما سبق في السنوات الماضية إلا أنّ السؤال الذي يمكن أن يطرح، هل تحسنت الترجمة الألمانية إلى العربية؟ وهل وصلت إلى المستوى المطلوب؟ وأصبحت باستطاعتها أن تحقق ما يحتاجه المجتمع العربي من الترجمات الأدبية والعلمية والفكرية عن الألمانية؟

ويبرز الواقع أن تلك الترجمة لم تحقق ذلك الهدف بعد، وما زالت بعيدة عنه. وما يعبر عن ذلك هو أن جل ما ترجم إلى العربية من أعمال أدبية وعلمية وفكرية ألمانية لم يترجم عن الألمانية مباشرة، وإنما ترجم عن لغة وسيطة إنجليزية وفرنسية. وهذا يوصلنا إلى القول بأن الترجمة عن لغة وسيطة ظاهرة تطغى على حركة ترجمة الأعمال الأدبية والعلمية والفكرية الألمانية إلى العربية.

وإن دلت هذه الظاهرة على شيء فإنما تدل على حاجة الثقافة العربية إلى مثل هذه الترجمة. وهذا ما دفع إلى ترجمة تلك الأعمال الأدبية والفكرية والعلمية عن لغة وسيطة. والثقافة العربية شأنها شأن أي ثقافة حديثة لا تستطيع الاستغناء عن ترجمة مؤلفات كبار الفلاسفة وعلماء النفس وعلماء الاجتماع والأدباء الألمان إلى لغتها.

ج. الانحراف الترجمي:

وإذا كان لزاما علينا أن لا نتجاهل الدور الثقافي الإيجابي الذي قامت به ترجمة الأعمال الفكرية والعلمية الألمانية إلى العربية عن لغة وسيطة إلا أنه من جهة أخرى يجب أن نقر بأن تلك الأعمال التي تمت ترجمتها عن لغة وسيطة أصابها التشويه الترجمي مرتين: أولا عند نقلها من اللغة الألمانية إلى اللغة الوسيطة. وثانيا عند نقلها من اللغة الوسيطة إلى العربية. وهذا ما يجعلنا ندرك أن كل ترجمة قد تتعرض لانحراف عن الأصل. ولما يمر النص بترجمتين فمن الطبيعي جدا أن تتضاعف احتمالات ذلك التشويه. أو بمعنى آخر يتضاعف الابتعاد الدلالي والأسلوبي عن الأصل. وما يلاحظ أن هذا الانحراف يختلف باختلاف أنواع النصوص. فمثلا نجد أن النص الأدبي تتجلى أدبيته في اللغة والأسلوب والجوانب الفنية الجمالية، وعند ما يتم نقله إلى اللغة الوسيطة فإنه تضاعف منه بعض خصائصه ومواصفاته الأسلوبية والمعنوية، ولما يترجم ثانية من اللغة الوسيطة إلى لغة الهدف الجديدة. أي إلى العربية فإن ما يفقد من المواصفات يزداد ويتضاعف؟، وبذلك فإن الخسارة الأسلوبية والمعنوية تكثر وقد تبلغ درجة تشويه النص الأدبي تشويها شديدا. وبهذا يظهر أنه باستطاعة الترجمة أن تحول عملا أدبيا رائعا له مستواه العالمي إلى عمل هزيل يفقد الكثير من درجات أدبيته.

وبطبيعة الحال فإن أي نص يترجم بهذه الطريقة يكون غير قادر على ممارسة أي تأثير جمالي على المتلقي.

وما سبق ذكره يفرض علينا أن نحتاط ونتحفظ من تلك الترجمة. وهل ينطبق هذا التشويه وهذه الخسارة عن ترجمة نصوص «بارزة المضمون» كالنصوص الفلسفية والفكرية والعلمية. فالأهم ما يتجلى في مثل هذه النصوص هو مضمونها لا شكلها، وإذا ما اعتبرنا أن الترجمة الوسيطة كانت دقيقة وأمانة في نقل ذلك المضمون فإن الترجمة التي تتم عن اللغة الوسيطة بالإمكان أن تكون سليمة ودقيقة كذلك. غير أن هذا لا يمنع من أن ترجمة نص علمي وفكري عن لغة وسيطة لا يزيد من احتمالات انحراف الترجمة مضمونيا عن الأصل. وبالفعل كم من نص علمي وفكري شوه تشويها عند ترجمته عن لغة وسيطة.

إن الفراغ المسجل في الاعتماد على هذا الرافد الألماني في الاستيعاب لنظرية التلقي أدى إلى خلق عدة قضايا وإشكالات متعلقة بالجانب النظري والمنهجي حيث أدى إلى عدم ضبط عملية الترجمة وإعطائها الصورة الصحيحة التي تضي عليها المصادقية، فتولدت عن هذا أزمة المصطلح والمفهوم مما يتطلب من الباحث في هذا الموضوع أن يلم إلماما واسعا بهذا الحقل المعرفي

وبناء على هذا يجب الاهتمام بموضوع المصطلح وما يصحبه من ملابسات منهجية ونظرية، وما يتولد عن ذلك من استعمال سيء وعدم التحكم في أنساق المفاهيم ولهذا «فإن الاشتغال بهذه الأداة، ولا شك يبرز مدى قوة إدراك المشتغل بها بخطورة الاستعمال الاعتباطي لها؛ لأن التحكم في المصطلح هو في النهاية التحكم في المعرفة المراد إيصالها والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة والتمكن من إبراز الانسجام القائم بين المنهج والمصطلح وعلى الأقل العلاقة الموجودة بينهما» .

وخلاصة القول فإن حركة الترجمة من الألمانية إلى العربية قليلة جدا. وهي لا تمس سوى جزء صغير جدا من الأعمال الأدبية والفكرية والعلمية التي تستحق الترجمة. فعلى مستوى الأدب لم يترجم إلى العربية سوى جزء يسير جدا من الآثار الأدبية الألمانية المتمتعة بمكانة عالمية. كما يلاحظ أن ما نقل إلى العربية من أعمال أدبية ألمانية قليل جدا. وجله سيء الترجمة. وبالتالي فهو لا يعطي للقارئ العربي صورة صحيحة عن الأدب الألماني واتجاهاته الفنية والفكرية وثره، وعليه سيحكم عليه بكونه فقيرا وغير متطور. وكذا نفس الحكم ينطبق على الفكر والعلوم الإنسانية في ألمانيا. فالمترجم منه جد يسير وترجم عن لغة وسيطة، وأصيب بتشويه شديد.

وباختصار فإن حركة الترجمة من الألمانية إلى العربية لا تستطيع أن تلبي حاجة المجتمع العربي إلى تلقي الأعمال الأدبية والفكرية والعلمية والألمانية إلا على نطاق ضيق. وهذا له انعكاسات سلبية تتمثل في حرمان الثقافة العربية من فرص التنمية عن طريق تلقي ما يحتاج إليه من أعمال أدبية وفكرية وعلمية ألمانية. والتقصير في هذا الجانب يجعل المتلقين العرب يحرمون من تلك الأعمال الأدبية والعلمية والفكرية التي تمدهم بمعرفتهم وأخذ صورة واضحة عن ألمانيا من حيث الجانب التاريخي والثقافي والفكري، وتعطيهم الفرصة للتعامل مع تلك الساحة، والقدرة على مخاطبتها بصورة ذات كفاءة أكبر. كما أن التقصير في هذا الجانب يجعل المجتمع العربي أيضا غير قادر وغير متمكن من الدخول في حوار ثقافي متكامل مع المجتمع الألماني .

والسؤال المطروح في هذا المجال كيف يمكن أن تقام دراسة نقدية لهذا النوع من الترجمات. إن ذلك لا يتم إلا بالتناظر والتقارب مع الأصل كما هو الشأن في الترجمات الأخرى، لكن المقارنة تتعقد مع النص الأصلي أم مع النص الوسيط الذي اعتمد عليه المترجم بحجة أنه لا يعرف إلا ذلك النص أم لا بد من أن يتم التناظر مع النص الأصلي الأول، هناك من يرى أنه لا تتم إلا بالنص الوسيط. وبناء على هذا يقيم المترجم النص من حيث دقة الترجمة وجودتها. ولا تقيم ترجمة مع النص الأول الأصلي. وهناك من لا يعيرون اهتماما للترجمة الوسيطة وإنما يهتمون بعقد مقارنة بين الترجمة والعمل الأدبي الأصلي، ودليلهم في ذلك أن المتلقي العربي الذي يستقبل على سبيل المثال إحدى القصص للكاتب الألماني فرانز كافكا مترجمة إلى العربية يضمن بطريقة تلقائية أن تلك الترجمة أمينة ودقيقة وأنها صيغة وأنجزت عن اللغة التي كتب بها كافكا قصصه، لا عن طريق ترجمة وسيطة. وهي في الأصل ترجمة لترجمة وسيطة .

وما يراه الدكتور عبده عبود أن المقياس الصحيح الذي ينبغي أن يطبقه الناقد في علاجه وتعامله مع الترجمات الأدبية التي تكون عن طريق لغة وسيطة هو أن يتم مقارنة ومناظرة تلك الترجمات مع الأعمال الأدبية الأصلية، لا عن طريق الترجمات الوسيطة وما ينبغي أن يحرص عليه المتلقي العربي في هذا المجال هو أن يعرف إذا ما كانت تلك القصة المترجمة مثلا إلى العربية المنسوبة لكاتب ما وليكن كافكا مثلا فيها نوع من التكافؤ والتقارب من حيث النص والمعنى والأسلوب مع قصة كافكا الأصلية وليس مع أي ترجمة وسيطة. أما المراجعة فتهم ناقد الترجمة. ومرجع ذلك علمي متمثل في إبراز مصدر الأخطاء الترجمية. فهل الأخطاء صادرة عن نقل العمل الأدبي من لغته الأصلية إلى اللغة الوسيطة أم ناتجة عن نقله من اللغة الوسيطة التي ترجم إليها إلى لغة الهدف الجديدة، غير أن

التقييم النهائي للترجمة ينبغي أن يكون معياره منبعثاً من مقارنتها ومناظرتها مع العمل الأدبي الأصلي وليس مع الترجمة الوسيطة .

ومن الممكن للناقد بأن يتوصل فقط بأن يقارن الترجمة العربية بالنص الأدبي الأجنبي الأصلي مثلاً (الألماني في حالة قصة كافكا) ويستخلص جملة من الاستنتاجات جراء تلك المقارنة وبتعبير آخر فإنه يقوم بالحكم على نجاح وجودة الترجمة وتمثيلها مع الأصل. كما أنه من الممكن إذا كان يريد الرفع من مستوى نقد ترجمته الأدبية. فبمقدوره أن يوسع عمله النقدي وذلك بمقارنة الترجمة العربية بالترجمة الوسيطة التي اعتمد عليها، ثم يقوم بمقارنة الترجمتين كليهما العربية والوسيطة بالنص الأصلي، ومع كل هذا يبقى التقييم الصحيح للترجمة العربية هو تناظرها مع النص الأصلي لا مع النص الوسيط .

وعلى كل فإن ترجمة النص الأدبي القائمة على لغة وسيطة وليس عن لغته الأصلية تسبب حتماً أخطاء ترجمية وتساهم في إحداث شرخ ومسافة بعيدة بين الترجمة والنص الأصلي. ويحدث هذا لأن نقل النص الأدبي من لغته الأصلية إلى اللغة الوسيطة ينتج عنه أخطاء ترجمية يختلف حجمها ونوعها تبعاً لجودة الترجمة. وأثناء ترجمة النص نفسه من اللغة الوسيطة إلى لغة الهدف الجديدة فإن المترجم ينطلق من الأخطاء التي تحتوي عليها الترجمة الأولى، زيادة على ذلك قد تضاف إليها أخطاء ترجمية جديدة. وبهذا تتكاثر وتتضاعف الأخطاء الترجمةية ويزداد ابتعاد الترجمة عن النص الأصلي وقد يؤدي ذلك إلى تشويه العمل الأدبي المترجم من حيث الجانب الدلالي والأسلوبي والجمالي .

وما يمكن استخلاصه هو أن الترجمة الأدبية عن لغة وسيطة غير مفيدة في حركة الترجمة العربية. هي ظاهرة سلبية ينشأ عنها الكثير من الأخطاء والأضرار. وللخلاص منها فلا بد من تكوين مترجمين يتقنون اللغات ويطرحون عنها فيقومون باستقبال الآداب العالمية المختلفة ويطرحون بصورة مباشرة لملاً الفراغ وتحقيق ما تحتاجه الثقافة العربية من الترجمة عن هذه اللغات.

د. تلقي الآداب الأجنبية:

لقد كان لاستقبال الآداب الأجنبية أهمية كبيرة في تطوير وتجديد الأدب العربي محتواً وجمالاً. فدراسة تاريخ الأدب العربي قديمه وحديثه تبرز أن إقبال أدبنا العربي على الآداب الأجنبية وانفتاحه عليها وتلقيه لها ساهم في تغيير مجراه

فكريا وجماليا. وكان سببا أساسيا في بروز أجناس أدبية واتجاهات فنية وفكرية جديدة فيه. وهذه القفزة النوعية تخالف تماما بعض المراحل التي مرت بها الثقافة العربية حيث يلاحظ فيها الامتناع عن استقبال الآداب الأجنبية وعدم التفاعل معها مما سبب انحطاطا وتخلفا للأدب العربي في مضامينه وأشكاله الفنية. إن فكرة التفوق على النفس والانعزال بحجة المحافظة على الهوية الثقافية لا تخدمها بل بالعكس تؤدي إلى تدهورها وانحطاطها. إن الثقافة الحية هي تلك الثقافة التي تعمل دوما على تطوير أساليبها وتجديدها، وتسعى إلى التفاعل مع الثقافات الأخرى بفتح أبواب واسعة لمجال المقارنة والموازنة مع غيرها من الثقافات.

4. خصوصية مفهوم التلقي ومترتباته:

إن تناولنا الحديث عن التلقي للآداب الأجنبية يؤدي بنا حتما إلى إبراز الفروق بينه وبين تلقي العمل الأدبي المحلي. إن متلقي العمل الأدبي المحلي سواء أكان عاديا كالقارئ والمشاهد أم محترفا كالناقد والأديب فإنه يتلقى العمل بطريقة مباشرة دون اللجوء إلى وسيط. وعليه فدورة العمل الأدبي تتشكل من ثلاث مراحل.

الإنتاج أو الإبداع.

النشر أو الإيصال.

التلقي أو الاستقبال.

بمختلف ألوانه: العادي والنقدي والمنتج. أما فيما يخص دورة العمل الأدبي الأجنبي فهي أكثر إيغالا في التعقيد والتداخل. وتتشكل من المراحل الآتية:

الإنتاج أو الإبداع.

الإيصال أو النشر بلغة المصدر.

التلقي أو الاستقبال بلغة المصدر من لدن المتلقين الناطقين بتلك اللغة.

الترجمة من لغة المصدر إلى لغة الهدف أو ما يطلق عليها بالولادة الثانية بالعمل الأدبي.

إيصال العمل الأدبي بلغة الهدف.

تلقى العمل الأدبي الأجنبي المترجم بلغة الهدف من لدن المتلقين الناطقين بتلك اللغة. وهو كذلك تلق متعدد الألوان: عادي ونقدي وإنتاجي .

من الضروري أن يأخذ المرء هذه المراحل الست بعين الاعتبار عند التطرق لموضوع استقبال العمل الأدبي الأجنبي الذي ينفرد ببعض الخصوصيات التي تجعله يختلف ويتميز عن استقبال عمل أدبي من الأدب القومي.

وهذه الخصوصيات تتطلب من الباحث أن يراعي ملاحظتين هامتين: أولهما ملاحظة ما مدى جودة الترجمة الأدبية، وما مدى تناظرها وتطابقها مع العمل الأدبي الأصلي. وما يمكن أن تشمل عليه أيضا من توجهات فكرية أو فنية ترجع إلى تكوين المترجم وأفق الفكري والأدبي.

وثانيهما يجب إدخال في الحساب أيضا المتلقين الذين لم يكتب العمل الأدبي في البداية من أجلهم ولم يوجه إليهم. وهؤلاء المتلقون بطبيعة الحال سواء كانوا عاديين أم محترفين لهم انشغالات واهتمامات وتكوين وأفق. كل هذه الأمور تجعلهم مختلفين عن متلقي العمل الأدبي في لغته الأصلية. ومما لا شك فيه أن هذا التباين والاختلاف سيكون له تأثير وانعكاس على تلقي العمل الأدبي الأجنبي من أوجه مختلفة إقبالا أو إعراضا، فهما أو إساءة فهم، تأثرا إبداعيا أو عدم تأثر .

يطرح التلقي الأدبي عدة قضايا منها التساؤل عن الطريقة التي استوعب بها المترجم العمل الأجنبي وفهمه وفسره والكيفية التي مكنته من حل رموزه قبل ترجمته أي من عملية نقله من لغته الأصلية إلى لغة الهدف. وكذلك يجب التساؤل عن كيفية إعادة إنتاجه بلغة الهدف مع احترام ومراعاة تحقق التناظر الدلالي والأسلوبي بينه وبين شكله الأصلي. فالمترجم يواجه أصلا عمليتين يتمظهر الأولى في فهم وتفسير العمل الأدبي. وهو عمل ليس سهلا. أما الثاني فيتمحور حول إعادة خلق العمل الأدبي الأجنبي بلغة الهدف. وهو كذلك عمل شديد التعقيد يتطلب حنكة ودراية. والعمالان أو الحالتان يعكسان وتوضحان لنا التكوين الثقافي للمترجم وأسلوبه واتجاهه الإيديولوجي وانعكاسات ذلك على الترجمة من حيث النص والدلالة والأسلوب .

كما يجب البحث عن كيفية تلقي جمهور القراء- قراءة ومشاهدة - العمل الأدبي بعد صدوره بلغة الهدف، ومقارنة نسبة ذلك التلقي بتلقي العمل نفسه في لغته الأصلية. كما يجب الوقوف ومعرفة فهم النقاد والمفسرين للعمل الأدبي

الأجنبي بلغة الهدف، وهل ثمة فرق شاسع بين تفسيراتهم لذلك العمل وبين التفسيرات التي قام بها النقاد الأجانب. وهذا ما يطلق عليه بالتلقي النقدي التفسيري. وأخيرا محاولة معرفة ما مدى تأثير الأدباء المحليين بالعمل الأدبي الأجنبي إبداعيا، وما طبيعة ذلك التأثير أو ماهيته، وما محصلته الإبداعية؟ وهذا هو التلقي المنتج أو الإبداعي .

ومما سبق نستخلص ما للترجمة من أهمية عظيمة بدونها لا يتم ولا يحصل ذلك التلقي، إذ أن تلقي العمل الأجنبي يتطلب أولا نقله من لغته الأصلية إلى لغة الهدف. وهذا لا يتحقق إلا بالترجمة. وعلى هذا الأساس يجب على الدراسات الاستقبلية أن تعير اهتماما كبيرا للترجمة الأدبية والتلقي الترجمي. وبهذا يمكن للدراسات الاستقبلية أن تستفيد من علم الترجمة.

المبحث الثاني: التلقي العربي لدون كيخوتي.

1- إعادة الاعتبار لمفهوم التطبيق في الهرمونطيقا الأدبية.

2- الرواية.

3- على المستوى النقدي.

4- على المستوى الأدبي.

5- خاتمة

أعمال تطبيقية

نتناول في هذا الفصل بعض الأعمال التطبيقية حول نظرية التلقي لبعض النقاد لنبين كيف استوعبوا هذه النظرية وكيف طبقوها على بعض الأعمال النقدية والأدبية، وبذلك سيكون لنا وقفة مع التلقي العربي لدون كيخوتي.

تمهيد

من ضمن المقومات الأساسية لنظرية التلقي إقامتها علاقة جدلية بين أفق التوقع (وهو ما يتضمنه ويشتمل عليه النص)، وأفق التجربة (وهو ما يبدو ويفترضه المتلقي أثناء تلقيه النص) وفتحها حوار بين الماضي والحاضر «مدرجة التفسير الجديد ضمن السلسلة التاريخية لتفعيلات المعنى» وتهدف هذه النظرية إلى إعطاء نظرة جديدة لتاريخ الأدب التي لطالما استبعدت، والقضاء على ذلك الشرخ الذي يفصل بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية. والاهتمام بالنزعة الإنسانية التي كثيرا ما همشت من الحقل الأدبي.

وهي تنطلق من محاولة إعادة النظر في النظرة التقليدية للنص «فالمعنى ليس شيئا يستخرج من النص، أو يتم تجميعه من إحياءات نصية، بل يتم التوصل إليه من خلال عملية تفاعلية بين القارئ والنص». لقد أدخلت نظرية التلقي الشكوك على التقليد السائد وجعلته محل استفهام لأنه كان يتعامل مع النص باعتباره قاعدة ثابتة للتأويل، وابتعدت عن المفاهيم التأويلية القديمة مهتمة بالدرجة الأولى بالقارئ في عملية التأويل، وجاعلة في الحسبان عدم الفصل بين النص المقروء وتاريخ تلقيه.

وهكذا أعيد الاعتبار للقارئ وأصبحت له مهمة جديدة لا تنحصر في التلقي السلبي للبحث عن المعنى الوحيد والمحدد سلفا. وإنما تقوم مهمته بملء فراغات النص وفرجاته، وإدراكه في صيرورته، وليس باعتباره كينونة ثابتة، وبناء المعنى المتعدد من خلال التفاعل والتواصل معه (فعل القراءة).

ولقد سعت نظرية التلقي جاهدة لوضع أسس ما يسمى بالتواصل الأدبي، ويمكن في هذا المجال الاستدلال بما جاء في قول كل من إيزر وياوس بحيث

يقول الأول: «التواصل الأدبي هو عملية لا يحركها ولا ينظمها سنن معطى بل تفاعل مقيد وموسع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني، بين الكشف والإخفاء»، ويقول الثاني: «ويعتبر إدراك التواصل الأدبي، الذي يضمه ما يدعى «الظواهر الأدبية»، غاية تستهدفها أبحاث جديدة تتطلب نظرية كفيلة باعتبار التفاعل بين الإنتاج والتلقي ضمن تحليل سيرورات التلقي، فبواسطة هذا التفاعل يتم التبادل الدائم بين المؤلفين والمؤلفات والقراء، بين تجربتي الفن الحاضرة والماضية»

يضع إيزر التواصل ضمن مصطلحين آخرين وهما البنية والوظيفة، وتحيل المصطلحات الثلاثة إلى ثلاث مقاربات متباينة تتمظهر فيما يلي: التحليل البنيوي الذي يقوم بوصف بنية العمل وتصنيف عناصرها، ثم التحليل الوظيفي الذي ينصب على إبراز كيفية إدماج النصوص في علاقة متبادلة مع محيطها، ثم جمالية التلقي التي تعتبر التواصل الأدبي نشاطا مشتركا بين القارئ والنص.

يركز ياكس في رسده لتاريخ التجارب الجمالية على مقولات أساسية وهي الإبداع والإدراك والتطهير، ويرى التجربة الجمالية التواصلية (التطهير) جزءاً من الثالوث الجمالي الذي يضم أيضاً التجربة الجمالية المنتجة (الإبداع) والتجربة الجمالية المستقبلية (الإدراك الجمالي). ويركز في التجربة الجمالية التواصلية على مفهوم التماهي الذي لا يعتبره تلقياً سلبياً وإنما «يستلزم حركة مد وجزر بين الملاحظ المحرر جماليا وبين موضوعه غير الحقيقي حيث يمكن للذات خلال استمتاعها الجمالي أن تمر عبر عدد كبير من المواقف»

تعتبر نظرية التلقي التواصل الأدبي جزءاً من التفاعل الإنساني وتتعامل معه بوصفه نشاطاً مشتركاً يجمع بين النص والقارئ، وبين التجربة الجمالية والواقع المعيش وبين الماضي والحاضر، وهكذا نجد نظرية التلقي أعادت الاعتبار لوظائف الإنتاج والتلقي وتفاعلهما، ووجهت الاهتمام من استقرار النص وثباته إلى أفق القراءة وحركيتها وركزت جهودها على دور القارئ في إصدار تأويلات جديدة وإضفاء الحركية على النص «إن حياة العمل ناتجة ليس من وجوده في ذاته بل من التفاعل إلى الحاصل بينه وبين البشرية»

1. إعادة الاعتبار لمفهوم التطبيق في الهرمونطيقا الأدبية:

يعتمد ياوس في تحليله للتواصل الأدبي على ثلاث دعائم أساسية، الفهم والتأويل والتطبيق، وتشكل هذه المفاهيم الوحدة الثلاثية للمنهجية الهرمنوطيقية عند هانس غادمير. وفي هذا المجال يرى ياوس أن الهرمنوطيقا الأدبية لم تعط أهمية لمفهوم التطبيق، وهذا على خلاف ما كان للمجالات الهرمنوطيقية الأخرى.

إن الاهتمام بهذا المفهوم أدى إلى جانب عوامل أخرى إلى بروز نظرية التلقي التي سببت تغييرا كبيرا في مجال المعرفة الإنسانية، وفرضت قراءة ثالثة تستوجب إعادة تكوين أفق الانتظار وطرح أسئلة من نوع: ماذا يقول النص بالنسبة لي؟ وماذا أقول بصدد موضوع ما؟

لقد اعتمدت الهرمنوطيقا الأدبية بصفة أساسية على (الفهم) وبالقراءة الثانية (التأويل) واستبعدت القراءة الثالثة (التطبيق) من مجالها داعية في ذلك أن هذا يختص بالمجالات ذات البعد والاتجاه العلمي، وفي ضوء السياقات التي جاء فيها مفهوم التطبيق يمكن استخلاص ما يلي:

أنه يستدعي الاستجابة للرغبة في مقياس أفق تجربة القارئ وتمديدها، وذلك بمقارنتها بتجربة الآخر في إطار التواصل الأدبي مع الماضي.

ليست الغاية من استحضار نص قديم أن يكون مفهوما وإنما راهنيا ويتم تعليل صلاحيته المقننة.

إن مشكل التطبيق لا يشمل فقط الدلالة الممنوحة للماضي، بل أيضا الدلالة التي يكتسبها المستقبل بالنظر إلى الوضعية الراهنة.

سيتم في البداية توضيح كيف تلقى العرب دون كيخوتي على المستوى النقدي والإبداعي ضمن ما يسمى بالتواصل الأدبي ثم ستكون محاولة لإبراز طبيعة الأسئلة التي بدأ منها بحثا عن أجوبة محددة، واستجلاء كيف كان التعامل مع القراءة الثالثة (التطبيق بناء على ما استنتج من تصورات ياوس التي ردت له الاعتبار)، وقبل هذا يستحسن إعطاء تعريف كامل لقصة دون كيخوتي.

دون كيخوت دي لامانتشا (بالإسبانية : Don Quijote يعرف بالعربية: بدون كيشوت) هي رواية مكتوبة مبكره للمؤلف الإسباني ميغيل دي سرفانتس سافيدرا. اوجد سرفانتس المنشأ الروائي لقصة دون كيخوت استنادا إلى مخطوطة

من اختراع مؤرخ مغاربي، كان العمل في مجلدين : الأول في 1605، والثاني في 1614.

نشر عام 1605 م. الجزء الأول من رواية (العبقري النبيل دون كيشوت دي لامانتشا) وتلفظ أحياناً (دون كيخوت) أما الجزء الثاني فلم يظهر سوى عام 1615 م وهي أروع الكتب في الأدب العالمي وكثيراً ما يقارن سيرفانتس في حياته الواقعية ببطله الخيالي.

تأثير الرواية

دون كيخوت لـ (Honoré Daumier 1868)

عندما أصدر ميغيل دي سيرفانتس (1547-1616م) روايته هذا عام 1605م لم يكن معروفاً في الأوساط الأدبية ولم يكن أحد يتوقع له هذا النجاح الساحق، بل كان مجرد جندي متقاعد يعاني من الضيق المادي وله بعض المحاولات غير الناضجة في كتابة التمثيليات والروايات والنقد الأدبي. رواية دون كيخوت هي العمل الأكثر تأثيراً من الأدب الأسباني في العصر الذهبي وربما الأدب الأسباني بأسره مؤسساً لأعمال الغرب الحديثة في الأدب، وهي الأكثر رواجاً من أعمال الأدب غير الديني وغير السياسي في كل الأوقات. رواية دون كيخوت هي الأكثر شعبية في التاريخ ونالت هذه الرواية الزاخرة بأعمال البطولة مرتبة أفضل رواية من بين روايات أفضل «مئة كاتب في العالم».

2. الرواية

دون كيخوت هو رجل نحيف طويل قد ناهز الخمسين - بورتوجوازي متوسط الحال يعيش في إحدى قرى إسبانيا في إقليم لامانتشا الإسباني إبان القرن السادس عشر لم يتزوج من كثرة قراءاته في كتب الفروسية كاد يفقد عقله وينقطع ما بينه وبين الحياة الواقعية ثم يبلغ به الهوس حداً يجعله يفكر في أن يعيد دور الفرسان الجوالين وذلك بمحاكاتهم والسير على نهجهم حين يضربون في الأرض ويخرجون لكي ينشروا العدل وينصروا الضعفاء، ويدافعوا عن الأرامل واليتامى والمساكين. فأعد عدته للخروج بأن استخرج من ركن خفي بمنزله سلاحاً قديماً متأكلاً خلفه له أباءه فأصلح من أمره ما استطاع، وأضفى على نفسه درعاً، ولبس خوذة وحمل رمحاً وسيفاً وركب حصاناً أعجف هزيراً.

يروى المؤلف في كتابه هذا ما حدث لنبييل كان يعيش في إقليم لامانشا الإسباني، ولا يملك سوى درع ورمح وفرس. إلا أن هذا لم يمنعه من أن ينصب نفسه فارساً متجولاً برفقة فلاح بسيط من جيرانه يدعى سانشو بانزا، معتقداً أن من واجبه محاربة الظلم والظلام في كافة بقاع الأرض. كان سانشو بانزا ضخم الجثة بعكس صاحبه دون كيخوتو الطويل الهزيل، وتنشأ المفارقات المضحكة ابتداءً بمنظر الرجلين ثم تستمر على طوال هذه الرواية الكوميديّة ذات الأسلوب الجميل والخفيف.

شخصية دون كيخوتو من النماذج الإنسانية العليا وهي شخصية مغامرة حاملة تصدر عنها قرارات لا عقلانية، أما رفيقه سانشو بانزا فيمثل بدن الإنسان، هذا الرفيق الأصيل للروح.

حديث دون كيخوتو مع سانشو، المؤمن بالفروسية والخادم الشكاك، من أكثر الحوارات سحراً في الأدب. جزأي دون كيخوتو أشبه بالنظرية وعكسها. فنرى دون كيخوتو في الجزء الأول من الرواية كمبدع فانتازي حقيقي أتخم من قراءة نصوص قديمة عفنة، فينطلق ليسن قوانين الفروسية من جديد، ليدافع عن العدالة والحب في عالم آثم. يقاتل طواحين الهواء، النعاج وبنات صاحب الخان. ويقول كارلوس فوبنتز، في مقالته العظيمة عن دون كيخوتو، «إنها فنٌ يُحيي ما قتله التاريخ.»

أما الجزء الثاني من الرواية فيقطع العرى مع الماضي. ونجد كيخوتو، الذي جلد سانشو قبل قليل لاعتقاده أن معلمه لا يعرف أن دولوسينيا ليست فائقة الجمال. إنه يعرف أنها مجرد فتاة قروية سوقية، لكنها أنبل من أن تبقى كذلك، ينادي على سانشو: «تعال، يكفي أن أراها أنا جميلة وشريفة. لقد رسمتها في مخيلتي كما أريدها أن تكون.» إننا لا نعرف هنا من يسخر من من، ومن نحن لنشرّع الفرق بين الحلم والحقيقة؟ إننا الممثلون والجمهور معا في تمثيلية تحزيرية.

هنا ينقض دون كيخوتو على عرض دمي متحركة ويقطع رأس الجنود-الدمى، ليمنعهم من اعتقال عاشق وأميرته وهما هاربان معا إلى أحضان الحرية. ثم يعوّض بعدئذٍ صاحب الدمى بسخاء لقاء «دين الشرف» هذا. في الفصل الأخير نرى التركيب النهائي:

يتبرأ دون كيخوته المحتضر من « أشباح الجهل السوداء » التي جاءت من القراءة « من كتبي البغيضة عن الفروسية ». ويندم على شيء واحد فقط وهو عدم امتلاكه الوقت الكافي لقراءة « كتب أخرى يمكن أن تنير الروح ».

جسد دون كيخوت أن العصر الجديد لا يمكن أن تمثله الثقافة القديمة. ورغم الطموح الكبير الذي يحمله دون كيخوتي لاستعادة القيم البالية فإن فشله في تحقيق أسطوره الشخصية دليل فشل تلك النصوص في التواصل مع العصر.

3. على المستوى النقدي*.

1- في دراسة محمد منذور يتبين أنه رغم ما أصيب به دون كيخوتي من إحباطات فإن ذلك لم ينقص من عزيمته شيئاً فضلاً يؤمل الأمل الكبير، تراوده أحلام الشباب، فيسعى جاهداً لتحقيق صفحات مشرقة بحد السيف أو سنان القلم. لقد جعل من ثر فانتيس من هذه الشخصية رمزا لشبابه وعنوانا للمغامرات الجنونية، وأبرز محمد منذور في تلخيصه لرواية دون كيخوتي أهم الصعوبات والتحديات التي كان يلاقيها من أجل أن يبرهن على فروسيته وشجاعته، غير أن ذلك لم يحقق له شيئاً بل بالعكس كان ينال أسوأ الجزاء، ولم يتمكن من محاربة الظلم وإزالته. لفساد نفوس البشر. ضل الفشل الذي لازمه يدفعه إلى أن يوالي المغامرات تلو الأخرى إلى أن لقي حتفه متحسراً على انهزامه في معركة دارت بينه وبين فارس آخر، « مات فتلقى الموت كما يتلقى محب ابتسامة حبيبه أو شهيد وجه ربه، مات بعد أن علم أن القتال لخير البشر قتال مع طواحين هواء. مات بعد أن فشلت جهوده ولم تعد لديه القدرة على استئناف حياة بليدة راتبة كالتي يحيها ملايين البشر من الخاملين » ويستخلص محمد منذور مما قام به دون كيخوتي من مغامرات عبرا ودروسا للأجيال التي تسعى إلى المثل العليا وتعمل على تحقيق الخير.

2- يذكر التهامي الوزاني في إحدى مقالاته التي كان ينشرها في جريدة الريف أن عيد الكتاب الذي أقيم بمدينة تطوان سنة 1942 كان الهدف منه هو الاحتفاء بالكاتب الإسباني سربانطيس. ويرى أن هذه المناسبة الثقافية لجديرة بأن تدفع العرب إلى تذكر رموز الثقافة العربية في الأندلس والتتويه بأعمالهم الجليلة من مثل ابن طفيل، وابن رشد والمعتمد بن عباد وابن زيدون وابن هاني. وفي هذا المجال يبين التهامي ما للثقافة من أهمية في الربط بين الشرق والغرب، كما اعتبرها تمثل إرثاً مشتركاً يتقاسمه البشر دون تفاوت وتباعد فـ« لا مزية لأحد

على أحد إلا بمقدار ما أنتجه من المنافع التي تدفع البشرية نحو التقدم في معنوياتها وماديتها». وأشار التهامي الوزاني إلى أن عيد الكتاب في الإسلام هو يوم عظيم، وأن قيمة ليلة القدر تكمن في كونها ظرف لنزول القرآن الكريم، وفي هذا السياق فضل عبد الخالق الطريس أن يجعل المسلمون من ليلة القدر عيد كتابهم «وإنه لاقتراح وجيه تشهد له السنة والكتاب والشريعة والدين» وإن المسلمين ليحتفلون بهذه الليلة ولا يرون في نزول الكتاب فيها إلا فضلا من فضائلها دون أن يهتموا بشأن الكتاب نفسه وعندنا أن ما عظم من شأنها والله أعلم إلا لنزول القرآن الكريم فيها».

وفي مقال آخر أحاط التهامي الوزاني بالظروف التي ترعرع فيها سربانطيس والتي اتسمت بشدة الصراع بين المسلمين والمسيحيين. وكان يقول سربانطيس إثر أسره في الجزائر وإصابته في الحرب بأفات جسمية، مثلما جاهدت الإسلام بيدي فكذلك سآحاربه بقلمي، ويرجع التهامي الوزاني خلود رواية دون كيخوتي واشتمالها على العناصر الجميلة يكمن في حثها على أخلاق البطولة وكذا في الدفاع عن الوطن والمسيحية. وبالرغم ما تضمنته الرواية من مواقف ضد الإسلام، فإن التهامي يشارك الإسبانيين في التمتع بعوالمها وضروب صنعتها، ويغض الطرف عن تهكم كاتبها من المسلمين وذلك لما يتوفر ويشتمل عليه كتابه من علم وأدب.

ومن خلال هذين المقالين يتضح أن صاحبهما يؤكد ويكشف التلقي الإيجابي لدون كيخوتي في مدينة تطوان رغم مما كانت تكتسيه من طابع محافظ في هذه الفترة المتحدث عنها. ولم يكن لبعض هذه المواقف السلبية التي تضمنتها الرواية مانع يمنع سكان مدينة تطوان من الاحتفاء بسربانطيس في يوم عيد الكتاب.

وهذا الموقف إن دلّ على شيء فإنما يدل على حرصهم لاستثمار العناصر الإيجابية التي يمكن أن تسهم في تقوية العلاقة وتعزيزها بين المغرب وإسبانيا وكذا في تقوية الرباط التاريخي والثقافي الذي يجمعهما، ولا يجدون مانعا في الاحتفال بيوم «عيد الكتاب» الإسباني لأن اللغة العربية أدت دورا مهما وساهمت بقسط وافر في الأدب الإسباني، وكذلك لكون الأمر متعلق بكتاب «عبقري» و«فذ» و«عظيم» يفيد القارئ بخيالاته وتصورات وحسن أسلوبه وطريقة عرضه للقضايا».

ورغم أن التهامي قد سبق له وأن أشار إلى بعض العناصر الجميلة التي تتمتع بها الرواية فهو تغاضى عنها ولم يتوقف عندها، واهتم ببعض القضايا

المستمدة من شدة الصراع بين الدين الإسلامي والمسيحي، ومن السيرة الذاتية لسيربانطيس (المشاركة في الحروب، الأسر، الإصابة بأفة جسمية...).

3- أنجز عبد الكريم الفاسي بحثاً تحدث فيه عن حياة سرفانتيس وعن كتابه الشهير «دون كيخوتي» وذلك بمناسبة احتفال العالم الإسباني الأمريكي بذكرى مرور أربعة قرون على ولادة هذا الكتاب وبين عبد الكريم الفاسي أن هذا الكتاب قد نقل إلى اللغة العربية ويشيد به بحيث أنه لو لم ينقل لبقيت المكتبة العربية المعاصرة تعاني من فراغ كبير وذلك للصلات التاريخية والثقافية العديدة التي تربط العرب بالأمة الإسبانية بالرغم من الفوارق السياسية.

قسم عبد الكريم الفاسي دراسته إلى قسمين: خصص القسم الأول للتعريف بحياة سرفانتيس، أما القسم الثاني فتناول فيه بعض القضايا المثارة في الرواية. ويرى عبد الكريم الفاسي أن الرواية انعكاس للحياة اليومية، وتمثل الكفاح في سبيل الحرية والإنسانية بمختلف مظاهرها. كما يمكن اعتبارها سلاحاً لتحرير الفكر الإنساني من القيود التي قيده بها علماء اللاهوت في القرون الوسطى، وحلماً يتغلب على جميع المصاعب التي تمنع إدراك الأهداف المنشودة وتحقيق «التناسب الكامل بين أفعال الروح ومطالبها». «ورواية فروسية بطلها بطل فارس يغامر بنفسه لإحقاق الحق وإزهاق الباطل وسفك دماء الظلمة والعمالة ولكنه كثيراً ما يرى كل ذلك لا كما هو في الواقع، ولكن كما يوحيه إليه خياله ووهمه» ص247.

ويتعرض عبد الكريم الفاسي في الكتاب للتعريف بالرواية وبصاحبها ويدفع القراء العرب إلى الإطلاع عليها لأنه أعطاها طابعاً بيداغوجياً واهتم كثيراً بإبراز محتواها وأبعادها.

فهي لها وجهان، تبدو في الظاهر كأن الغرض منها هو التسلية غير أنها في الباطن لها أبعاد رمزية. أراد من خلالها انتقاد النقائص بمختلف أنواعها الأخلاقية والفكرية، محاولاً تغيير الأوضاع وقلبها رأساً على عقب لنشر قيم العدالة بين الناس.

إن الفكرة التي أبداهَا التهامي الوزاني المتعلقة بتأثر سرفانتيس بالثقافة العربية نجد عبد الكريم الفاسي يدعمها ويشارك صاحبها الرأي. ويرى أن مفكري الغرب يكادون أن يغفلوا أو يتغافلوا عن «أثر مجهودات مفكري العرب في الأندلس في فكر سرفنطيس. ولا يبعد أن يكون تأثر كغيره ببعض مخلفات العرب

في الأدب والأخلاق ككتب ابن المقفع وابن طفيل (حي ابن يقضان) كما أشار إلى ذلك الأستاذ كنزليس في كتابه عن الأدب العربية الإسبانية» ص250.

4- تناول عز الدين إسماعيل مؤلف دون كيخوتي وخصه بفصل سماه بالقصة، وبين بأنه يمثل «قصة خالدة» وأنه من عيون الأدب العالمي» وما يتبين من خلال هذا الفصل أن عز الدين إسماعيل يجمع القصصي والروائي والحكائي في خانة واحدة دون أن يراعي مواضع هذه الأجناس وضوابطها الخاصة.

ويتضح أيضا أنه لم يميز بين المادة الحكائية (القصة) وطريقة سردها (السردي) في قالب حكائي مناسب (الجنس). وفي أحد الهوامش لخص أطوار رواية دون كيخوتي مركزا على الجوانب الآتية: سخرية ثارفانتيس من أدب الفروسية وما يتضمنه من تصنع وزيف، وابتعاده عن الواقع، ونزوعه المثالي، واحتفاؤه بالمثالي والقيم الروحية والمفاجآت العجيبة.

5- خصص غبريال وهبة دراسة مفصلة لدون كيخوتي في كتابه الذي عنوانه بـ «دون كيشوت بين الوهم والحقيقة» وهي تتكون من بابين، وكل باب يتكون من ثلاثة فصول. واهتم المؤلف في الباب الأول بإبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي أحاطت بحياة ثارفانتيس، وسلط الضوء على مغامراته التي تتشخص بعض آثارها ومعالمها في روايته دون كيخوتي، وأثبت سجلا مسلسلا بأعوام لها دلالاتها في حياته.

أما الباب الثاني فراح يسرد مغامرات دون كيخوتي المليئة بالغرابة والجنون، وإبراز رغبته في إصلاح ما في العالم من شرور، وإضفاء رداء النبالة والجمال على عالم ساد الفساده، كما اهتم بتقديم جرد لأهم شخصيات الرواية محاولا إثبات تمثيلها الاجتماعي والتاريخي، كاشفا النقاب عن مواصفاتها ووظائفها، ومتوخيا تحديد مكانتها في مركز اهتمامات دون كيخوتي، وفي الأخير حاول إبراز ما قيل عن رواية دون كيخوتي وما تركته من انطباعات في نفوس الكثيرين في أقطار مختلفة مثل هنري فيلدينج وغوستاف فلوبير، والترسكوت وشارديكنز وبوشكين وتورجنيف، كما أن تأثيرها لم يقتصر على المجال الروائي فقط بل تعداه إلى مجالات أخرى كالتمسرح والموسيقى والتشكيل.

يتضح من خلال هذه الدراسة أن غبريال وهبة كان يريد أن يبحث بصفة خاصة عن المطابقة بين الرواية والواقع أو ما مدى انعكاس هذه الرواية على الواقع، وذلك من خلال استحضار أشخاص من لحم ودم تنطبق عليهم مواصفات

شخصيات من ورق. وتعليل أحداث الرواية وتفسيرها من المنظور التاريخي كما لو وقعت فعلا.

أهمل الوقوف وتفحص مستوياتها التخيلية والبنائية مكتفيا فقط برصد وتتبع وقائعها وتلخيص مضامينها. ومن الجوانب الإيجابية في العمل أن صاحبه صحح الخطأ الشائع في نطق ثرفانتيس باللغة العربية* وراح يتعامل مع دون كيخوتي باعتبارها جنسا روائيا و«لغزا محيرا وتحفة تاريخية» و«عملا فريدا عظيما». وخصص للرواية دراسة مفصلة بعدما لاحظ أنه «لم يكتب في مصر عن حياة ميغل ثرفانتيس، مبتدع دون كيخوتي، إلا النزر القليل، بضع صفحات هنا وهناك في مقالات قصار أو مقدمات يستهلون بها رواية «دون كيخوتي» المترجمة إلى العربية»

6- بين عبد القادر الشاوي خضوع دون كيخوتي للقيود التي كان يفرضها المجلس الملكي على نشر أمثاله من الكتب، وبمقتضاه حظي الكتاب ببراءة التصويب، وتمتاز النسخة الأصلية باحتوائها على كلمة التشريف الملكي التي كتبها خوان أميسكيطا بالنيابة، ثم تطرق عبد القادر الشاوي إلى الإهداء الذي وجهه ثرفانتيس إلى الدوق (بيجار) دون الفونسو ديبغولوبيز، ثم نوه بالترجمة التي أنجزها ألين مثولمان لرواية دون كيخوتي باللغة الفرنسية لقدرتها على مخاطبة فئات واسعة من القراء، «على عكس الترجمات الأخرى التي لم تفلح في تقريبها إليها، لالتصاق بعضها بالنص الأصلي» وفي الأخير يبرز عبد القادر الشاوي النجاح الذي حققته رواية دون كيخوتي على مستوى إقبال القراء عليها من مختلف الأعمار والأجيال، وقد انعكس هذا النجاح على مجموع أعمال ثرفانتيس الأدبية.

7- عالج عبد الفتاح كليطو رواية دون كيخوتي من زاوية أنها تقدم نفسها باعتبارها مؤلفا كتبه مؤلفون عديدون. فمنذ بداية الفصل الأول يثير ثرفانتس أن ما يرويه قد نهله من مصادر مختلفة. وفي نهاية الفصل الثامن يعتبر نفسه مجرد «مؤلف ثاني» يضطلع فقط باستنساخ نص كتبه Cide Hamette Benengeli تحت عنوان «تاريخ دون كيخوتي دي لامنشا» وقد اضطر عبد الفتاح كليطو إلى كتابة اسم المؤرخ العربي المفترض بالأحرف اللاتينية نظرا لاختلاف المترجمين العرب في ترجمتها* ظن ثرفانتس في البداية أن الكاتب المفترض لدون كيخوتي هو إنسان حكيم يتمتع بطاقات وقدرات فوق طبيعية، غير أنه غير رأيه فاندesh وتعجب لما عرف أنه مجرد إنسان مغربي عادي، لقد تعامل ثرفانتس مع النص السابق بمكر مضيئا عليه الطابع المسيحي ومستبعدا الأنساق الثقافية العربية.

وهكذا يرى عبد الفتاح كليطو أن الترجمة الماكرة تسعف ثر فانتس من استعادة الشكل العربي الأصلي.

تنطلق قراءة عبد الفتاح كليطو من موضوع واحد هو Benengeli بوصفه موضوع للتأمل، وذلك لمعرفة هوية المؤلف الحقيقي لرواية دون كيخوتي، وبيان غاية ثر فانتس من إسناد فعل الحكى إلى كاتب عربي مجهول وضرب من ضروب الخيال، واستجلاء جدلية الكتابة والمحو في دون كيخوتي.

وما يلفت الانتباه في قراءة عبد الفتاح كليطو أنها استدراكية، تقول الشيء وضده، وتعلق عن حقيقته ثم تستدرکہا فيما بعد دون الإحالة عليها بصريح العبارة. قد يتوقع هذه القراءة القارئ المتسرع، لكنها تفرض على القارئ اليقظ أن يفتك ألا عيب اللغة الإبداعية معيدا تشكيل معانيها بطريقة نسقية.

يصرح عبد الفتاح كليطو بما يلي: «بعد ذلك سيبلى إلى علمه أن مغامراته التي صاغها في كتاب «Cide Hamette Benengeli»، وفورا يبيدي رغبته في الإطلاع على الطريقة التي وصفه بها ويسأل عن كيف ينظر إليه القارئ» وفيما بعد يصدع بما يلي «قد نتساءل لماذا لم يكتب دون كيخوتي روايته بنفسه، إنه يمتلك، وهو المتشرب بالأدب، كل الصفات اللازمة مرة يقول إن كاتب الرواية هو ثر فانتيس ومرة يعتبر كاتبها هو دون كيخوتي، لكنه في نهاية الدراسة، يشيد حقيقة على أنقاض ما سبقها مؤكدا أن هم القارئ (الوحيد الجدير بشخصية دون كيخوتي) ليس الجري وراء سراب مخطوط Cide Hamette Benengeli وإنما الإنكباب على إعادة كتابة رواية دون كيخوتي وبنائها للإمساك بالأثر العربي المنفلت وعلى عكس الدراسات السابقة فإن كليطو يتعامل، بطريقة محايثة، مع قضية معينة، وينطلق من أسئلة محددة للبحث عن أجوبتها بين ثنايا الرواية.

8- يبرز عبد الوهاب مؤدب أن رواية دون كيخوتي تنظر إلى الإسلام وتتعامل معه على أساس أنه عدو يمثل الشرق في نضاله ضد الغرب في منطقة البحر الأبيض المتوسط. يعتمد مؤدب على مقاطع حكائية يقوي بها حججه وأفكاره، ويجيب عن الأسئلة التي ينطلق منها، ومن بينها صراع الخرفان الذي توهمه دون كيخوتي حربا بين جيشين. يبرز هذا التصوير عن «العلاقة بين الغيرية المذهبية والاقتران الجسدي» كما يكشف عن «البنية الحربية لحوض المتوسط».

يتعامل عبد الوهاب مؤدب مع دون كيخوتي، باعتبارها ميثولوجيا حربية تشيد الهوية الإسبانية التي تبنى على ثلاثة أسس، وهي الجبال (إسبانيا المنيعة) والمسيحي العريق ونقاوة الدم.

وتمثل حكاية الموريسكي (ريكوتة) وابنته (أنافيليكس) وسيلة جذرية للتخلص من إسلام التقية، وهذا ما يوضح بأن «المعيار كان عرقيا أكثر منه دينيا» إن كل العوائق التي تقف حجرة عثرة ضد مشاريع دون كيخوتي المجنونة تعزى إلى «موروساخر» هذا الجني المنتمي إلى هذا الشعب الباطني، وغير المرئي، الذي ما فتئ يورق الوعي الإسباني بلا فكاك» .

من خلال هذه القراءة يتبين أن عبد الوهاب مؤدب يتعامل مع دون كيخوتي كما لو كانت رواية أطروحة تبرز الصراع القائم بين المسيحية والإسلام، كما يستنتج منها درسا لا يتجلى في إقبار الدين أو العيش على حداده، وإنما في عرضه والاحتفاء به في حقيقته. فإذا ما نبش الإسبان في تلك البقايا والآثار فهم سيساهمون في إعادة تأسيس ذاكرتهم نفسها، واستجماع الخيوط التي تربطهم بالبلدان المجاورة لبلدهم.

إن الخلفية التي توطر قراءة مؤدب هي الإجابة عن السؤال الذي يورقه بوصفه مسلما يعاني من تجربة المنفى في فرنسا والبحث عن موضع ثقافي «ما بيني» يحل التعاون والتآزر بين الحضارتين (الإسلام والمسيحية) محل التناوب والتصارع، والتقاط صدى التعايش الأندلسي بين الأديان الثلاثة «إنه حنين إلى عصر وسيط جميل لكنه منصرم» .

9- بدأ عبد الكريم الخطيبي مقاله بفكرة كثيرا ما تداولت مفادها أن ثرفانتس يحدث في روايته «دون كيخوتي» قطيعة مع روايات الفروسية والأنواع الأدبية التي عرفها عصره. ويعتمد في كتابته على نصوص سابقة. انصب عبد الكريم الخطيبي على جنون ثارفانتس انطلاقا من ثلاثة مستويات هي:

أقام فصلا بين العقل والجنون، وبين القراءة والواقع.

يوجد تناقض بين العقل والجنون، وبين القراءة والواقع.

في ما وراء الفصل بين العقل والجنون، أشرع ثرفانتس الكتابة على قارئ مجنون. فهذا الأخير يعتبر «قارئا مجنونا أكثر منه فارسا»

أهم ما تتميز به قراءة عبد الكريم الخطيبي هو الابتعاد عن القراءة الواقعية التقليدية التي تهتم بجنون الشخصية محاولة الوقوف عليه في العمل الأدبي، إلا أن عبد الكريم الخطيبي يسعى ويتوخى الكشف عن جنون ثرفانتس نفسه، وابرز كيف تمكن من التخلص منه ومعالجته بواسطة الكتابة.

وما يشد الانتباه في قراءة عبد الكريم الخطيبي بحثه عن «الأسطورة الشخصية» لثرفانتس من خلال عملية كما لو كان مرآة مجلوة، ويقوم تقابلاً بين توماس (بطل قصة حامل اللسانس الزجاجي في المجموعة القصصية) قصص (نموذجية) ودون كيخوتي من انخراطهما في عالم الأسفار، وإصابتهما بأغرب جنون (جنون مسكون بالحقيقة)، وتبنيهما التصورات كانت موجودة سلفاً.

4- على المستوى الإبداعي:

يتبين لنا من خلال هذا العنصر كيف تلقت عينات من السرد العربي رواية دون كيخوتي وتفاعلت عملياً مع عوالمها التخيلية:

1- تتكون رواية حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر لواسيني الأعرج من مستويين سرديين متباينين. يتعلق المستوى الأول (المحكي الإطار) بأن يقوم السارد بوصف رحلة فسكيس دي سرفانتس دالميريا (الملقب بدون كيشوت) إلى الجزائر والحرص على تتبع مراحلها المختلفة رغبة في اكتشاف المغارة التي حجز فيها جده سرفانتس وأخيه رودريغو، فبمجرد أن يصل إلى الجزائر اتصل بحسيسن الذي يشغل موظفاً بوزارة الثقافة ليتمكن من تنفيذ مشروعه الصحفي الذي وجهه إليه بيدرو دوسيفي، وتبنته الجريدة التي يعمل بها.

وكان قبل أن يغادر بلده قد جمع كل المعلومات عن المواقع التي مرّ ومكث بها سرفانتس، وعزم على أن يقوم بعمله الصحفي، هذا رغم الصعوبات التي تعترض طريقه لتحقيق غايته. وعند وصوله إلى المغارة صحبة حسيسن أخرج صورة قديمة ليعقد مقارنة بين حالتها السابقة وحالتها الحالية. لقد كانت نتيجة مجهودات الجالية الإسبانية تمثل معلمة حضارية وثقافية وقبلة سياحية، غير أنها مع مرور السنين اندثرت آثارها وتآكلت ملامحها، وزال جمالها ورونقها، وسرق منها ما كانت تتمتع به من محتويات ومآثر نفيسة (اللوح التذكاري لسرفانتيس وتمثاله النصفي) ليعاد بيعها خلسة في المفرغة.

وبعد مغادرة المغارة قامت الشرطة بحجز دون كيشوت بدعوى أنه دخل إلى الجزائر بطريقة غير قانونية، وهنا يتدخل حسيسن ليبدل كل مساعيه

لإبعاد تهمة الجوسسة عنه ويعمل على إطلاق سراحه. يتلقى حسييس معاناة ليس فقط من الأمن ووزارة الداخلية وإنما أيضا مع وزير الثقافة والإرشاد الوطني الذي وجه إليه عتابا لكونه ساعد «جاسوسا» له خطر على أمن الدولة، ونتيجة لعمله هذا انتزع منه ملف ندوة غرناطة ليسلمه إلى رئيس جامعة الجزائر المركزية.

أما المستوى الحكائي الثاني (المحكي المؤطر) فارتبط بسرد دون كيشوت لما حصل له بالسجن (نسخة الكورديلو التي سلمها الكباييرو إلى السارد)، وهو عبارة عن يوميات حاول من خلالها أن يستحضر فيها ما دونه في كناشته التي حجزتها منه السلطة الجزائرية، والتي راح من خلالها يحاول أن يقتفي أثر جده لما أراد تأليف كتاب الجزائر Le traité d'Alger وكذلك البرتغالي ماسكا رينهاس Mascarenhas الذي ألف كتاب أسير الجزائر.

ورصد دون كيشوت في يومياته وقائع تتعلق بحالته النفسية، وأحلامه واستيهاماته، وتذكر ما حدث لجده في سفينة الشمس Le soleil ومحكيات نانا عن حارسة الظلال، ومحاورته لزوار حقيقيين (الحراس وكباييرو والملحق الثقافي للسفارة الاسبانية بالجزائر) أو مفترضين (على نحو المرأة النبيلة والشهمة زريد أو مايا، وملء الفراغات والبياضات التي تخللت المحكي - الإطار).

من خلال هذه الرواية يستنتج ما يلي:

أ. أراد دون كيشوت تقديم أكبر تكريم لجده سرفانتس من هذا المشروع الصحفي، ولفت الانتباه إلى ما آلت إليه المغارة من حالة مأساوية نتيجة الإهمال والنهب الذي لحقها بعدما كانت تعتبر من المآثر التاريخية التي يتردد عليها السياح لاستحضار روح سرفانتس ومغامراته.

ومن بين اللحظات المشعة التي مرت بها المغارة اضطلاع الجالية الاسبانية بتخليد الذكرى السنوية الثالثة لصدور كتاب دون كيوخوتي بحضور لويس ماريناس قنصل إسبانيا في الجزائر، وكذا من خلال الرسالة التي حملها الكباييرو رفقة نسخة من الكورديلو إلى السارد يحكم دون كيشوت على نفسه بأنه أوفر حظا من جده سرفانتس لأنه تمكن من أن يرى في خمسة أيام ما لم يستطع رؤيته في خمس سنوات.

أطلق سراح سارفانتس سنة 1580 مقابل فدية قدرها خمس مائة إيكو ذهبية، أما دون كيشوت في الرواية فقد طرد بدعوى أنه يشكل خطرا على أمن الدولة.

ب- وموازة مع الرحلة الاستكشافية لدون كيشوت فإن الرواية تزيل النقاب عن الهاجس الأمني بالجزائر، وتفاقم ظاهرة عدم إعطاء أهمية للثقافة بالرغم من دورها في تقدم الشعوب ورفقيها، وبروز فئات جديدة متخصصة في تصنيع الفضلات والنفايات وترميم الآثار المسروقة لإعادة بيعها بأثمان باهضة إثر تزايد الطلب عليها من طرف البرجوازية الصاعدة.

ج- وفيما يتعلق ببنية الرواية فهي تقوم على صنفين من التعارض، يتمظهر الأول في تضارب موقف السلطة وموقف حسييس من دون كيشوت، يرى أفراد السلطة (الشرطة، وزير الثقافة، وزارة الداخلية) أنه جاسوس دخل إلى الجزائر بطريقة غير قانونية وبالتالي

فإنه يهدد أمنها واستقرارها. وفي المقابل يفند حسييس هذه التهمة مبينا بأنه صحفي كبير يعشق مهنته باستماتة «فوق كل هذا فهو رجل طيب ويحب هذا الوطن كثيرا وإلا لما زاره في وقت يخلي فيه الجميع أمكنتهم بسبب الإرهاب» ص227.

ويتجسد التعارض الثاني بين السلطة وعالم المفرغة، فإن كان يلاحظ أن السلطة تعارض ظاهرة البيع غير المهيكل في المفرغة، فهي غير قادرة على أن تحد من ظاهرة استفحالها، وتفاقمها بحجة كونها مجرد مزبلة لحرق النفايات والأشياء غير القابلة للاستعمال» هذا المكان مفرغة لحرق النفايات وليس مكانا لإعادة تصنيع الفضلات، السلع التي تصل إلى هذا المكان لا وجود رسمي لها لأنها قانونا، يفترض أن تكون قد أحرقت كمادة تالفة كل شيء ههنا خاضع لنظام محكم تسيره الظلال» ص69. وقد استطاع عالم المفرغة أن يظهر فئات جديدة (البحاث، البائعون، المسيررون) تعزل النفايات المفرغة من الشاحنات، وتتكفل بإعادة تصنيعها وترميم الآثار المسروقة لإعادة بيعها.

2- تتكون حكاية ابنة أخ دون كيخوتي كذلك من مستويين سرديين يهتم أحدهما (المحكي - الإطار) تجربة عبد الله في قراءة الكتب (وخاصة الروايات) كان يكتفي في البداية بتصفح الصور وتهجي الكلمات، ولما اكتسب ملكة القراءة

اتضح له أن الرواية جنس متلبس بل وماكر، ويتمثل ثانيهما (المحكي- المؤطر) في شكل استطرادات وتأملات نقدية تدور حول مفهوم القراءة ومستوياتها المختلفة. وعلاقة الكاتب بالجنون والقتل والحرق، وفي هذا الصدد يتخيل السارد أن دون كيخوتي – بعد استرجاع صوابه- كان يرغب في قراءة كتب دينية عن حياة القديسين، وذلك مثل ما آلت إليه حياة القديسة تبريزا الأبلية التي ألقت رواية فروسية قبل أن تتحول إلى التصوف رغبة منها في الموت مثل القديسين لتظفر بالإكليل الذي حظوا به، ثم يستطرد لإبراز رغبة ابنة أخ دون كيخوتي في حرق الكتب بدعوى أنها أفسدت عقل عمها المحبوب، «ومسكونة بشياطين فظيعة، وسحرة معتدين يعكرون سلام البيت ويشكلون تهديدا متواصلا».

قرر الخوري إحراق الكتب استجابة لطلب ابنة أخ دون كيخوتي «لكن الغريب أنه أنقذ بعضها من النار، ومنها رواية أماديس دي غول لمونتالفو، ويحكم عليها فقط بالحبس في بئر جافة» واحتكم في عملية الانتقاء على ملكته النقدية التي تستنكر ما هو رديء ومؤذ.

يستنتج من هذه الرواية:

أ. استثمار كليطو شخصية دون كيخوتي من جديد لإثارة موضوعه أثيرة لديه، ترتبط أساسا بإحراق الكتب لكونها تقفن العقول وتفسدها، وتهدد سلام الناس وطمأنينتهم.

ب. إن من يحيط بدون كيخوتي - باستثناء ابنة أخيه- أو يطلع على مغامراته يجد نفسه متأثرا به ومورطا في لعبته ومصابا بعدوى جنونه، ومجردا من هويته.

3- تتكون قصة دون كيشوت لهاني الراهب من أربع شخصيات تصنف على المستوى الجنسي إلى ذكر (دون كيشوت وجندب) وأنثى (أميمة وأميمة) وعلى المستوى العاطفي إلى علاقة دون كيشوت بأميمة وعلاقة جندب بأميمة، يعيد السارد تحريك وتنشيط شخصية دون كيشوت مركزا على بعض سماتها وخصائصها، ومضيفا عليها شحنات دلالية جديدة اقتضتها الوظيفية المسندة لشخصية دون كيشوت في القصة. وطبيعة العلاقة التي نسجت مع شخوص من إبداع السارد وتخيله. ومن بين المواضيع التي حافظ عليها يذكر أساسا إلحاح دون كيشوت على الخروج منتصرا في أي معركة يواجهها، ورغبته في منازل الطواحين الهوائية وتطويعها.

إن طبيعة السياق جعلت دون كيشوت يؤدي وظائف جديدة ويدافع عن قضايا معينة، لقد جعل منه السارد شخصية عربية مولعة بلعب النرد في المقهى، وتدخين النرجيلة، ومنشغلة بالمد الإمبريالي والتخلف والتجزئة، ومعجبة بأغنية نصري شمس الدين التي يدور موضوعها حول الطواحين، فهي بالنسبة لدون كيشوت، تمثل رمزا دائما، وتعبّر عن الصراع الذي يخوضه الإنسان في هذا العالم على مختلف الأصعدة. «إذا هدأت انتهت مشاكلنا، وإذا تحركت، فالعياذ بالله» .

من خلال هذه القصة يمكن الوصول إلى ما يلي:

أ- وإن حافظ السارد على بعض صفات ومميزات دون كيشوت، فقد أسند له وظيفة جديدة تتمثل في تشخيص وضع الإنسان العربي في مواجهة المشاكل التي تحقّق به من كل جانب. لم تدم نشوة احتفاء دون كيشوت (شخصية هاني الراهب) بانتصاره الوهمي إلا لحظات عابرة، فاستحالت إلى هزيمة قاسية نكراء. وهكذا يجتر الهزائم الدنكخوتية (نسبة إلى شخصية سرفانتس) كما لو حكمت عليه الأقدار بأن يعيش حياة سيزيفية.

ب- من خلال موضوع الطواحين اضطلع السارد بتشخيص ثلاثة موافق متباينة. موقف (تمثله أميمة) لا يقيم أي وزن لرمز الطواحين حاصرا مهمتها في إنتاج الطحين، ثم موقف (الجماهير) يكتفي بمعاناة ما يراه في الواقع من معارك دون الإسهام فيها بدعوى أنها مغامرات مجنونة غير محمودة العواقب، ثم موقف (دون كيشوت) يجازف بحياته لمواجهة مشاكل الحياة العاتية بما أوتي من شجاعة وقوة. وبعد سقوط دون كيشوت يظهر دون كيشوت جديد محاولا محو الصورة الباهتة التي ظهر عليها سلفه ويتنذر بها الرواة، وواعدة الجماهير بتحقيق الانتصارات الباهرة.

خاتمة

حددت فيما سبق بعض مقومات القراءة الثالثة (التطبيق) وحصرت في ثلاثة عناصر أساسية (المقارنة، الراهنية، النظرة إلى المستقبل) ويتبين لنا من خلالها أمران هامين: أولا، كيف تلقى العرب دون كيشوتي على اختلاف

منطلقاتهم ومستوياتهم، ثانيا كيف تم تحليلها وتشريحها نقديا، وكيف استثمرت عوالمها التخيلية إبداعيا؟

1- عند المقارنة بين عينات المتن يتبين أن رواية دون كيخوتي نالت اهتمام النقاد والمبدعين العرب على السواء تبعا لما كانت تتمتع به من مواضيع غنية، متشابكة في مستوياتها وبنياتها الحكائية مستجيبة لأسئلة وأفاق جديدة.

ففيما يتعلق بالجانب النقدي فقد كانت مستويات المقاربات متباينة ومختلفة في مرجعياتها وفرضياتها، بحيث يؤدي ذلك إلى تقسيمها إلى ثلاثة أصناف: أحدهما ركز على تلخيص دون كيخوتي مركزا على موضوعات محددة (السفر، والجنون، والقتال، والموت) وثانيهما أحاط بالظروف التي اكتتفت إنتاج الرواية وطبعها وترجمتها إلى اللغة العربية، وثالثهما انطلق من مضامينها لتوضيح وإبراز فكرة علاقة الشرق بالغرب وموقف الإسبان من الإسلام.

أما فيما يخص الجانب الإبداعي فيستخلص منه أن عينة واحدة (قصة هاني الراهب) أعادت استثمار شخصية دون كيخوتي مانحة لها وظائف جديدة أملاها الوضع السياسي العربي المتأزم، أما العينتان الأخريان (رواية واسيني الأعرج وحاكية عبد الفتاح كليطو) فاهتمتا، على التوالي، بحفيد دون كيخوتي، وبابنة أخيه. وإن اختلفت المحكيات في التعامل مع شخصية دون كيخوتي، فهي تتفق في اعتبارها رمزا ثقافيا ومعلمة حضارية.

وما يشد الانتباه في مختلف العينات هو اختلاف النطق في الأعلام (سرفانتس/ثرفانتس/سيربانطيس/سربنتطيس؛ دون كيشوط/ دون كيشوت/ دون كيخوتي/ دون كيخوطي/ دون كيخوط/ دون كيخوتة، سيدي حامد بن الأيلي/ وسيدي حامد بن الإنجيلي/ سيدي حامد بن النجيلي/ والسيد حامد ابن الغالي/ السيد حامد بن إنجيلي). وهذا ما أدى بعبد الفتاح كليطو إلى أن يعتمد كتابة هذا الاسم الأخير بالأحرف اللاتينية تجنباً للبس المثار حوله في اللغة العربية نظرا لكثرة التأويلات والتخمينات.

2- انكبت بعض العينات على إبراز راهنية دون كيخوتي بتأكيد مكانتها الإبداعية، وقدرتها على إثارة أسئلة معيشة تهم علاقة الشرق بالغرب، وإمكان استثمارها لفصح الواقع العربي المهتري (على نحو رواية واسيني الأعرج، وقصة هاني الراهب).

3- تكشف بعض العينات (على نحو ما كتبه عبد الوهاب مؤدب والتهامي الوزاني وعبد الكبير الفاسي وعبد الفتاح كليطو وواسيني الأعرج) عن أهمية التفاعل الثقافي بين الحضارة العربية ومثيلتها الإسبانية، وذلك لكونهما يتقاسمان إرثا ثقافيا وحضاريا مشتركا، وتجمعهما صلة تاريخية عريقة، لقد عرفت هذه العلاقة كثيرا من التوترات التي تركت جراحها في نفسية الشعبين على حد سواء.

وتمثل رواية دون كيخوتي نموذجا لهذا التفاعل الحضاري الذي انتابته صراعات ونزعات ذات خلفية دينية، وحافزا على تجاوز العوائق (وفي مقدمتها التعصب الديني الأعمى). و(تتجلى بعض مظاهر هذا التعصب في اتخاذ دون كيخوتي مواقف سلبية تجاه المسلمين، وتصرف المترجم، وإن (شخصية خيالية) في المخطوط العربي الذي كتبه المؤرخ العربي السيد حامدي، وذلك بحذف الأنساق العربية وتعويضها بالطابع المسيحي). فمن شأن هذه العوائق أن تحول دون إرساء دعامة ثقافية مشتركة تنزع إلى التفتح وتبادل الخبرات والتجارب لما يعود بالفائدة على الحضارتين المتاخمتين على حد سواء.

4- انطلقت بعض العينات من رواية دون كيخوتي نفسها لاستشراف آفاق المستقبل وفي هذا المجال استنتج محمد منذور من مغامرات دون كيخوتي عبرا ودروسا إلى الأجيال الساعية إلى المثل الأعلى، وأشرع هاني الراهب قصته على احتمالات حكائية مفترضة نتيجة ظهور دون كيشوت جديد بإمكانه تقادي أخطاء سابقة لإصلاح أحوال الأمة العربية، وتظل الجزائر -حسب واسيني الأعرج- مخبأة في الظل حتى يأتي خويا حمو ويكشف سره ويحفظه من التلف ويعيد الاعتبار إلى الوظيفة الثقافية لأهميتها في رقي المجتمع وتوسيع دائرة إشعاعه السياحي والحضاري، ويرى عبد الوهاب مؤدب أن بعث مخطوط السيد حامدي من مرقد النسيان هو تذكير الإسبان بضرورة إعادة الدفاء إلى العلاقات التي كانت تجمعهم بالمسلمين خاصة وأنهم يتقاسمون تاريخا وذاكرة مشتركة.

المبحث الثالث: تلقي جوتي للأدب العربي وفق معطيات التلقي المنتج.

1- جوته والأدب العربي في إطار "الأدب العالمي".

2- جوته والعرب.

3- جوته والتلقي المنتج للشعر العربي.

أ. جوته والمعلقات.

ب. جوته وشعر الحكمة.

ج. الحزن والعشق والبكاء على فراق الأحبة.

د. أثر قصيدة "تأبط شرا" في الرد على الخصوم.

هـ. أثر الحياة البدوية والفطرية على قصيدتي "الهجرة و أنى لك هذا".

4. جوته وألف ليلة وليلة.

أما الوقفة الثانية فيما يتعلق بهذه الأعمال التطبيقية حول نظرية التلقي فتكون مع تلقي جوته للأدب العربي وفق معطيات التلقي المنتج نحاول من خلالها أن نبين كيف قرأ وتلقى جوته (1749 - 1832) تراثنا العربي، وكيف تفاعل معه بحيث كان في هذا المجال مثلاً رائعاً، أبرز كيف يكون التفاعل الخصب بين الآداب والثقافات المختلفة، إذ شخصت كتاباته المتأثرة بالأدب العربي نوعاً من التلقي المنتج والقراءة الواعية. كان له حب كبير ورغبة ملحة في العمل على تعزيز التقارب بين الشعوب والاتصال فيما بينها، وتقوية مشاعر الأخوة الإنسانية التي طالما كان يحلم بها والتي عبر عنها في فكرته: « الأدب العالمي ». وفي ضوء هذه الخلفية ذات البعد الإنساني التي كان يؤمن بها حاول أن يقرب ويوصل الثقافة العربية إلى أبناء قومه عن طريق تلقيه للأدب العربي الذي

نال كثيرا إعجابه فراح يتلقى حضارة العرب وأدبهم وكذا إنتاج مبدعيهم تلقيا منتجا.

كان لجوته نظرة خاصة للأدب العربي، فقد كان له تأثير كبير على إنتاجه الفكري والأدبي من خلال هذا التلقي ونتاجه بالدراسة وفق العناصر التالية:

1. جوته والأدب العربي في إطار «الأدب العالمي».

2. جوته والعرب.

3. جوته والتلقي المنتج للشعر العربي، وعولجت في هذا العنصر الموضوعات التالية:

أ - جوته والمعلقات.

ب - جوته وشعر الحكمة.

ج - الحزن في العشق والبكاء على فراق الأحبة.

د - أثر قصيدة «تأبط شرا» في الرد على الخصوم.

هـ - أثر الحياة البدوية الفطرية على قصيدتي «الهجرة» و«أنى لك هذا».

4. جوته وألف ليلة وليلة:

إعجاب جوته بالأدب العربي وتأثيره به لم يكن مقتصرًا على الجانب الأسلوبى فقط وإنما امتد وتعلق أيضا بمستوى الفعل والممارسة الإبداعية مما جعله يستمد منه موتيفات وشخصيات وقيم اجتماعية كان يحس بأنه كان في حاجة ماسة إليها أو كان يشعر بأنه كان يتلقاها بنوع من التقارب والانسجام. ومن خلال توضيح هذا التأثير الإبداعى للأدب العربى على جوته ندرك ما لتلقى تراثنا وفهمه من أهمية بالغة، مثلما راح جوته يجتهد في استيعابه وهضمه فترك فيه بصماته على مستوى الشكل والمضمون جميعا مما يجعلنا نعرف قيمة تراثنا الأدبي ونعتز به.

ينم مصطلح جوته (1749-1832) (Gothé) «الأدب العالمي» الذي استخدمه ليبين بأن الآداب تكمل بعضها بعضاً، وتتفاعل فيما بينها بحيث تظهر في آخر المطاف وكأنها أدب واحد. وكان يعتقد أن أحسن وسيلة للتعارف والاحترام والاعتراف بمجهودات الآخر تتمثل في التلاقح الفكري وتبادل الآداب والآراء بين الشعوب، وتبني رؤيته هذه على ما كان يتمتع به من نزعة إنسانية جعلته يرحب بالآخر مهما كان مختلفاً معه سواء أكان ذلك عرقياً أم جغرافياً أم دينياً. ودفعه نهمه هذا إلى أن ينهل من مختلف منابع المعرفة ومصادرها المختلفة، وتلقى كل ما راج في عصره من ثقافات وآداب متنوعة. ومن بين ذلك أدب الشرق عامة والأدب العربي خاصة، كما دفعه ولله إلى تعلم الكثير من اللغات ومن بين ذلك اللغة العربية.

1. جوته والأدب العربي في إطار «الأدب العالمي»:

كان لجوته شعور خاص اتجاه العرب واتجاه ما لديهم من آثار دينية وثقافية. فكان يحب هذه الآثار ويرغب كثيراً في التعرف عليها. ويستخلص القارئ مما تركه من إنتاج اعترافه الصريح بقيمة هذا التراث، والوقوف أمامه وقفة إعجاب وانبهار وبلاد ذويه. فكان كثير العناية والاهتمام في جميع مراحل حياته بالعالم العربي، ولهذا السبب اعتنى كثيراً بتعلم شيء من اللغة العربية.

ومن المصادر التي نهل منها جوته واستفاد منها معلومات جمة نظراً لوعه وحبه بأدب الرحلات منذ مراحل الأولى من حياته قراءته كتاب كارستن نيبور «carsten neibuhr» «صور وصفية لبلاد العرب»، وكذا كتابه الثاني بجزأيه «رحلة وصفية لبلاد العرب ولما يحيط بها من بلدان». ويظهر اهتمام جوته الكثير وانشغاله الشديد بكل ما يتعلق بالعالم العربي من خلال سجل الاعارات في مكتبة مدينة «فايمار».

وبقي جوته متمسكاً بنفس الاهتمام والعناية بالعرب، وأدبهم في مرحلة متأخرة من حياته فقد أثرت فيه وأبهرته أولى الدراسات والرسومات عن مدينة البتراء في الأردن التي قدمها له كهدية الباحثة الشهيرة ليون دلابورد «leone de laborde» بالأجزاء التي ظهرت تباعاً من مؤلفة «رحلة إلى البتراء العربية».

ويستشف من خلال ما تركه جوته من مذكرات اهتمامه واعجابه بكتاب البتراء إذ عبر عن ذلك بقوله: «حالة من التعجب والانبهار لم يسبق لها مثيل» كما كان يثير فينا السؤال المحير عن الكيفية التي نشأت بها مثل هذه العمارة». ومن بين الرحالة الذين أفاد منهم جوته شاردان (Jean Chevalier de)

Chardin) الذي سبق له وان قام بجمع أمثال عربية كانت سببا في أن يستلهم منها بعض أشعاره .

وقد كانت للمذكرات التي تصف الرحلات أهمية بالغة في أن تكسب ديوانه (الغربي - الشرقي) أسسه الخاصة، وأن تجعله قائما على قاعدة صلبة، كما يبرز ذلك في الفقرة التي عنونها بـ «اعتذار» التي كانت أبياتها الأخيرة معبرة عن المعاني العميقة والمفعمة بالأسس الفنية لفهم الشاعر فيقول:

من أراد أن يفهم الشاعر

فليرحل إلى ديار الشاعر

وليطلب له العيش في الشرق

(حين يفهم) أن القديم هو الجديد.

وكان له إلمام كبير بمختلف المؤلفات التي تمده بالمعلومات الخاصة بفنون الشعر العربي التي تناولها بالدراسة والبحث. وكان من بين هذه المؤلفات ما يلبي حبه الشديد في الإحاطة والتعرف على الإسلام. وتمكن من التعرف على المتنبي من خلال الترجمة التي قام بها رايسكه (Rreiske)* لإحدى قصائد المتنبي .

وتردد اسم المتنبي في الكثير من أعمال جوته مثل مسرحية فاوست وكتاب الجنة وفي التعليقات والأبحاث وكتاب زليخا في الفترة التي كان فيها مجهولا لدى الكثير من القراء الأوروبيين. وكان الأديب جوتفريد هردر (Herder) صاحب الاطلاع الواسع والمعرفة الدقيقة بالأدب العالمي تأثير في لفت انتباه جوته للشعر العربي وتوجيهه لدراسة القرآن الكريم .

وعن طريق هردر (Herder) تمكن جوته من الاحتكاك والاتصال بمجال الفكر العربي بطريقة تتسم بكثير من العمق والتأني. فأتى له دراسة المخطوطات العربية، والإطلاع على المؤلفات المطبوعة. ومن خلال ذلك ارتسمت في ذهنه نظرة شاملة وكاملة عن «الشرق الراسخ». واستطاع اتصاله بالعربية عن طريق المخطوطات أن يوقظ مشاعره اتجاهها وأن يثير فيه إدراكا حدسيا لماهية اللغة العربية وجوهرها. وكان يرى أنه «من المحتمل» ألا توجد لغة ينسجم فيها الفكر والكلمة والحرف بأصالة عريقة، كما هي الحال في العربية.

وكان يبين في التعليقات والأبحاث التي تساعد على فهم الديوان الغربي - الشرقي أن « كل من يتكلمون العربية واللغات الوطيدة الصلة بها يولدون شعراء وينشأون كذلك ». واعتبر أن لغة العرب بذاتها ولذاتها لغة منتجة، على المستوى الخطابي حينما تلتقي بالفكر وعلى المستوى الشعري حينما تنجح إلى الخيال.

ارتباط جوته بالأدب العربي، وعلاقته به لم تكن منحصرة فقط على المعلقات وشعرائها، وعلى القصيدة المترجمة لتأبط شراً بل امتدت وتوسعت لأكثر من ذلك، فاطلع على بعض المجموعات الشعرية العربية يذكر منها حماسة أبي تمام، كما كان له إلمام بمجموعة من الأمثال والحكم الشعرية العربية، واعتنى أيضاً بألف ليلة وليلة التي تأثر بها كثيراً وتلقاها تلقياً منتجا. وكل هذا ساعد ومهد لعمله الأدبي الضخم الديوان الغربي - الشرقي .

ولاحظ الباحثون من وجهة أخرى ما كان للإسلام والقرآن الكريم من تأثير كبير على جوته. فقد كانت لهما انعكاسات إيجابية على روحه وأفكاره وعباراته وكان شديد الإعجاب بشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم وكتب قصيدة بعنوان «الهجرة» أو «النشيد المحمدي» ومسرحية عن الرسول صلى الله عليه وسلم لم تكتمل. ويدل ديوانه الغربي - الشرقي على ما مدى استيعابه للثقافة الإسلامية وتفهمه لها مما جعله يظهر فهما عميقا للفكر الإسلامي. فيقول في كتاب «المثل في مقارنة الأديان» من ديوان الغربي - الشرقي:

- من الجنون أن يفرض أي إنسان في كل حالة رأيه.

- ويمجده.

- فإذا كان الإسلام معناه التسليم لله.

- فعلى الإسلام نعيش، ونموت جميعا .

كل هذا الاهتمام وهذه العلاقة الفاعلة بين جوته والأدب العربي والإسلام والتلقي المنتج لهما من مصادرهما الأصلية يأتي في إطار نظرته « إلى الأدب العالمي » ذلك المصطلح الذي نادى به جوته في أحاديثه حيث بين أنه لا مجال الآن للحديث عن الآداب القومية، وأنه قد جاء عصر جديد يحمل فكرة أدب عالمي واحد الذي حل محل الآداب القومية الكثيرة .

يوحي مصطلح العالمي إلى أن تبنى العلاقة بين الأمم والشعوب على الاحترام والتسامح المتبادلين، والقصد منه في رأي جوته ليس أن تكون الشعوب على مستوى واحد من الرؤى أو تتضمن تحت لواء أفكار واحدة دون أن تكون فوارق بينها. إن هذا التماثل غير سليم أصلاً لأنه ينفي ويبطل خصوصية الأدب القومي الواحد. وهذا لا ما يقبله أي أدب ولا ترضى به أية أمة، وإنما كان يريد منه جوته أن يبين بأن توسيع طرق الاتصال وتسييرها يؤدي إلى رفع مستوى التعارف بين الشعوب ويساعد على إنمائه، ويسبب الانفتاح على بعضها البعض من خلال إنتاجها الأدبي. فالعمل على تعميق الانفتاح على الشعوب والأمم ينتج عنه تفاهم أفضل وتسامح أكبر. وقد رحب جميع النقاد بفكرة جوته لما تتضمنه من ثقافة إيجابية. ولقت انطباعاً جيداً لديهم إذ يقول: «ينتهي كل أدب إلى الضيق بذات نفسه، إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجدد من ديباجته». وهذا بطبيعة الحال عن طريق التلقي الفعال والمنتج.

وبالرغم مما كان لجوته من نظرة خاصة للأدب اليوناني بحيث كان يراه النموذج الذي يقتدى به إلا أن ذلك لم يجعله يبتعد عن الآداب الأخرى ويمتنع عن الأخذ منها، ومنها الأدب العربي، فأقبل على الاستفادة بما يزخر به من خير وخيال وجمال لا لشيء إلا لكونه كان يعتبر أن الآداب ملك مشاع بين الناس جميعاً.

وتمسك جوته بفكرة الأدب العالمي النابعة من كل هذه الرؤى التي كان يؤمن بها. وهي أيضاً تجسد حبه الشديد ورغبته الملحة على الانفتاح على الآداب والثقافات لتحقيق مزيد من التقارب والتعاون بين الشعوب. ومن هذا المنطلق نجد أنّ ارتباطه بالأدب العربي كان قوياً ومتيناً وعلاقته به ذات خصوصية متميزة. ولهذا كان تلقيه للأدب العربي تلقياً منتجا مكنه من اكتساب قدرات ومهارات فنية وفكرية ساعدته على تجديد إنتاجه وتطويره.

2. جوته والعرب:

لقد أخذ جوته على عاتقه تجسيد فكرة جعل الثقافة العربية في متناول أبناء قومه، وبحكم أنه شاعر ذو شهرة كبيرة. سخر كل ما يملك من قدرات إلى تقريبها لهم. أبرز في الكثير من كتاباته حبه للعرب ووقوفه أمام تراثهم وقفة إعجاب. هذا في الوقت الذي كان فيه الكثير من المستشرقين يكنون العداء للعرب بناء على ما كانوا يتصفون به من تعصب ديني وتفكير محلي ضيق.

لم يكن جوته مجحفا في حق العرب أو منكرا لما استفاده وأخذه من الأدب العربي بل كانت له اعترافات كثيرة تثبت تفاعله معه، وبما تركه فيه من آثار إيجابية، وهذا يبرز قيمة هذا الأدب خاصة وأن هذه الأحكام صادرة عن شاعر يعتبر من أعظم شعراء أوروبا ومفكرها، وهذا يعد من جهة أخرى أحسن دليل للتعبير على مدى تفتح الطاقات الإيجابية إذا ما وجدت المناخ الملائم والبيئات الأدبية الخصبة كما هي في بيئة الأدب العربي والفكر الإسلامي.

في ضوء ما استخلصه من شواهد وما سجله من ملاحظات رأى أن الشعر الشرقي يمتاز بجملة من الخصائص الجوهرية متمثلة في رؤيته الكاملة والشاملة للأشياء، والسهولة في النظم والميل الفطري إلى التورية والخيال مما جعله يقول: «إن العرب يولدون شعراء وينشأون كذلك».

وما يمكن أن يستخلص من قوله في إحدى مقطوعاته في ديوانه الغربي - الشرقي حيث يقول: «دع الإغريق المثال، يجبل الطينة، ويصنع التمثال، وليفتن بعدها ما شاء الافتان بالدمية التي أبدعتها يداها الصانعتان... أما نحن فإن متعتنا لجة دجلة والفرات، نسبح فيها مسترسلين مع عنصر الماء، حتى إذا ارتوت غلة النفس، تفجرت أفويق الشعر فياضة مترنمة. فليغترف الشاعر من هذا الفيض بكفه الطهور فإنه ليتكور في يديه متلألئا كالبلور.» وضوح جلي لا مجال فيه للشك على مدى إعجابه وانبهاره بالروح العربية. وما لهذا الشرق العربي من حضارة راقية خاصة في العصر العباسي مما جعله يتخلى عن نظرتة لحضارة اليونان ويميل ميلا شديدا لحضارة العرب.

وما نتج عن كثرة ما قرأه عن العرب وعن مطالعته لشعرهم تأثره الشديد بحياة رجل البادية العربي، هذه الحياة التي استهوته وسكنته في العمق مما جعله يبين في مقطوعة له تحت عنوان «المنن الأربع»: «لكي يسعد العرب في بيئاتهم، راتعين في بحبوحة الفضاء، أولا هم المولى ذو الخير العميم أربع منن: أولى هذه المنن: العمامة وهي زينة أروع من التيجان كافة، ثم خيمة يحملونها من مكان إلى مكان، حتى يعمرؤا كل مكان ثم حسام بتار هو أمتع من الحصون وشاهق الأسوار، ثم القصيد الذي يؤنس ويفيد، ويستهي أسماع الحسان الغيد».

ويصل به الأمر من شدة إعجابه بحياة العرب وميله الشديد لها إلى المقارنة بين حياة المدينة وبما يتمتع به الفارس البدوي من حرية مما جعله يتخلى عن الأولى ويفضل الثانية ويشيد بها حيث يقول: «دعوني - كما أهوى - على صهوة جوادي، واقبعوا أنتم في بيوت المدر وخيام الوبر !إنني لأنطلق جذلان في هذا الفضاء الشاسع وليس فوق عمامتي إلا النجوم الزواهر، وما زينت السماء الدنيا

بمصاييح إلا هدى للناس ومنتعة للناظرين أبد الدهر كلما ولّوا وجوههم قبلة السماء» .

ومن الخصال التي كان يتمتع بها العرب ويتصفون بها والتي لفتت انتباه جوته وأثارت اهتمامه واقتنع بها: الفخر بالنفس، والاعتداد بالنسب، والاعتزاز بطرائق حياة الآباء، والحب العارم وكرم الضيافة، والنزوع إلى الحرية والفروسية والبسالة زيادة على ذلك صفات أخرى ذات طابع مناقض لما سبق، كالتمسك بالروح المستنفرة الوثابة التي لا تبالي بالمسالمة حتى تأخذ الثأر من ناحية أخرى، أو المبالغة وذرابة اللسان، والفخر والحماسة من جهة أخرى، والحلم والحنكة وسداد الرأي والقدرة على صياغة الحكمة بالعبارة الموجزة. وهذا ما جعله ينظر إلى العرب على أنهم « أمة تبني مجدها على تراث موروث، تتمسك بعادات تعارفت عليها منذ القدم» .

3. جوته والتلقي المنتج للشعر العربي:

من أهم الأعمال التي تركها جوته كتابه الذي سماه الديوان الشرقي للمؤلف الغربي وكذلك مسرحية فاوست بجزأيهما، فهذان الإنجازان يتسمان بكثير من السحر والعمق والعذوبة. وما زاد ديوانه جمالا تعقيباته الوافية التي زودها بجملته من البحوث والتعليقات التي تساعد قارئه الغربي على تفهم عالم الشرق والإسلام وتعرفه بشعرائه من عرب وعجم بقدر ما أسعفته الدراسات والترجمات التي تمكن من الحصول عليها.

ومن الأسس التي ينبني عليها التلقي المنتج كونه لا ينحصر على جانب من العمل الأدبي وإنما يتعدى ذلك ليشمل معظم جوانبه، وهو يدل على تلقي الأدباء لأعمال غيرهم من أمثالهم بطريقة تتسم بكثير من الوعي وفيها الكثير من النظر بتأمل وتدبر إلى مختلف النواحي الشكلية والجمالية والفكرية والأسلوبية .

وفي ضوء التلقي المنتج بنى جوته دراسته للشعر العربي مما جعله يتبنى موافق واعية منه، ونظرات نقدية له، زيادة على ذلك ساعده على أن يكتسب مهارات فنية وفكرية وأسلوبية توصل بها إلى إعطاء نظرة جديدة لأدبه ساعدت على تطويره وتجديده. وبرز هذا التأثير الإبداعي عند جوته بعدة مظاهر وأشكال منها ما كان يظهر في صورة شعور وإحساس بالإلهام الشعري ومنها ما كان يحرك في صدره وترا مشابها أو يلقي توافقا في نمط التفكير والسلوك أو الطبع، ومنها ما كان منشطا لقريحته الشعرية، أو موافقا لمرحلة من مراحل حياته، ومنها

ما كان حافزا للتقليد لموافقته هوى أو غاية في نفسه، كما ظهر التأثير كذلك على شكل تعليق أو تعليل لظاهرة في الشعر العربي .

ويبرز تأثير جوته بالشعر العربي من خلال تناوله الموضوعات التالية:

أ- جوته والمعلقات.

ب- جوته وشعر الحكمة.

ج- الحزن في العشق، البكاء على فراق الأحبة.

د- أثر قصيدة تأبط شرا في الرد على الخصوم.

هـ أثر الحياة البدوية الفطرية على قصيدتي « الهجرة » و « أنى لك هذا ».

أ. جوته والمعلقات:

يظهر إعجاب جوته بالمعلقات واهتمامه الكبير بترجمتها إلى الألمانية ومن خلال الرسالة التي بعثها إلى صديقه كارل فون كنبيل (1744 Karl v.Knebel - 1834) يطلعه فيها برغبته في القيام بهذا العمل الهام وورد في الرسالة قوله: « وهذه القصائد في جملتها تدعو للدهشة والاستغراب، كما أنها تشمل على مقاطع بعضها محبب إلى النفس، لقد قررنا تقديمها للمجتمع مترجمة، - ومن ثم فسوف تطلع أنت أيضا عليها» .

ويستفيض جوته في الحديث عن المعلقات في «التعليقات والأبحاث» التابعة للديوان الغربي - الشرقي، فجاء في الفصل الذي كان تحت عنوان « العرب »: « نجد عند العرب كنوزا رائعة في المعلقات وهي قصائد مديح نالت الجوائز في المباريات الشعرية، ونظمت في العصر السابق لمجيء الرسول محمد، وكتبت بحروف من ذهب، وعلقت على باب الكعبة في مكة، وتعطي فكرة عن شعب بدوي، عرف الرعي، محارب تمزقه من الداخل المنازعات بين القبائل التي يصارع بعضها بعضا، وتعبر عن التعلق الراسخ بأبناء القبيلة وعن شعور الشرف والشجاعة والرغبة الجامحة في الثأر التي يوحى بها الحزن في العشق والكرم والإخلاص، وكل هذا بغير حدود. وتزودنا هذه القصائد بفكرة وافية عن علو الثقافة التي تميزت بها قبيلة قريش التي منها محمد.»

ويشير جوته هنا إلى ما قد تتناوله وتصوره المعلقات من العواطف والمشاعر المختلفة، ومن أبرز ذلك ما يطلق عليه «الحزن في العشق» وهو يشبه ما كان يسمى في الشعر العربي «بالبكاء على الأطلال» الذي قد نجد تشترك فيه كل المعلقات، ويبدو أن جوته قد أحس أشد الاحساس بهذه العاطفة التي يسميها «الحزن في الحب أو العشق» في معلقة امرئ القيس مما جعله يهتم بها ويترجم ثمانية عشر بيتا منها عن الترجمة الإنجليزية مع الأخذ والاستفادة من ملاحظات المستشرق الألماني تيودور هارتمان .

وبتلقيه لهذه المعلومات وتفاعله معها يعطي وجهة نظره الفنية حول المعلقات بعد إلمامه بآراء وليم جونز وتيودور هارتمان وتأثره بها. فيبين: «بأن هذه المعلقات تحدثه بأقوى بيان عن العصبية التي كانت تربط أبناء القبيلة الواحدة، وتدله على ما انطبع عليه العربي من روح الإقدام والبسالة والتحرر من العار والاستمساك بإدراك الثأر وطلب المجد والتماس الفخر» .

وبناء على تلقيه لهذه النصوص يبين أسباب ابتداء المعلقات بالغزل والنسيب مبرزاً بأن مثل هذا الاستهلال طبيعي وليس بأمر عجيب عنهم ولا يدعو إلى الحيرة والتساؤل لأن «ما يعرضون له في شعرهم من صفة الحرب بسماتها الصلبة القاسية ومناظرها الدامية، قد دعاهم إلى أن يقدموا بين يدي هذه الصور القوية للعنجهية الجاهلية، ما يلطف حديثها ويخفف شدتها من وصف محاسن الحبيبة، وبث لواعج الحب، وشكوى الجفاء أو البعد، وترديد الحنين، وتوكيد الحفاظ على الود» .

إن أهم ما يرفع من قيمة هذه المعلقات السبع ويزيدها حسنا حسب ما تلقاه جوته هو ذلك «التنوع الرفيع» بحيث أن كل واحدة منها تتميز بصفة معينة وهو ما يراه فيها يشبه نظرة مترجمها وليم جونز وحوصلته «أن معلقة امرئ القيس رفيعة مرحة، مشرقة المعنى، رشيقة اللفظ، ذات رونق مستحب، وطلاوة مستطابة، ومعلقة طرفة بن العبد تنسم بالجرأة والحيوية والتوثب، ويسري فيها الابتهاج والتطرب، ومعلقة زهير بن أبي سلمى رصينة مترنمة، عفيفة مترفعة، حافلة بالتعاليم الخلقية الراجحة والحكم الجلييلة النافعة. ومعلقة لبيد لطيفة الوقع، بارعة الحكاية، أنيقة الديباجة، يشكو فيها الشاعر من جفاء حبيبته، وتذكرنا «بالرعوية الثانية» لفريجيل لأنه يشكو من كبرياء الحبيبة، أما معلقة عنتره فتبدو متكبرة متفاخرة متحدية متوعدة بليغة الدلالة، وعمرو بن كلثوم التغلبي معلقته جامعة بين قوة العارضة والجلالة المهيبة والفخامة الرائعة، ويبدوا الحارث بن حلزة في معلقته غزير الحكمة، نافذ البصيرة، وافر الكرامة» .

وفي نهاية هذا الاستنتاج الذي خرج به جوته من خلال تلقيه لهذه المعلقات يعبر عن رغبته في أن يكون ما توصل إليه قد يدفع قراءه ويحرك فيهم الرغبة في قراءة أو إعادة قراءة هذه المعلقات، كما يشير في مذكراته اليومية أنه يحب باستمرار مطالعة طبعات المعلقات الموجودة في مكتبة «فايمار» .

ب. جوته وشعر الحكمة:

لقد نظم جوته ثلاثة مؤلفات في الوقت الذي ألف فيه ديوانه الغربي - الشرقي وهي: مقطوعات شعرية ساخرة وأمثال وحكم وتأملات. أما « النفحات المدجنة » فتحدث فيها عن حياة الشيخوخة بصفة هذا الموضوع المتناول أساسي ويشكل مركز الثقل .

وقد كتب جوته هذه الحكم الشعرية في المرحلة الأخيرة من حياته. سجل فيها حكمة شيخوخته وعدم رضاه عن معاصريه من شعراء وعلماء وأدعياء في حكم لاذعة ساخرة وأطلق عليها اسم الحكم الساخرة الأليفة لكي يميز بينها وبين مجموعة أخرى نظمها قبل ذلك وكانت بالاشتراك مع صديقه شيلر Schiller تحت عنوان نفحات والتي قوبلت بالسخط والاستنكار .

وقد كانت لهذه المعلقات تأثير كبير على جوته في نظمه لهذه الحكم وبالخصوص معلقة زهير بن أبي سلمى التي سبق له وأن قرأها. وكان يفضل قصيدة زهير عن المعلقات السبع الأخرى لما رأى ما تتضمنه من أبيات الحكمة المتناولة لموضوع الشيخوخة، وهو الموضوع نفسه الذي نجد قد تناولته « النفحات المدجنة » أو الأليفة لجوته.

وعند إطلاع جوته على المعلقات وجد زهير قريبا منه ولاحظ أن هناك انسجام كبير بينهما بحيث كان يشاطره نفس الأفكار والأحاسيس وذلك لتعبير معلقة زهير عن سأم الشيخوخة وزهدا وصرامتها وتأملاتها في مصائر البشر والقدر والموت والحياة. وهو الموضوع نفسه الذي كان يشغل بال جوته والذي تصدر حكم جوته الساخرة .

ومما زاد جوته أكثر تعلقا بزهير هو قراءته تعليق تيودور هارتمان على معلقته الذي يقول فيه « يختتم زهير قصيدته بعدد من الحكم الجميلة والأمثال الذهبية التي يتوجه بها إلى أصحابه كعينة مما تحصل عليه من تجارب الحياة الطويلة والنظرة الثاقبة لمجرى الأمور في هذا العالم. وتتميز هذه القصيدة عن

باقي المعلقات بروعة أسلوبها وخصائصها، فقد نظمت في إيقاع رصين جاد، وجاءت زخرة بالحكم والتأملات الفلسفية...» .

ويستخلص من النص السابق أن زهير بدأ يقدم لقومه هذه التأملات والأفكار والحكم لما تقدم به السن، وهي كلها نابعة من منظور خبرته لتجارب الحياة الطويلة التي كان أهم ما يميزها هو تشجيعه القوم على التصالح وعلى التفاهم الذي يجب أن يتم بين القبائل المتناحرة التي جبلت على فكرة الأخذ بالثأر. ومما لا شك فيه أن جوته عندما تأثر بحكم زهير تحدث من المنظور نفسه من خلال التلقي المنتج لهذه القصيدة.

وما يثبت ذلك هو ما جاءت به كاترينا مومزن حيث تبين: أن الدافع الرئيسي الذي كان وراء تحريك قريحة جوته لم يكن اطلاعه على قصيدة زهير وإنما الأكثر وضوحا وصراحة هو أن قراءته لهذه القصيدة كانت بتدبر وتمعن لعنايته واهتمامه بموضوع الشيخوخة بحيث أن هذا الموضوع كان هاجس جوته. وإعادة قراءة جوته لمعلقة زهير تبرز مدى تحليله وتقييمه العالي لهذه القصيدة. وتعتبر من جهة أخرى أن جوته كان يشعر بحاجة ماسة لقراءة معلقة زهير لأنه كان يرى أنها ذات أهمية كبيرة بالنسبة إلى المادة أو البيئة التي كان ينوي تناولها، ولهذا أحس بحاجة التزود منها بالإلهام. وإنه لأمر طبيعي ألا يعبر هذا الإلهام عن نفسه من خلال التوافق والانسجام في الرأي فحسب، وإنما من خلال المعارضة والتفاعل مع القصيدة من خلال الجدل الخصب . والتلقي المنتج.

إن الموازنة بين بعض أبيات زهير وبين بعض حكم جوته تبين تقابلا وتوافقا كبيرين بينهما إلى حد كبير، وثبتت وجود تأثير مباشر وتلق واع لقصيدة زهير واستيعاب لمكوناتها وعناصرها الحكيمة. يقول زهير في إحدى حكمه: «إن أخطاء الشيخوخة أشد من أخطاء الشباب» وعبر عن ذلك شعرا:

وإن سفاه الشيخ لا حلم بعده *** وإن الفتى بعد السفاهة يحلم

وقد تلقى جوته هذه الحكمة وتفاعل معها ولقيت من لدنه اهتماما شديدا فاستلهمها ونقلها في إطار حكمتين أو «نفتين مدجنتين».

يقول في الأولى متحدثا عن أخطاء الشيخوخة التي لا تغتفر:

إذا كان الشاب (الفتى) أحقق سفيها.

عانى من ذلك أشد عناء.

أما الشيخ لا ينبغي له أن يكون سفيها

لأن الحياة عنده أقصر من ذلك .

ويلاحظ هنا أن كلا الشاعرين يردد كلمتي « الشيخ والشباب»، كما أنهما يعبران تقريبا عن الموضوع بالكلمات نفسها.

كما يأتي الحديث عن الضدين « الشيخوخة والشباب » والفات النظر إلى أخطائهما من جهة أخرى من « النفحات المدجنة » فيقول جوته:

كف عن التفاخر بالحكمة

فربما كان التواضع أخلق بالثناء

إنك لا تكاد تقتترف أخطاء الشباب

حتى تراك مضطرا لاقتراف

أخطاء الشيخوخة .

وتلقى جوته حكمة زهير الواردة في بيته: « وإن سفاه الشيخ...» وتفاعل معها مما دفع ذلك إلى أن تلهمه بأربع مقطوعات من « النفحات المدجنة » أو الحكم الألفية وكلها يتمحور موضوعها حول الشيخوخة والشباب وأخطائهما .

وإذا كنا نلاحظ أن زهير قد ضجر من طول العمر وسئم تكاليف الحياة بعد أن امتد به العمر فبلغ به الثمانين:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش *** ثمانين حولا لا أبا لك يسأم

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب***تمته ومن تخطئ يعمر

فيهرم

تأثر جوته بهذين البيتين تأثرا عكسيا بمعنى آخر أنه لم يشاطر زهير في رأيه ولم يوافقه على أن يسأم الشيخ من الحياة، ولا يعطي لها قيمة بعد أن يطول به العمر، ولهذا فإن تأثره بهذين البيتين جاء متسما بالمناقضة الشعرية وتحويل مسار الحكمة لتتلائم وطبيعة التلقي، لهذا يقول جوته: « تركت نفسي عن طيب كخاطر/ أتعلم من الصالحين والحكماء / ولكنني كنت أريد الاختصار / فلست أطيق الأحاديث الطوال: / ما الذي يتوق إليه المرء في آخر المطاف / أن يعرف العالم ولا يحتقره » .

كما يقول جوته أيضا:

«إن كنت مثلي قد خبرت الحياة *** حاول إذن مثلي حب الحياة»

ولقد تعدد كثيرا التنبيه والتحذير من إزدراء واحتقار الدنيا عند جوته في «النفحات المدججة» التي تناولت موضوع الشيخوخة، رغم بلوغ الإنسان مرحلتها .

وهناك نوع من التشابه التام حيث نجد حكمة جوته تلتقي تماما مع إحدى حكم زهير، وتبين مدى تأثر جوته وتفكيره فيها وهو يكتب مقطوعته التالية:

« إن أسوء ما نلقاه / نتعلمه من اليوم الذي نحياه / من رأى في الأمس يومه / فلن يكون يومه شديد القرب منه / أما من رأى يومه في غده / فذلك الذي ينشط ولا يهتم» .

فهذه المقطوعة الشعرية لجوته مستوحاة ومستفزة من حكمة زهير التالية:

واعلم ما في اليوم والأمس قبله...ولكنني عن علم ما في غد عم.

ومما يلاحظ في هذا الشاهد هو أن جوته تعامل مع حكمة زهير في إطار التلقي الإبداعي إذ خلص إلى إنتاج حكمة جديدة بالرغم من كونها اتفقت بصفة جزئية مع حكمة زهير إلا أنها خالفتها وعارضتها في خاتمها، وبهذا يكون جوته قد عبر عن هذا التلقي تعبيرا يتفق ويتمشى وأصالته وذاتيته، فتكرار كلمات كالأمس واليوم والغد موجود لدى الشعاعين. فجوته يتفق مع زهير كليا في التعلم من اليوم، غير أن الشعاعين سرعان ما يختلفان في الرؤية، فإذا كان زهير يؤكد جهله بالغد ويعبر عن شقاوته ومرارته، ويبرز استسلامه للقدر وأن لا علم له بالمستقبل، فإن جوته الذي كان يؤكد باستمرار طوال حياته على « قيمة اللحظة

الحاضرة ويمجد من ينتهزونها ويملاؤها بالنشاط والعمل المثمر» و(حيث يلاحظ أن مسرحية فاوست كلها تتمحور حول هذا المعنى) نراه يعبر من جديد عن حبه واحترامه للحياة وإيمانه بأن من ينصف الحاضر ويؤدي واجبه فيه فلن يظلمه الغد أبدا ولن يخزيه .

وفي ضوء هذا التلقي لحكمة زهير نجد جوته قد وصل إلى موقف يتفق مع تجربة حياته وسياق إنتاجه الأدبي، بينما نجد زهير كانت له رؤية سلبية تتفق مع تجاربه وروح عصره المضطرب الرؤية وبذلك أضفى جوته على النبرة السلبية عند زهير وأسبغ عليها طابعا إيجابيا عميق الدلالة.

ج. الحزن في العشق والبكاء على فراق الأحبة:

لقد تلقى جوته معلقة امرئ القيس تلقيا منتجا وتأثر بها تأثرا ابداعيا كما سبق الذكر، فقد ترجم منها ثمانية عشر بيتا، وأدى به تأثره بها إلى أن وصل به الأمر إلى درجة ألهمته قصيدة كان عنوانها: « دعوني أبكي محاطا بالليل» وكان نظمها بعد افتراقه عن مريانة فيلمر Mariane willemer سنة 1815. ونشرت هذه القصيدة بعد وفاته وتناولت موضوع البكاء على الأحباب الذين فارقوه والرغبة في ذرف الدموع التي لا ينفع فيها عزاء فيقول فيها:

دعوني أبك، محاطا بالليل

في الصحراء الشاسعة

الجمال راقدة، والحياة كذلك

راقدون

والأرمني سهران يحسب في

هدوء

أما أنا فأرقد في جواره وأعد

الأميال

التي تفصلني عن زليخا

واستعيد...

دعوني أبك، فليس في هذا عار

فالرجال الذين يبكون طيبون

لقد بكى أخيل حبيبته بريساييس

وعلى خليله الذي قتله بيده

بكي الاسكندر

دعوني أبك، فإن الدموع تحيي

التراب

وهاهو ذا يخضوضر

فالموضوع المعالج هنا هو الحزن في الحب والبكاء على فراق الحبيبة. وكانت مريانة تمثل دافعه على النظم فقد ألهمته أجمل قصائد الحب في الشعر الألماني. وقد خلد ذكراها في قصائد كثيرة ضمها كتاب « زليخا » في الديوان الغربي - الشرقي. وقد استعار لها اسم « زليخا » زوجة فرعون مصر التي هامت غراما بالنبي يوسف .

إن عاطفة الرغبة هي التي دفعت جوته إلى أن يذرف هذه الدموع دون أن يشعر بأدنى خجل أو تقديم تبرير لأن أخيل بكى حبيبته أحد أبطال إلياذة هوميروس، والإسكندر بكى قائده. ونرى جوته يبزر بكاءه ويدافع ويقدم الحجج عن هذا البكاء وهذه الدموع المسفوحة مثلما هو الشأن تماما عند امرء القيس لما دافع عن بكائه على فراق الحبيبة. ويبرز أن عزاءه الوحيد هو البكاء وذرف الدموع في قوله:

وإن شفائي عبرة مهراقة *** فهل عند رسم دارس من معول

وكرر جوته عبارة « دعوني أبك » ثلاث مرات في قصيدته التي هي مصدر بيت امرئ القيس « قفا نبك » وينهي جوته قصيدته بقوله:

« دعوني أبكي فإن الدموع تحيي التراب / ها هو ذا يخضوضر » فيثبت أن البكاء هو العزاء في فقد الحبيبة مثلما نرى ذلك عند امرئ قيس «إن شفائي عبرة مهراقة»

ومثلما تأثر جوته بقصيدة امرأ القيس فقد تأثر أيضا بمعلقة طرفة بن العبد خاصة في موضوع الحزن والبكاء على الأحبة. تفاعل وتأثر بها كثيرا فطرفة في هذا المجال يقول: « وقوفا بها صحبي عليّ مطيهم » وتأثر كذلك بمعلقة الحارث بن حلزة في هذا الموضوع المتعلق بالفراق حيث يقول: « آذنتنا ببينها أسماء... » . لهذا يظهر أن كل هذه القصائد التي تلقاها قد تأثر بها ففجرت قريحته وألهمته لينظم قصيدته « عوني أبك » التي كان يشكل فيها البكاء على فراق المحبوبة الموضوع الرئيسي. والمتمعن في كتاب جوته المعنون بكتاب « زليخا » يجد أن هذا الموضوع يتردد بكثرة في مواضع عديدة من هذا الكتاب .

وتجدر الإشارة إلى أن الشعر الفارسي هو أيضا له نصيب من التأثير على جوته فيما يتعلق بموضوع البكاء وبالخصوص شعر الغزل وما يتضمنه من عذرية عربية وصوفية فارسية ذات أبعاد رمزية إسلامية. وإلى جانب المقدمات الطللية والغزلية التي كان لها بعد كبير في التأثير على جوته وتوسيع فكرة البكاء والأحزان وتعميقها في شعره تسجل كذلك الفضاءات الوجدانية التي كان يمتلئ بها الشعر العربي العذري الذي سبق له وأن أثر في أدب القرون الوسطى وبالخصوص في شعر التروبادور .

وبهذا يلاحظ ما كان للدموع المسفوحة نتيجة فراق الحبيبة في القصائد العربية من تأثير خصب وفعال على جوته وإنتاجه، مكنته من أن يبدع في هذا المجال. فمثلما كانت الحبيبة النائية الصعبة المنال أكثر إلهاما لإنتاج الشعراء لأشعارهم كانت هي أيضا عند جوته، فالأجزاء المهمة من كتاب « زليخا » أو بالأحرى الأجزاء المهمة من «الديوان الغربي - الشرقي كلها لم تنظم ولم تدبج إلا بعد فراق مرايانة فيلمر حبيبة جوته» .

وفي ضوء هذا يستخلص أن خاتمة قصيدة جوته « دعوني أبك، فإن الدموع تحيي التراب، وها هو ذا يخضوضر » تشير إلى أن هناك جوا يبعث على النمو والعطاء والإلهام الشعري والتجدد الداخلي، وتمثل علامة سيميائية تدل على تفتح الطاقات الخلاقة نتيجة لوعة الحب والبكاء على فراق الحبيبة.

د. أثر قصيدة «تأبط شرا» في الرد على الخصوم.

لقد أطلع جوته على «ديوان الحماسة» لأبي تمام الذي يعد من الكتب التي لها أهمية كبيرة في الفن الشعري العربي وكان لقصيدة تأبط شرا التي مطلعها:

إن بالشعب الذي دون سلع *** لقتيلا دمه ما يطل

تأثير خلاق والهام إبداعى. فقد تغنى فيها تأبط شرا بالانتقام / وأخذ الثأر لدم خاله. الذي قتل في إحدى المنازعات مع أبناء قومه بني هذيل.

وتلقى جوته هذه القصيدة التي تركت فيه أثرا عظيما مما جعله يترجمها إلى اللغة الألمانية، و يعلق عليها وينشرها ضمن الفصل الذي جعل عنوانه «العرب» في التعليقات والأبحاث الملحقة بالديوان الغربي - الشرقي .

وقد حرص جوته كل الحرص على الاحاطة بالظروف التي أوحى بقصيدة الأخذ بالثأر لتأبط شرا لما كان منصبا على تأليفه «تعليقات وأبحاث» التي تساعد القارئ على فهم الديوان الغربي - الشرقي، ويرجع ذلك كله إلى حبه في الإلمام بروح العصر الذي سبق ظهور الإسلام والذي كثرت فيه الحروب والمنازعات.

وقد أشار إشتيكل (J.G. Stickel) أنه زار جوته وفي أثناء حديثه عبر له عن إعجابه بترجمته الرائعة لقصيدة تأبط شرا فما كان من جوته إلا أن أخذ ينشد:

« تحت الصخرة على الطريق / يرقد قتيلا / لا تبل دمه قطرات الندى /
وعند الظهيرة بدأنا، نحن الفتيان الهجوم / ثم واصلنا السير بالسرى / كما لو كنا
سحابا لا يستكين كل واحد كان سيفا / متشحا بسيف / إذا ما سل / فهو برق سني /
كانوا يحتسون أنفاس النوم / ولكن أن هوموا / حتى رحنا نقاتلهم / فكانوا هباء
منثورا.»

ومن مظاهر التلقي هنا يظهر وكأن القصيدة أنشئت وولدت من جديد، وخرجت قصيدة جديدة تسلط الضوء على علاقة جوته بتأبط شرا الذي وجد فيه جوته في فترة شيخوخته ما يشفي غليله من تشوق للروح القتالية التي انطوت عليها قصيدة تأبط شرا. هذه الروح شجعتة وحفزته على أن يدافع من جديد عن نفسه، وجددت لديه إرادة منازلة الخصوم، بحيث صار قادرا – رغم شيخوخته- على أن يخترق جبهتهم ويشق لنفسه الطريق .

إن تفحص جوته لقصيدة تأبط شرا أثار مسألة نقدية قديمة وأظهر موقفا من القصيدة يبرز مدى عمق تلقى جوته لهذه القصيدة نتيجة تفاعله معها، إذ لاحظ أن القصيدة ينقصها الترتيب السليم مما جعله يقترح لها ترتيبا جديدا. ويرى الدكتور عبد الغفار مكاوي أن هذا يدل على شهادة من جوته « باقتنار القصيدة العربية إلى ما نسميه اليوم الوحدة العضوية » .

إن ترجمة جوته قصيدة تأبط شرا وإعادة صياغتها واستلهاها بقصيدة جديدة يعبر ويدل بكل وضوح على ما مدى تفاعله الكبير معها و مع القصائد العربية الأخرى التي سبق له وأن إطلع عليها. وما يستخلص أيضا أن مثل هذا التفاعل والتلقي قد يشكل درسا للباحثين في ميدان الأدب المقارن والمهتمين بتأثير الآداب والحضارات وانتقالها بين الأمم. ولقد عبر جوته عن مدى إعجابه بتأبط شرا، وصدقته في الانفعال بقصيدته بقول: « يكفي القليل لفهم هذه القصيدة، فإن عظمة الخلق، والصرامة والقسوة المشروعة للفعل هي عصب هذا الشعر. »

إن إحساس جوته بالإلهام الشعري والتلقي المنتج لقصيدة تأبط شرا وغيرها هو نفسه لما كان يطلع على قصائد عنتره. ويمكن أن نستخلص بأن هذا تفاعل جوته مع هذا الشعر قد حرك في صدره وترا مشابها، وترا له علاقة بما كان قد ذكره في سيرة حياته « شعر وحقيقة » في سياق تحدي الآلام. فمن خلال إحساسه بالروح الأبية عند الشعراء الجاهليين تجددت في مرحلة الشيخوخة نزعة جوته المتحدية للآلام والرغبة في منازلة الخصوم .

هـ أثر الحياة البدوية الفطرية في شعر جوته:

تأثر جوته بحياة العرب البدو وقد تسرب له هذا التأثير من خلال دراساته وقراءاته لأدب الرحلات في الشرق العربي، وكذلك عن طريق تلقيه للكتب والمؤلفات التي عالجت شعر العرب وتناولت أنماط حياتهم وتفكيرهم. ومن هذا التلقي أستلهم قصيدتي « هجرة » و « أنى لك هذا » وتظهر قصيدة « هجرة » تأثر جوته بالشعر العربي. فهي تعبر عن تجربة روحية لأنها تمثل هجرة روحية إلى عالم البدو والصحراء حيث الفطرة والأصالة والطبيعة.

وهذه بعض الأبيات من قصيدة جوته التي يستخلص منها ملامح حياة البدو وقيمهم الاجتماعية يقول:

« الشمال والغرب والجنوب تتحطم تتناثر / والعروش تتل، والممالك تضطرب / فهاجر أنت إلى الشرق الطاهر / لتستروح نسيم الهداة المرسلين /

هناك حيث الحب والشراب والغناء / وحيث كانوا يجلون الآباء / ويأبون
الخضوع للغرباء / هنالك أود أن ابتهج بحدود الشباب.../ أريد أن اختلط بالرعاة /
وأن أنعش نفسي في الواحات / حين ارتحل مع القوافل / وأتاجر بالبن والمسك
والشيلان.../ وحين يغني الحادي / من فوق ظهر دابته غناءه المسحور/ ليوفظ
النجوم ويفزع اللصوص والأشقياء...» .

لقصيدة «هجرة» أهمية كبيرة فهي تعطينا دلالة واضحة عن الديوان
الغربي - الشرقي وتسلط الضوء عن فكرته الأساسية وتوضح الغرض منه، كما
يستخلص منها تشوق جوته وحنينه إلى حياة الفطرة والأصالة والطبيعة التي تميز
بها الشعر في فترته الأولى، مثلما تميز بها شعرنا الجاهلي

وقول جوته: هنالك حيث كانوا يجلون الآباء / ويأبون على أنفسهم طاعة
الغرباء لأكبر دليل على مدى ارتباطه وتعلقه بجو الحياة العربية الجاهلية
وبالمعلقات وتأثره بها.

ونتيجة تلقيه لهذه المعلقة وتفاعله معها نلمح تردد صدى موضوع عزة
النفس والإباء والكبرياء، وعدم الخضوع للطغاة والغرباء. هذا الموضوع الذي
يعد من أفضل الموضوعات وأحبها لدى شعراء الجاهلية. ويتجلى في المعلقة
وبصفة خاصة في معلقة لبيد وعمر بن كلثوم والحارث بن حلزة.

ويعطي جوته في هذه القصيدة صورة عن نفسه فيبرز ذلك على هيئة رحال
بلغ مضارب البدو وعاش بينهم، واختلط بالرعاة، وسار مع قوافل البدو المتنقلة
بين الحضر والبادية، وأنعش نفسه بغناء الحداة، وشحن نفسه بحياتهم الأبية التي
ترفض الذل والخضوع للطغاة والغرباء.

أما فيما يخص قصيدة «أنى لك هذا؟» فهي أيضا تأتي في سياق هذا التلقي
المنتج وتأتي في مقدمة «كتاب سوء المزاج» وتشكل فاتحته، وكان الغرض منها
الرد على الأسئلة السخيفة التي وجهت إليه من لدن البعض محاوليين البحث عن
المنهل الذي تنهل منه شاعريته المتجددة في السنوات الأخيرة من عمره. يعيد
جوته مضمون هذه الأسئلة في المقطع الأول منها:

«أنى لك هذا / وكيف أمكن أن يأتيك؟ / وكيف استخلصت من فترات الحياة
هذه الذبالة؟/ التي يسرت لك / أن تومض آخر شعلة / في نيرانك من جديد.»

وفي هذه القصيدة وغيرها من «كتاب سوء المزاج» أو «كتاب السخط والتبرم والضيق» يظهر ما كان جوته يعانيه من حقد الخصوم، إذ اتهم بالغرور والتكبر، والتهمته في حياته الخاصة، وفي أدبه، والخنوع للأمراء والنبلاء، وضعف الحس الوطني، وضالة البحوث العلمية، إلى آخر هذه الاتهامات التي غالبا ما كانت تدفعه إلى الصمت والعكوف على عمله، وتدفعه أحيانا أخرى إلى السخرية اللاذعة من خصومه ومنتقديه .

كان جوابه على هذه الانتقادات بأن هذا كان نتيجة ما تلقاه من شعر عربي وبيّن أن شعره هذا ما هو إلا تجديد أمده وأسبغته عليه رحلة قام بها إلى عالم البدو العرب، فبينما رأينا في المقطع الأول من قصيدته يعطي بعض الأمثلة عن استخفافهم وإزدرائهم وتساؤلاتهم باستغراب عن نظمه لأشعار الديوان الغربي - الشرقي مع أنه شاعر عربي، فالمقطع الآخر ضمنه ردا عليهم بقوله:

«لا يخطرن ببالكم / أن هذه الشعلة معتادة / ففي أقصى الأقصي / في محيط النجوم / لم أضل، بل كنت أحيا / كأنما ولدت من جديد / هنالك، حيث أمواج الأغنام البيضاء/ قد غمرت التلال / كنت أنعم برعاية حداة رزينين / يسرون بالضيف وبالقليل من قوتهم يقرون / ألا ما أطيبهم وأحبهم إلى النفس / فكل واحد منهم يقر عيني / وفي الليالي الرهيبة / وتحت تهديد الغارات / كان هدير الابل / ينفذ في الأذن والنفس / ويملاً الحداة / بالفخر والخيلاء...» .

وفي هذا النص صورة للرد المفند لآراء منتقديه مبرزا بأنه لم يضل الطريق، ولم يكن مخطئا لما وضع نفسه في عالم العرب، بل بالعكس من ذلك فإن ذلك سبب له ولادة جديدة وسمح له بأن يعيش حياة جديدة حيث أمواج الأغنام والرعاة الطيبون الرزينون الذين يكرمون الضيف، ويقنعون بما عندهم ويحمون الغريب ويرعون، كما وضح لخصومه أن هذا الجو البدوي هو الذي مكنه من أن يجدد فيه شباب شاعريته وأن ينعش نفسه بالزهو والخيلاء التي يعيشها العربي حيث هدير الابل تشنف الأذن وتطرب النفس .

وهكذا نتيجة هذا التلقي المنتج تمكن جوته من أن يدخل غمار آفاق جديدة في عالم البدو وقيمهم الإنسانية، وخصالهم المحببة إلى النفس كما أن هذا الجو المفعم بهذه الصفات الإنسانية أيقظ فيه روح المنازلة وألهمه روح المقاومة التي كان في حاجة ماسة إليها خاصة في تلك المرحلة من عمره. كل ذلك من أجل مواجهة الخصوم وتحديهم. وهكذا تجاوزت أهمية غبطته بتجديد عزيمته على المنازلة و المقارعة في سني عمره المتأخرة، مع وصفه هذه الغبطة بالولادة الجديدة.

4. جوته وألف ليلة وليلة:

اهتم الغربيون كثيرا بألف ليلة وليلة لإدراكهم قيمتها الفنية ولما لها من أهمية كبيرة فأولوها جانبا كبيرا من البحث والدراسة. وترجمت إلى الكثير من اللغات الحية وكانت نموذجا لكثير من القصص والروايات.

ولما كان لأشعارها من أهمية، ودلالات كثيرة فقد استلهم منها الشعراء الغربيون عن طريق التلقي الكثير من القصائد التي تدخل صورها وفحواها في إطار أجواء الليالي وأنفاسها. وكان جوته من ضمن الشعراء الذين أعجبوا بها وتفاعلو معها. فتأثره بها كان جليا عندما أصدر « كتاب الساقى » و « كتاب الشرف » و « كتاب المغني » .

لقد كان لحكايات ألف ليلة وليلة تأثير كبير على جوته في إطار التلقي المنتج إذ استخدم في العديد من قصائده شهرزاد، واستخدمها كوسيلة للتعبير عن بواعث ودوافع معينة، وخصها بأدوار وأفعال مختلفة، زيادة على ذلك كانت هذه الحكايات الشعبية بالنسبة لجوته كالمؤنس في شيخوخته ومكنته من تجنب الكثير من مظاهر الكآبة والمرض في ليالي الشتاء الطويلة. وكان يقبل على قراءتها بوعي وعمق كثيرين، وهذا بارز وواضح في رسائله ومذكراته اليومية وأحاديثه المنقولة على الكثير من الإشارات لهذا الكتاب .

ويأتي تأثيرها الشديد عليه وتفاعله معها خاصة من حيث فن «القص والرواية». وكان جوته يمثل نفسه ويقارنها بوصفه أنه شاعر وروائي لشهرزاد. وكان عمله هذا يتسم بوعي تام. وبشكل دائم. وتبرز لنا هذه المقارنة جوانب كثيرة من شاعريته، كما توضح لنا حب جوته الشديد بالتداخل في سرد الأفاصيل وتوظيفه في بعض مؤلفاته، يظهر ذلك جليا في روايته « سنوات تجوال فلهم مايستر» التي كان بناؤها يقوم على حرية التعبير، وهي ظاهرة من الظواهر التي استلهمها منها. وقد عبر واعترف هو نفسه عن تأثير حكايات ألف ليلة وليلة وعلى روايته «سنوات التجوال» فبين بأنه كان يتبع طريق شهرزاد. و لهذا فإن طريقة السرد لأفاصيل مختلفة بصورة متداخلة في «سنوات التجوال» وتقديمها على شكل «باقة من الزهور المتشابكة» هي الطريقة التي اختارها بوعي تام كأسلوب في السرد. وما يبرهن على ذلك قول جوته بأن النهج الذي نهجه في «سنوات التجوال» كان يقوم على طريقة السلطانة شهرزاد .

ومن مظاهر تأثير جوته بألف ليلة وليلة هو حبه الشديد في بناء مؤلفاته السردية والدرامية وتقديمها على شكل متسلسل متتابع وقد اتبع هذا الأسلوب في

مؤلفه «أحاديث مهاجرين ألمان» وابتكأت على أسلوب «الليالي» حيث يتداخل ويتشابك الحدث مع الحدث الآخر، وينسى الاهتمام بالحدث الآخر .

ونجده في مؤلفاته المتعلقة بسيرته الذاتية قد انتهج نفس الأسلوب وبالخصوص في كتاب «شعر وحقيقة» بحيث قدمه للقراء في صورة مسلسلات تفصل بينهما فترات زمنية متباعدة. وكان يطلق على هذه المؤلفات «ألف ليلة وليلة العجيبة من حياتي» .

ولم يكن تأثير جوته «بالليالي» موقوفا على البناء الشكلي فقط وإنما تجاوز ذلك إلى استلها مائة وموضوعات ملموسة في جل الأحيان من هذه «الليالي» ويظهر هذا الاستلها والاستقبال في أعماله الأدبية التي كتبها في جميع مراحل حياته. فمثلا في مسرحيته المبكرة «نزوة العاشق» استعار جوته لبطلته اسم «أمنية» الذي ورد ذكره في قصص «الليالي». وقام أيضا باستعارة الملامح الكلية لهذه الشخصية التي تلاحقها الغيرة، إذ تطابق مغزى مسرحية جوته مع قصة «الليالي» من حيث ندم الرجل الجامح الغيرة على شكه وسلوكه الأناني .

وقد اشتملت حكايات جوته الفنية على جملة من الخصائص الفنية المستلهمة والمستقاة من «الليالي» وينطبق ذلك على حكاية «باريس الجديدة» و«ميلوسينه الجديدة» وكذا على الحكايات الخرافية. وفيما يخص رواية «سنوات التجوال» فإن جوته لم يلمح بشكل واضح إلى قصتي علاء الدين والمصباح السحري وحلاق بغداد، كما ابتكأت جوته في الجزء الأخير من روايته «الأنساب المختارة» على قصة «أبو الحسن وشمس النهار» من «الليالي» كما أنه استفاد في «الأقصوصة» (Nouvelle) من حكاية الأمير أحمد والجنية باريبانو وأهم ما استوحاه من هذه الحكاية هو قدرة التقوى والبراءة والطيبة والحنان على ترويض القوي المتوحشة .

كما يلاحظ أن «الليالي» قد أثرت على القسم الثاني من مسرحية «فاوست» (Faust II) وقد اتضح هذا التأثير في ملاحظة مشاهد كثيرة في المسرحية تماثل وتحاكي حكايات شهرزاد، فمثلا نجد من أجل تبيان الطريق الذي يوصل «فاوست» إلى «هيلينا» فقد استعمل جوته الأسلوب الذي سردت به «الليالي»، وفي ليلة «الفالبورج الكلاسيكية» يمر الطريق عبر بلاد الجن وتتخلله مشاهد عديدة بلقاء الجن، وغير ذلك من المواقف المتشابهة. وكذا يوجد في الفصل الأول من القسم الثاني من «فاوست» الكثير من المؤثرات التي ترجع أصولها إلى «الليالي» فيلاحظ موضوع استخراج الكنز المدفون في باطن الأرض، وموضوع المناظر السرية العديدة التي رافقت تنكر الأشباح .

ويعبر جوته بكل وضوح عن تأثره ««بالليالي»» وبما أوحاه له هذا الكتاب خاصة في القسم الثاني من مسرحية «فاوست» وأبرز جوته بأن «الليالي» أيقضت خياله، وأفاد في الفصل الثالث من مسرحية «فاوست» بأن أنهاء بنهاية موفقة وناجحة وهذا يرجع إلى ما استلهمه وتلقاه من حكايات «الليالي»، كما اعترف جوته أيضا بأستاذية شهرزاد عليه . وقد كتب جوته موضوعا عن الليلة الثانية بعد الألف روي فيه أن شهرزاد زارته وألحت عليه أن يكتب عنها قصة جديدة لأن الملك شهريار لم يعف عنها بعد .

ويرى الدكتور عقابي أن «الليالي» دفعت وحفزت الغرب على الاهتمام بالشرق. الاهتمام الذي جاوز وفاق حدود التعامل التجاري والسياسي. وأن هذا الكتاب الأدبي الشعبي كان أصل ومبعث حركة الاستشراق لما كان له من تأثير في نفوس الغربيين. وبناء على هذا يرى أنه من الممكن القول بأن ظهور «أدب الرحلات» في الغرب كان بعد ترجمة «الليالي» التي مكنتهم من معرفة كنوز الشرق الفنية والأدبية ومكوناته الفكرية .

وما يمكن أن يستخلص مما تقدم أن جوته تمكن من أن يتلقى الأدب العربي شعره ونثره تلقيا منتجا وإبداعيا باعتباره من أكبر الشعراء الروائيين الأوروبيين وأبرزهم. فقد تأثر بتقنية القص والرواية في ألف ليلة وليلة وبأسلوبها وشخصياتها وبعض موضوعاتها كما نال إعجابه الشعر العربي. وتأثر بجماله وعلى ما يشتمل عليه من قيم وثيمات كانت لها أهمية كبيرة بالنسبة إليه. ولهذه الأسباب تغلغت معانيه في قلبه وفكره، مثلما هو الشأن في المعلقات وحكم زهير وقصيدة «تأبط شرا» ورغم اختلاف في البيئة والحضارة والعهد بينه وبين قائلها .

وتأثر جوته بالشعر العربي جعله يهتم كثيرا بوصف حياة البادية، وسير القوافل، وحياة الرعاة. عن طريق تلقيه لهذا الشعر وتفاعله معه راح يستلهم في شعره ما انطبع عليه الشعر العربي من روح الإقدام والبسالة والاستمساك بأخذ الثأر وطلب المجد والفخار. وبين جوته الأسباب التي دفعت الشعراء العرب إلى أن يستهلوا قصائدهم بالنسيب، كما تأثر أيضا بطريقة شعراء العرب بالبكاء على الأطلال وفراق الأحباب، ولوعة الهوى، وحسن الوفاء .

ولقد تجددت نزعة جوته المتحدية للآلام بناء على شعوره القوي بالروح الأبية عند الشعراء العرب الجاهليين وتأثره بها. وكذا نجد أن الشعراء العرب الذين طبعوا وجلبوا على الروح المتحدية كانوا وراء كتابته لمجموعته الشعرية «نفحات مدجنة» ومجموعات شعرية أخرى تبرز ظهور وعودة الروح المتحدية إلى شيخوخته. وهذا ما كان قد بينه واعترف به في قصيدته «أنى لك هذا؟» من

أن الشعر العربي الجاهلي كان له أهمية كبيرة وسند فعال في «أن يومض آخر شعلة في نيران شيخوخته» من جديد .

وساعد تلقي جوته للأدب ومكنه من الكشف عن دلالات حضارية وأبعاد فكرية وفنية وذاتية تعكس حنين جوته إلى حياة الفطرة والأصالة والطبيعة التي «يتسع فيها الإيمان والشعور الذي يتميز به الشعر العربي. لهذا السبب كان يجد نفسه سعيدا بين الرعاة والحدادة في الصحراء. ولا يجد في قلبه غير الحب والرحمة والتسامح والثقة والاطمئنان والصفاء» .

وبناء على هذه الرؤية بمقدورنا قراءة وتوضيح رحلة جوته الروحية نحو الشرق العربي حيث أطلق فيه العنان لخياله بكل حرية وغير مبال بميراث ألفي سنة من التراث القديم والوسيط والحديث مبتعدا عن هوميروس وهيلينا وإفيجينيا ليجد لذته ومتعته برفقة شعر المعلقات وبتأبط شرا وبشهرزاد وبالمتنبي وبزليخا وحاتم والمجنون والندامي والمغنين ويعيش التجربة الخالدة، تجربة فراق الأحباب والبكاء عليهم والحزن على فراقهم .

لقد استلهم جوته من الشرق العربي كنوزه الأدبية والفكرية ضمن محاولة بحثه عن معرفة إنسانية شاملة. وفي إطار انفتاح يساهم في زيادة التقارب بين الشعوب. والتعرف على بعضها البعض من خلال إنتاجها الأدبي. وتمكن من تطوير أدواته الفنية ومزج في بحثه عن المعرفة الإنسانية الشاملة بين تطلعاته الشعرية وتأملاته الفلسفية. وعالمية الآداب تتطلب خروج الأدب القومي للبحث عن لقاح جديد في الآداب الأخرى - مؤثرا فيها ومتأثرا بها - و في هذا الصدد يقول جوته: «في كل أدب حاجة دورية للتلفت نحو الخارج» .

بهذا يتبين لنا كيف مثلت وجسدت مؤلفات جوته وكتاباته التي تأثر فيها كثيرا بالأديب العربي نوعا من التلقي المنتج والقراءة الواعية وأدت إلى إيجاد علاقة من التفاعل الحي بين الثقافتين شرقية وغربية، وعلاقة لا يعترىها الاستعلاء وإنما تسودها الألفة والتسامي والاعتراف بالآخر.

فما أحوجنا إلى أن نقتاد بهذه القراءة. فنقرأ تراثنا بالطريقة كما قرأه جوته وتلقاه وأن نتفاعل مع الآخر مثلما تفاعل جوته معه. فقد كان مثلاً مشرقاً على خصب التفاعل بين الآداب والثقافات المختلفة ونموذجاً للتلقي المنتج.

أهم ما يمكن أن يستخلص من هذين العاملين هو أن التطبيق الأول كان أكثر اتصالاً وأكثر قرباً من نظرية التلقي حيث نلاحظ فيه المنحى التطبيقي

وتركيز الرؤية على توظيف منجزات النظرية من خلال اختبار فرضياتها على النسيج النصي فتنوول فيه التلقي على المستوى النقدي وعلى المستوى الإبداعي، أما التطبيق الثاني فقد كان بعيدا عن ذلك لم تستخدم في تحليل أشكاله التعبيرية المفاتيح التي يتكئ عليها المنهج في تلقيه للنص الأدبي.

الخاتمة

الخاتمة

حرصت في هذا البحث على العرض النقدي بمختلف مجالاته التاريخية والمعرفية والواقعية تعريياً وتأليفاً وتطبيقاً، وأحاول إبداء بعض الملاحظات النقدية فيما يلي:

ما يمكن أن نصل إليه هو أن النقد العربي عامة سواء أكان ذلك في مشرقه أم في مغربه قد اهتم بهذه النظرية اهتماماً خاصاً. وأدرك ما لها من أهمية فعالة في تحريك نظرية الأدب والتعامل مع النشاط الأدبي من رؤية أخرى جديدة في معالجة قضايا الأدبية، ومحاولة التعرف على إبداعاته، وكذا النشاط الثقافي والإعلامي. كما ساهمت في تغيير نظرة الباحث العربي إلى الأدب والنص خاصة، فساعدته على اكتشاف ميدان جديد في عالم التواصل الأدبي ألا وهو عالم المتلقي والقارئ والقراءة وسيرورة القراءة.

فتوصل الباحث العربي إلى إدراك ومعرفة ما للقارئ من مكانة كبيرة وسلطة عظمى التي كثيراً ما أبعدت من العملية الإبداعية والأدبية. ومما لا شك فيه بأن هذه النتيجة المتوصل إليها، وهذا الكشف الجديد قد أعاد للقارئ اعتباره، وجعله يشعر بذاته، وبما له من دور هام وفعال كمشارك في كل عملية إبداعية، وكذلك الاعتراف به في المجالات الحياتية الأخرى، غير أن التعامل مع نظرية التلقي في النقد الأدبي المعاصر يشير إلى غلبة المؤثرات الأجنبية، وثمة مستويات متعددة له من التلقف المعرفي السريع إلى اجتهادات الباحثين والنقاد في التنظير والتطبيق في آن معاً.

إن الدراسات العربية الحديثة لم تصل إلى تأسيس نظرية تلق عربية بجهازها المفاهيمي ومنظومتها المصطلحاتية لما كان للنظرية نفسها في أمريكا وفرنسا، وذلك لكون النقد العربي أخذ من النظرية أكثر مما قدمه وأعطاه لها. والسبب في ذلك يتمثل في كون أن النظرية بعدما أثريت بنقاش خصب سواء في أوروبا أم في أمريكا وصلت إلى العالم العربي تقريباً ناضجة متممة لدورتها، ثم إن البحث الأدبي العربي قام بتوظيفها من أجل تغيير مجال الدراسة وتطويره ليتصدى للمقاربات التقليدية التي لا تولي اهتماماً كبيراً للقارئ.

هكذا تمكن النقد العربي من الاستفادة من الانتقادات والتحليلات الموضوعية التي أظهرها البحث النقدي الأوروبي والأمريكي المتمحور حول نظرية التلقي، كما تسجل قطيعة معرفية ونقدية مع التراث النقدي في صوغ نظرية الأدب واتجاهاته النقدية لأن الغلبة كانت للنقل واستهلاكه دون إسهام حي

في سيرورة تقاليد النقد. ولا ينفع قليلا أو كثيرا محاولة ناقد أو باحث أن يعود بالاتجاه النقدي الحديث إلى الماضي المختلف عن الحال الراهنة، كما هو الحال مع محاولات التماس أصول قديمة لهذه الاتجاهات الحديثة.

كما يرجع الأمر في ذلك إلى جملة من الاعتبارات المعرفية والثقافية والمنهجية سبقت الإشارة إليها في هذا البحث، غير أن الذي يشد الانتباه هو أن استقبال هذه النظرية عربيا واستيعابها بهذه الصورة قد عملا على إثراء النقاش العربي على نطاق واسع من أرجاء الوطن العربي من مشرقه ومغربيه خاصة النقاش الدائر حول إشكالية مقارنة النص الأدبي وما يتولد عنه من مسائل نظرية ومنهجية.

وبالرغم من العجز الملحوظ الذي كثيرا ما تسجله الكتابات والترجمات العربية المعاصرة في إيجاد جهاز مصطلحي عربي لهذه النظرية، بحيث اتسم الاستيعاب بفوضى على مستوى هذا الميدان، فلم تسجل صيغة عربية موحدة للمصطلحات الرئيسة، وحتى على مستوى التسمية لهذه النظرية فهناك على سبيل المثال ثلاث صيغ: «التلقي» «الاستقبال» «التقبل» فضلا عن المصطلحات الأخرى إلا أنها تمكنت من إثراء المعجم النقدي العربي بعدد كبير من المصطلحات والمفاهيم الخاصة بهذه النظرية ذكرت في محطات سابقة من هذا البحث. وقد وصل عدد تلك المصطلحات إلى سبعة وعشرين مصطلحا كلها متعلقة بالقارئ والتفاعل بين النص والقارئ إلى غير ذلك من المصطلحات التي بإمكانها أن تشكل معجما مستقلا يكون ملكا للنقد العربي والثقافة العربية.

على الرغم من النقص الملحوظ في الترجمات والكتابات حول النظرية بحيث كانت لا تعتمد على المرجعية الأصلية (الثقافة اللغوية) لتلك النظرية، وإنما تنكئ على مرجعيتين لغويتين وثقافيتين وسيطة (إنجليزية وفرنسية) وهذا ما يباعد المسافة بين القارئ العربي والكتابات الأصلية، ويجعل من الممكن جدا الوقوع في الكثير من سوء الفهم الفكري والمصطلحي فإن هذا لا يمكن أبدا أن ينكر تلك الجهود والمسااعي العربية التي استهدفت نظرية التلقي بمعابرها المختلفة الإنجليزية والفرنسية والألمانية التي ساهمت في تحريك مجال الترجمة وتفعيل دورها في التواصل الأدبي والنقدي انطلاقا من عملية التأثير والتأثير في المجال الثقافي وبصفة خاصة الترجمة من الإنجليزية إلى العربية من الفرنسية إلى العربية. وبصفة قليلة عن الألمانية.

كما نلاحظ أيضا أنه غالبا ما تختلط نظرية التلقي بعمليات مجرد القراءة دون بلوغ المأمول في التحليل، كما يستنتج أيضا ارتباك صريح في إضفاء

مصطلح التلقي وما يقاربه على التوصيف الإنشائي غير الدقيق في استعمالاته الدقيقة.

على الرغم من أهمية النظرية فهي باعتبارها كما قال أيزر محطة من محطات النقد الأدبي المعاصر التي أدت إلى ظهور تصورات ونظريات جديدة في عالم الأدب وتطور المعرفة الإنسانية، إلا أن نظرية التلقي قد تكون ناقصة وقد يلحقها عجز لاهتمامها المتزايد بالقارئ، في حين إذا ما تأملنا العمل الأدبي فهو كل متكامل ومنسجم لا يمكن إلغاء دور المؤلف وظروفه، أو عمله وما يحمله من إichاءات، لذلك فإن العمل الأدبي يستوجب نظرية تعالجه بشكل أوسع ولا يلغى أي عنصر من عناصر العمل الأدبي (المؤلف، النص، القارئ).

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1. الاتجاهات النقدية الحديثة، عمر كو، دن، سنة 2003م، دار كنعان، دمشق، سوريا.
2. الأدب المقارن، مدخل نظري ودراسات تطبيقية، عبده عبود، سنة (1991م - 1992م)، منشورات جامعة البعث، حمص، سوريا.
3. الأدب المقارن، مشكلات وآفاق، عبده عبود، ط1، سنة 1999م، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا.
4. الأدب وفنونه، دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، ط07، سنة 1978م، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.
5. استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، ط 01، سنة 1999م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
6. أسرار البلاغة، الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن، تعليق أحمد مصطفى المراغي، سنة 1932م، المكتبة التجارية الكبرى، مصر.
7. إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، ط6، سنة 2001م، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.
8. الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عودة خضر ناظم، د.ط، سنة 1997م، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.
9. إعجاز القرآن، الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، تحقيق السيد أحمد صقر، سنة 1963م، نشر دار المعارف، القاهرة، مصر.
10. الباب الكاذب ومصير الاستعارة، عمران المليح، عدد17، سنة 1985م، الكرمل، عمان، الأردن.

11. البرهان في وجوه البيان، ابن وهم ابراهيم بن سليمان، تحقيق أحمد مطلوب، وخديجة الحديثي، سنة 1967م، بغداد.
12. البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، د. ط، سنة 1984م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
13. البنيوية في الأدب-روبرت شولز- ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الطبعة 07، 1977م، دمشق، سوريا.
14. تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه الكبرى، مدارس، سنة 1983م، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر.
15. التأويل بين السميائيات والتفكيكية، أمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، سنة 2000م، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.
16. الترجمة والتواصل، دراسات تحليلية، عملية إشكالية المصطلح ودور المترجم، محمد الديدوي، د. ط، سنة 2000م، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
17. التلقي والتأويل، مقارنة نسقية، محمد مقتاح، ط2، سنة 2001م. المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.
18. جرائم دون كيشوت، هاني الراهب، ط2، سنة 1979م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
19. جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياكوبس وفلفغانغ إيزر، سامي اسماعيل، د. ط، سنة 2002م، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، مصر.
20. جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياكوبس، ترجمة رشيد بن حدو، ط1، سنة 2004م، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ع484، القاهرة، مصر.
21. الجمالية الماركسية -هنري أرفون- ترجمة جهاد نعمان، سنة 1975م، بيروت، لبنان.

22. جوته والأدب العربي، دراسة في التلقي المنتج، تركي المغيض، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغات، سنة 2002م، جامعة اليرموك، عمان، الأردن.

23. جوته والعالم العربي، مومزن كاترينا ترجمة د. عدنان عباس علي ومراجعة د. عبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، ع194، سنة 1995م، الكويت.

24. حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر، واسيني الأعرج، سنة 2000م، صدرت في طبعتها العربية عن دار الجمل، ألمانيا.

25. حدود القراءة، إدريس المسماري، دن، سنة 1998م، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراته، ليبيا.

26. حصان نيشته، عبد الفتاح كليطو، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، ط1، سنة 2003م، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

27. حول مائدة المعرفة، النساء في الأدب، جورج كروتز، ترجمة جلال مظهر، سنة 1961م، القاهرة، نيويورك.

28. الخبرة الجمالية، سعيد توفيق، ط1، سنة 1992م، بيروت، لبنان.

29. الخطاب والقارئ، نظريات القراءة وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، حامد أبو أحمد، منشورات مؤسسة الإمامة الصحفية، "كتاب الرياض"، الرياض.

30. الخطيئة والتكفير، بين البنيوية والتشريحية، عبد الله بن محمد الغدامي، ط1، سنة 1985م، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية.

31. دائرة الإبداع (مقدمة في أصول النقد)، شكري محمد عياد، د.ط، سنة 1987م، دار إلياس العصرية، القاهرة، مصر.

32. دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، ط3، سنة 1983م، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان.

33. دلائل الإعجاز في علم المعاني، الجرجاني عبد القاهر بن عبد الرحمن، صححه محمد عبده ومحمد الشنقيطي، ونشره محمد رشيد رضا، ط3، سنة 1966م، دار المنار القاهرة.

34. دلتاي وفلسفة الحياة، د. محمود سيد أحمد، سنة 1989م، القاهرة، مصر.

35. دون كيخوتي دي لامنشا، ترجمة سليمان العطار، ط1، سنة 2002م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.

36. دون كيخوتي في القرن العشرين، مختارات من مقالات إسبانية، خوليو كورتيس، ترجمة: د. خوليو كورتيس ود. محمد صبح، سنة 1968م، مدريد، اسبانيا.

37. دون كيشوت بين الوهم والحقيقة، غبريال وهبة، سنة 1979م، صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

38. دون كيشوت Don quichotte"، في نماذج بشرية، محمد منذور، ط1، سنة 1961م، دار المعرفة، مصر.

39. ديوان ألف ليلة وليلة، العقابي عبد الصاحب (تحقيق) (1980) ديوان ألف ليلة وليلة، كتاب مجلة التراث الشعبي لعام 1980 دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق.

40. ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، سنة 1929م، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر.

41. الرؤيا المفيدة، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، شكري عياد، سنة 1978م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

42. رسائل الجاحظ، حجج النبوة الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، تحقيق عبد السلام هارون، ج3، سنة 1979م، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر.

43. سيرة القارئ، نبيل سليمان، دبط، سنة 1996م، دار الحوار، اللاذقية، سوريا.

44. الشرق في مرآة الغرب، فايشر برنت ما نونيل، سنة 1983م، دار سراس للنشر، تونس ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر.

45. الشرق والإسلام في أدب جوته، صدقي عبد الرحمن، كتاب الهلال، ج195، سنة 1967م، دار الهلال، مصر.

46. الشعر والشعراء، ابن قتيبة، أبو احمد عبد الله بن مسلم، ج1، سنة 1964م، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

47. طبقات فحول الشعراء، الجمحي بن سلام - تحقيق محمود محمد شاكر، ج01، سنة 1974م، مطبعة المدني المؤسسة السعودية، القاهرة، بمصر.

48. عرض كتاب نظرية التلقي لروبرت هولوب، ترجمة عز الدين اسماعيل، ليلى الحماد، سنة 1427 هـ، النادي الأدبي، جامعة الملك سعود، جدة، المملكة العربية السعودية.

49. علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، صلاح فضل، سنة 1985م، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان.

50. عمالقة الأدب، رترون داسكو، ترجمة: دريني خشبة، سنة 1961م، القاهرة، مصر.

51. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق المسلي المولد، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط03، سنة 1963م، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر.

52. فعل القراءة والتأويل، مفتاح العمري، سنة 1996م، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، سرت، ليبيا.

53. فعل القراءة، النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، حبيب مونسي، سنة 2000-2001م، منشورات دار الغرب، الجزائر.

54. فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) فلفغانغ أيزر، ترجمة حميد لحداني والجلالي الكدية، سنة 1995م، ط1، سنة 1999م، منشورات علامات، المغرب.
55. فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ط2، سنة 1973م، دار الثقافة، بيروت-لبنان.
56. في معرفة النص، يمني العيد، ط3، سنة 1985م، دار الآفاق الجديدة بيروت، لبنان.
57. القارئ والنص، العلامة والدلالة، سيزا القاسم، سنة 2002م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر.
58. قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، سنة 1985م، دار سراس للنشر، تونس.
59. قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي-دراسة مقارنة- محمود عباس عبد الواحد، سنة 1996، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.
60. قراءة ثانية لشعرنا القديم، مصطفى ناصف، د.ط، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
61. كتاب الأغاني ، الأصفهاني أبو الفرج، - ط5، ج9، سنة 1981م، دار الثقافة بيروت، لبنان.
62. كتب وكتاب، حسين مؤنس، ج1، سنة 1969، القاهرة، مصر.
63. لسان العرب، ابن منظور، سنة 1968، دار صادر، بيروت، لبنان.
64. اللسانيات واللغة العربية، عبد القادر الفاسي الفهري، ط2، سنة 1986م، منشورات عويدات، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء.

65. اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب العربي النقدي الحديث، تامر فاضل، ط 1، المركز الثقافي العربي، سنة 1994م، بيروت، لبنان.

66. ما الأدب، جان بول سارتر، ترجمة وتحقيق: محمد غنيمي هلال، سنة 1990م، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.

67. المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، نسيب مشاوي، سنة 1984م، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

68. المدخل في النقد الأدبي، نجيب فايق أندوراوس، سنة 1974م، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، مصر.

69. المستويات المتعددة للكتابة، عبد الكريم الخطيبي، الكرمل، عمان، الأردن.

70. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، نور ثروب فراي، ترجمة: يوثيل يوسف عزيز، ط 1، سنة 1987، دار المأمون، بغداد.

71. مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، سنة 1978م، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.

72. مقدمة في نظرية المقارنة، المناصرة عز الدين، ط 1، سنة 1988، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

73. مقدمة كتاب فجر الإسلام، طه حسين، ط 10، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

74. مناهج النقد الأدبي، ديفيد ديتش، ترجمة: محمد يوسف نجم، سنة 1967م، دار صادر، بيروت.

75. مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، ط 1، سنة 2002، إفريقيا الشرف، الدار البيضاء.

76. ميغيل سرفانتيس: "رواية الفروسية والأحلام المستحيلة"، عبد القادر الشاوي، ط1، سنة 2003م، الحوارات، منشورات الموجة.

77. نظرية الأجناس الأدبية، عدة مؤلفين، ترجمة: عبد العزيز شبيل، سنة 1994م، منشورات النادي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية.

78. نظرية الأدب في القرن العشرين، الردابش د.فوكيما، د.ط، ترجمة وتقديم محمد العمري، سنة 1996م، إفريقيا الشرق، المغرب.

79. نظرية الأدب، تيري إيغلتن، ترجمة ثائر ديب، د.ط، سنة 1995، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.

80. نظرية الأدب، أوستن وارين، ورينيه ويلك، ترجمة: محي الدين صبحي، سنة 1972م، مطبعة خالد طرابيشي، سوريا.

81. النظرية الأدبية المعاصرة، رمان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، سنة 1998م، دار قباء، القاهرة.

82. نظرية الاستجابة الجمالية، فولفغانغ إيزر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، سنة 2000م، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للترجمة، القاهرة، مصر.

83. نظرية الاستقبال- رؤية نقدية- روبرت سي هولوب-ترجمة رعد عبد الجليل، سنة 1992، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا.

84. نظرية البلاغة متابعة لجماليات الألسبة: إرسالا واستقبالا، عبد الملك مرتاض، ط2، سنة 2010م، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر.

85. نظرية التلقي (مقدمة نظرية) روبرت سي هولوب، ترجمة خالد التوزاني والجيلالي الكدية، ط1، سنة 1999م، منشورات علامات، جدة، المملكة العربية السعودية.

86. نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، سنة 1995م، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، الدار البيضاء، المغرب.

87. نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، دبشري موسى صالح، ط1، سنة 1999م، دار الشؤون الثقافية العامة وآفاق عربية، بغداد.
88. نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، سنة 1995م، المركز الثقافي العربي، جدة، المملكة العربية السعودية.
89. نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة عز الدين إسماعيل، سنة 1994م، النادي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية.
90. نظرية التلقي، روبرت هولوب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، 1994، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية.
91. نظرية الرواية، جورج لوكاتش، ترجمة الحسين سحبان، ط1، سنة 1988م، منشورات التل، الرباط، المغرب.
92. النقد الأدبي الحديث، عز الدين إسماعيل، ط1، سنة 1983م، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان.
93. النقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال، سنة 2005م، دار نضة، مصر.
94. النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، عبد الله أبو هيف، سنة 2000م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.
95. هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، عبده عبود، ط1، سنة 1995م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.
96. الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني على بن عبد العزيز، تحقيق: محمد أبي الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، ط4، سنة 1966م، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركائه، القاهرة، مصر.
97. وضعيات الإسلام في دون كيخوتي، عبد الوهاب مؤدب، العدد 15، سنة 1985م، الكرمل، عمان، الأردن.

98. Cide Hamette Benengeli في لسان آدم، عبد الفتاح كليطو، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط91، سنة 1995، الدار البيضاء، المغرب.

99. لسان العرب، ابن منظور، سنة 1968م، دار صادر، بيروت، لبنان.

قائمة المجلات:

1. الإبداع في الفن والعلم، حسن أحمد عيسى، سلسلة عالم المعرفة، رقم 24، سنة 1979م، الكويت.

2. أدبية التأويل، عبد القادر فيدوح، مجلة الحداثة، ع1، سنة 1992م، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران.

3. أسس المنهج الظواهري عند "إدموند هوسرل" فريدة غيوة، التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد: 04، سنة 1999م، جامعة عنابة، الجزائر.

4. انتقال المفاهيم -نقد النقد، محمد الدغمومي، مجلة علامات، المجلد 8، الجزء 31، سنة 1999م، جدة، المملكة العربية السعودية.

5. بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات فلفغانغ إيزر، عبد العزيز طليمات، مجلة سال، ع6، سنة 1991م، المغرب.

6. بين الخطاب والنص لأحمد يوسف، مجلة الحداثة، ع1، سنة 1992، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر.

7. التأثير والتلقي المصطلح والموضوع، كونتر غريم ترجمة: أحمد المأمون، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 7، سنة 1992، المغرب.

8. التفاعل بين النص والقارئ، فولفغانغ إيزر، ترجمة: د. الجليلي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 7، سنة 1992م، المغرب.
9. التفضيل الجمالي. (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، شاكر عبد الحميد، مجلة عالم المعرفة، ع 267، سنة 2001م، المجلس الوطني للثقافة، الكويت.
10. تلقي النص الأدبي بين التأسيس والآفاق، محمد ملياني، مجلة الموقف الأدبي، ع 403، سنة 2004، دمشق، سوريا.
11. التلقي في الخطاب المسرحي، باسم الأعسم، مجلة البحرين الثقافية، ع 25، سنة 2000م، الكويت.
12. ثقافة الهوية وبناء النقد المعرفي، مصطفى شليح، مجلة علامات في النقد، ج 54، م 14، سنة 2000م، جدة، المملكة العربية السعودية.
13. جمالية التلقي- إشكالية التأصيل، ابن نكاع بن ذهيبة، كتابات معاصرة، فنون وعلوم، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، ع 63، مج 16، سنة 2007، بيروت، لبنان.
14. جمالية التلقي والتواصل الأدبي، هانس روبرت ياكوس، مدرسة كوستانس الألمانية، ترجمة: د. سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 38، سنة 1986م، بيروت، لبنان.
15. جوته والأدب العربي، مكايي عبد الغفار، مجلة المجلة، ع 147، سنة 1969م، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر.
16. جوته والمعلقات، مومزن كاترينا، "تعريب د. علي يحي منصور، مراجعة د. نوري حمودي القيسي، مجلة المورد، ع 2، مج 14 سنة 1985م، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
17. دراسات سيميائية أدبية لسانية، مجلة (سال)، ع 6، سنة 1991م، المغرب.

18. دون كيخوتي لثرفانتيس، عبد العزيز الأهواني، سلسلة تراث الإنسانية، ع2، المجلد الثالث، سنة 1965م، القاهرة، مصر.
19. دون كيخوتي، سليل مشهدنا الثقافي، المعطي قوبال، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، (فكر وإبداع)، ع7832، سنة 2005م، المغرب.
20. سربانطيس كما يراه الأديب المغربي، التهامي الوزاني، مجلة الريف، سنة 1942م، المغرب.
21. سيميولوجيا القراءة، م. أوتن، ترجمة: طاهر رواينية، مجلة الحداثة، ع04، سنة 1996م، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر.
22. عيد الكتاب، يوم الأدباء، التهامي الوزاني، مجلة الريف، سنة 1942م، المغرب.
23. فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، أيزر، ترجمة: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، ع6، سنة 1987م، الرباط، المغرب.
24. القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، نبيلة ابراهيم، ترجمة فؤاد كامل، مجلة فصول المصرية، المجلد 5، ع1، سنة 1994م، مصر.
25. القارئ والنص، عبد الحميد شيحة، مجلة علامات في النقد، المجلد 12، الجزء 45، النادي الأدبي الثقافي بجدة.
26. قراءة القراءة، الخطاب القرآني وأدبية القراءة والتلقي، سليمان عشراي، تجليات الحداثة، ع4، معهد اللغة العربية وآدابها، سنة 1996م، جامعة وهران.
27. القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، عبد الملك مرتاض، مجلة الحداثة، ع4، سنة 1996م معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران.
28. قراءة تناصية في قصيدة الياقوتة لسيد الشيخ، مختار حبار، مجلة الحداثة - ع1، سنة 1992م، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر.

29. القصيدة والنقد، سلطة النص أم سلطة القارئ، فاضل ثامر، الاقلام، ع1، سنة1988م، بغداد، العراق.

30. كيف كتب المغربي المورسكي أحمد، البند نجلي، رواية دون كيخوتي دي لمانتش، الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي، فكر وإبداع، ع7846، سنة 2005م، المغرب.

31. مدخل إلى علم المصطلح – المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، أحمد بوحسن، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع60، 61، سنة 1989م، بيروت، لبنان.

32. مستويات التلقي، القصة القصيرة- نموذجاً، حميد لحداني، مجلة سال، المغرب.

33. من قضايا التلقي والتأويل في النقد الشعري القديم، إسماعيل بحاري مجلة جذور جدة، السنة الخامسة المجلد 10، سنة2002م، النادي الأدبي الثقافي بجدة.

34. ميكيل دي سرفتيس (1547-1616) عبد الكريم الفاسي، رسالة المغرب، ع4، السنة 6، سنة 1947م، المغرب.

35. النص والتأويل، بول ريكور، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، ع03، سنة 1988م، بيروت، لبنان.

36. النص وتجليات التلقي، سالم عباس خدادة، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية العشرون، الرسالة 147، سنة 1999م-2000م مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت.

37. نظرة في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي عند النقاد العرب القدماء، محمود درابسة، مؤتة للبحوث والدراسات، العدد02، المجلد10، الأردن.

38. نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، عبد الله ابو هيف، مجلة جامعة البعث، ع11، المجلد27، سنة2005م، اللاذقية، سوريا.

39. نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، أحمد بوحسن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، سنة 1995م، المغرب.

40. نظرية النص، رولان بارت، ترجمة: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع 03، سنة 1988، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان.

41. نفحة شرقية في أدب غربي، صدقي عبد الرحمن، مجلة الرسالة، ع 196، سنة 1937م، درا الهلال، مصر.

42. نقد الجزائر الحديث، فلولي بن ساعد، مجلة كتابات معاصرة (مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، ع 49، سنة 2003م، بيروت.

43. نقل المفاهيم بين الترجمة والتأويل (نقل مفاهيم نظرية التلقي)، أحمد بوحسن، مجلة الترجمة والتأويل، ع 47، سنة 1995، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، سلسلة ندوات ومناظرات، المغرب.

44. الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند إيزر، عبد العزيز طليمات، مجلة سال للدراسات، ع 6، سنة 1992م، المغرب.

45. حديث مع فوفلغانغ إيزر، د.نبيلة ابراهيم، مجلة فصول المصرية، المجلد 5، ع 1، سنة 1984م.

46. وضعية التأويل، فلفغانغ إيزر، ترجمة: حفو نزهة وبوحسن أحمد، دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 6، 1992،

• المراجع بالأجنبية

1. Jauss- pour une esthétique de la - Hans Robert
.réception. Ed. Gallimard, Paris, 1978
2. Hans Robert Jauss, Pour une herméneutique
littéraire, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, ed
.Gallimard, 1982
3. Hans-Georg Gadamer. Les grandes lignes d'une
herméneutique philosophique, Ed Seuil, Paris 1996
.Traduction Etienne Sacre
4. Jean Marie Schaffer. Qu'est ce qu'un genre
.littéraire ?, Paris-seuil. Avril. 1989
5. Roland Barthes. Encore le corps critique. N° 423-
.424 Aout-Septembre 1982
6. Rita Schulter. Le Texte et ses réceptions, Revue
.des Sciences Humaines. Lille .3.1983
7. Wolfgang Iser. L'acte de la lecture. Théorie de
l'effet esthétique. Trad. Evelyne. Sznyeer. Bruxelles ED.
.Pierre. Mardaga.1976

الأترنيت:

مناهج ما بعد النصية، نحو معرفة الآخر، محمد سالم سعد الله، رابطة أدباء
الشام. www.oudabasham.net

.....مقدمة

.....مدخل

.....مفاتيح تلقي النص الأدبي

1. أفق الانتظار..... Horizon d'attente
2. الانزياح الجمالي..... l'écart esthétique
3. مفهوم السؤال والجواب.....
4. الوقع الجمالي.....
5. بناء المعنى.....
6. التناص.....

الفصل الأول

المرجعية الفكرية والمعرفية لنظرية التلقي

المبحث الأول

المصطلح، المؤثرات والإرهاصات

.....المصطلح ودلالته

..... نظريات الاستقبال الأمريكية

..... نظريات التلقي الألمانية

.....المؤثرات والإرهاصات

1. الشكلانية الروسية.....

أ. الإدراك والأداة.....

ب. التغريب..... DEFAMILIARISATION

ج. التطور التاريخي.....

2. بنيوية براغ.....

أ. نظرة البنيويين للفن بوصفه نظاما دالا.....

ب. البعد الاجتماعي.....

ج. سوسيولوجيا الأدب.....

د. التلقي والتاريخ.....

المبحث الثاني:

مفهوم نظرية التلقي ومناهلها المعرفية

.....نظرية التلقي حركة تصحيحية للفكر النقدي

1. حرية القارئ
2. المشاركة في صنع المعنى
3. وظيفة المتعة الجمالية.....
- المناهل المعرفية.....
- أ. المناهل المعرفية لهانس روبرت ياوس.....
- ب. المناهل المعرفية لفلفغانغ إيزر.....

المبحث الثالث :

أصول ومبادئ نظرية التلقي

مقدمة.....

الأصول المعرفية للنظرية.....

مبادئ النظرية "من نقد استجابة القارئ إلى جمالية التلقي....."

الفصل الثاني

المفاهيم النظرية والإجرائية لنظرية التلقي

المبحث الأول:

المفاهيم الإجرائية

1. المفاهيم النظرية والإجرائية لهانس روبرت ياوس.....
2. المفاهيم النظرية والإجرائية لفلفغانغ إيزر.....
3. معطيات ستانلي فيش Stanley Fisch

ورومان انجاردن.....R. Ingarden

المبحث الثاني:

عناصر العملية الإبداعية في ضوء نظرية التلقي

1. المبدع.....
2. النص.....
3. نوعية النص
4. المتلقي.....
5. التفاعل بين النص والقارئ.....

المبحث الثالث:

التلقي والمذاهب الغربية الحديثة

1. التلقي عند أرسطو.....

2. التلقي في النقد الماركسي
 أ. ازدواجية النقد الماركسي.....
 ب. حتمية التماثل السطحي بين النتاج العام والنتاج الثقافي...
 ج. القارئ الفرد ليس قوة تاريخية.....
3. التلقي في النقد الوجودي.....
4. التلقي في النقد الرمزي.....
5. التلقي في التحليل البنيوي.....

الفصل الثالث

التلقي في الحركة النقدية العربية المعاصرة

المبحث الأول:

التلقي بين الترجمة والتأليف في النقد العربي المعاصر

- أ. الترجمة.....
 1. أهم الكتب المترجمة.....
 2. أهم المقالات المترجمة.....
- ب. التأليف.....
 1. أهم الدراسات العربية في مجال التلقي (الكتب).....
 2. أهم الدراسات العربية في مجال التلقي (المقالات).....
- ج. اهتمام النقد العربي الجديد بالنظرات الحديثة.....

المبحث الثاني:

الفكر النقدي العربي في نظرية التلقي

1. بواذر الكتابة والفكر النقدي عند كل من نصر حامد، محمد مفتاح ومفتاح العمري وإدريس المسماري.....
2. جمالية التلقي في المقاربات النظرية والنقدية الجزائرية الحديثة.....
3. الاشتغال بنظرية التلقي في الدراسات الأدبية المغربية.....

المبحث الثالث:

الممارسة النقدية العربية المعاصرة في نظرية التلقي

- الممارسة النقدية العربية في نظرية التلقي.....
- سالم عباس خدادة.....
- سيزا قاسم.....

سامي إسماعيل.....

أبحاث الدوريات.....

عبد الملك مرتاض.....

الوظيفة البلاغية بين الإرسال والتلقي.....

- ضرورة تكافؤ المستوى في الإرسال والتلقي.....

- إشكالية بلاغة التلقي.....

الفصل الرابع

فصل تطبيقي في التلقي

المبحث الأول:

اهتمام الباحث العربي بنظرية التلقي، استيعابه وترجمته لها.

1. أسباب اهتمام الباحث العربي بنظرية التلقي.....

2. الاستيعاب.....

أ. استيعاب النقد الأدبي الغربي.....

ب. استيعاب نظرية التلقي ونقل مفهومها «إلى النسق الأدبي العربي».....

ج. نقل مفاهيم نظرية التلقي إلى النقد المغربي.....

د. ترجمة نظرية التلقي إلى النقد المغربي.....

هـ. خصائص هذه الترجمة.....

و. ملاحظات حول استيعاب نظرية التلقي في الوطن العربي.....

3. الترجمة.....

الترجمة الأدبية والتلقي.....

أ. الترجمة عن لغة وسيطة.....

ب. واقع حركة الترجمة من الألمانية إلى العربية.....

ج. الانحراف الترجمي.....

د. تلقي الآداب الأجنبية.....

4. خصوصية مفهوم التلقي ومتربته.....

المبحث الثاني:

التلقي العربي لدون كيخوتي.

تمهيد.....

.....

1. إعادة الاعتبار لمفهوم التطبيق في الهرمونطيقا الأدبية.....
 2. الرواية.....
 3. على المستوى النقدي.....
 4. على المستوى الإبداعي.....
- خاتمة
-

المبحث الثالث:

تلقي جوتي للأدب العربي وفق معطيات التلقي المنتج.

1. جوته والأدب العربي في إطار «الأدب العالمي».....»
 2. جوته والعرب.....
 3. جوته والتلقي المنتج للشعر العربي.....
 - أ. جوته والمعلقات.....
 - ب. جوته وشعر الحكمة.....
 - ج. الحزن في العشق والبكاء على فراق الأحبة.....
 - د. أثر قصيدة «تأبط شرا» في الرد على الخصوم.....
 - هـ. أثر الحياة البدوية الفطرية في شعر جوته.....
 4. جوته وألف ليلة وليلة.....
- الخاتمة
-

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات.....