الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مصطفى اسطمبولي معسكر
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د في النقد العربي المعاصر

إعداد الباحث:
❖ تارشي عبد الحق

تحت إشراف:
❖ د(ة). جرموني رقية

أعضاء لجنة المناقشة

بوسكين مجاهد	أستاذ التعليم العالي	جامعة معسكر	رئيسا
جرموني رقية	أستاذ محاضر	جامعة معسكر	مشرفا ومقررا
بوجمر أحلام	أستاذ محاضر	جامعة وهران	عضوا
بقدار الطاهر	أستاذ محاضر	جامعة معسكر	عضوا
رمضان يوسف	أستاذ محاضر	جامعة معسكر	عضوا
واضح أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	عضوا

السنة الجامعية:

1446 – 1447 هـ / 2024 – 2025 م

بسم الله الرحمن الرحيم

رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴿19﴾

[سورة النمل : الآية 19]

أكرِمْ بخلقِ نبيٍّ زانهُ خُلُقٌ ... بالحُسْنِ مُشْتَمِلٍ بالبِشْرِ مُتَّسِمِ

أحلَّ أُمَّتَهُ فِي حِرْزِ ملَّتِهِ ... كاللَّيْثِ حَلَّ مَعَ الْأَشْبَالِ فِي أَجَمِ

ولَنْ يَضِيقَ رَسُولَ اللهِ جَاهُكَ بِي ... إِذَا الْكَرِيمُ تَجَلَّى بِاسْمِ مُنْتَقِمِ

شرف الدين البوصيري : الكواكب الدرية في مدح خير البرية

إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع:

ـ إلى سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم وآل بيته الطاهرين وأزواجه أمهات المؤمنين وصحابته الأكرمين.

ـ إلى روح جدي العالم العلامة والفقيه المجاهد الدراكة الفهامة، الحاج عبد القادر رحمه الله.

ـ إلى أستاذنا وقدوتنا إلى ربنا، العارف بالله الشريف مولاي محمد الزبير حساني الورقلي حفظه الله.

ـ إلى والدي الإمام الشيخ الحاج محمد بارك الله في عمره، وجعله تاجا أعتز به.

ـ إلى مهجة قلبي و نور حياتي أمي العزيزة.

ـ إلى كل إخوتي: محمد الأمين، فاطمة، كريمة، أحمد ، عبد الرحمن، أكرم.

ـ إلى ﴿أهل السند﴾ الذين حملوا القرآن، وأورثونا إياه جيلا بعد جيل ، في الكتاتيب والخيام والزوايا والمعاهد القرآنية، وفي مغارات الجبال وتحت النخل وعلى الكثبان وعلى متون الإبل وصهوات الخيل ، من معلمينا بسند متصل إلى صاحب الشريعة صلى الله عليه وآله وسلّم، جبريل عليه السلام، عن رب العزة رب العرش العظيم، وكل من كان له أثر في ﴿ألواحنا﴾ التي قرأنا فيها القرآن أسأل الله تعالى له الرضوان، ومع أهل السند حملة الدين والوطن من مجاهدين ومرابطين وشهداء.

ـ إلى جميع أساتذتي الأجلاء، ومشايخي الكرام، الذين تتلمذت على أيديهم، وارتويت من معين علمهم، واهتديت بخُطاهم في دروب الفكر والمعرفة.

ـ وإلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إعداد حروف هذا البحث وتنويره وتصويبه.

تشكرات

الحمد لله أولًا وآخرًا، ظاهرًا وباطنًا، خالقي وسيدي ووليّ أمري الملك العلام، الرحمن الرحيم، فله الحمد كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، حمدًا لا يُحصى ولا يُحد، وشكرًا لا يُقابله إلا كرمه الذي لا يُعد، حمدًا يوافي نعمه ويكافئ مزيده، على ما وهب من نور العلم، وعلى ما أنار من دروب الفهم، وعلى ما يسّر من سبل التمكين.

وإني لأجد نفسي عاجزًا عن ردّ جميل أهل الفضل، أعضاء لجنة التكوين، الذين ما بخلوا يومًا بعلمهم ولا أرشدوا إلا بخير، الأستاذ الدكتور"حبيب بوزوادة " و الأستاذ الدكتور"مختار بن قويدر" و الأستاذ الدكتور"حبيب زحّاف" والدكتور"العربي مصابيح" لكم جميعًا مني خالص المودّة والتقدير، ثم لا يفوتني تقديم اسمى عبارات الامتنان لمن أحاطوني بالأكناف، واعتصانا ما نستحق من رعاية وايلاف أستاذنا الكريم ابن الكرماء "مجاهد بوسكين" حفظه الله وبارك في عمره، كما لا أنسى بالعرفان والامتنان، من خصوني بعطفهم، وفتحوا لي أبواب التوجيه والإرشاد، أستاذي الفاضل الدكتور"علي سمنين" والأستاذ الدكتور"ناصر اسطمبول" فلكما في القلب منزل ومقام لا يزول.

ومن هذا المنبر، يطيب لي أن أرفع أزكى التحايا وأسمى آيات الشكر والوفاء إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة " رقيّة جرموني " فما أنا بقادر على إنصاف قدركم، وما حروفي بكافية لتجسيد جميل عطائكم، ولا يفوتني أن أخص بالشكر كل من مدّ لي يد العون، من صديق أو رفيق أو أخ، وكل من له في قلبي مكانة وإن نسيه قلمي.

وخاتمة الشكر تاجها وأصلها، أضعها على جبين والديّ الكريمين، من كانا بالدعاء والسند والدافع في كل حين.

مقدمة

شكّلت نظرية التَّلقِّي**Réception theory –** بوصفها اتجاها نقديا معاصرا- ومقاربةً لقراءة الخطاب الأدبي تخصصا معرفيا جديدًا في حقل النقد وفاعلا من فواعل التحول في المناهج منذ نهايات الستينيات من القرن العشرين، حيث أعادت النظر في موقع القارئ داخل العملية الأدبية وفتحت المجال أمام مساءلة طرائق التفاعل مع النص الأدبي خارج نماذج التفسير التقليدية، وقد مكّنت هذه النظرية الدرس الأدبي من استحداث أدوات تأويلية، وسعت إلى إعادة تعريف العلاقة بين النص والمتلقي، على نحو زعزع عددًا من المفاهيم الراسخة التي طالما ارتبطت بثنائية الإبداع والتلقي، ومكّن من تجاوز النموذج الأحادي في قراءة الأدب ضمن أفق تداولي وانفتاح تعددي على إمكانات المعنى.

انتقل هذا الاهتمام، شاقًّا طريقه إلى ساحة النقد العربي المعاصر، في ظل انفتاح معرفي متسارع تميّز بالحيوية والتفاعل مع التيارات النقدية الغربية، حيث تسارعت حركة المثاقفة والاطلاع وبرزت اتجاهات نقدية عربية سعت إلى تمثّل هذه النظرية نظريًا وتوظيفها إجرائيًا، وقد انخرط عدد من النقاد العرب في تقديم التصورات الأساسية لهذا المنحى، مع ما رافق ذلك بين من نقل لجهازه الاصطلاحي ومفاهيمه التأويلية وبين من بحث عن جذورها الممتدة في التراث، الأمر الذي أتاح لنظرية التلقي أن تحجز لنفسها موقعًا ضمن المشهد النقدي العربي المعاصر وتغدو جزءًا من أدوات القراءة الحديثة للنصوص على المستويين النظري والتطبيقي، في أفق إعادة تشكيل الممارسة النقدية العربية ضمن فضاء ثقافي يتقاطع فيه الوعي بالذات مع الانفتاح على الآخر.

ولعل المتصفّح للمنجز النقدي العربي في مجال نظرية التلقي يدرك دون عناء أن ثمة تراكماً متزايداً أخذ يتشكل تدريجياً منذ أواخر القرن العشرين، كشف عن حركية فكرية دؤوبة وتفاعل ملحوظ مع التحولات المنهجية التي أفرزتها النظرية الألمانية كما وردت إليهم في صيغها الفرنسية أو الإنجليزية، حيث تَمَثَّل عدد من النقاد العرب مفردات الخطاب الجديد، واستلهموا من آلياته ومفاهيمه ومصطلحاته أدوات قرائية أسهمت في إعادة ترتيب العلاقة بين النص والمتلقي، واستندوا في ذلك إلى رغبة واضحة في تجاوز النموذج التفسيري التقليدي والانخراط في خطاب نقدي يواكب مستجدات الساحة الفكرية، ويعيد النظر في أشكال قراءة النص الأدبي، وتلقيه، وتمثل أبعاده الجمالية والمعرفية، من خلال انفتاح جديد على سلطة القارئ، وسؤال المعنى، وإمكان تعدده، وتجدده في ضوء التفاعل مع المتلقي.

عُدّت نظرية التلقي، –ولا سيما التصورات القرائية التي اقترحها هانز روبرت ياوس و ولفغانغ إيزر– من أبرز المفاهيم النقدية المعاصرة التي ساهمت في بناء تصور جديد لعلاقة النص بالمتلقي، وشغلت حيّزًا واسعًا من اهتمام الدرس الأدبي بالنظر إلى ما انطوت عليه من مفاهيم إجرائية أعادت ترتيب مواقع القراءة والتأويل، ووسّعت من دائرة التفاعل مع النصوص، وفي خضم هذا التحول لم يكن النقد العربي المعاصر بعيدًا عن هذا الانشغال، إذ لقيت مفاهيم التلقي إقبالًا واضحًا في ساحة النقاش النقدي العربي، وتنوّعت سبل تمثّلها بين الاشتغال النظري المفاهيمي، ومحاولات التوطين الثقافي التي سعت إلى ربطها بمقولات من التراث النقدي العربي إلى جانب استثمار المفاهيم الأساسية للنظرية و ممارستها تطبيقيا على النصوص الشعرية والسردية والمسرحية على حد سواء في ضوء استيعاب تدريجي لجهازها الاصطلاحي، وسعي مستمر لتكييف أدواتها مع طبيعة النص

العربي كما وردت في **Toward an Aesthetic of Reception** لهانز روبرت ياوس، و **The Act of Reading** لوولفغانغ إيزر وغيرهما، ضمن أفق يعيد الاعتبار للقارئ ويفتح المعنى على أزمنة تلقيه، وإمكان تعدده.

بناء على ذلك، كان مطمح هذه الدراسة هو محاولة تقصّي النظر في كيفية تلقي نظرية التلقي ضمن الخطاب النقدي العربي المعاصر، واستقراء المسارات التي اتّخذها النقاد في تعاملهم مع هذه النظرية، من حيث تمثّل مفاهيمها ومساءلة أجهزتها الإجرائية وترجمة مفرداتها ضمن سياقات ثقافية مغايرة بالإضافة إلى محاولة البحث عن جذور نظرية التلقي ضمن تخوم التراث العربي، غير أن مسالك البحث وخطواته في هذا السياق اقتضت التوقف أولًا عند اللحظات الحاسمة التي شهدت تشكّل هذه النظرية في منبتها الغربي، وعند مرتكزاتها الفلسفية والمعرفية كما تشكّلت في الفضاء الثقافي الغربي قبل تتبّع صور تمثّلها في ساحة النقد العربي، واستجلاء وجوه حضورها وتحوّلها، من أجل بناء أرضية مفهومية ومعرفية يُمكن أن ينهض عليها هذا البحث، ويتهيّأ من خلالها النظر في تلقي النظرية بما يراعي خصوصية السياق العربي، وتعدّد طرائق الفهم، وتفاوت مستويات التمثّل بين التنظير والممارسة.

تولّد الاهتمام، والرغبة في خوض هذه المغامرة البحثية، من استشعار الحاجة الملحّة إلى اكتساب مفاتيح الفهم الحديثة في نقد الأدب، في ضوء ما راكمته التجربة الدراسية من أسئلة وهواجس معرفية متصلة بتطور المناهج والنظريات، وقد بدا هذا الحقل جديرًا بالعناية لما يثيره من إشكالات تتصل بتلقي النقد العربي لنظرية التلقي الغربية، خاصة وأن مفاهيم هذه النظرية قد نُقلت إلى الخطاب النقدي العربي تنظيرًا وتطبيقًا دون أن تحظى برصد منهجي واضح، أو تفكيك دقيق لكيفية تمثلها واستيعابها، داخل سياق ثقافي مغاير لبيئتها الأصلية، كما أن طريقة ورودها عبر ترجمات فرنسية أو إنجليزية، وما صاحب ذلك من تباين في المفاهيم واختلاف في المصطلح، تطرح على الباحث ضرورة مساءلة هذا الانتقال واستقصاء صوره ومواطن قصوره، خاصة مع تعدد المراجع وغياب المرجعية الموحدة التي تكفل استيعابًا سليمًا لأصول النظرية وفلسفتها، فضلًا عن ما تكشفه الدراسات القائمة من تشتّت في المقاربة، وتفاوت في زاوية النظر، بين من تناول النظرية من جهة التنظير، أو من جهة التطبيق، أو من خلال خصوصية جغرافية، أو محاولة تأصيل مفاهيمي داخل التراث البلاغي القديم، ويُشار في هذا السياق إلى بعض الأعمال السابقة التي تناولت الموضوع، ومنها دراسة (نظرية التلقي في النقد العربي) لـ"قدور إبراهيم محمد"، ودراسة (نظرية التلقي في النقد العربي المغربي المعاصر) لـ"فؤاد عفاني"، ودراسة (التلقي في الفكر البلاغي العربي) لـ"رحمة بودالي"، بوصفها دراسات سابقة لهذا البحث، ولكونها تندرج ضمن الأبحاث النقدية التي عنيت بمقاربات فرعية إن صح القول للنظرية داخل المدونة العربية، كما اعتمدت هذه الأطروحة في بنائها المعرفي والمنهجي على مجموعة من المؤلفات المرجعية والدراسات النقدية التي أسهمت في تعميق النظر في موضوعها، وفي توجيه مساراتها النظرية والإجرائية، من بين هذه المراجع الأساسية، ما كتبه هانز جورج جادامر في "**الحقيقة والمنهج**"، وهانس روبرت ياوس في "**نحو جمالية التلقي**"، وفولفغانغ إيزر "**فعل**

القراءة" كما استفدت من بعض نصوص التراث النقدي العربي، خاصة ما ورد عند عبد القاهر الجرجاني في **"دلائل الإعجاز"**، والجاحظ في **"البيان والتبيين"**، وحازم القرطاجني في **"منهاج البلغاء وسراج الأدباء"** وتضمنت الدراسة أيضا استنادا الى **"نظرية التلقي"** لروبرت هولب، وكتاب "العمل الفني الأدبي" لرومان انغرادن، و **"نقد النقد وتنظير النقد العربي"** لمحمد الدغمومي، و**"إشكالية المصطلح"** ليوسف وغليسي. وقد وجّهت الدراسة عنايتها كذلك إلى بعض الدراسات السابقة، لاسيما تلك التي انشغلت بقضايا خطاب التنظير والتطبيق، فكانت بمثابة عتبات تمهيدية أسهمت في تنضيج الرؤية وتوسيع أفق المقاربة، وهي في معظمها رسائل ماجستير تناولت موضوع التلقي من زوايا متعدّدة، وراكمت تصوّرات أولية استفادت منها هذه الأطروحة في بناء تصوّرها النقدي مثل **"الأصول المعرفية لنظرية التلقي"** لناظم عودة خضر، و**"المقامات والتلقي"** لنادر كاظم، بالإضافة إلى بعض الأطروحات الجامعية كـ **"استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر"** لإيناس عياط، و **"مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي"** لعلي بخوش، و **"تأويلية الشعر العربي"** ليوسف محمد جابر اسكندر.

لم تكن الطريق إلى استكشاف تلقي نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر ممهدة أو سالكة، بقدر ما كانت محفوفة بصعوبات متعددة، ومزالق منهجية ومعرفية تفرض على الباحث خوض مغامرة بحثية حقيقية تنتمي إلى مجال "نقد النقد"، بكل ما يتطلبه من تمرّس نادر، وقدرة خاصة على تحليل الخطاب النقدي ذاته، وتفكيك بنياته ورصد مفارقاته، وهي مهمة تزداد تعقيدًا في ظل غموض يكتنف مفاهيم هذا الحقل، واختلاف في تصوراته، وتباين في مجالات اشتغاله، فضلًا عن قلة الخبرة المتخصصة في دراسة المتون النقدية وتحليلها، والنظر في أنساقها المفهومية والمنهجية، غير أن هذه الإشكالات، على تعقيدها، لم تحل دون المضي في هذه المغامرة، ولا من تقوية الرغبة في المساهمة في الكشف عن طبيعة التلقي النقدي العربي لنظرية التلقي الغربية، وتعزيز مطمح بناء قراءة واعية لبنية الخطاب النقدي العربي، وفق رؤية تستند إلى مساءلة المفاهيم، وتتطلّع إلى فتح أفق جديد في مقاربة العلاقة بين النص، والقارئ، والنقد.

من هذا المنطلق، يعي الدارس جيدًا صعوبة هذا المسلك ووعورة دروبه، لاسيما وأن النقاد العرب الذين انخرطوا في قراءة النصوص الأدبية في ضوء نظرية التلقي قد استندوا إلى جهاز مفاهيمي كثيف، متعدد المرجعيات، متشعب الدلالات، وهو ما أفضى إلى تباين واضح في طرائق التمثّل واختلاف في آليات التوظيف، بين وعي عميق يستثمر المفاهيم ويعيد إنتاجها ضمن أفق معرفي منضبط، وبين قراءات ارتجالية اكتفت بالتمثل السطحي وانزلقت إلى تعميمات غائمة واختزالات مفاهيمية أربكت مسار التلقي، ومن بين النقاد من انصرف إلى محاولة تأسيس النظرية من خلال استدعاء مقولات التراث النقدي والبلاغي العربي، في سعي لإبراز إمكانات التقاطع أو الامتداد، ينضاف إلى ذلك ما تمت الإشارة إليه آنفًا، من أنّ الاشتغال في حقل "نقد النقد" يفرض على الباحث إلمامًا دقيقًا بمستويي النص الأدبي والنص النقدي معًا، ومعرفة وافية بخلفيات المفاهيم كما نشأت في سياقاتها الأصلية.

ارتأت هذه الدراسة، في ضوء ما سبق، أن تصوغ مجموعة من الأسئلة الإشكالية التي تستبطن طبيعة تلقي نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر، وتستجلي مساراتها النظرية والإجرائية، دون أن تدّعي القدرة على الحسم أو الإحاطة، إذ تنطلق من وعي مسبق بأن الإجابات التي تتغيّاها ليست يسيرة في حقل "نقد النقد"، بما يطرحه من تحديات معرفية ومنهجية، وما يكتنفه من تعقيدات ناتجة عن تداخل المرجعيات، وتفاوت التمثلات، وغموض المفاهيم، غير أن هذه الصعوبة، في حد ذاتها، هي ما يجعل من الأسئلة المطروحة مدخلًا مشروعًا لمساءلة الواقع النقدي العربي واستكشاف مدى وعيه بمفاهيم التلقي وطبيعة توظيفه لها في سياق ثقافي مغاير لسياقات نشأتها الأولى.

– فما نظرية التلقي؟ وما أهم المحطات المعرفية التي ساهمت في تشكّلها؟ ما أبرز مفاهيمها الإجرائية؟

– إلى أي مدى يمكن إسقاط مقولات التلقي الحديثة على التراث العربي؟ وهل تسعف مفاهيم البلاغة والنقد التراثي في إنتاج أدوات موازية، تُسهم في تأصيل النظرية ضمن السياق الثقافي العربي؟

– ما ملامح حضور هذه النظرية في النقد العربي المعاصر؟ وما المرجعيات التي تم من خلالها استحضارها وتكييفها؟

– ما طبيعة الجهاز المفاهيمي الذي اعتمد عليه النقاد العرب في تلقي النظرية؟

– إلى أي مدى تمثّل النقد العربي المعاصر هذه النظرية تنظيرًا وإجراء؟ وكيف تعامل مع مفاهيمها الإجرائية؟

– هل كانت هناك خطة معرفية واضحة لتلقي هذه النظرية؟ أم ظل التفاعل معها حبيس الاجتهادات الفردية والتمثلات المتباينة؟

– ما أثر هذا التلقي في تجديد الرؤية النقدية للنصوص الإبداعية شعرًا وسردًا ومسرحًا؟

– ما مظاهر تعامل النقاد العرب المعاصرين مع مصطلحات نظرية التلقي، وعلى الأخص مفاهيمها كما صاغها كل من "ياوس" و"إيزر"؟ وكيف تجلّى هذا التعامل على مستوى الترجمة والتوظيف الإجرائي داخل الخطاب النقدي العربي؟

رصد البحث للإجابة عن هذه التساؤلات خطة منهجية وآلة نقدية متوسّلة ببعض إجراءات "نقد النقد" لرصد تلقي نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر، واستقصاء بنيتها المفهومية وممارستها الإجرائية، وقد اقتضت هذه الدراسة بما تستند إليه من مرجعيات فكرية ومعرفية وما تنبني عليه من خلفيات نظرية وعلمية أن يُمهّد له برؤية تأسيسية واضحة تُبنى عليها منطلقاته وتُصاغ من خلالها مقارباته. من هذا المنطلق تم تنظيم الهيكل العام للبحث في خمسة فصول متكاملة تتوزع من حيث الموضوع والغاية وتتباين من حيث المدارات والمقاربات، لكنها تلتقي عند مقصد جامع يتمثّل في مساءلة حضور نظرية التلقي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، رصدًا وفهمًا واستثمارا.

تركّز الجهد في الفصل التمهيدي الأول الموسوم بـ: **"جذور نظرية التلقي وأصولها العلمية والمعرفية"** على محاولة بناء المداخل التأسيسية للبحث وتهيئة المنطلقات المفهومية الكبرى التي ينبني عليها الاشتغال في

مقاربة نظرية التلقي، وذلك عبر استجلاء أصولها الفلسفية والعلمية واستكشاف أبرز المرتكزات التي شكّلت أرضيتها الإبستيمولوجية، وعلى هذا الأساس خُصّصت المحطة الأولى من هذا الفصل لتتبع التصورات الأولى لفعل التلقي كما تجلّى في الفكر الفلسفي اليوناني، ثم تلتها محطة ثانية سلّطت الضوء على المنحى الظاهراتي في تشكّل النظرية وما انبثق عنه من تحوّل في زاوية النظر إلى النص والمتلقي على السواء، ثم تناولت المحطة الثالثة الدور البارز الذي لعبته التأويلية في بلورة هذا المسار بوصفها خلفية نظرية أساسية أسهمت في نحت مفاهيم التلقي ومناهجه، أما القسم الأخير من الفصل فقد انصبّ على تتبّع التيارات المنهجية التي مهدت لظهور النظرية بدءًا من الشكلانية، مرورًا بحلقة براغ، وانتهاءً بسوسيولوجيا الأدب، قبل الانتقال إلى رصد المفاهيم الأساسية التي قدّمها كل من هانز روبرت ياوس وولفغانغ إيزر والتي مثّلت نواة الجهاز الاصطلاحي الذي تأسست عليه نظرية التلقي.

انتقل الاهتمام في الفصل الثاني الموسوم بـ: "**إشكالية التأصيل والتأسيس لنظرية التلقي في النقد العربي المعاصر**" إلى مباشرة الاشتغال على المقولة الإشكالية التي تشكّل عصب هذا البحث وركيزته النظرية، وهي مقولة التأسيس النظري لنقد عربي يستوعب نظرية التلقي ويتفاعل معها بوعي منهجي ورؤية نقدية مستقلة، وقد انطلقت محطات هذا الفصل من مساءلة ممكنات التأصيل ومحدّداته في سياق ثقافي معرفي مغاير، وذلك عبر الوقوف عند التحديات التي تعترض بناء النظرية النقدية في الخطاب العربي وفي مقدمتها إشكالية المنهج وإشكالية التأسيس النظري وحدود استيعاب الجهاز المفاهيمي في ظل تعدد المرجعيات وتداخلها، ثم توجه الجهد نحو رصد تمثّلات التلقي في منظومة النقد العربي القديم باستجلاء العلاقات المتداخلة بين **النص** و**المبدع** و**المتلقي**، وما تتيحه من إمكانات قرائية وتأويلية تكشف عن وعي مبكر بوظيفة القارئ، ليُستأنف الاشتغال في جزء لاحق من الفصل على إمكانات الإسقاط والتصادي والتضايف بغية مساءلة صلة نظرية التلقي الغربية بجذورها المحتملة في التراث النقدي العربي عبر العودة إلى جملة من النماذج المركزية وفي طليعتهم **عبد القاهر الجرجاني** و**الجاحظ** و**حازم القرطاجني**، بالنظر إلى ما تتيحه أعمالهم من أدوات ومفاهيم قادرة على تأطير فعل القراءة وتوسيع أفق التلقي، في أفق يُعيد التفكير في مشروعية التأسيس لنظرية نقدية عربية الأصالة واضحة الرؤية والمنطلق.

انصبت العناية في الفصل الثالث الموسوم بـ: "**نظرية التلقي وخطاب التنظير في النقد العربي المعاصر**" على تتبّع أبرز القضايا النظرية التي أثارتها نظرية التلقي في فضاء التنظير النقدي العربي، والوقوف عند أنماط تمثّلها في الخطابات النقدية بكل من الجزائر والعراق ومصر، في ضوء تفاوت الوعي بالمفاهيم وتباين مستويات التعامل معها بين مقاربات راهنت على مساءلة أصولها الغربية وتكييفها مع السياق الثقافي العربي، وأخرى جنحت إلى استثمارها في الحقل التطبيقي دون الوقوف عند عمقها الفلسفي، وقد توقّف الفصل عند مجموعة من القضايا المفصلية، هي:

حدود استيعاب الفكر العربي للأصول المعرفية لنظرية التلقي، وتشكّل مفهوم القارئ بين التأويل

والقراءات الجديدة، ودور القارئ في إنتاج المعنى، والتلقي الجمالي للنصوص المقاومة للتأويل، ثم التركيب النقدي بين نظرية التلقي والتراث العربي، كما سعى هذا الفصل إلى تفكيك هذا الحراك النظري واستجلاء أفقه المعرفي ورصد وجوه التعالق بين التنظير والتطبيق، على نحو يسمح بمساءلة المقولات المفاهيمية داخل صيرورة التلقي العربي لمناهج النقد الحديث.

ثم انتقل الإهتمام في الفصل الرابع الموسوم بـ: "**نظرية التلقي وخطاب الممارسة التطبيقية في النقد العربي المعاصر**" إلى استكشاف وجوه الاشتغال الإجرائي لمفاهيم التلقي في فضاء القراءة النقدية العربية، وذلك عبر تتبّع مسالك التحوّل من الإطار النظري إلى أفق الممارسة، واستجلاء طبيعة التعامل مع مقولات النظرية في مستوياتها المختلفة، وسعى هذا الفصل إلى رصد أبرز مظاهر التفعيل النقدي لنظرية التلقي، من خلال الوقوف على قضايا تطبيقية تنوّعت بين الشعر والسرد والمسرح، وأسهمت في مقاربة مفاهيم التلقي والتأويل النصي، وأفق التوقّع، والقارئ الضمني، والتحوّل من مركزية المؤلّف إلى مركزية القارئ، وتعدّد أنماط التلقي وتفاوت مستوياته، فضلًا عن تمثّل الخصوصية النوعية للأجناس الأدبية المختلفة في تلقي النصوص. وقد تمّت هذه المعالجة عبر الوقوف على مدوّنات نقدية مختارة من البحرين، العراق، مصر، الجزائر، المغرب، سوريا نظرًا لما تميّزت به من وعي إجرائي ورغبة في اختبار فاعلية مفاهيم التلقي في النص العربي، وإذ لا يكتمل تصوّر فعل التلقي إلا في حضرة الممارسة التطبيقية، فقد خُصّص ختام هذا الفصل لمقاربة تحليلية مباشرة في نص روائي محدّد، تمثّل في رواية (**منا: قيام شتات الصحراء**) لـ "**لصديق حاج أحمد**" بغرض استكشاف دينامية القراءة وبناء التلقي في ضوء مفاهيم القارئ وأفق التوقّع.

وإذا كان مدار الاشتغال في الفصل الرابع قد انصبّ على استجلاء الممارسة التطبيقية لمفاهيم نظرية التلقي في النقد العربي، فإنّ الفصل الخامس الموسوم بـ: "**نظرية التلقي وإشكالات الترجمة والمصطلح في النقد العربي المعاصر**" ركّز العناية على مساءلة البُعد الاصطلاحي للنظرية، من خلال تتبّع طرائق انتقال مفاهيمها إلى الخطاب النقدي العربي وما رافق ذلك من إشكالات الترجمة والتعريب والتكييف الثقافي، انطلقت الدراسة من وعي نقدي بمركزية المصطلح في بناء المعرفة، ومن أهمية فحص الآليات التي لجأ إليها النقاد العرب، سواء في بلاد المشرق أو المغرب لإستيعاب مفاهيم التلقي كما تبلورت لدى **ياوس** و**إيزر** و**روبرت هولب**، وقد تمّ تفكيك مظاهر التعاطي مع المصطلح في ضوء استراتيجيات متنوّعة من الاشتقاق والتعريب والترجمة، وما ترتّب عنها من اختلالات مفاهيمية، سواء من حيث وضع مقابلات متعدّدة لمصطلح واحد، أو اختزال مفاهيم مركّبة في مقابلات جزئية، أو التباس دلالي ناجم عن انزياح المفهوم عن سياقه الفلسفي الأصلي، كما وقف الفصل عند محاولة بعض النقاد تفعيل المرجعيات التراثية في بناء المصطلح، واستثمار أدوات النحو والبلاغة والمعجم العربي، ضمن رؤية تسعى إلى تأصيل المفهوم في بيئة الثقافة العربية ولأجل ذلك تمّ الاشتغال على نماذج مختارة من المدوّنات النقدية العربية، وتحليل الكيفيات التي تعاملت بها مع المفاهيم المركزية لنظرية التلقي مع توظيف جداول ومقارنات تساعد على تبيّن مواضع الالتباس والاضطراب الاصطلاحي، بغية مساءلتها وتقويمها ضمن

أفق يراهن على إعادة الاعتبار للمصطلح النقدي العربي وضبط مفاهيمه في ضوء مرجعياته وسياقاته الخاصة.

أخيرا، توقّفت عجلة الدراسة عند خاتمة جمعت أبرز النتائج التي أفرزها الاشتغال عبر فصولها الخمسة، مقدّمة بذلك خلاصة مركّزة، ورؤية شاملة تحاول الاحاطة بموضوع البحث ومخرجاته الأساسية.

أمّا عن المنهج المعتمد، فقد جعلت هذه الدراسة من **"نقد النقد" منهجًا رئيسًا** في مقاربة موضوعها، لما يتيحه من إمكانات في مساءلة الخطاب النقدي العربي المعاصر، واستكشاف بنياته المرجعية وآلياته المفاهيمية والإجرائية، كما تمّت الاستعانة بالمنهج **الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي** عند الاقتضاء، خصوصًا في تتبّع الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ورصد تحوّلاتها في سياقها الغربي، وفي تمثّلاتها داخل الساحة النقدية العربية، وقد أُعملت آليات الوصف والتفكيك والتحليل في دراسة المتون النقدية، سواء على مستوى التنظير أو الممارسة، بما يكشف عن طبيعة التلقّي وطرائق التوظيف، ويقف عند تمثّل المفاهيم، وتحوّلات المصطلح، وسبل تكييف النظرية داخل الثقافة العربية.

تجدر الإشارة أخيرًا إلى أنّه مهما بلغت القيمة العلميّة والمعرفيّة للنتائج التي توصّلت إليها هذه الدراسة، فإنّها لا تدّعي الإحاطة الشاملة بموضوع البحث، ولا تزعم التفرّد في طرق مسائله أو استكشاف جديد لم يُسبق إليه، إنّما هي محاولة بحثيّة متواضعة، انشغلت بتوصيف التجربة النقدية لتمثّلات نظرية التلقّي في النقد العربي المعاصر، واستقراء أبرز مستوياتها وتجلّياتها وأكثرها تميّزًا وثراءً، خصوصًا في ما يتعلّق بقضايا التأصيل والممارسة التنظيرية والتطبيقية إضافة إلى التعامل مع المفاهيم والمصطلح، ضمن أفق حواري يسعى إلى مساءلة المنجز وتوسيع دائرة النقاش فيه.

وإذا كانت هذه الدراسة قد بذلت وُسعها ما استطاعت بغية تحقيق المراد، فإنها ككل جهدٍ بشري لا تخلو من هفوات ومزالق خاصة ونحن أمام طود معرفي شامخ ومسالك بحثية متشعبة لا يدركها الباحث إلا بمشقة، ورغم ذلك فقد حاولت جهدي أن أُرَوِّضَ الصِّعَاب، وأقتحم المفاوز غير هيّاب، يحدُوني أمل في الوصول، ويدفعني حافز قويّ غلاّب، لخدمة اللغة العربية [وساحة النقد الأدبي]، مما يسّر لي أن أصِل بالخطّة المنتهَجة إلى مُبتغاها الذي رسمته بدءًا، وماشيتُهُ أملاً وممارسةً وهمًّا، حتى آتى أُكُلَه، وتمخّض عن زبده.[1]

يبقى في نهاية هذه المقدّمة أن أحمد الله حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا فيه، كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه، حمدًا يليق بعظمته، ويواكب نعمه التي لا تُعدّ ولا تُحصى، إذ بفضله وتوفيقه تمّ هذا العمل وبلغ محطّته التي رُسمت له منذ البدء، وإنّ من أوجب الواجبات في هذا المقام أن أرفع أسمى عبارات الشكر والعرفان، وخالص آيات التقدير والامتنان، إلى أستاذتي المشرفة الفاضلة الدكتورة " **رقية جرموني**" التي كانت السند العلمي الحقيقي طيلة المسار الدراسي، بفضل ما قدّمته لي من إشراف دقيق، ونصح سديد، بخطى واضحة، وتوجيهات وافية، وما بذلته من جهد وصبر، وبما أفاضت عليّ من خلقها وفضلها، وأمدتني من تجربتها وعلمها، طيلة إعداد هذه الأطروحة ، وكلها أمل في إيصال البحث إلى هذا المستوى.

[1] ينظر، د مبروك زيد الخير، ظاهرة الوقف القرآني وأثرها في تغيير المعاني النحوية، دار الوعي، الجزائر، 2011م، ص4.

وإنني لأقر بالفضل سلفا للجنة العلمية المكونة من ثلة من الدكاترة الأفاضل، الذين سوف يتجشمون- مع كثرة التزاماتهم- عناء قراءة هذا البحث ومناقشته وتصويبه، بما حباهم الله من علم ونفاذ بصيرة.

والله الموفق للسداد، وعليه وحده الاتكال والاعتماد. وصلى الله على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه وسلم.

حرره ط.د: عبد الحق بن محمد تارشي آل مفتاح العلوي

فـي: 13 محرم 1447 هـ

09 جويلية 2025م

بــ: بريزينة حماها الله تعالى

الفصل التمهيدي: جذور نظرية التلقي وأصولها العلمية والمعرفية (أسيقة تمثل الأصل والإجراء)

وفيه خمسة مباحث:

المبحث الأول: نظرية التلقي في الفكر النقدي الغربي

المبحث الثاني: المرجعيات الفلسفية المؤسسة لنظرية التلقي

المبحث الثالث: التيارات المنهجية الممهدة لنظرية التلقي

المبحث الرابع: مسارات المعنى في تنظيرات ياوس النقدية

المبحث الخامس: التفاعل التأويلي عند فولفغانغ إيزر

كان من المناسب – في هذا المقام– أن يُفتتح هذا الفصل التمهيدي بالوقوف على الأصول العلمية والمعرفية التي شكّلت الخلفية النظرية لنظرية التلقي، بما يتيح للدراسة أن تُباشر موضوعها بقدر أكبر من الدقّة والوضوح، سواء في تمثّلات المفهوم أو في آلياته الإجرائية لاحقًا داخل النقد العربي، ولئن كان من المتعذّر الإحاطة الشاملة بكل المسارات المعرفية التي أفضت إلى نشوء النظرية، فإنّ التوقّف عند أبرز مداخلها يظلّ أمرًا ضروريًّا، إذ لا يُفهم الإجراء إلا في ضوء الأصل، ولا تستقيم مقاربة الآليات دون استحضار الجذور والأسس التي أنشأتها، وقد اقتضى المسار أن تتّجه الدراسة أولاً إلى رصد السياقات التي تمخّضت عنها هذه النظرية، سواء في الفضاء الغربي الذي احتضن تشكّلها النظري الأول، أو في الامتدادات الفلسفية والتأويلية التي دعّمت أسسها المفهومية.

ويعود هذا الخيار إلى قناعة مفادها أن استجلاء الأسيقة الأصلية التي احتضنت نشأة التلقي يوفّر فهماً أدقّ لمقولاته ومنطلقاته، ويُتيح مقاربة أنجع لما قد يطرأ عليه من تحوّلات حين عبوره إلى فضاءات تداولية مغايرة، فالنظرية جاءت ثمرةً لتحوّلات منهجية وفكرية متراكمة، تعاقبت من الفلسفة اليونانية، وانتقالا إلى التراكمات الحداثية التي أنتجتها الظاهراتية، والتأويلية، والسوسيولوجيا الأدبية، وغيرها من المناهج التي تقاطعت في تأسيس هذا المشروع النقدي، وهو ما سيُبرز طبيعة التحوّلات التي طرأت على تصور القراءة، والانتقال من مركزية النص إلى مركزية القارئ، في إطار رؤية تفاعلية جديدة.

ولا يخفى أن تتبّع هذه المسارات من شأنه أن يضيء الخلفية النظرية للنظرية في صيغتها الغربية، ويكشف عن مكوّناتها المعرفية، كما يُمهّد لمساءلتها في طور تلقيها العربي، بما يفسح المجال لقراءةٍ أكثر دقة لطبيعة الاستيعاب والممارسة والتوظيف. ولهذا الغرض فإن الفصل التمهيدي لا يروم سوى أن يوفّر أرضية نظرية تأسيسية، يُبنى عليها لاحقًا الاشتغال المفاهيمي والمنهجي، ويمهّد لفهم أعمق لسياقات نظرية التلقي في التداول النقدي العربي المعاصر، كما يُمكن أن يُسهم في تهيئة الأرضية الملائمة للكشف عن جذور النظرية وآلياتها في التراث النقدي والبلاغي العربي، بما يربط النشأة الغربية بامتداداتها الممكنة في الثقافة العربية.

1.نظرية التلقي في الفكر النقدي الغربي

إن النظرية النقدية ليست مجرد إطار معرفي محايد، يُستخدم لتفسير الظواهر الأدبية، وإنما تمثل تحولًا فكريًا يعكس الحاجة إلى مراجعة الأسس التي تُبنى عليها المفاهيم النقدية السائدة، إذ تحدث قطيعة مع أنماط التفكير التقليدية، حين يصبح من الضروري إعادة النظر في المسلّمات المعرفية التي كانت تُعامل باعتبارها مرجعيات ثابتة، غير أن نشوء أي نظرية يتحدد بقدرتها على تقديم بدائل تفسيرية، " **ومدى تجاوزها لحدودها الأصلية وتأثيرها في ميادين فكرية أخرى، مما يمنحها بعدًا يتجاوز حقلها الظاهري ؛ ليعيد تشكيل أسس التفكير النقدي في مجالات متداخلة**[1]، تثير تساؤلًا حول الشروط التي تجعل النظرية قابلة للاستمرار، ومدى ارتباط كل مراجعة فكرية كفيلة بإحداث تغيير حقيقي، أو بكون بعض التحولات تظل مشروطة بسياقات معرفية محددة.

ولأن النظرية لا تقتصر على تقديم تفسير جديد للظواهر، وإنما تُعيد تشكيل طرائق إدراكها، فهي تسائل القوالب المفاهيمية التي يتم من خلالها بناء الفهم النقدي؛ فالمعرفة عملية متجددة تتطلب تفكيك التصورات التي تُعامل على أنها حقائق مطلقة، وهذا يجعل النظرية أداة فاعلة لإعادة النظر في الإدراك التقليدي؛ إذ " **تتجاوز نقد المسلّمات الفكرية، لتكشف أن المفاهيم التي تبدو بديهية ليست سوى نُظم فكرية تبلورت عبر الزمن حتى اكتسبت طابع الحقيقة الراسخة، رغم أنها في الأصل محكومة بسياقات تاريخية ومعرفية متغيرة،**[2] ومن ثم، يصبح النقد ممارسة مستمرة لإعادة صياغة الأسئلة الأساسية التي تحكم علاقتنا بالنصوص والخطابات، مثل قضايا المعنى، والذات، ودور الكاتب والقارئ، مما يجعله في حالة تجدد دائم وفق المتغيرات الفكرية التي تفرضها كل مرحلة.

تستلزم النظرية النقدية، بوصفها أداة لإعادة تشكيل طرائق الفهم، نضجًا فكريًا ومنهجيًا يضمن فعاليتها في التحليل النقدي، فكل مرحلة فكرية تقتضي مراجعة دقيقة للأساليب التحليلية، تتيح إعادة صياغة المناهج برؤية نقدية تستجيب لتحولات المعرفة، وليس هذا التحول سوى إعادة هيكلة تفتح آفاقًا أكثر شمولية، ليندمج التأمل النقدي ضمن مسارات تحليلية أكثر عمقًا وانفتاحًا على جوهر النصوص، و يكون الانتقال بين المناهج استجابة واعية لحاجة فكرية تعيد ترتيب أولويات النقد ، حيث " **تستند أسس التنظير الحديث إلى التحولات العميقة التي شهدها المجتمع الإنساني، والتي لم تقتصر على التبدلات الاقتصادية وحدها، إنما امتدت إلى إعادة تشكيل طرق التفكير، مما أدى إلى بروز مناهج تحليلية جديدة أعادت موضعة الفكر التأملي في سياق أدوات نقدية أكثر ارتباطًا بالتحليل المنهجي الدقيق.**[3]

---

[1] ينظر: جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 01، 2003 م، ص 17.

[2] نفس المرجع، ص18.

[3] ينظر: عبود حنا، النظرية الأدبية والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1999 م، ص 27.

ولأن تطوير الأدوات التحليلية لا يتم بمعزل عن الممارسة النقدية؛ فإن النظرية النقدية تستمد مشروعيتها من قابليتها للتطبيق في قراءة النصوص وإعادة تأويلها ضمن سياقات فكرية متجددة، فالنظرية عملية مستمرة من إعادة التقييم والتكيف مع مستجدات البحث الأدبي، مما يجعلها جزءًا من سيرورة معرفية أوسع، تتداخل فيها الأطر المفاهيمية مع الواقع التحليلي للنصوص، وبخصوص بناء النظريات النقدية، يتم عبر " **تفاعل الناقد المستمر مع الأعمال الفنية، إذ يستمد تصوراته من تحليل النصوص واختيارها وتفسيرها، مما يجعل أحكامه النقدية ومفاضلاته الأدبية عاملاً في بلورة هذه النظريات وتطويرها.**[1]

وبهذا، تصبح النظرية النقدية ضرورة معرفية غير مقتصرة على الوصف، إذ تؤسس لمناهج جديدة تُعيد صياغة الأسئلة النقدية وفق رؤية تستوعب التغيرات المتلاحقة في فهم النصوص والأطر المرجعية التي تتحكم في تأويلها.

إن استيعاب تطور النظرية النقدية المعاصرة يقتضي النظر في التحولات العميقة التي مست مفهوم القراءة والتلقي، إذ أفضت هذه التحولات إلى تداخل معنى العمل الأدبي مع آليات استقباله من قبل القارئ، ونتيجة لذلك، نشأ **التلقي (Reception)** كمنظور نقدي جديد لا ينظر إلى النص بوصفه حاملًا لدلالة ثابتة، بل يراه كيانًا متجددًا تُعيد كل قراءة إنتاجه وفق سياقاتها المعرفية والثقافية. وهكذا، بات –التلقي– عنصرًا جوهريًا في تشكيل القيم الجمالية للنصوص، ومهد الطريق لمقاربات نقدية، تركز على العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، متجاوزة مركزية المؤلف أو الاكتفاء ببنية العمل ذاته كون " **النقد الموجّه إلى المتلقي قد أصبح شبكة معرفية متداخلة، تتفرع إلى ميادين متعددة، حيث لا يسير وفق خط نظري مغلق، بل يتقاطع عبر طرق تحليلية متنوعة**[2] تسعى إلى تفكيك أفق انتظار القارئ وتحرير القراءة من ثنائية المعنى الواحد والتأويل المحدد سلفًا.

وإذ يطرح هذا التصور أسئلة جوهرية حول طبيعة الفعل التأويلي، فإنه يعيد النظر في دور القارئ بوصفه شريكًا فاعلًا في إنتاج المعنى و ليس مجرد متلقٍ سلبي .على هذا الأساس يتجلى فعل التلقي باعتباره سيرورة ديناميكية يتفاعل فيها القارئ مع النص وفق مستويات متعددة، تمتد من التفسير الأولي إلى إعادة التشكيل الإبداعي مما " **يجعل فعل التلقي عملية مزدوجة، إذ يتحدد من جهة بما ينتجه النص من تأثيرات جمالية ودلالية، ومن جهة أخرى بالكيفية التي يستقبله بها القارئ، حيث قد تتفاوت الاستجابات بين الاستهلاك النقدي والتفاعل التأويلي، وبين القبول الساذج أو إعادة التأويل، بل قد يذهب التلقي إلى أبعد من ذلك،**

[1] ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978 م، ص 18.

[2] ينظر: محمد شبل الكومي، المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 01، 2004 م، ص 332.

حين يصبح محفزًا لإنتاج عمل جديد[1] مستوحى من النص الأصلي، ويتأرجح المعنى المنتج تبعا لتتعدد القراءات المبنية على اختلاف المرجعيات الثقافية والتوقعات الجمالية، مما يعكس انفتاح النص على احتمالات تأويلية غير نهائية.

لم يكن ظهور نظرية التلقي محض استجابة معرفية لمسار النقد، بل انعكاسًا لصراع فكري حول مركزية الدلالة وسلطة النص في تشكيل المعنى، فبعد أن نظرت المناهج السابقة إلى النص بوصفه بنية مغلقة، جاء التلقي ليعيد مساءلة حدود القراءة وأفق التأويل، متحررًا من ثنائية المعنى الثابت والقارئ المنفعل. غير أن السؤال الذي يفرض نفسه: كيف استطاعت هذه النظرية أن تحتل موقعها وسط تيارات نقدية متشابكة؟ وما طبيعة الحوار الذي دار بينها وبين المناهج التي سبقتها؟

لقد نشأت نظرية التلقي وسط " تفاعل جدلي مع المناهج التي فرضت سيطرتها على النقد الأدبي بعد الحرب العالمية الثانية، مثل الشكلانية، والبنيوية، والسيميائيات، ونظرية التواصل، والمقاربات الماركسية، والتحليل النفسي للأدب، إلى جانب الأسس الفلسفية والإبستيمولوجية التي قامت عليها تلك الاتجاهات. فقد ركزت النظريات البنيوية والشكلانية والسيميائية على دراسة النص من داخله، معتبرة أن المعنى ينبثق من بنيته اللغوية بعيدًا عن إحالاته الخارجية، بينما سعت المقاربات الماركسية، ومن استلهم منها، إلى الكشف عن العلاقة الجدلية بين النصوص الأدبية والطبقات الاجتماعية التي أنتجتها"[2]، باعتبار أن الأدب امتداد للأنساق الأيديولوجية التي تهيمن على المجتمع.

ظهرت نظرية التلقي بوصفها محاولة لإعادة تشكيل الفعل النقدي، متحررة من مركزية النص وانغلاقه الدلالي، وقد تجسد التحول في إعادة تعريف العلاقة بين القارئ والنص، متجاوزة التصورات البنيوية والشكلانية التي حصرت المعنى داخل بنية لغوية مغلقة، بمعزل عن أي تأثير خارجي، فقدمت –نظرية التلقي– رؤية أكثر حيوية، حيث تحول النص إلى فضاء متجدد يتشكل عبر التفاعل المستمر بين بنيته وأفق انتظار القارئ، بالإضافة إلى تطوير أدوات نقدية تستوعب طبيعة هذا التفاعل، وقد تزامنت هذه التحولات مع تغييرات جوهرية في الفكر النقدي خلال العقود الأخيرة التي **"تأثرت فيها الدراسات الأدبية بالتطورات الفلسفية والعلمية المتسارعة التي أثرت في أسس المعرفة الجمالية والأدبية. وقد أدى هذا التغير إلى إعادة النظر في مفاهيم الإبداع وحدود تأويل النصوص، مما ولّد تساؤلات جوهرية حول مدى قدرة القارئ على تجاوز المعاني المهيمنة وإعادة إنتاج الدلالة وفق منظور متجدد. ولم يكن التلقي بمنأى عن هذه التحولات، إذ أسهمت في ظهور اتجاهات نقدية أعادت تشكيل فهم العلاقة بين النص والقارئ، وقد أدى إلى بروز تصورات**

[1] ينظر: خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، مج. 10، ج. 34، 1425 هـ، 1999 م، ص 115.

[2] حميد لحمداني، أحمد بوحسن وآخرون، نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط 01، 1993 م، ص 08.

نقدية جديدة ساهمت في تأسيس مقاربات حديثة ضمن نظرية القراءة وجمالية التلقي. [1]

لقد أدى الامتداد الذي شهدته نظرية التلقي إلى تموضعها كاستجابة نقدية للأسئلة العالقة حول طبيعة النصوص وإمكانية تأويلها المستمر عبر الزمن. ومع تطور هذا المنظور، لم تعد العلاقة بين القارئ والنص ثابتة أو محكومة بقوانين تأويلية جامدة، بل أصبحت تفاعلية تتأثر بالسياقات الفكرية والمعرفية المتجددة، مما استدعى إعادة النظر في أسس التحليل النقدي ومناهجه. وانطلاقًا من هذا التطور، برزت الحاجة إلى التمييز بين بعدين أساسيين في عملية التلقي، حيث يعكس كل منهما جانبًا مختلفًا من العلاقة الديناميكية بين القارئ والنص: (التلقي في سياق الزمن) و(الحضور المتجدد للنص).

يحتل الزمن موقعًا محوريًا في آليات التلقي، إذ تتشكل النظريات النقدية ضمن شبكة معقدة من العوامل الفكرية والسياسية والاجتماعية. وبهذا الفهم، جاء ظهور نظرية التلقي في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات استجابة لحاجة فكرية فرضتها تحولات جوهرية في المشهد النقدي، ومع هذا التحول، تغيرت نظرة النقد إلى مركزية النص، حيث أصبح القارئ عنصرًا فاعلًا في إنتاج الدلالة، الأمر الذي فسح المجال لتجاوز التصورات التقليدية التي حصرت التأويل داخل حدود البنية النصية أو سلطة المؤلف.

ولم يكن تطور نظرية التلقي منفصلا عن السياقات التاريخية التي نشأت فيها، فقد برزت في فترة شهدت تحولات عميقة، خاصة في ألمانيا التي كانت آنذاك تعيد صياغة هويتها الفكرية بعد تداعيات الحرب العالمية الثانية، فهذه "**النظرية بامتداداتها المختلفة جاءت لتلبّي احتياجات فكرية وأيديولوجية ومعرفية ونفسية، إذ نشأت في بيئة أعادت تعريف ذاتها بعد أن مرت بصدمة تاريخية، كما برزت مع سياق معرفي جديد، أفرزته تحولات لم يسبق لها مثيل، مثل انتشار مفاهيم الحكم الذاتي وثورة الإعلاميات، إلى جانب تصاعد المنافسة الفكرية والإقليمية. بناءً على ذلك، يمكن أن تُفهم هذه النظرية على أنها محاولة لتجاوز إرث الماضي، وإعادة الاعتبار لدور الإنسان في الإبداع** [2]، ليكون شريكًا في إنتاج النص، بدلًا من أن يكون مجرد متلقٍّ.

إن مفهوم التلقي يتجاوز حدود الاستجابة الظرفية للحظة تاريخية معينة، ويكشف عن تحول جوهري في إدراك العلاقة بين القارئ والنص، فالمعنى لم يعد كيانًا ثابتًا، بل يتشكل من خلال عملية تفاعلية تمتزج فيها الخبرات الفردية مع الظروف الثقافية والسياقات الاجتماعية التي تحيط بفعل القراءة. لذلك، انبثقت نظرية التلقي كمشروع يعيد رسم ملامح القراءة في إطار أكثر رحابة، تجعل انفتاح النص قائما على تعدد التأويلات، متجاوزًا ثنائية الفهم الأحادي، ومفسحًا المجال لحوار متجدد بين النص وقارئه.

لقد عززت هذه النظرية مكانتها داخل الحقل النقدي بفضل التغيرات الفكرية العميقة التي شهدتها الستينيات، كما طال امتدادها ليصل علوم الفلسفة وفنون الاتصال، وفي ذات السياق، يرد في الطرح النقدي

---

[1] ينظر: أحمد يوسف، القراءة النسقية: سلطة البنية وهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2003 م، ص 28.

[2] ينظر: محمد مفتاح، من أجل تلقٍّ نسقي، ضمن نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، ص 44.

أن نظرية التلقي،" **رغم انتشارها في حقول أدبية متنوعة، استمدت تفردها من الزخم الفكري الذي عرفته داخل السياق الألماني، فهي لم تكن اتجاها نقديا معزولا، وإنما أصبحت جزءًا من منظومة معرفية أوسع أثرت في تطور الفكر الأدبي والنقدي الحديث، مما جعلها إحدى المحطات المركزية في تاريخ المناهج النقدية المعاصرة، وعليه فإن أي دراسة تتناول موضوع التلقي لا يمكنها تجاوز الإسهامات التي قدمتها المدرسة الألمانية في بلورة هذا المفهوم وتطويره** .[1]

وقد ازدهرت هذه النظرية بشكل خاص داخل الأوساط الأكاديمية، لا سيما في جامعة كونستانس*، التي شكلت مركزًا بحثيًا أسهم في بلورة أفكارها وتطويرها، بفضل جهود باحثين بارزين، على رأسهم "هانز روبرت ياوس" و" فولفغانغ إيزر"، إلى جانب مساهمات أكاديمية أخرى امتدت عبر مؤتمرات علمية دورية، مما أتاح للنظرية فضاءً أوسع للنقاش والتطبيق، ففي ظل هذا الزخم الأكاديمي، ترسخت مكانة التلقي ضمن الدراسات النقدية، إذ تجاوز البحث نطاق التحليل النصي التقليدي، واتسع ليشمل أبعادًا نقدية أكثر شمولًا، تعكس تطورًا منهجيًا في دراسة العلاقة بين القارئ والنص، وهو ما عززته منشورات سلسلة " البويطيقا والهرمينوطيقا" (**Poetics and Hermeneutics**) التي شكلت إحدى الأدوات الرئيسة في تأصيل النظرية داخل المنظومة النقدية الحديثة.

لقد قدّمت نظرية التلقي نفسها بوصفها بديلًا عن المناهج التقليدية، متجاوزةً التصورات النفسية التي سادت في النقد الأنجلو-أمريكي، وخصوصًا نموذج نقد استجابة القارئ، وتميزت هذه النظرية برؤية تأويلية أوسع نطاقًا، تستند إلى ثلاثة أبعاد أساسية:(البعد التأويلي المفتوح، البعد التأويلي العاطفي، البعد التفاعلي)

ويرتبط " الحضور المتجدد للنص" في نظرية التلقي ببعده الإبدالي، حيث تتبدّى النصوص بوصفها بنيات قابلة للتحوّل والانفتاح، لا كيانات مغلقة تستنفد دلالاتها عند لحظة إنتاجها، فالنص يُقارب هنا كفضاء ديناميكي تتعدد أوجهه بحسب تعدد القراءات، وتُعاد صياغة معانيه وفق الآفاق المعرفية والجمالية التي يستحضرها القارئ أثناء التلقي، وينقل هذا التصوّر مركز الثقل من النص إلى العلاقة التي تنشأ بينه وبين القارئ، وهي علاقة قوامها منطق السؤال والجواب ، اضافة إلى جدل داخلي تُحرّكه الأسئلة وتأويلات الوعي الفردي، ضمن سياقات ثقافية وفكرية متغيرة؛ فالقراءة، بهذا المعنى، تتجلّى كفعل إبداعي يسهم في تشكّل المعنى، ويمنح النص إمكانية التجدد مع كل اقتراب جديد منه، وبواسطة التفاعل التأويلي المستمر، يتحوّل النص إلى إطار

[1] ينظر: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، ضمن نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، ص 14–15.

* سُمّيت بهذا الاسم نسبة إلى مدينة كونستانس الواقعة على ضفاف بحيرة كونستانس جنوب ألمانيا، وتُعرف بأنها أحد أبرز التيارات النقدية التي ظهرت في ألمانيا في النصف الثاني من القرن العشرين، وتحديدًا في أواخر الستينيات على يد مجموعة من الباحثين الذين كانوا يعملون ضمن قسم الأدب المقارن بالجامعة. وقد مثّل كل من هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jauss) وفولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) النواة المؤسّسة لهذا الاتجاه، من خلال أعمالهما التي دعت إلى إعادة النظر في مركزية النص، وإبراز دور القارئ في بناء المعنى، كما ارتبطت المدرسة باسم الجامعة بوصفها الحاضنة الأكاديمية التي احتضنت هذا التوجه، وشهدت بداياته وتطوّره النظري.

مرن، يتغيّر حضوره تبعًا لتبدّل الرؤية، ويتسع لطبقات دلالية لا تستقر على تأويل نهائي.

إن " النتائج المستخلصة من جمالية التلقي تشير إلى أثرٍ بالغ في تشكيل التصوّر النظري للنص والأدبية، باعتبارهما إمكانيتين مفتوحتين على التأويل والجدل. ينطلق النقاش حولهما من داخل النظرية نفسها، لا من موقع خارجي يُسقط عليهما دلالة اجتماعية جاهزة أو وظيفة تجريبية محددة ترتبط بمفهوم الجمهور كمُتلقٍ واقعي، لقد أفرز هذا التحوّل مستوى جديدًا من التجريد، فرضته متطلبات النظرية في سعيها إلى زحزحة التصوّر التقليدي للأدب بوصفه ظاهرة منجزة في الواقع، تحمل رسالة ذات طابع إنساني عام أو ملامح كونية موحدة.[1]

يتيح الطرح المذكور سلفا إعادة النظر في مفهوم التأويل الأدبي، حيث تتشكل دلالات النص عبر التفاعل بين بنيته النصية وأفق انتظار القارئ، ما يجعل حضوره المتجدد يمتد إلى قابليته لإعادة إنتاج ذاته عبر فعل القراءة، فيتحول الأدب إلى ممارسة نقدية لا تستقر عند دلالة ثابتة، إذ يكون التلقي عملية تفاوض تأويلي نشطة، تتشكل فيها المعاني وفق أنماط قرائية تتفاعل مع التحولات الثقافية والفكرية.

وعلى صعيد الممارسة، أحدثت نظرية التلقي تحولًا جوهريًا في الدراسات الأدبية والنقدية، حيث دعت إلى إعادة ضبط العلاقة بين النص والمتلقي، عبر استعادة مركزية القارئ وتوجيه الفكر النقدي نحو التفاعل المباشر بين العمل الأدبي وقرّائه، بعد أن فقدت هذه العلاقة توازنها بفعل هيمنة الاتجاهات البنيوية والماركسية التي اختزلت النصوص في أطر تحليلية مغلقة.[2]

نستنتج أن نظرية التلقي أعادت تحديد موقع القارئ داخل العملية الإبداعية، وجعلته جزءًا فاعلًا في إنتاج الدلالة بعد أن كان يُنظر إليه بوصفه متلقيًا سلبيًا. وإنما أصبح مساهمًا رئيسيًا في تشكيل معانيه بتفاعله المستمر مع بنيته وأفقه الدلالي المفتوح، ليكتسب القارئ دورًا إبداعيًا يوازي دور المؤلف.

لقد تجاوز التفاعل بين القارئ والنص حدود استهلاك المعنى، ليصبح جوهر عملية التلقي، حيث تتحدد الدلالات بقدرة القارئ على استكشاف الفجوات النصية وملء البياضات التي تركها الكاتب عمدًا. وبهذا، تكتسب القراءة بعدًا نقديًا يتجاوز الجانب التقني، إذ تعيد إنتاج العمل الأدبي باستمرار. فالتلقي، وفق هذا الطرح، يمثل تفاعلًا متواصلًا يجعل القراءة فعلًا مشتركًا بين القارئ والنص، حيث " **تتحدد عملية الفهم من خلال تفاعل مستمر، بغية استهلاك المعنى من جهة، والمساهمة في إخراجه من حالته الكامنة إلى فضاء الإدراك الجمالي من جهة ثانية، مما يجعل القراءة تجربة خلاقة تتجاوز حدود الاستقبال السلبي إلى مشاركة تأويلية نشطة.**[3]

---

[1] ينظر: خوسيه ماريا بوثيلو إيقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، ط 01، 1992 م، ص 120.

[2] ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 01، 1417 هـ، 1996 م، ص 17.

[3] ينظر: مصطفى حسن سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 01، 2001 م، ص 34.

بهذه الرؤية تتجاوز القراءة إطارها التقليدي لتصبح ممارسة نقدية تُعيد بناء النص وفق سياقات قرائية متعددة، ما يجعل كل تجربة تلقي إضافة تفتح أفقا جديدا للمعنى، وقد حددت نظرية التلقي ثلاثة أركان رئيسية توجه عملية القراءة، وتسهم في بناء علاقة متجددة بين العمل الأدبي ومتلقّيه

أ- الاستقلالية المنهجية للقارئ:

إن حرية القارئ في تلقي النص تُفهم ضمن إطار فني وتأويلي يراعي شروط العمل الأدبي ومعاييره. هذا المفهوم يُبعد فعل القراءة عن أن يكون خاضعًا لقيود التفسيرات الأحادية التي اعتمدت أطرًا منهجية مغلقة، ما يعني أن يتاح للقارئ إمكانية إعادة تشكيل الدلالة ضمن أفق تأويلي يتسم بالمرونة، ويبتعد عن التوجيهات الصارمة التي ارتبطت ببعض الاتجاهات النقدية التقليدية التي ترى **أن " المقصود بحرية القارئ لا يعني التخلي عن الضوابط الفنية، كما لم يكن الهدف حصره في نماذج وجودية أو بنيوية، وقد جاء هذا التصور استجابة للرغبة في فك الارتباط بين التلقي وبين الطابع الإلزامي الذي فرضه النقد الماركسي على العمل الفني.. يتبيّن حرص رواد نظرية التلقي على إقرار موقع قرائي حرّ في عملية تلقي النص.**[1]

ب- التفاعل التأويلي وإعادة إنتاج المعنى:

بما أن القراءة أصبحت فعلًا تشاركيًا يستدعي اشتباك القارئ مع النص؛ فإن التفسير التقليدي لم يعد كافيًا لاستيعاب أبعاد النصوص، إذ إن فهم " **النصوص يتجاوز إدراك بنيتها الخارجية أو تفكيك أنساقها اللغوية، ليصل إلى بعد تأويلي يجعل من القارئ شريكًا في بلورة المعنى، فهو يمارس دورا مزدوجا، إذ يستكشف الهيكل النصي الظاهر، ثم يغوص في الأبعاد الدلالية التي لا تظهر في القراءة الأولية ".**[2]

ج- التجربة الجمالية والانخراط الوجداني:

إلى جانب الأبعاد التأويلية، تمنح نظرية التلقي القراءة بعدًا جماليًا لفعل القراءة، يتجاوز البحث عن المعنى نحو تجربة حسية جمالية تُعيد تشكيل العلاقة بالنصوص؛ فالقراءة تبتعد عن التأويل المباشر للدلالة، لتصبح أيضا تجربة جمالية تبرز البعد الأدبي،" و**الاستجابة الجمالية للنص تتمثل في تفكيك بنيته، وتتوسع لتشمل لحظة إدراكية يتماهى فيها القارئ مع العمل الأدبي، مما يجعل التجربة القرائية تتأرجح بين تفاعل وجداني مع النص، وتأطير نقدي يمنح القراءة طابعها التأويلي المتجدد.**[3]

من هذا المنظور، وبغض النظر من كون نظرية التلقي مقاربة تحليلية جديدة، لقد أسست لتوجه نقدي يعيد للقارئ سلطته التقييمية حيث لم يعد دوره محصورا في استيعاب النص، وإنما امتد إلى إعادة تشكيله وفق منظور تأويلي مفتوح، يتيح إمكانية تجدد القراءة وتعدد مستويات الفهم، مما يعزز من دينامية النصوص ويجعلها في حالة حوار متجدد مع متلقيها.

---

[1] ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة، ص21.

[2] نفس المرجع، ص 22.

[3] ينظر: عبد الواحد محمود عباس، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة، ص23.

لقد أحدثت جمالية التلقي تحولًا جوهريًا في الفكر النقدي، حيث أصبح النقد الأدبي يتجاوز تحليل بنية النصوص وتفكيك أنساقها الداخلية، لينتقل إلى دراسة فعل القراءة نفسه بوصفه عنصرًا أساسيًا في تشكيل الدلالة. ومع هذا التطور، لم تعد سلطة التأويل محصورة في المناهج التقليدية التي تفترض أن المعنى متضمن داخل النص، إذ اتسع نطاقها ليضع القارئ في موقع الفاعل الأساسي في إنتاج الدلالة، لأن " **التجربة النصية تتحدد وفق شبكة من الأحداث المتداخلة، تشمل استجابة القارئ وتأثير الجمهور، مما يجعل حدث الفعل القرائي جزءًا من سيرورة إنتاج المعنى.**[1]

وإذا كان النص يمثل بنية دلالية مرنة، فإن القارئ يؤدي دورا حاسما في منحه أبعاده التأويلية، إذ تعتمد القراءة على تفاعل المتلقي مع النص وإعادة تشكيله وفق أفقه المعرفي، وهذا يعني أن العلاقة بين القارئ والنص عبارة عن" **حركية متبادلة، يتداخل فيها الفعل القرائي مع البنية النصيّة في إطار من التفاعل المستمر، حيث يتقدّم القارئ نحو النص بوصفه ميدانًا للتأويل، ويستجيب النص بدوره من خلال ما يتيحه من احتمالات دلالية مفتوحة**[2]، تفرض على الممارسة النقدية إعطاء كل قراءة خصوصيتها وأفقها الخاص.

يعتمد هذا الطرح على اعتبار الفعل القرائي تجربة ديناميكية تتجاوز تحليل مكونات النص إلى دراسة كيفية استقباله والتفاعل معه، وهنا يمتلك القارئ دورًا محوريًا في تشكيل القيمة الجمالية للعمل الأدبي. وبدلًا من البحث عن تأويل واحد، تتعدد مستويات الفهم استنادًا إلى معرفة المتلقي السابقة والسياقات التي تؤثر على قراءته، ففي لحظة الاستقبال، يكتسب النص وجوده الفعلي، إذ تتفاعل بنيته مع أفق القارئ، وتجعله مجالًا مفتوحًا لإعادة التأويل واستكشاف معانٍ متجددة تتجاوز لحظة إنتاجه الأولى.

انطلاقًا من هذا الفهم، أصبحت القراءة ممارسة تأويلية تفاعلية، تجعل القارئ مساهمًا أساسيًا في تشكيل المعنى، وتفتح المجال أمام إمكانات تأويلية متعددة، تمتد إلى خلق معانٍ جديدة تتناسب مع سياقات القراءة المختلفة، وتظل النصوص قادرة على إنتاج دلالات متجددة، تحدد المعنى من خلال تفاعل الذات القارئة مع بنيتها. وبهذا، تتحول القراءة من مجرد تفسير للمقروء إلى سيرورة تأويلية تتيح استكشاف المعرفة وإعادة تشكيلها وفق الشروط الثقافية والتاريخية التي تحكم وعي المتلقي[3] ويترتب على ذلك أن الفهم الحقيقي للأدب ليس عملية منفصلة عن القارئ، وإنما هو سيرورة متداخلة تقوم على وعيه النقدي وإمكاناته التأويلية..

في هذا السياق، تكتسب النصوص الأدبية بعدها الجمالي من خلال مشاركتها التفاعلية مع القارئ، حيث تتداخل تجربته الشخصية مع بنية النص، وبالتالي ينفتح المجال لإنتاج دلالات تتجاوز المستوى الظاهر للقراءة نحو آفاق تأويلية أكثر عمقًا، وتستمر العملية الإبداعية مع لحظة القراءة، إذ تتجدد معاني النصوص

[1] ينظر: خوسيه ماريا بوثيلو إيقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، ص128.

[2] ينظر: غالية خوجة، "إبداعية النقد: جمالية قراءة القراءة،" مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، مج. 13، ع. 50، 1424 هـ، 2003 م، ص 231.

[3] ينظر: أحمد وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع. 207، مارس 1996 م، ص 21.

وفق إدراك المتلقي لأفقه الجمالي وانخراطه النقدي، ويتجلى ذلك في كون المتلقي يمثل "**شبكة متكاملة من الذوات، تتراوح بين الفاعلية التأويلية والقدرة على خلق معانٍ جديدة، حيث تتداخل القراءة مع التلقي البصري والسمعي والتأويلي، في علاقة تتحدد بمدى وعي القارئ وتفاعله مع النصوص في سياقاتها المتعددة.**[1] الأمر الذي يجعل من تعددية القراءة جوهرا للعملية التأويلية التي تمنح النص امتداده الدلالي المستمر فكلما " **ازداد النص ثراءً واتّسعت خبرة القارئ، تجددت المقاربة بين الطرفين، وتنوّعت وجوه التأويل مع كل تمثّل جديد ،لذلك فإن النص الأحادي لا ينتج إلا قراءة واحدة، في حين يفتح النص المتعدد المجال أمام قراءات متعدّدة، تتكشّف بعد كل فعل قرائي، ولهذا، فإن طبيعة هذا النوع من النصوص تستدعي قراءة الجمع التي تسائل النص من زوايا متعدّدة.**[2] وهذا يعزز فكرة أن النصوص تنفتح على إمكانات تأويلية متعددة، تتأثر بوعي القارئ وسياقه الثقافي، مما يجعلها فضاءً لا نهائيًا من الدلالات المحتملة، وبصورة أدق فثراء النص يتحقق عندما يواجه قارئًا يمتلك الأدوات النقدية اللازمة لفك شيفراته، وعلى هذا الأساس يفتح المجال أمام قراءات متباينة تعكس ثراء النصوص الأدبية وقابليتها للتأويل المستمر.

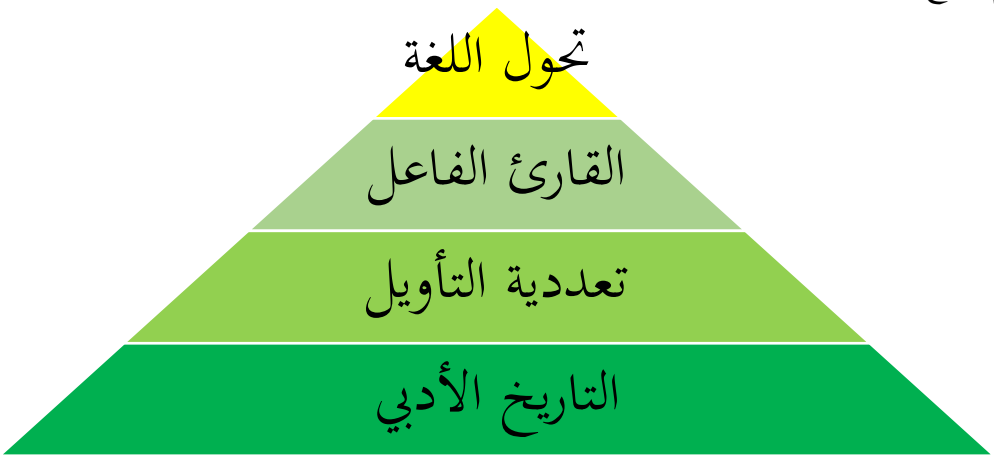
لقد واجهت نظرية التلقي أربع تحديات رئيسية تعيد تشكيل آليات فهم النصوص الأدبية وتأويلها، وهي:[3]

أ. تحول مفهوم اللغة الأدبية من كيان مغلق إلى مجال تفاعلي يُحدد من خلال أنماط الاستعمال والتلقي

ب. إعادة النظر في موقع القارئ بوصفه شريكًا فاعلًا في إنتاج الدلالة.

ج. الإقرار بتعددية التأويل باعتبار أن النصوص تنفتح على قراءات متغيرة.

د. إعادة فهم تاريخ الأدب كسيرورة ديناميكية تتجدد عبر عمليات القراءة والتفسير المتعاقبة.



تحوّلات الفهم التأويلي

[1] ينظر: خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقي، ص116.

[2] ينظر: خليل الموسى، قراءة الخطاب الشعري المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج. 29، ع. 03، مارس 2001 م، ص 212.

[3] ينظر: خوسيه ماريا بوثيلو إيقانكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، ص 123.

يتمثّل التحدّي الأوّل في إعادة فهم تاريخ الأدب بوصفه سيرورة متجدّدة تتشكّل عبر التفاعل النقدي المستمر، مما يجعل الأعمال الأدبية قابلة لإعادة القراءة والتأويل. وينبثق عن هذا الأساس التحدّي الثاني، وهو الإقرار بتعدديّة التأويلات الممكنة، حيث يتحدّد المعنى تبعًا للسياقات المعرفية والتاريخية للمتلقّي، مما يجعله متغيّرًا مع كل قراءة. وفي ضوء هذا، يُعاد النظر في التحدّي الثالث، أي دور القارئ بوصفه شريكًا فاعلًا في إنتاج الدلالة من خلال وعيه النقدي وتأويله الشخصي للنص، ويُتوَّج هذا المسار بالتحدّي الرابع، وهو تحوّل مفهوم اللغة الأدبية من بنية ثابتة إلى مجال ديناميكي يتشكّل من خلال أنماط الاستعمال والتلقّي.

في هذا الإطار، تسعى نظرية التلقي إلى دمج التراث النقدي ضمن نموذج تواصلي يعزز العلاقة بين الأبعاد الأدبية والثقافية والتاريخية، وتستند إلى مجموعة من الثنائيات المفاهيمية التي تسهم في توسيع نطاق الفهم النقدي للنصوص. ومن أبرز هذه الثنائيات العلاقة بين "**الماضي والحاضر**"؛ حيث يتم التعامل مع الأعمال النقدية السابقة باعتبارها مجالا متجددا للحوار والتطوير المستمر، فالتجربة النقدية تتفاعل مع امتدادها التاريخي، وتعيد تشكيل دلالاتها وفق متطلبات القراءة الحديثة؛ مما يمنحها بُعدًا متجددًا يعزز استمرارية الفكر النقدي. الأمر الذي يجعل " **النسيج النقدي لأي أمة يجمع مجموعة من القضايا المتفرقة، وفق بناء متكامل؛ حيث يؤدي أي خلل في حلقاته إلى تصدع في استمرارية النقد**[1] مما يستدعي الحفاظ على التفاعل المتوازن بين أصول الفكر النقدي ومتطلبات القراءة الحديثة.

بهذا التصور، يتحول الماضي إلى عنصر فاعل في تطوير النقد، إذ يسهم في إثراء الممارسات النقدية ويتيح إعادة تأويله وفق التحولات الفكرية لكل مرحلة تاريخية.

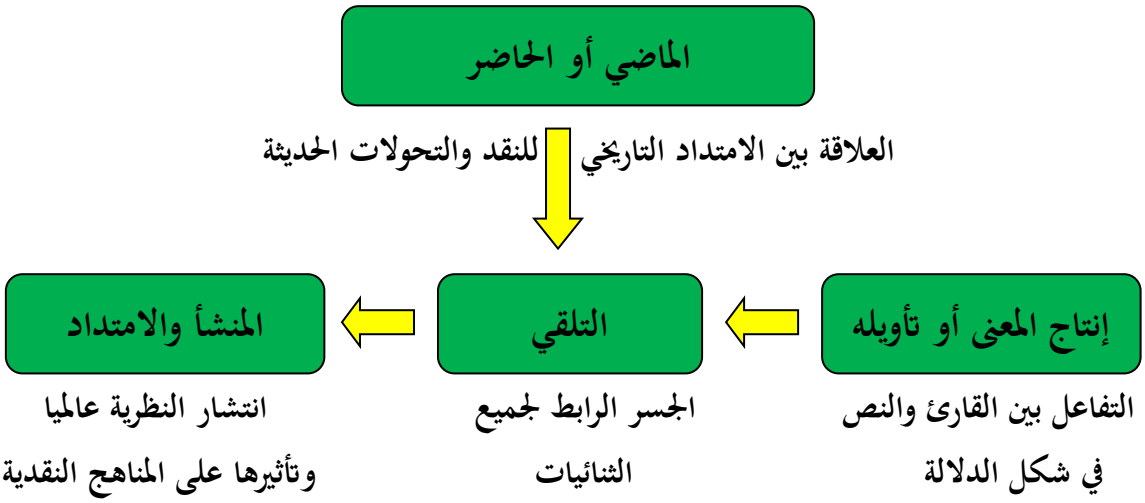
ثم تبرز ثنائية "**إنتاج المعنى وتأويله**" ضمن المفاهيم الأساسية في نظرية التلقي، حيث تتحدد العلاقة بين النص والقارئ عبر تفاعل مستمر يجعل التلقي جزءًا من عملية الإبداع الأدبي؛ فالتأثير بين الطرفين ليس مجرد انتقال للمعنى، بل هو سيرورة ديناميكية تُعيد تشكيل دلالات النصوص عبر الزمن، مما يمنحها امتدادًا تأويليًا عن طريق استقبالها المتجدد. فالتفاعل" **بين إنتاج النصوص وتلقيها يشكّل عنصرًا جوهريًا في تحليل الظواهر الأدبية، إذ يتم تحديد القيمة الجمالية للأعمال الإبداعية عند لحظة إنتاجها، ثم أثناء عملية القراءة التي تربطها بالمؤلفين والمؤلفات السابقة، وتُعيد تشكيلها ضمن تجربة فنية تتجاوز الحاضر لتشمل الامتداد التاريخي للنقد والتلقي**[2] مما يجعل العمل الأدبي غير مكتمل بذاته، إذ يكتسب معناه من خلال القارئ الذي يُسهم في إضفاء أبعاد جديدة عليه، فيتحول إلى مجال مفتوح للتأويل وإعادة البناء الدلالي

فيما تمثل الثنائية الثالثة العلاقة بين "**المنشأ والامتداد**"، والتي تعكس الترابط بين الجذور الفكرية لنظرية التلقي والمسارات النقدية التي استوعبتها، وقد أسهم هذا الانتشار في دخولها إلى بيئات أكاديمية وثقافية متعددة،

[1] ينظر: موسى صالح بشرى، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 01، 2001 م، ص 57.

[2] ينظر: هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ع. 484، ط 01، 2004 م، ص 102.

إذ انتقلت من فضائها الأول إلى سياقات نقدية متنوعة ، كما تجاوزت إطارها الفكري الأول لتندمج في المناهج الأكاديمية والمؤسسات البحثية التي أسهمت في تعزيز مكانتها في الخطاب النقدي الحديث، واستنادًا إلى طبيعتها القابلة للتكيف، استطاعت النظرية أن تخضع لإعادة قراءة وتأويل مستمر وفق خصوصيات البيئات الفكرية التي تبنّتها، مما منحها امتدادًا نقديًا متجددًا. ويعكس ذات التحول " **أن النظرية تمتلك مرونة داخل سيرورة تاريخية، إذ يمكن تعديل بعض مكوناتها أو إعادة تشكيلها وفق المتطلبات النقدية المختلفة، تجعل منها إطارًا مفتوحًا للتلقي متعدد الأبعاد**[1] ،وهذا ما يؤهلها للبقاء فاعلة ضمن الحوارات النقدية الراهنة، كما يتجلى هذا المفهوم–المنشأ والامتداد– في أن النظريات تتخذ طابعًا ديناميكيًا يسمح لها بالتطور والتكيف مع التحولات الفكرية المتجددة.



وعلى الرغم من انتشارها وتأثيرها في الدراسات النقدية، تواجه نظرية التلقي تحديات تعيق فاعليتها، حيث يتمثل أحدها في تعدد المفاهيم النقدية واختلاف المصطلحات، مما أدى إلى بروز اتجاهات متباينة حول دور القارئ في العملية النقدية، ولم يقتصر هذا الخلاف على الجانب الاصطلاحي، بل امتد إلى طبيعة تطبيق النظرية، حيث ظهرت رؤى متعددة تسعى إلى تحديد العلاقة بين النص والمتلقي فكل " **دراسة للتلقي تتطلب عدم تقييد المفاهيم بإطار إبستمولوجي واحد، إذ يمكن العثور على عناصر مشتركة تسمح بإقامة علم للتلقي يضم المناهج المختلفة، غير أن من الأفضل، في هذه المرحلة، إبقاء مفهوم القارئ مفتوحًا، لأن أي تحديد قاطع له قد يزيد من تعقيد المسألة بدلًا من حلها**[2]؛ وعليه تبرز الحاجة إلى تصور أكثر انفتاحًا يتيح للنظرية القدرة على استيعاب التغيرات الفكرية دون الوقوع في صرامة التحديدات النهائية.

[1] ينظر: محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1421 هـ، 2000 م، ص 46.

[2] ينظر: إلرود أبش، "التلقي والتأويل،" تر: محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع. 6، 1992 م، ص 11.

يفرض تعدد الطروحات النقدية أفقًا منفتحًا يتيح تنوع التأويلات، ويمنح نظرية التلقي مرونة تُمكّنها من مواكبة المستجدات الفكرية بعيدًا عن أي تصور ثابت لمفهوم القارئ، فبدلًا من حصر دوره ضمن إطار محدد، يتجلى التحدي في تطوير نموذج نقدي ينبض بالحيوية، قادر على التفاعل مع التحولات الثقافية والفكرية، بحيث تظل النظرية حاضرة وفاعلة في النقاشات النقدية الحديثة. ومن هذا المنطلق، لا يُعَد هذا الانفتاح مجرد تجاوز للعقبات التي قد تعيق تطورها، بل هو امتداد لرؤيتها التأويلية، حيث يتسع مجال التلقي ليشمل مقاربات نقدية متعددة، تتكيف مع حركة الفكر دون أن تفقد النظرية اتساقها المنهجي. وهكذا، فإن تجنب التأويل الأحادي يرسّخ مرونة النظرية، ويعيد تشكيل أطر اشتغالها داخل الخطاب النقدي، لتظل في تفاعل متجدد مع مسارات الدراسات الأدبية المعاصرة.

2. المرجعيات الفلسفية المؤسسة لنظرية التلقي

1.2. تصوّرات التلقي في الفكر اليوناني

1.1.2. السوفسطائية من جدل المعرفة إلى سلطة الخطاب

في أرض الإغريق، شهد العقل الإنساني نقلة فكرية نحو النضج، مستلهمًا من فكرهم الذي أضاء دروب المعرفة وأحدث تحولًا عميقًا في شتى المجالات، فقد أرسى الإغريق بنية معرفية متكاملة، امتدت جذورها إلى الفلسفة، الرياضيات، والعلوم الطبيعية، وأضحت الزاد الفكري الذي نهلت منه الحضارات اللاحقة، تستلهمه وتعيد تشكيله، موجّهة بذلك مسارات تطور الفكر الإنساني عبر العصور.

ووسط الزخم الفكري الذي شهدته بلاد الإغريق، برز تيار السوفسطائية في القرن الخامس قبل الميلاد، حيث أثار أتباعه قضايا جوهرية حول طبيعة المعرفة ومصادرها، موجهين اهتمامهم نحو العلاقة بين الإنسان وواقعه، ولم يقتصر نهجهم على التأمل النظري، بل تجاوزوه إلى التركيز على البعد العملي للفكر، مما منحهم مكانة خاصة في تاريخ الفلسفة.

لقد مهّد التيار السوفسطائي لنقاشات عميقة حول دور اللغة والخطاب في تشكيل الفهم الإنساني، وكانوا أوائل من ألقى الضوء على التأثير المتبادل بين الكلمة والفكر، وعلى الرغم من الانتقادات التي وُجّهت إليهم، فإن إسهاماتهم الفكرية أرست دعائم العديد من النظريات الحديثة التي تقوم على التفاعل بين المتلقي والنص، الأمر الذي جعلها جزءًا لا يتجزأ من النقاش الفلسفي حول ماهية المعرفة وحدودها.

يرجع أصل كلمة "سفسطائي" إلى معانٍ متعددة، إذ تطلق على " **الحكيم وأيضًا على الحكماء السبعة، وتعني معلمو النحو والبلاغة والسياسة**".[1]

يظهر هنا أن لهم دور تعليمي في اليونان، حيث قاموا بترشيد الناس إلى فنون اللغة والحكم، وتحديدًا فني الخطابة والبلاغة، وقد أدى ذلك ال ى مساهمة فعالة في تطور الحياة السياسية والاجتماعية.

[1] شرف الدين عبد الحميد، تاريخ الفلاسفة اليونان الأوائل قبل سقراط: إعادة بناء وتأويل جديد، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط 01، 2019 م، ص 22.

ويؤكد الدكتور مراد وهبة في كتابه "المعجم الفلسفي" على المعنى السابق بقوله: «**سوفستائي اللفظ الأجنبي مأخوذ من اللفظ اليوناني (صوفص) بمعنى حكيم، والحكيم في معناه الأصلي، في القرن الخامس قبل الميلاد، كان يتميز بالمهارة والحذق، ثم أصبح يدل على الخطيب الذي يعلم فن الكلام**»[1] أي، أن مدلول كلمة "سوفستائي" تطور عبر الزمن، بحيث انتقل من الدلالة على الحكمة إلى التعليم والإقناع باستخدام فنون البلاغة.

ويتفق هذا التصور مع طرح صاحب كتاب "تاريخ الفلسفة اليونانية" الذي يوضح أن: «**اسم 'سوفيست' كان يدل في الأصل على المعلم في أي فرع كان من العلوم والصناعات، وبنوع خاص على معلم البيان، ثم لحقه التحقير**»[2]،وقد ارتبط هذا الأخير بميل السوفسطائيين إلى التركيز على مهارات الإقناع وفن العرض الخطابي، مع إغفال الجوانب الفلسفية التأملية، لذلك رأى كل من سقراط وأفلاطون أن ما يقدمه السوفسطائيون عبارة عن تعليمات جوفاء تهتم بالشكل دون المضمون.

لقد شكّل هذا التيار منعطفًا هامًا في تاريخ الفلسفة اليونانية، إذ أضفى بعدًا جديدًا على البحث الفلسفي، متجاوزًا الانشغالات الميتافيزيقية التي هيمنت على تفكير الفلاسفة التقليديين، فبينما انصرفت الفلسفة اليونانية القديمة في بداياتها إلى البحث عن المبادئ الأولى التي تنظم الكون، موجهة اهتمامها نحو الماكروكوزم، أي الكون في كليّته، جاء هذا التيار ليعيد توجيه دفة اهتمامه " **نحو الإنسان باحثًا فيه عن غنى داخلي قد يقدّم ما يعجز العالم الخارجي عن استيفائه، فدراسة الحقيقة لا تكتمل بالاعتماد على الخارج وحده، إنما تقتضي أيضًا استحضار عالم الذات**[3] باعتباره مكوّنًا جوهريًا في مسار المعرفة الذي يجعل من الموضوعات الإنسانية مثل العادات والتقاليد والمجتمع محور اهتماماتهم، " **فالسفسطائية اختلفت عن الفلسفة اليونانية القديمة فيما يتعلق بالموضوع الذي تتناوله، فقد انشغلت بالإنسان والحضارة وعادات البشر**".[4]

كما لم يقتصر هذا التحول على الموضوع وحده، بل امتد ليشمل المنهج أيضًا، حيث اعتمد السوفسطائيون مقاربة استقرائية وتجريبية، ترتكز على جمع الحقائق والتفاصيل الدقيقة حول الإنسان والمجتمع، في مقابل المنهج الاستنتاجي الذي تبناه الفلاسفة التقليديون، والقائم على استنباط المعرفة من المبادئ الكلية،

[1] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، ط 01، 2007 م، ص 400.

[2] يوسف كرم، تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 02، 1946 م، ص 57–58.

[3] ينظر: محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، 2007 م، ص 86.

[4] Copleston, Frederick. A History of Philosophy. Image Books/Doubleday, New York, 1993, p. 84.

فقد كان "**بارمينيدس**"* و "**هيراقليطس**"** يسعيان إلى تفسير العالم المحسوس وفق مبادئ ثابتة، في حين كان (السوفسطائيون) أكثر اهتمامًا بالاختلافات الثقافية والمعرفية بين الشعوب وأوصلهم "**جمعهم للحقائق المتعلقة بالاختلافات في الآراء والمعتقدات، إلى استنتاج مفاده أنه من المستحيل الوصول إلى معرفة يقينية**".[1]

لقد أدى اعتماد السوفسطائيين على المنهج الاستقرائي إلى تطوير نظريات حول أصول الحضارة ونشأ اللغة، معبرين بذلك عن توجه جديد لفهم الواقع البشري من منظور تجريبي، وقد جاء ظهور الفلسفة السوفسطائية في الحقيقة استجابةً للتباينات التي نتجت عن محاولات الفلاسفة اليونانيين تقديم تفسير موحد لحقيقة الوجود، مما دفع الناس إلى البحث عن مواقف جديدة تتجاوز الإشكالات المطروحة. وبناءا على ذلك، قدم التيار السوفسطائي نقدًا امتد إلى مختلف جوانب الحياة البشرية، من العقائد الدينية إلى الأخلاق وسلوك الإنسان، متجاوزًا حدود الفلسفة النظرية نحو مقاربة أكثر ارتباطًا بالواقع.

وقد واكب هذا التحول ظهور تغيرات اجتماعية عميقة، تجلّت في تفاقم الخلافات ضمن سياق المحاكمات القضائية، مما منح فن الخطابة دورًا محوريًا في المواجهات الفكرية والنزاعات القانونية، كما برزت الحاجة إلى ابتكار أسلوب جديد في الجدل والإقناع يستجيب لمتطلبات المرحلة، " **فوجهوا أنظارهم إلى النبلاء من الشباب يعلمونهم الخطابة ووسائل التغلب السياسي والبراعة في منازلة الخصوم** "[2]،هذا ما جعلهم أكثر تأثيرا في الحياة العامة خاصة أن إدراكهم للحقيقة كان مرتبطا "**بالإدراك الحسي، لابالبرهان العلمي أو المنطقي، لذلك اعتمدوا على قوة الخطابة والشعر والجدل**"[3] من هنا أصبحت الخطابة بالنسبة لهم، وسيلة رئيسية لإقناع الجمهور.

لم تحظَ مسألة الإدراك الحسي بمكانة مركزية في الفكر اليوناني قبل ظهور الفلسفة السوفسطائية، إذ انصب الاهتمام آنذاك على البحث في المبادئ الكلية للوجود، وشكل ظهور "بارمنيدس" نقطة تحول بين الاتجاه المادي الذي سبقه والنزعة العقلية التي جاءت بعده، حيث قدّم رؤية فلسفية تنأى عن المادية الحسية

---

* بارمنيدس (470-504 ق م) الفيلسوف الإيلي المؤسس الحقيقي للمدرسة الإيلية، تتلمذ على يد اكسانوفان. وجه بارمنيدس فلسفته لمعارضة مفهوم الحركة والتغيير الشاملين في العالم. فالعالم عنده كرة مادية متصلة لا مكان للخلاء فيها، وأن كل فكرة هي فكرة عن وجود (عبد القادر تومي، وجوه الفلسفة، ص 11).

** هيراقليطس الإفسوسي (Heraclitus of Ephesus) فيلسوف يوناني من القرن السادس قبل الميلاد (نحو 535–475 ق.م)، يُعد من أبرز فلاسفة ما قبل سقراط، وواحدًا من ممثلي الفلسفة الإيونية، اشتهر بتأكيده على التغيّر المستمر بوصفه سمة جوهرية للوجود، كم اعدّ النار المبدأ الأساسي للعالم، وطرح مفهوم "اللوجوس" باعتباره العقل الكوني المنظّم.

[1] Copleston, Frederick. A History of Philosophy, p.85.

[2] محمد حامد السيد محمد، "الفكر السوفسطائي في كتابات مفكري العرب في القرن العشرين،" مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، مج. 1، 2020 م، ص 946.

[3] حنا أسعد فهمي، تاريخ الفلسفة من قدم عصورها إلى الآن، تح: عقبة زيدان، نور للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، 2005 م، ص 7.

وتؤكد على ثبات الوجود، كما تميز عن مفكري "أيونا"*، اختياره للشعر كوسيلة للتعبيرعن فلسفته، هذا " **الأسلوب تبنّاه بعض من جاء بعده، وقد ضمن رؤاه الفلسفية في كتابه الطبيعة، الذي قسّمه إلى قسمين: أحدهما يعالج الوجود الحقيقي، والآخر يتناول الوجود الظني، أي عالم المحسوسات، ليكرّس بذلك ثنائية واضحة بين الحقيقة والمظهر**"[1] ، كما يبرر انحيازه لصالح الطريقة العقلية الخالصة، لأن العالم في نظره " **يتجلى في موجود واحد، غير أن هذا الفهم يختلف عن تصوّر الطبيعيين الذين رجّحوا عنصرًا ماديًا بسيطًا، كالماء أو الهواء أو النار، كمصدر لولادة الكثرة والحركة. فالموجود، في نظره، يتمثل في طبيعة ساكنة وثابتة.**[2]

هذه الرؤية بكل صراحة، تعكس طموحه إلى معرفة الحقيقة المطلقة للوجود بنوعيه.

ويتجسد في مقطع تنطق فيه الآلهة على لسانه: «**جئت تبحث في كل شيء عن الحق الثابت للمستدير، كما تبحث عن ظنون البشر الفانيين التي لا يوثق به**»[3] وعليه يصبح الوجود الحقيقي عنده ثابتًا ودائمًا، لا يطرأ عليه تغيير جوهري، بينما يظل الوجود الذي يدركه البشر مجرد انعكاس زائف، يخدعهم بتعدد الأشكال والظواهر المتغيرة. فالحواس، وعلى رأسها البصر، لا تقدم سوى صور مضللة، وهو ما يعبر عنه بقوله: «**ما يلفظ به عليه الكون والفساد والبداية والنهاية صور فحسب، ويفكر فيه يجب أن يكون موجودًا، لأنه من الممكن أن يكون الوجود موجودًا، ومن المستحيل أن يوجد اللاموجود: إني أمرك أن تتأمل هذه الأمور**».[4]

ويعتقد بارمنديس، أن " **الكل واحد وكذلك غير متحرك أيضا**"[5]، ويتبين هنا تأكيده على فكرة تجانس وتماسك الوجود، التي جعلت منه أبا للمادية، يقول: «**إن الوجود لا يتحرك من جهة حدوده المحكمة، المرسومة بالبداية والنهاية، إذ إن مبدأ الكون والفساد، أي ما يظهر ويختفي، قد نُحّي جانبًا بفعل يقين لا**

---

* نسبة للمدرسة الفلسفية الواقعة على الساحل الغربي لآسيا الصغرى، حيث شكّلت مدن مثل ملطى وأفسوس مراكز حضارية نشطة احتضنت بدايات التفكير العقلي، وقد عاش الأيونيون، بمن فيهم الملطيون والأفسوسيون، خلال القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، وارتبطت أسماؤهم ببواكير التساؤل الفلسفي في التاريخ اليوناني. عُرف فلاسفة ملطى بتركيزهم على فهم الطبيعة، وأُطلق عليهم اسم "الطبيعيين الأوائل" نظرًا لمحاولاتهم تفسير الظواهر الكونية بعيدًا عن الأساطير، كما عرفوا بأوائل المنظرين للفكر الفلسفي.

[1] أفلاطون، المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994 م، مج 2، ص 79.

[2] ينظر: يوسف كرم، إبراهيم بيومي مدكور، دروس في تاريخ الفلسفة الإسلامية، طبعة وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1940 م، ص 37.

[3] أفلاطون، المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تمراز، مج5، ص 160.

[4] ر. فالتزر، أفلاطون: تصوره إله واحد ونظرة المسلمين في فلسفته، ضمن كتب دائرة المعارف الإسلامية، تر: إبراهيم خورشيد وآخرين، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 01، 1982 م، ص 82.

[5] أولف جيجن، المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، تر: عزة قرني، توزيع دار النهضة العربية، القاهرة، 1976 م، ص 125.

يتزعزع. فالموجود يبقى في موضعه، قائمًا بذاته، ثابتًا على امتداد الزمن، تمسكه الضرورة ضمن حدود النهاية التي تحيط به. وقد قضى القانون الإلهي بأن يكون الوجود محاطًا بالنهاية، مكتفيًا بذاته، غير محتاج إلى غيره؛ أما إن وُصف بكونه محدودًا من جهة المكان، فإنه يغدو محتاجًا إلى كل ما هو خارج عنه».[1]

أما المعرفة فقد رسم لها "بارمنديس" معلمين بقوله: «**أدعوك إلى الإصغاء والتأمل، فطريقا المعرفة لا يخرجان عن خيارين اثنين. الأول يفترض أن الوجود قائم فعليًا، ولا يمكن أن يكون على غير هذا الحال، وهو الطريق الذي يقود إلى اليقين، إذ يقوم على الحقيقة بوصفها أساسًا للتفكير. الثاني ينطلق من تصور ينفي وجود الكائن، ويقر بأن ما ليس بموجود يجب أن يبقى كذلك، غير أن هذا المسار يتعذر السير فيه، لأن العدم لا يُدرك ولا يُقال، ما دام الفكر والوجود، متطابقان ولا ينفصلان**»[2] ؛وبهذا ارتسم التوجه الذي سعى–بارمنديس– إليه، حيث قسّم الوجود إلى نوعين: وجود حقيقي، وهو الموجود فعليًا، ووجود غير حقيقي، وهو العدم.

لقد شكل هذا التوجه نقطة جدل بين الفلاسفة الذين جاؤوا من بعده، وأثار اهتمام السوفسطائيين الذين قلبوا المعادلة، واعتبروا أن ما وصفه بالوجود غير الحقيقي هو في الواقع الوجود الفعلي، كما رجح "بارمنديس" الطريق العقلي للمعرفة؛ لأنها الأداة الوحيدة القادرة على إدراك الحقيقة، لأجل ذلك تميّز بظهوره في تاريخ الفكر بوصفه منح مبدأ الذاتية طابعه الخالص.

تطرح الفلسفة السوفسطائية فكرة النسبية في المعرفة، حيث يرى فلاسفتها أن ما يعتبره الفرد صوابًا يظل صوابًا بالنسبة له، وما يراه خاطئًا يكون خاطئًا في نظره، وتعكس هذه الرؤية مدى اختلاف المعايير الشخصية التي تحدد الفهم الفردي للحقيقة وفق كل مفكر، ويُعتبر بروتاجوراس* أحد أبرز أعلام المدرسة السوفسطائية، حيث رأى أن الإدراك الحسي يشكل الأساس الوحيد للمعرفة، إذ لا يدرك الإنسان الواقع إلا بواسطة حواسه، الأمر الذي يجعل الحقيقة ذات طبيعة نسبية تتغير تبعًا لاختلاف التجارب الفردية، يقول: «**ما يبدو لي حق فهو حق بالنسبة لي، وما يبدو لك أنه حق فهو حق بالنسبة لك**»[3]، أي أن الوجود يتحدد وفقًا للإدراك

---

[1] ينظر: مصطفى النشار، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1988 م، ص 191.

[2] ينظر: بنيامين فارنتن، العلم الإغريقي، تر: أحمد شكري سالم، مراجعة: حسين كامل أبو الليف، ملتزم الطبع والنشر: مكتبة النهضة المصرية، 1985 م، ص 165.

* بروتاجوراس من أبرز المفكرين السوفسطائيين في اليونان القديمة، وُلد في مدينة أبديرا، وعاش فترة من حياته في أثينا، حيث برز اسمه في الأوساط الفكرية. نُسب إليه تأليف ما يقارب عشرة كتب، ويُقال إنه تأثّر بالفرس في نزعتهم الشكية، عُرف باهتمامه بالفكر، ويتجلى ذلك بوضوح في كتابه "عن الحقيقة"، حيث تناول قضايا المعرفة والجدل. كما عُرف بتعليمه فن الإقناع وتدريب الشباب على الخطابة والمهارات الجدلية.

[3] كوبلستون فريدريك، تاريخ الفلسفة، تر: إمام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 01، 2002 م، مج.1، ص 142.

الفردي.

إن هذا التصور يجرد المعرفة من أي يقين مطلق، فالحكم على الأشياء ينبني على ما تدركه الحواس بشكل مباشر، وهنا تتجلى فكرت " **لحواسي على أنه حق تمامًا مثل ما يبدو لحواسك أنت أيضًا"**[1]، لذلك، تصبح المعرفة خاضعة للتحولات الحسية التي تختلف من فرد لآخر، مما يؤدي إلى اختلاف الأحكام حول الحقيقة والخير والفضيلة، فبروتاجوراس يذهب إلى أن الحكم على القيم أيضًا يتبع ذات المبدأ فكل" **ما يراه صادقًا بالنسبة إليه فهو فضيلة في نظره، وما يراه كاذبًا فهو كذلك من منظوره وما يعتبره نافعًا له يعدّه الأفضل، وما يراه رذيلة فهو كذلك بحسب تقديره الشخصي**[2] وعليه؛ فإن القيم الأخلاقية تتحد وفقًا لوجهة نظر الفرد، وغير مرتبطة بنظام ثابت.

وبينما يقدّم بروتاجوراس تصورًا جذريًا للمعرفة يقوم على أساس الإدراك الحسي، يظهر أن تحليل هذا التصور من داخله يكشف عن إشكالات عميقة تتصل بصعوبة الحفاظ على مبدأ النسبية المطلقة، وهذه الإشكالات تفتح المجال أمام مراجعة هذا الطرح في ضوء رؤى فلسفية أكثر تماسكًا، كما يتجلّى في نظرية المعرفة عند أرسطو التي توفّق بين الإدراك الحسي والتأمل العقلي بوصفهما معًا أساسًا للفهم الإنساني.

لقد وافق فكر "بروتاجوراس" آراء "هيراقليطس" حول النسبية والتغير المستمر للأشياء، حيث اعتبر أن الثبات المطلق غير موجود في الواقع، فالمعرفة ليست ثابتة، بل نسبية وتعتمد على تجربة الفرد وظروفه، يقول "هيراقليطس": «**لا تنزل مجرى النهر مرتين بشكل واحد، لأن مياها جديدة تغمرك باستمرار**»[3] ؛ وهو ما يعكس التغير المستمر الذي تبناه "بروتاجوراس" في فلسفته، و تبعا لذلك ، جعل الظن مدخلًا أساسيًا للمعرفة من جهة، والحقيقة متغيرة وفقًا للفرد من جهة اخرى؛ فالمعرفة، إذن، تتشكل من خلال التجربة الذاتية وليست مقصورة على الحواس أو العقل فقط.

هذا التحول ينعكس على فهم الدين والفن، حيث كان الإبداع والمعتقدات الدينية في البداية مرتبطين بالإلهام الإلهي، وقد جعل "بروتاجوراس" من الإنسان مركزًا في تشكيل معارفه واعتقاداته، معتبرا أن الفرد هو من يحدد معناه ووجوده في هذا العالم المتغير مطبقا ذلك في كتابه "الحقيقة" بعبارته الشهيرة –"**إن الإنسان مقياس لكل شيء**[4]"– التي خضعت لتأويلات متعددة منذ أفلاطون، وطُرحت تساؤلات حول ما إذا كان يقصد الإنسان كفرد أم كمجتمع ، لكن يبدوأن بروتاجوراس قد أعاد الاعتبار للذات، واضعا إياها محورًا أساسيًا في إنتاج المعنى، إذ يعتقد أن الأشياء في الوجود تخضع لتغير مستمر، وما يتبدل في هذا التغير هو الإدراك الحسي

[1] إمام عبد الفتاح إمام، فلسفة الأخلاق، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1975م، ص66.

[2] ينظر: أفلاطون، المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تمراز، مج5، ص 165.

[3] مصطفى النشار، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، ص138.

[4] ميرة حلمي مطر، الفلسفة اليونانية: تاريخها ومشكلاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط 01، 1998 م، ص 171.

الفردي، بوصفه المصدر الأول للفهم والمعرفة. من هنا، " **تبنّى السوفسطائيون هذه الفكرة وطبقوها على الخطابة مع التشديد على دور الذات في إنتاج المعنى** ".[1]

لقد مثّلت الخطابة أداة أساسية في نقل الأفكار وتعزيز التواصل الفكري، حيث أدرك السوفسطائيون جوهرها كفن للإقناع، فجعلوها محورًا رئيسيًا في استراتيجيات التأثير على الجمهور. وانطلاقًا من ذلك، ركزوا على المحتمل باعتباره عنصرًا جوهريًا في الخطاب، إذ يتيح إثارة الظن ويفتح المجال أمام تأويلات متعددة، مما يمنح الكلمات قوة تتجاوز الحقيقة المطلقة إلى فضاء يحرك الحواس والانفعالات العاطفية، وقد كان هدفهم الأسمى "**جعل المستمع (المتلقي) غاية الخطابة ومن ثم حددوا أهم قانون للخطابة وهو الاستجابة**"[2]كأهم مبدأ فيها، إذ يقوم الإدراك على الظروف الذاتية والتجربة الشخصية، فينعكس على تنوع وجهات النظر واختلاف التأويلات. ومن هذا التفاعل بين التجربة الفردية والنظام المعرفي، تتولد أفكار جديدة، ويتجلى التأثير الإبداعي للخطابة عبر" **ما تقدمه من مقصدية واضحة في إيماءات اللغة وسحر الألفاظ والتراكيب**"[3] المؤثرة على الفكر والعاطفة، لتصل إلى أعمق مستويات الفهم الإنساني، مُحدثةً أثرًا يتجاوز المعنى المباشر إلى أبعاد أعمق من الإلهام والتأثير.

اعتقد السفسطائيون أن "**الخطابة مرادفة للحكمة، وسعوا جاهدين للوصول إليها، مُحفّزين الآخرين على اتباع هذا الطريق... فكانت الخطابة بالنسبة لهم أداة قوية تؤثر في المتلقي، تتضمن بنيات لغوية قادرة على إثارة الانتباه... وتحقيق الاستجابة المرجوة. وقد اعتمد السفسطائيون على اللغة باعتبارها الوسيلة الأكثر فاعلية في جذب انتباه المتلقين**".[4]

وعليه يتضح، أن المتلقي يشكل عنصرا محوريا في عملية الخطابة، إذ يمتلك القدرة على تفكيك الرموز والشفرات اللغوية تبعًا للسياق، مما يمنحه دورًا فاعلًا في تشكيل المعنى، ويعيدنا هذا الطرح إلى جوهر التيار السوفسطائي الذي تميز أتباعه بنزعة الشك وإعادة قراءة النصوص الدينية والقانونية، متبنين رؤية تقوم على أن كل شيء وراء الألفاظ قابل للتأويل، وقد أصبحت هذه الفكرة حجر الأساس لنظرية القراءة والتلقي التي منحت النص أفقًا مفتوحًا على الاحتمالات والتعدد التأويلي، مؤسِّسةً لمفهوم جديد للمعرفة، حيث تستمد الحقيقة من تفاعل القارئ مع ما تحمله اللغة من إمكانات غير محدودة.

2.1.2. المبدأ الأرسطي في التلقي الجمالي

يُعَدّ مفهوم الشكل بطبيعته المتحولة، عنصرًا محوريًا في الفكر اليوناني، إذ لم يكن مجرد مبحث جمالي، بل

[1] عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط.، 2007 م، ص 57.

[2] عبد القادر عبو، المرجع السابق، ص58.

[3] المصدر نفسه، ص58.

[4] المصدر نفسه، ص 59.

ارتبط بأساسيات إدراك الإنسان للعالم، وتباينت الرؤى الفلسفية حوله بين من اعتبره تجليًا للحقيقة، ومن وضعه في نطاق المحاكاة، ولقد قدّم أفلاطون تصنيفًا للأشكال، حيث ميز بين" **الشكل المثالي. والشكل الحقيقي. والشكل الحاكي**"[1] مؤكدا أن النموذج المثالي هو الأصل، بينما تعد الأشكال الأخرى انعكاسات له، غير أن هذا الطرح لم يبقَ دون مساءلة، إذ جاء أرسطو في كتابه " فن الشعر" ليمنح الشكل بعدًا متصلًا بالتجربة الإنسانية، معتمدًا على رؤية ترى في الإبداع فعلًا يستلهم الواقع ويعيد إنتاجه في إطار رمزي يتخطى المحاكاة الحرفية. وفي هذا السياق، بدا الفرق واضحًا بين المنظورين؛ فأفلاطون حافظ على مركزية المثل بوصفها معيارًا للحقيقة، في حين فتح أرسطو مجالًا أوسع للتخييل، مكّنه من تجاوز المحاكاة إلى فضاء يتعامل مع الممكن، ويعيد صياغة التصورات ضمن رؤية تتخطى المعطى الحسي المباشر.

لقد رأى أفلاطون* في المحاكاة** صورة مشوّهة للواقع، إذ اعتبر أن الحقيقة لا تكمن في العالم المحسوس، بل في عالم المثل حيث تستقر الجواهر الثابتة للأشياء. وانطلاقًا من هذا التصور، رأى أن الفن، ولا سيما الشعر، يمثل ابتعادًا عن الحقيقة، لأنه يعيد إنتاج نسخة عن الواقع وفق رؤية ذاتية، مما يجعله بعيدًا عن الحقيقة مرتين؛ (أولًا) لأنه يحاكي العالم الحسي، و(ثانيًا) لأن هذا العالم نفسه ليس سوى ظل لعالم المثل، واستكمالًا لهذا الطرح، قدم أفلاطون تصورًا للمحاكاة باعتبارها انحرافًا متدرجًا عن الحقيقة الأصلية، وميز بين ثلاثة مستويات من الوجود: المثال المثالي، والصناعة الحرفية، والتصوير الفني، **فالإله هو الذي أبدع السرير المثالي، وهو النموذج الأصلي الذي يتسم بالكمال، أما النجار، فيقوم بصنع سرير مادي مستندًا إلى هذا المثال، لكنه لا يرقى إلى مستواه في الكمال، ثم يأتي الرسام، الذي يكتفي بمحاكاة السرير المصنوع دون أن يمتلك فهمًا حقيقيًا لطبيعته أو لعملية تركيبه، مما يجعله أكثر بعدًا عن الحقيقة**[2] فالفن عند أفلاطون، يحتل أدنى درجات

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط 01، 1998 م، ص 36.

* من أبرز الفلاسفة في التاريخ اليوناني الكلاسيكي، وُلد في أثينا حوالي سنة(427 ق.م) وكان تلميذًا لسقراط، قبل أن يؤسس مدرسته الخاصة المعروفة بـ"الأكاديمية"، التي شكّلت أول مؤسسة فلسفية منهجية في الغرب، مزج أفلاطون بين الفلسفة والشعر، ارتكزت فلسفته على نظرية المثل، التي جعلت من الحقيقة كيانًا مفارقًا يُدرك بالعقل الخالص، كما اهتم بفلسفة الجمال والسياسة والأخلاق، من أشهر أعماله مجموعة الحوارات الفلسفية التي صاغها بأسلوب أدبي رفيع، جمع فيها بين الفن البلاغي والعمق الفكري، وتُعد "الجمهورية" أبرز مؤلفاته، وقد طرح فيها رؤيته للعدالة والمجتمع المثالي والحاكم الفيلسوف.

** مصطلح نقدي يعود إلى الأصل اليوناني (mimesis)، ويُشير إلى عرض الواقع أو تقليده في العمل الفني، وقد استخدمه أفلاطون كفعل ينقل صورة عن الواقع، وهي صورة بعيدة عن الحقيقة، ولذلك اعتبر الفن محاكاة للمحاكاة، مما يجعل قيمته المعرفية والأخلاقية موضع شك، أما عند أرسطو، فقد اعتُبرت المحاكاة وظيفة طبيعية للفن تسعى إلى إعادة تشكيله، واختبار الممكن من خلال التخييل، خاصة في الشعر والتراجيديا.

[2] ينظر: طاليس أرسطو، فن الشعر، تر وتع: أحمد حمادة، ط 01، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص 61.

الوجود المعرفي، نظرا لافتقاره إلى إنتاج معرفة حقيقية.

في المقابل قدّم أرسطو* تصورًا مغايرًا يرتكز على البعد النفسي والإبداعي للفن، فالمحاكاة عنده، استجابة طبيعية لدافع متأصل في النفس البشرية، ينزع الإنسان بفطرته، إلى تقليد العالم من حوله كوسيلة للفهم والتعبير، وقد منح هذا المفهوم بعدًا جماليًا وعمليًا، مؤكدا على أصالة الفن في الطبيعة البشرية، ويرى أن الشعر نشأ نتيجة لسببين أساسيين متجذرين في الإنسان. " **(أولاً)، تعتبر المحاكاة نزعة فطرية يكتسبها الإنسان منذ طفولته، (ثانيًا)، شعور الإنسان، بشكل عام، بمتعة عميقة في التفاعل مع الأعمال المحاكية"**[1]، إذا رأى فيها نشاطًا إبداعيًا. وعليه، فالمحاكاة عملية تأويلية تتفاعل فيها الذات مع التجربة.

يظهر مفهوم التطهير بوضوح في فكر أرسطو من خلال فن الشعر، حيث يُشكّل صلة جوهرية بين التلقي والتأثير الجمالي، وقد حافظ هذا المفهوم على معناه الأصلي"كاتارسيس"** في العديد من اللغات، ويُترجم أحيانًا إلى التنقية أو التحرر من الانفعالات. ويرجع أصله الدلالي إلى المجال الطبي، حيث كان يشير إلى تخليص الجسد من الشوائب، مما يعكس بُعده العلاجي في الفكر الإغريقي. ومع مرور الزمن، اكتسب دلالة فلسفية وجمالية تتعلق بتفاعل المتلقي مع العمل الفني، وقد وظّفه أرسطو كأداة لتحقيق توازن بين مختلف الفئات من المتلقين، فهناك" **بعض الأفراد تغلب عليهم العاطفة، مما يستوجب توجيههم نحو أعمال شديدة الانفعال تعيد إليهم اتزانهم الوجداني. وهؤلاء هم العمال الذين وسمهم بالسوقة، في المقابل، ثمة فئة أكثر سيطرة على مشاعرها، وصفها أرسطو بالرجال الأحرار**[2]، ولا تحتاج إلى التطهير بنفس الدرجة، وعليه يصبح الفن أداة لضبط التفاعل العاطفي، فيمنح الفئة الأولى متنفسًا للتخفيف من انفعالاتها، بينما يوفر للأخرى تجربة جمالية تعزز إدراكها للعلاقات الإنسانية في أبعادها المتنوعة.

وتجدر الإشارة إلى أن الغاية من الفكرة التي صاغها ارسطو، كانت موجهة تطبيقيا للتراجيديا التي وسمها بأنها " **محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في اللغة، ممتعة لأنها مشوقة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي(...)**

---

* هو أرسطوطاليس أحد أعظم المفكرين في تاريخ الفلسفة، وُلد في مدينة "ستاجيرا" شمال اليونان عام (384 ق.م) تتلمذ على يد أفلاطون في أكاديمية أثينا، ثم شقّ لنفسه مسارًا فلسفيًا مستقلاً، أسّس من خلاله "الليقيون"، وهي مدرسة فلسفية قامت على منهج البحث والنقاش المنظم. انشغل أرسطو بمباحث الوجود والمعرفة والأخلاق والسياسة، كما كان له إسهام عميق في النظرية الأدبية من خلال كتابه (فن الشعر)، حيث قدّم أول تحليل منهجي للتراجيديا والشعر بوصفهما شكلين من أشكال المحاكاة الفنية.

[1] طاليس أرسطو، فن الشعر، ص 79.

** (Catharsis)مشتق من الكلمة اليونانية (κάθαρσις) التي تعني (التطهير، التنقية) وهو في الحقيقة مرتبط بالنظرية الطبية.

[2] ينظر: عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1999 م، ص 174–175.

وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[1]، فالمتابع يتأثر ويفرغ السلبيات بواسطة حركات المشهد المسرحي في علاقة ذهاب وإياب مع الموضوع.

كما ربط أرسطو مفهوم التطهير، بـ **"إثارة مشاعر الخوف والرحمة في المشاهدين، بتفاعلهم مع أحداث التراجيديا، من خلال البنية الكلية للعمل التراجيدي، وبالأخص عبر العنصرين الرئيسيين في الخرافة، وهما: التحول والتعرف، حيث يُظهر التحول في مصائر الشخصيات، من السعادة إلى الشقاء، كتحول يحدث بعد التعرف، الذي يتم بين هذه الشخصيات التراجيدية.**[2]

ويؤدي تلقي أي المسرحية، "**سواء بالمشاهدة أو القراءة، يتولد في ذات المتلقي مشاعر الرحمة تجاه الشخصيات التراجيدية، والشفقة على أولئك الذين يواجهون مصائرهم المأساوية، وهذا التفاعل العاطفي يفضي إلى شعور بالخوف، إما على الشخصيات نفسها أو على المتلقي ذاته"**[3]

نستنتج أن هذا يعزز التأثير العاطفي للمسرحية، ويدفع نحو تفاعل أعمق مع الأحداث، ولا يتطلب تحقيق البُعد التطهيري بالضرورة مشاهدة المسرحية، إذ فهم أرسطو أيضا، أن قراءة النص قادرة على إحداث الاستجابة العاطفية ذاتها، وإن كانت تختلف من حيث التأثير بفعل لتأثير التقنيات المسرحة التي تسهم في تعزيز المشاعر وتيسير الانتقال بين الأحاسيس. وهذا الأمر بطبيعة الحال، يزيد في قيمة النصوص الأدبية، ويكشف قدرتها على إثارة الاستجابة التطهيرية بطرق مغايرة.

وينبغي على الشاعر في نظر أرسطو أن يبتكر لحظات غير متوقعة، تعيد تشكيل الإدراك البشري، وتفتح أفق التأمل العميق لدى المتلقي، حيث تولّد هذه المفاجآت عالمًا جديدًا من المعاني، يدفعه إلى التفكير خارج حدود المألوف، الأمر الذي يبرز اهتمامه من جهة بالمبدع و مدى تأثيره في المتلقي، وهو ما سيجد امتدادًا لاحقًا في المدرسة الألمانية، ومن جهة أخرى شدد على ضرورة امتلاك العمل الفني لبنية متماسكة، تتيح استثارة عواطف المتلقي بشكل تدريجي، فالعنصر الأساسي لنجاح المحاكاة يكمن في هيكلة العمل بطريقة تبدأ " **بتقديم الوضعية الأولى، ثم تصاعد الأحداث لتبلغ ذروتها في الوسط ، وأخيرًا يتم الوصول إلى النهاية"**[4] التي بدورها تجعل استجابة المتلقي انعكاسا لفاعلية العمل الفني، وقد ضبط لها –أرسطو–مجموعة من المعايير تحقق جماليته وهي **"الترتيب والتناسب والوضوح"**[5] حتى تكون النتيجة التي يتوقعها المتلقي "**امتدادًا منطقيًا ومحتملًا لما سبقها من أحداث، وتتشكل كحتمية داخل سياق درامي"**[6] يعزز التماسك الداخلي

---

[1] طاليس أرسطو، فن الشعر، ص 108.

[2] ينظر: الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1999 م، ص 134.

[3] المصدر نفسه، ص 134.

[4] طاليس أرسطو، فن الشعر، ص 108.

[5] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 36.

[6] طاليس أرسطو، المصدر السابق، ص 120.

للعمل الفني ويجعله أكثر انسجاما مع الطبيعة.

و في سياق مقام الشعر وتأثيره، أبعد أفلاطون الشعراء عن مدينته الفاضلة، إذ رأى في نتاجهم خطابة خادعة تُضلّ الفهم، وتُربك صفاء الفكر، أما أرسطو فقد نظر إلى الجمال من زاوية تأثيره في النفس، واتصاله بانفعالات الإنسان واستجاباته الوجدانية، كما اهتم بالجانب الشعوري في التلقي، واعتبره عنصرًا أصيلًا في بنية العمل الفني، الأمر الذي دفعه إلى تشجيع الشعراء على مخاطبة العاطفة وتحريك الإحساس، إدراكًا منه لدور الشعر في التعبير عن التجربة الإنسانية، وما ينطوي عليه من طاقة فنية قادرة على تهذيب النفس والتأثير فيه يقول : « **يشعر المشاهد خلال التراجيديا بتفريغ انفعالاته المكبوتة، مما يمنحه نوعًا من الراحة والتوازن على المستوى العاطفي، وكأن الإنسان يجد في مشهد العقاب الواقع على غيره فرصة لاستخلاص العبرة، ويستقبل نهاية التراجيديا بشيء من الارتياح، حين يقارن بين مصير البطل وظروفه الذاتية**»[1].

نلمس من القول أن المتلقي موضوع في قلب التجربة التراجيدية، حيث تتحول مشاعره المكبوتة إلى طاقة منفعلة تستجيب لما يُعرض على الخشبة. هذا التفاعل لا يُختزل في مجرد انفعال وقتي، بل يتجه نحو إعادة التوازن الداخلي من خلال الإحساس بالراحة النفسية بعد التوتر، وتُظهر مقارنة المتلقي بين مصير البطل ووضعه الخاص وعيًا ذاتيًا يتجاوز الموقف العابر، ويجعل من التراجيديا مجالًا لتأمل القَدَر الإنساني، فالمتعة الجمالية هنا تنبع من انخراط وجداني عميق، يربط بين الألم المعروض والانفراج المتحقق في الذات، ويُعيد تشكيل العلاقة بين الفن والوعي الفردي.

ويجد ذات الطرح امتداده في التراث الفلسفي العربي، حيث واصل المفكرون التأمل في أثر التخييل على المتلقي، مستندين إلى ما وضعه أرسطو من أسس، وقد تتبع ابن سينا في شرحه لمقولات أرسطو فرأى " **أن الشعر كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية (...) والمخيّل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة أو فكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالًا نفسانيا غير فكري**[2].

هذا التصور يُبرز طبيعة الأثر الشعري بوصفه قائمًا على الاستجابة التلقائية للنفس، وعلى الانفعال المباشر الذي يتجاوز التفكير الواعي.

لقد منح أرسطو للعاطفة مكانة محورية في الشعر، معتبرًا أن جوهر نجاحه يكمن في قدرته على التأثير في المتلقي وتحقيق التوازن العاطفي لديه، وعن طريق تأمل فلسفته، يتضح لنا أن فكره لم يقتصر على تحليل العمل الفني فحسب، بل امتد ليشمل المبدع والمتلقي، وحدد طبيعة الاستجابة التي تنشأ وفق الشروط التي وضعها لكل منهما، وهذا الطرح بعمقه وأبعاده الجمالية، شكل أحد الأسس التي استندت عليها نظرية التلقي المعاصرة، إذ وجدت في أفكاره مرجعية تؤطر علاقتها بالتأويل والتفاعل مع النص.

---

[1] ينظر: عباس الدحلية، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ط 01، مكتبة النجاح الحديثة، 1988 م، ص 210.

[2] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، لبنان، ط1، 1983م، ص412.

3.1.2. بلاغة الانفعال في نظرية السمو

إذا كان "أرسطو" نظر إلى جمالية النصوص من زاوية البنية الخطابية والمحاكاة بوصفها ركيزة أساسيَّة لفهم التلقي، فإن **لونجينوس*** تجاوز هذه المفاهيم التقليدية وأعاد تعريف العلاقة بين النص والمتلقي، حيث لا يتجلى الأثر الأدبي في عناصره الشكلية فقط، بل في قدرته على الارتقاء بالروح والفكر وهو ما أطلق عليه نظرية (السمو أو الجلال).**

يشكّل السمو عنصرًا مركزيًا في إبداع كبار الشعراء وكتّاب النثر، فهو يتجلّى في قدرتهم على إحداث أثر عميق يلامس الوجدان، " **بواسطة لتعبير الموحي والمحمّل بالدلالات، ومن خلال ما يشدّ الانتباه بقوة ويستعصي على التجاهل، وما يرسخ في الذاكرة أثرًا واضحًا يستمر زمناً طويلاً.**[1]

نلمس من خلال هذا القول وجود وعي بجوهر الأثر الأدبي، حيثُ قاس قيمة العمل بجمال العبارة وبقدرته على إثارة الدهشة والارتسام العاطفي العميق في وعي المتلقي، فالسمو هنا ليس ترفًا بلاغيًا، بل تجربة جمالية راسخة تتجاوز اللحظة الآنية.

كما ترتكز هذه النظرية، وفق التصور الفلسفي للونجينوس، على تعدد أشكال التفاعل التي يُبديها المتلقي إزاء النص، وقد صاغها ضمن مسارين أساسيين يشكّلان البنية العاطفية والفكرية للتلقي الجمالي " **الأول: يكمن في قدرة الكاتب على تشكيل النص بأسلوب فني، يعكس براعة في التعبير وموهبة في اختيار الأساليب اللغوية القادرة على تحفيز خيال القارئ، عن طريق إتخاذها صورًا إيحائية متعددة، للوصول إلى بناء يكون تأثيره طويل الأمد في عقل المتلقي، أما الثاني: فهو البُعد الفلسفي للسمو الذي يتجاوز التعبير اللغوي التقليدي متجسدا في مسحة أفلاطونية.**[2]

يشير هذا التقسيم إلى حضور المتلقي في قلب العملية الجمالية، بوصفه الطرف الذي يتلقى أثر اللغة ويتفاعل مع بعدها الرمزي، مما يجعل تجربة السمو مشروطة بانفتاح الوعي على ما يتجاوز المعنى الظاهري، أما المسحة الافلاطونية التي تمثل "**صدى لروح عظيمة، تكون فيه الفكرة في بعض الأحيان، مثيرة للإعجاب**

---

* لونجينوس (Longinus) ناقد وبلاغي من العصر اليوناني المتأخر، يُعتقد أنه عاش في القرن الأول أو الثالث الميلادي، وتبقى هويته التاريخية موضع جدل بين الباحثين، يُنسب إليه كتاب في السمو (On the Sublime)، وهو من أبرز النصوص النقدية الكلاسيكية التي تناولت أثر الخطاب الأدبي في المتلقي.

** سبب الخلاف راجع إلى الترجمات الحديثة المختلفة لعنوان كتاب لونجينوس تبعًا لفهم المصطلح اليوناني الأصلي ὕψους (hypsous)حيث يُترجم إلى (السمو، الجلال) كما تُورد بعض النسخ الإنجليزية العنوان بصيغة On the Sublime أو On the Loftiness of Writing وقد انعكس هذا التباين على العربية بتقديم ترجمات متعددة منها (السمو، سمو البلاغة، الأسلوب الرفيع..).

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص52.

[2] ينظر: كاسيوس لونجين، في الجلال، تر: عدنان خالد عبد الله، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، ط 01، 2009 م، ص 40.

دون النطق بكلمة واحدة، بسبب ما تتضمنه من عظمة في الروح[1] فهي تضع المتلقي أمام اختبار استجابة غير مشروطة باللغة، يُقوّم فيها أثر الفكرة من جهة وقعها الوجودي لا من جهة تعبيرها.

بهذا المعنى ، تتقدّم نظرية السمو كمبدئ جوهري يُعلي من قيمة النصوص التي تعبّر عن فكر متسامي ورؤية تتجاوز المألوف التعبيري، عبر ما يتجذّر " **في النبل الروحي للشخصية والإحساس العاطفي الجارف الذي يبلغ تأثيره إلى المتلقي شرط ضمان اهتمامه بالمعنى أكثر من الأسلوب**[2]، ويغدو فعل الكتابة ضمن هذا الأفق تجربة جمالية مركبة، ترتكز على تفاعل مستمر بين الموهبة الفطرية والتكوين الفني المستمر، "**وتتطلب أدوات تعزز فاعلية التعبير، مثل أسلوب المحاكاة والمحسنات البديعية**"[3]، بما تتيحه من إمكانات إيحائية تمكنها من النفاذ إلى وجدان المتلقي، وتسهم في توليد أثر داخلي يتجاوز المباشر في اللغة.

يرى لونجينوس أن فعل السمو يرتبط بقدرة المبدع، سواء أكان شاعرًا أم خطيبًا، على صياغة خطاب ينبض بالتأثير، مؤكدًا ضرورة "**استخدام لغة تنبض بالحماسة، منتقيًا عبارات وألفاظًا مواتية**"[4]، تُشعر المتلقي بأن الخطاب موجّه إليه على نحو مباشر، بما يخلق نوعًا من التوازي الشعوري بين النص والمتلقي، وقد اختبر لونجينوس هذا التصور بتحليله لأسلوب هيرودوت، واستشهد بمقطع وصفي يصوّر رحلة بحرية " **تبدأ من مدينة إليفاتين في اتجاه صاعد، ثم بعد الوصول إلى سهل منبسط، يُستقل مركب آخر للاستمرار في الإبحار لمدة يومين، إلى أن تصل الرحلة إلى مدينة عظيمة تُدعى ميرو، وفي تعليقه على هذا المقطع، يُشير لونجينوس إلى قدرة هيرودوت على تحريك خيال القارئ عبر تمثيل حيّ للمكان والزمان، موضحًا أن التأثير لا يتحقّق عبر السماع فقط، بل إن النص يُحول إلى تجربة مرئية حيّة.**[5]

وتُعزّز هذه الاستراتيجية البلاغية بانفتاح مباشر على المتلقي، كما في عبارة هيرودوت–ألا تلاحظ يا صديقي–التي تخلق مناخًا تواصليًا يتيح للمتلقي التماهي مع الحدث ضمن بنية تصويرية مشتركة، من دون أن تتّسع هذه المشاركة لتقنيات إعادة التأويل أو البناء الدلالي التي ظهرت في مقاربات لاحقة.

يضع لونجينوس اللغة في موقع يتجاوز كونها أداة للتوصيل، إذ يرى فيها قوة تؤثر في الفكر والعاطفة معًا، فحين تُستخدم على نحو جمالي رفيع، تُحدث أثرًا يتجاوز الإقناع العقلاني نحو استجابة وجداني تنبع من الانفعال، وتبلغ هذه الطاقة ذروتها حين "**يتغلب الكلام المؤثر بما يفيض به من سحر على سائر الخطابات التي تستهدف الإقناع أو الإرضاء، إذ إن التأثير العقلي يمكن ضبطه أو مقاومته، أما البلاغة الرفيعة**

---

[1] ينظر: كاسيوس لونجين، المصدر السابق، ص49.

[2] ينظر: عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط.، 1999 م، ص 362.

[3] علي بخوش، مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي: عبد الله الغذامي أنموذجًا، أطروحة دكتوراه، إشراف: صالح مفقودة، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013–2014 م، ص 36.

[4] علي بخوش، مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي، ص88.

[5] ينظر: سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 01، 2002 م، ص 33.

فتُحدث أثرًا لا يُرد، وتنفذ بقوة جارفة إلى أفئدة المستمعين[1]، ووفق هذا الفهم؛ فإن تجربة التلقي لا تتحدد بقابلية الفهم أو الاستيعاب، بل بما تحدثه اللغة من أثر مباشر في المتلقي، انطلاقًا من مقومات بعينها حدّدها لونجينوس بوصفها مصادر أساسية للسمو، وهي كالآتي:[2]

- **المقدرة على تكوين آراء عظيمة**: وتشير إلى الخلفية المعرفية العميقة التي تمنح النص بعده الفكري والفلسفي
- **الانفعال الموقد الملهم**: وهو اشتعال التجربة الشعورية لدى المبدع، مما يجعله ينقل إحساسًا صادقًا
- **المقدرة الإنشائية**: وتعني القدرة على بناء النص بأسلوب محكم يتسم بالتماسك والوضوح، مما يعزز جماليته وتأثيره.
- **دقة الألفاظ**: حيث يعد الاختيار الدقيق للمفردات عاملًا جوهريًا في تحقيق البلاغة والإيحاء العميقة.
- **اللغة البليغة**: وتتجسد في حسن استعمال الأساليب البيانية والمجازات التي تمنح النص بُعدًا تعبيريًا خاصً.

إن تحقيق السمو في اللغة لا ينفصل عن التناسق بين مصادره، إذ يستمد تأثيره من قدرته على النفاذ إلى وجدان المتلقي وتحفيزه على الاستجابة، وفي هذا الإطار، "**خاض لونجينوس نقاشًا فكريًا مع البلاغي سيليس***، **الذي حذف عنصر الانفعال، إما لاعتقاده بأنه مندمج مع السمو ذاته، أو لظنه أنه لا يسهم في توليده، وخلص لونجينوس إلى التأكيد على جوهرية الانفعال في بلوغ السمو، بشرط أن يُستخدم في موضعه الصحيح.**[3]

يفتح هذا الاختلاف مجالًا للتفكير في طبيعة العلاقة بين البنية البلاغية والتأثير الوجداني، حيث يُعاد النظر في وظيفة الانفعال باعتباره مكوّنًا من مكونات البناء، لا مجرد أثر لاحق له.

تقوم نظرية السمو حول ثلاثة أركان متكاملة، لكل منها دور في تشكيل الأثر العميق للنص وهي " **الكشف عن تلك الصفات في الكتاب– الفكر المؤثر والعاطفة وتلك الصفة في العمل الأدبي–الرفعة– وذلك التأثير على القارئ، التأثير، الهزة، النشوة–التي هي دليل عظمة الأدب**".[4]

فالسمو يتحقق باقتران الفكر المؤثر بالعاطفة الصادقة، إذ لا يمكن للنص أن يبلغ هذه المرتبة ما لم يتضمن أفكارًا عميقة ودلالات قادرة على ملامسة الوجدان وتحفيز الشعور، ويقوم أيضًا على الرفعة الأسلوبية التي تتجلى في اختيار المفردات بعناية، وصياغة الجمل بلغة تتّسم بالسمو والرشاقة التعبيرية، ولا يكتمل أثر السمو إلا حين يتمكن النص من إحداث استجابة وجدانية لدى القارئ، تُترجم إلى نوع من الهزة الداخلية

---

[1] ينظر: كاسيوس لونجين، في الجلال، ص40.

[2] ينظر: كاسيوس لونجين، المصدر نفسه، ص ص103-104.

* يرى الكثير من الباحثين أن كتاب لونجينوس في أصله هو رد نقدي على الفيلسوف سيليس الذي عرف بطيشه في مناقشة كل من الخطيبين ديموشينس وشيشرو.

[3] ينظر: كاسيوس لونجين، المصدر السابق، ص104.

[4] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص54.

والنشوة الشعورية التي تترك أثرًا ممتدًا في نفسه، وهذا ما يضمن انفعاله العميق وتفاعله مع ما يقدمه النص من أفكار ورؤى.

ينظر لونجينوس إلى السمو بوصفه فعلًا خطابيًا يتجلّى من خلال ما يتركه النص من أثر في المتلقي، لا باعتباره خاصية مستقلة في بنية القول، لذلك شدد على أهمية توجيه الانفعالات في العمل الأدبي بما يضمن تحقق الأثر المرجوّ، ولتجسيد هذه الفكرة، استشهد بمقطع شعري منسوب إلى هوميروس، يصوّر فيه مشهدًا استثنائيًا "**وإلى أبعد مدى تستطيع أن تميز عينا رجل ، عبر ضباب البحر، رجلا يحدق، وهو جالس على صخرة من بحر حالك خمري، تثب عيون الخالدين، طاوية هذا المدى بقفزة واحدة عالية الصهيل**[1] ثم يتبع الاستشهاد بتساؤل تلقائي يؤكّد عمق الأثر الجمالي للصورة " **إنه يجعل من اتساع الكون مقياسا لقفزتهم. إن سمو هذه الصورة طاغ لدرجة تجعلنا نطلق صيحة تعجب بشكل طبيعي متسائلين: ترى لو قفزت هذه الجياد الإلهية مرتين متتابعتين، ألا تجتاز حدود هذا الكون؟**" [2]

إن التعقيب الذي أردفه غرضه إدخال (القارئ، المتلقي) في عملية تأويل ذاتية، تمنحه دورًا في بناء المعنى وتوسيع أفق الفهم، وهذه المشاركة الفاعلة تتجاوز تلقي النص حرفيا لخلق تفاعل فكري يعزز الفهم الشخصي للنص، ويعمق التجربة القرائية.

تشكل القدرة التعبيرية للنصوص إحدى أبرز ملامح السمو في تصوّر لونجينوس، من حيث اعتمادها على انتقاء عاطفي واعٍ وتركيب لغوي مكثّف يُحدث أثرًا مباشرًا في المتلقي، ولهذا يستحضر تجربة الشاعرة اليونانية سافو* " **التي تختار العواطف الملازمة للانفعالات المحمومة، من كل مكان في حياتها الواقعية، ولكن ترى أين يظهر امتيازها الأسمى؟ إنه يتراءى في مهارة اختيارها، وربطها بأحكام أكثر الحالات الانفعالية لفتا للأنظار، وأشدها عنفا**".[3]

ما تقوم به سافو اعادة تشكيل للعاطفة وفق بناء لغوي مكثف يثير حالة من الترقب لدى المتلقي، ويجعله في حالة استعداد دائم للتفاعل مع الأثر الجمالي الذي يطرحه النص، لكن التأثير الذي يحدثه الخطاب لا يرتبط دائمًا بالإعجاب أو المتعة، بل قد يتجسد في اهتزاز وجداني يبعث على التوتر، أو في توتر فكري يستدعي الانتباه، ويعيد تشكيل الموقف القرائي من الداخل.

هكذا تتّضح البصيرة النقدية لدى لونجينوس في تساؤله الذي يحمِل أفقًا استشرافيًا: «**كيف يكون واقع كتاباتي على عصر من العصور القادمة**»[4]، ولا يصدر هذا التساؤل عن رغبة في الخلود الأدبي فحسب، وإنما

---

[1] ينظر: كاسيوس لونجين، في الجلال، ص50.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص55.

* سافو (Sappho) شاعرة يونانية من جزيرة ليسبوس، عاشت في القرن السابع قبل الميلاد، وتُعد من أبرز الأصوات النسائية في الشعر الغنائي القديم.

[3] ناظم عودة خضر، المصدر السابق، ص57.

[4] كاسيوس لونجين، المصدر السابق، ص 55.

يعكس وعيًا مبكرًا بطبيعة التلقي بوصفها عملية متغيّرة، تتّسع باختلاف الأزمنة وتنوّع القرّاء. فالنص، في تصوره، ينفتح على قراءات متعددة تعيد تشكيله وفق آفاق تأويلية تتجاوز الثابت، وتمنحه حياة متجددة مع كل فعل قرائي.

لقد تبلورت نظرية السمو عند لونجينوس بسعيه لابتكار نصوص تُلهم المتلقي بأسلوب لغوي مفعم بالجمال، قادر على إثارة الشعور بالعظمة والرهبة، وقد اعتمد على عناصر لغوية وفنية متنوعة تهدف إلى تحفيز استجابة عاطفية وفكرية تُعمّق علاقة المتلقي بالنص، وتُعيد تشكيل تجربته الجمالية من الداخل، هكذا يُختبر النص عبر التجربة الإيحائية التي يعايشها القارئ، إذ يتسلل المعنى إلى وعيه، محققًا غاية السمو، ومُجسدًا فاعلية الأسلوب في بناء الأثر الفني.

2.2. المرتكز الظاهراتي في تشكّل نظرية التلقي

تُعَدُّ الظاهراتية فلسفة نشأت في مطلع القرن العشرين، وقد أسس لها الألماني إدموند هوسرل* (**Edmund Husserl**)، الذي سعى إلى تناول التجربة الإنسانية من منظور يتجاوز التصورات التقليدية للإدراك والتخيل، موجهًا اهتمامه إلى طبيعة الفعل أثناء حدوثه. ويعود ظهور هذه الفلسفة إلى **"حالة الجمود التي بلغها الفكر الإنساني آنذاك، حيث أُهملت الذات المدركة ودورها في تشكيل المعرفة، مقابل انغماس الدراسات النفسية في ذاتية غير منضبطة.**[1]

من هذا المنطلق، جاءت الظاهراتية كرد فعل على محدودية العلوم الطبيعية التي انشغلت بالمظاهر الخارجية للواقع دون اعتبار للوعي الإنساني، وعلى الإفراط في الذاتية الذي شاب الدراسات النفسية، لتتخذ بذلك منهجا يسعى إلى تحقيق توازن بين الموضوعية والذاتية.

قبل الخوض في فكر هوسرل ومشروعه الظاهراتي الذي أودعه في كتابه " أبحاث منطقية "، لا بد من التوقف عند مفهوم "الظاهراتية" ذاته، ذلك المصطلح الذي يعبر عن تحوّل جذري في طريقة النظر إلى الوعي والتجربة الإنسانية.

"المظهر أو الظاهرة ركيزة أساسية يتمحور حولها البحث في الفلسفة الظاهراتية وعلم الظواهر، حيث يتم التركيز عليها بوصفها موضوعًا للدراسة، في مقابل الباطن الذي رفض هذا المنهج الخوض فيه. ورغم اختلاف فلاسفة الظاهراتية حول طبيعة الباطن، إلا أنهم اتفقوا جميعًا على أن الظاهرة هي المجال المشروع للتحليل الفلسفي. ويعود هذا المصطلح في أصله اللاتيني إلى (Phenomenon) الذي يشير إلى ما يظهر ويُدرك، في مقابل (noumenon) الذي يرمز إلى جوهر غير مدرك بالحس.[2]

---

[1] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 م، ص 150.

[2] ينظر: سامح محمد رافد، اليفنومنولوجيا عند هوسرل: دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 01، 1991 م، ص 52.

يتضح أن الفلسفة الظاهراتية في حقيقتها تقوم على الإيمان بإمكانية الفهم العميق للواقع من خلال تحليل الظهور، وهو ما جعلها ثورة منهجية في تاريخ الفلسفة الحديثة، وقد أفرزت هذه المفاهيم مدارس واتجاهات فلسفية وعلمية متعددة، استنادًا إلى تباين المقاربات في دراسة الظواهر ومعانيها المختلفة.

وحري بالذكر أن مصطلح (**Phenomenology**) في جذوره اللغوية، يشكل جوهر المنهج الذي يقوم عليه، إذ يتألف من تركيب لغوي مشتق من الكلمتين اليونانيتين (**phaino**) التي تدل على العلم أو الخطاب العقلاني، و(**menon**) التي تشير إلى ما يظهر ويُدرك في التجربة المباشرة. ويكشف ذات الاشتقاق عن توجه هذا المنهج نحو دراسة الظواهر كما تتبدى للوعي، دون افتراضات ميتافيزيقية مسبقة، مما يجعله مقاربة فلسفية تهدف إلى فهم التجربة الإنسانية من داخلها.

ولابد من الإشارة أيضا أن هذا المصطلح، لم يكن له حضورٌ بارز في الفلسفة الحديثة إلا مع إيمانويل كانط *(**Immanuel Kant**)، الذي أعاد طرحه ضمن إطار فلسفي يسعى إلى فهم كيفية إدراك الإنسان للعالم، فقد نظر إلى الظواهر كنتاج لعلاقة معقّدة بين الإدراك الحسي والشروط العقلية التي تنظّمه، واعتبر "**تمثل الظاهرة في كل ما ينكشف للوعي من خلال الإدراك الحسي، سواء عبر التفاعل المباشر مع الأشياء أو بوصفها كيانات معرفية تخضع لمنطق العقل في إطار زماني ومكاني معين.**[1]

وجدير بالذكر أن هذا التصور، فتح آفاقًا جديدة أمام الفلسفة، إذ ألهم مفكرين لاحقين لتجاوز فهم الظاهرة بوصفها مجرّد انعكاس حسي، والسعي نحو إعادة تعريفها في ضوء تطورات الفهم المعرفي، وفي ذات السياق عمل **أندريه لالاند** (**1867–1963م**) على توضيح وتوسيع مدلول الظاهر بربطه بتجربة الشعور، معتبرا أن كل ما يتبدى للوعي يصبح موضوعًا للإدراك، كما ركز في هذا الإطار على إبراز الفارق الجوهري بين الظاهر والواقع، ساعيًا إلى تحديد طبيعة كل منهما ضمن رؤية فلسفية منسجمة؛" **لأن الواقع يتميز بالثبات النسبي والخضوع لقوانين محددة، في حين أن الظاهر ليس سوى صورة متغيرة للواقع، تتبدل وفقا للتجربة الشعورية.**[2] التي تجعله ديناميكيًا وخاضعًا للتحول المستمر؛ فالإدراك عملية استقبال للعالم الخارجي، و فعل متفاعل يعيد تشكيل العلاقة بين الذات والواقع، حيث يُنظر إلى الظواهر كتجارب معرفية متحركة، تعكس كيفية حضور العالم في الشعور.

"**تقوم الظاهراتية على مبدأ أن المعرفة لا يمكن أن تتحقق إلا عبر الظواهر ذاتها، حيث لا يتاح**

---

* فيلسوف ألماني بارز في عصر التنوير، وُلد سنة (1724م) وتوفي سنة (1804م) في كونيغسبرغ، عُرف بإسهاماته في نظرية المعرفة والأخلاق والجماليات من أبرز مؤلفاته (نقد العقل المحظ، نقد العقل العملي، نقد ملكة الحكم) أثرت أفكاره في الفلسفة الحديثة تأثيرًا عميقًا.

[1] ينظر: سامح محمد رافد، اليفنومنولوجيا عند هوسرل، ص53.

[2] ينظر: أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط 02، 2001 م، ص 960.

للإدراك الإنساني سوى التعامل مع ما يتبدى من الأشياء، دون النفاذ إلى جوهرها الخفي.[1]

وانطلاقًا من هذا التصور، تُقسم الظواهر إلى نمطين أساسيين: الأول طبيعي، يتصل بالمجال الحسي، حيث تُدرك الأشياء الخارجية بوصفها موضوعات عقلية قابلة للفهم من خلال الملاحظة والتجربة؛ والثاني عقلي، يتجسد في التجربة الشعورية، التي تنشأ عن تفاعل الذات مع العالم في مستوييه الداخلي والخارجي. وبناءً على هذا التأسيس، تُعنى الظاهراتية بالكشف عن أبعاد الظواهر، سواء في معطياتها الحسية أو فيما تمنحه التجربة الشعورية من معنى، ما يجعل منها إطارًا فلسفيًا يسعى إلى فهم العلاقة بين الإدراك والوجود في حدود الوعي الإنساني.

لقد بدأت الظاهراتية، كما أشرنا سابقًا، بالتبلور مع إدموند هوسرل، الذي سعى إلى إعادة بناء منهج الفلسفة على أسس جديدة، متأثرًا بعدد من المرجعيات الكبرى* في تاريخ الفكر، فقد استلهم من أفلاطون تصوره حول عالم المثل، ومن برينتانو أخذ مفهوم القصدية الذي سيغدو محورًا لفهم الوعي، كما تأثر بالكوجيتو** الديكارتي بوصفه أول يقين ذاتي، واستفاد من رؤية كانط في اعتبار العقل أداة لتنظيم المعطيات الحسية، وقد مكّنته هذه المؤثرات مجتمعة من بلورة تصور فلسفي يمنح الوعي القدرة على إدراك التجربة وفهمها من الداخل.

وسعيًا إلى بناء منهج يجعل من الإدراك تجربة منهجية قابلة للتحليل، أعاد هوسرل صياغة مفهوم الكوجيتو بمنظور يتجاوز التصور الديكارتي التقليدي، إذ رأى أن" **الظاهراتية المتشكلة حديثًا قد تحولت عبر دراسات التأملات التي وضعها ديكارت، إلى نموذج للفلسفة المتعالية، بحيث يمكن اعتبارها صياغة حديثة للرؤية الديكارتية".**[2]

أي أن الكوجيتو الديكارتي قد انطوى على تأكيد استقلالية الذات المفكرة، إلا أن هذا التصور لم يوضح طبيعة العلاقة بين الوعي والموضوع، الأمر الذي دفع الظاهراتية إلى مراجعة ذات الطرح، فلم يعد الفكر يُنظر إليه كنشاط ذهني مغلق، بل كفعل إدراكي تتشكل عبر القصدية، أي من خلال توجه الوعي نحو موضوع بعينه، وعليه أصبحت التجربة المعرفية تُفهم في ضوء التفاعل القائم بين الذات المدركة وما يتم إدراكه، ليتحول محور السؤال الفلسفي إلى البحث في كيفية ارتباط وجود الذات بالموضوع داخل سيرورة الوعي القصدي.

وفي سياق ما تم بيانه، قدّم هوسرل مفهوم القصدية بوصفه إطارًا فلسفيًا جديدًا يسعى إلى دمج الذات والموضوع ضمن تجربة إدراكية متكاملة، وقد أتاح هذا المفهوم للظاهراتية تجاوز التباين الذي كرّسته الفلسفتان

---

[1] ينظر: سامح محمد رافد، اليفنومنولوجيا عند هوسرل، ص55.

* تجمع هذه المرجعيات بين المنحى العقلي الخالص (أفلاطون، ديكارت)، والمنحى التجريبي/النفسي (برينتانو)، والنقد المعرفي (كانط)، ما منح مشروع هوسرل توازنًا بين الذاتي والموضوعي.

** مفهوم محوري في فلسفة رينيه ديكارت، يُعبَّر عنه بصيغته الأشهر أنا أفكر، إذن أنا موجود، يمثل الكوجيتو أول يقين فلسفي بلغ إليه ديكارت بعد الشك المنهجي، ويقوم على أن فعل التفكير ذاته دليل على وجود الذات، حتى في حال الشك بكل شيء. بواسطته أسّس ديكارت مركزية الوعي بوصفه منبعًا للمعرفة واليقين.

[2] هوسرل إدموند، تأملات ديكارتية، تر: تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1958 م، ص 42.

المادية والمثالية؛ حيث تنظر الأولى إلى الوعي باعتباره مجرد انعكاس للواقع الخارجي، خاضعًا لآلياته وقوانينه، في حين تفترض الثانية أن الوعي كيان مستقل ومنفصل عن عالم الموضوعات، أما القصدية، فتمثل تجاوزًا لهذه الثنائية، إذ تُفهم من خلالها الذات كوعي يتحدد بانفتاحه على الموضوع وإدراكه له.

وعلى وجه العموم،" **ترتكز الفلسفة الظاهراتية على تصور يجعل وجود الأشياء مرتبطًا بالإدراك، حيث لا تُفهم على أنها كيانات قائمة بذاتها ومستقلة تمامًا عن الذات المدركة، بل تتجلى دائمًا من خلال العلاقة التي يقيمها الوعي معها، باعتبارها موضوعات يحملها في تجربته القصدية**[1]؛ أي أن الموضوعات الخارجية، تظهر داخل الوعي الذي يتوجه نحوها إدراكيًا، فلا وجود مستقل لها خارج نطاق القصدية، وبهذا تصبح-القصدية- هي البنية التي تحدد العلاقة بين الفكر وموضوعه، ما يجعل دراسة الظواهر مرتبطة بكيفية ظهورها في الوعي، لا باعتبارها كيانات قائمة بذاتها بمعزل عن الذات المدركة.

ونافلة القول فالقصدية كما يراها هوسرل" **ليست سوى خاصية جوهرية، تجعل الشعور دائمًا مرتبطًا بموضوع ما، بحيث يحمل الفكر داخله ما يفكر فيه، ليصبح الوعي متوجهًا نحو شيء محدد داخل تجربته الإدراكية** "[2]، كما أنها تكشف البنية التي يقوم عليها الوعي، حيث يتجه الفكر نحو موضوع يمنحه معناه، وتُفهم التجربة الإدراكية بوصفها سيرورة تفاعلية تحدد كيفية حضور الأشياء داخل الشعور، وهكذا يصبح التفكير فعلًا موجّهًا نحو موضوع بعينه، وتُدرَك المعرفة باعتبارها تجربة تنشأ ضمن العلاقة المتبادلة بين الذات وما تدركه.

لقد عمل هوسرل على ترسيخ الظاهراتية بوصفها منهجًا يؤسس لحقل موحد يمكن أن تنضوي تحته العلوم الإنسانية، انطلاقًا من مرتكزات معرفية تتقاطع مع الحقول الفنية المجاورة، ومن أبرز هذه المرتكزات:

أ-تعليق الحكم (Bracketing):

يمثل تعليق الحكم عند هوسرل إجراءً منهجيًا يُمكّن الذات المدركة من التحرر من التحيزات والافتراضات المسبقة، ويُعيد تشكيل العلاقة بينها وبين موضوع إدراكها، وتتجلى أهمية هذا الإجراء في توجيه الوعي نحو الظواهر كما تُعطى مباشرة، متجاوزًا تأثير الخبرة السابقة وما تفرضه من توقعات ذهنية. من هنا تتجدد الرؤية حول طبيعة المعرفة، ويصبح من الضروري تجاوز المعايير الجاهزة التي قد تحدّ من إمكانات الإدراك، وينظر إلى تعليق الحكم أنه" **إعادة ترتيب للمسلمات السائدة في الفلسفات المادية والواقعية، مع التحول نحو الشعور باعتباره مجالًا أساسيًا لإدراك الحقيقة.**[3]

ومن الضروري التأكيد على أن هذا المسار يحمل بُعدًا تأمليًا يعزز قدرة الذات على إدراك الظواهر بمعزل

---

[1] ينظر: شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليلية نقدية في الدراسات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 م، ص 91.

[2] هوسرل إدموند، تأملات ديكارتية، ص103.

[3] ينظر: غيوة فريدة، اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2002 م، ص 60.

عن إسقاطاتها الخاصة، مما يستلزم حيادًا إدراكيًا يتيح الكشف عن الظاهرة كما هي في ذاتها دون أن تخضع لتأويلات مسبقة، ويتحقق بتقليل تأثير التصورات الذهنية الجاهزة، إذ تتشكل التجربة الشعورية وفق معطياتها الفعلية لا وفق ما فُرض عليها مسبقًا، علاوة على ذلك، يُنظر إلى تعليق الحكم بوصفه" **تصحيحًا للرؤية الإدراكية، بحيث لا يقع الوعي في إسقاطات غير مبررة، بل يقتصر على ما يُعطى له مباشرة. وعندما يتحقق هذا المسار، يصبح بالإمكان الوصول إلى معاينة أصيلة تكشف الأشياء كما هي في ذاته**[1]، ويكشف هذا التحديد عن الطابع التوجيهي لتعليق الحكم، بوصفه أداة لإعادة تنظيم العلاقة بين الذات المدركة وموضوع إدراكها.

يمكن القول إن تعليق الحكم أتاح للظاهراتية إمكانية إعادة رسم حدود الإدراك، حيث تتكشف الظواهر في حضورها المباشر داخل الوعي، بعيدًا عن تأثير التصورات السابقة، وبهذا يغدو التعليق خطوة تأسيسية في البحث الفلسفي، لأنه يسمح بإعادة بناء العلاقة بين الفكر وموضوعه. غير أن هذا الإجراء لا يقتصر على تعليق الإدراك، بل يتطلّب فحص آليات الانتقال من المعطيات الخام إلى مستويات أكثر تركيبًا، بما يُمكّن التحليل الفلسفي من تجاوز حدود الوصف إلى استكشاف البنية الداخلية للظاهرة كما تتشكل داخل الشعور.

ب–الاختزال الماهوي (Eidetic Reduction):

إن استيعاب الظواهر في سياقها الفينومينولوجي يقتضي "**تجاوز كل ما هو عارض أو مكتسب، بهدف الوصول إلى جوهرها الحقيقي. وهذا ما يتطلب منهجًا يعمل على تجريد الظاهرة من كل ما ليس جزءًا من ماهيتها الأصلية**[2]، أي تفكيك التصورات التي تشكلت حولها عبر العصور، واستبعاد كل ما ليس جوهريًا في بنيتها. وعليه، يرى هوسرل "**أن الشعور يتم دمجه مع الموضوع الذي يتوجه نحوه، حيث يشكل كلاهما معًا بنية واحدة، ما يعني أن الإدراك فعل ذاتي يقوم على علاقة تكاملية بين الذات المفكرة وما تفكر فيه، حتى تتحدد ماهية الشعور داخل هذه العلاقة القصدية المتبادلة**[3]، ويكشف هذا التصور عن وحدة البنية الإدراكية التي لا تنفصل فيها الذات عن الموضوع.

كما يؤدي إلى إعادة النظر في دور الذات داخل عملية الإدراك، إذ "**تصبح مركزية الشعور أكثر وضوحًا في بناء المعرفة، الأمر الذي دفع إلى تعزيز دور الذات كفاعل أساسي في إنتاج الوعي**"[4] ومع ذلك لا يتخذ هذا الارتباط بين الذات والموضوع طابعًا واحدًا في جميع الحالات؛ إذ يميز هوسرل بين ما يُدرك داخل الوعي مباشرة، وما يتم إدراكه من موقع يتجاوزه، يشير " **إلى الأول باعتباره وجودًا محايثًا للذات، بينما يعرف**

[1] ينظر: شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص95.

[3] ينظر: حسن حنفي، في الفكر الغربي المعاصر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 04، 1990 م، ص 308.

[4] تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995 م، ص 105.

المستوى الثاني بالتجربة التي تتم داخل الشعور ذاته، وتتشكل عبر الظواهر التي تُدرك بوصفها مستقلة عنه.[1]

يتجلى الإدراك عندما تتحرر التجربة من المؤثرات الذاتية، إذ يصبح بلوغ الموضوعية مرهونًا بتجاوز منهجي للقيود الشخصية، غير أن هذا التجاوز لا يعني إقصاء الذات من عملية الفهم، بل يقتضي الارتقاء من إدراك فردي إلى وعي أشمل، يمكّن من ملامسة الظواهر في بنيتها الأصلية. ومن هذا المنظور، يتخذ الاختزال الماهوي طابعًا منهجيًا يسعى إلى استكشاف حقيقة الأشياء كما تتبدى في الوعي، عبر تجاوز الوقائع الجزئية نحو ماهيات أوسع، تتخطى المحدودية الزمنية والمكانية للمعرفة الاعتيادية.

وضمن هذا المسار، يصبح الشعور قادرًا على إدراك الظواهر في صفائها الأول، عندما يتحرر من التصورات المسبقة، و يتشكل الوعي هنا عبر تجربة قصدية تُحضر الظاهرة داخل المجال الشعوري، بمنأى عن التأويلات العالقة، وهنا يتحدد ما يسميه هوسرل "**معاينة الظواهر ضمن أفعال الوعي، مما يتيح الكشف عن بنيتها الإدراكية، وهو بعد لم يكن مطروحًا في الفلسفات السابقة على الفينومينولوجيا**"[2]، وعليه فإن الوصف لا يُعد مجرد تسجيل لما يظهر، بل ممارسة فلسفية تتوسل فهم الظاهرة من داخل التجربة الإدراكية ذاتها، وهو ما يمنح المنهج الفينومينولوجي طابعًا تحليليًا يميّزه عن سائر المقاربات الفلسفية.

ج-الحدس (Intuition):

يمثل الحدس أحد المرتكزات الجوهرية في المنهج الظاهراتي، إذ يكشف عن البعد الذاتي للتجربة الإنسانية، متجاوزًا المقاربات التي تعاملت مع الظواهر النفسية بوصفها كيانات ثابتة خاضعة لقوانين صارمة، وبينما ارتكزت العلوم التجريبية على الخبرة الحسية في تفسير الظواهر وفق نماذج تحليلية تبدأ من الجزئي نحو الكلي، فإن الظواهر النفسية الشعورية تتسم بالتغيّر والسيولة، ما يجعل احتواءها ضمن إطار تجريبي موحد أمرًا صعبًا، ويؤكد هوسرل أن " **الحدس يسمح بالكشف عن التجربة الداخلية الصافية، أي الوعي بالموضوعات الخارجية التي، بعد أن تصبح محل إدراك، تتحد مع الأنا الخالصة، مما يجعلها تجربة متعالية داخل مجال الشعور**"[3] لذلك، لا يتطلب إدراك الماهيات أدوات تحليلية تفصل بين الذات وموضوعها، بل يتحقق من خلال توجه الشعور مباشرة نحو الظاهرة، وهكذا يُعد الحدس الفينومينولوجي أداةً لكشف البنية الكلية للظاهرة كما تنكشف في الوعي، إذ لا يُجزّئها إلى عناصر منفصلة، بل يستوعبها في تكاملها، حيث ينبثق الفهم من تجربة إدراكية تمنح الكشف المباشر عن الماهية دون الحاجة إلى عمليات استنتاجية معقدة.

و في الامتداد التطبيقي للفلسفة الظاهراتية، كما صاغها هوسرل، يظهر تأثيرها بوضوح في فكر **رومان**

[1] ينظر: غيوة فريدة، اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، ص61

[2] هوسرل إدموند، تأملات ديكارتية، تر: تيسير شيخ الأرض، ص117.

[3] هوسرل إدموند، المرجع نفسه، ص60.

إنغرادن (Roman Ingarden)* ، لا سيما في مقاربته لطبيعة العمل الأدبي، واستكشافه للعلاقة بين التجربة الجمالية والإدراك الذاتي للقارئ أثناء تفاعله مع النص، انطلاقًا من هذا المنظور، ميّز إنغرادن منهجيًا بين مستويين من الإدراك يشكّلان معًا جوهر التجربة الجمالية؛ " **يتمثل الأول في لحظة القراءة الفعلية للنص، حيث يُبنى الإدراك خلال العملية القرائية ذاتها، أما الثاني فيرتبط بالموقف التأملي الذي يتيح استيعاب البنية الأساسية للعمل الأدبي**".[1]

يمثل المستوى الأول تجربة متغيرة تتأثر بتعدد القراءات، وتتشكل دلالات العمل الفني تبعًا للسياقات المختلفة، ما يمنح العمل طابعًا ديناميكيًا، في حين يسعى المستوى الثاني إلى تجاوز التأويل الفردي، متجهًا نحو الكشف عن البنية الثابتة التي تمنح العمل الأدبي هويته، بوصفها كيانًا مستقلًا عن القارئ والمؤلف معًا، ويصرّح إنغرادن بأن" **العمل الفني يمتلك بنية نمطية ثابتة يمكن الإمساك بها من خلال التحليل الدقيق، مما يجعله كيانًا محددًا ومستقلًا عن الذات، فلا يرتبط وجوده بالقارئ أو بالمؤلف.**[2]

يكشف هذا التصور عن رؤية ترى في النص الأدبي كيانًا معرفيًا يتجاوز لحظة انتاجه أو تلقيه، فيحتفظ بجوهره رغم تعدد القراءات والقرّاء.

ومن الضروري أن ننوه بالدور المعرفي الذي اضطلعت به أفكار إنغرادن حول طبيعة العمل الفني والتفاعل الجمالي، إذ شكّلت "**منطلقًا فكريًا أثر بعمق في تطور هذا الاتجاه، وساهم في تشكيل رؤية جديدة للعلاقة بين النص والقارئ، ومهد لما يُعرف بجماليات الاستقبال**[3] ، وفضلا على جهده في بناء نموذج نظري متماسك، إلا أنه سعى إلى طرح مفاهيم جوهرية، وتطوير تصورات مثل (بنية المبهم، التحقيق العياني، التجسيد)، والتي أصبحت عناصر محورية في النقاشات النقدية المعاصرة حول تجربة القارئ، وطريقة إدراكه للعمل الفني.

أ- بنية المبهم (Structure of Indeterminacy):

تحتل العلاقة بين المعنى والظاهرة موقعًا محوريًا في الفلسفة الفينومينولوجية، حيث يتشكل المعنى داخل بنية شعورية تنشأ من تفاعل الذات المدركة مع موضوع إدراكها. ولا يُبنى هذا التفاعل على استنتاج منطقي مجرد، بل يتجسد في تجربة إدراكية مباشرة، تُمنح فيها الظاهرة حضورًا قابلاً للفهم ضمن أفق الوعي الموضوعي، وفق ما يتصوره هوسرل. ويتحقق هذا الإدراك حين تتبدى الظاهرة بوصفها تجربة خالصة داخل الشعور، فيتحرر الفهم من التأويلات المسبقة، ويغدو بمقدور الوعي أن يستقبل الظاهرة مباشرة، إذ يندمج الموضوع ضمن مجال الإدراك نفسه.

---

* فيلسوف بولندي، تتلمذ على يد هوسرل، وعُرف بإسهاماته في الفينومينولوجيا وجماليات التلقي. وُلد في كراكوف (1893م) ودرّس في جامعات لفوف ووارسو، من أشهر مؤلفاته (العمل الأدبي الفني) اهتم بعلاقة النص بالقارئ وتعدد مستويات البنية الأدبية. توفي سنة (1970م).

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص84.

[2] ينظر: شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص118.

[3] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1996، ص 34.

وبالاستناد إلى ذات الخلفية، عرف مفهوم التعالي في مجال الدراسات الأدبية تطورًا نوعيًا جعله يُستثمر كأداة تحليلية لفهم بنية النصوص الأدبية، الأمر الذي جعل إنغرادن يقترح تصوّرًا للعمل الأدبي باعتباره ظاهرة مركّبة تتكوّن من مستويين متلازمين "**أحدهما ثابت يُعرف بالبنية النمطية، ويشكّل الأساس الذي يُبنى عليه الفهم، والثاني متغيّر يتمثل في البنية المادية، أي الشكل الأسلوبي الذي يظهر فيه النص، وعليه فالمعنى الأدبي لا ينتج عن النص وحده، ولا عن القارئ وحده، بل ينبثق من تفاعل مستمر بين الكيان الجمالي للنص ووعي القارئ خلال فعل القراءة.**"[1]

استخلاصا لما سبق، يظهر العمل الفني بوصفه فضاءً ديناميكيًا تتجدد معانيه من خلال التفاعل بين بنيته الجوهرية والتجربة الجمالية للمتلقي.

أ–أ البنية الثابتة النمطية:

يُشكّل البناء النمطي للنص الأدبي أحد العناصر الجوهرية في تشكيل معناه، حيث تتفاعل مكوّناته ضمن نظام داخلي متكامل يحقق التوازن بين مستوياته المختلفة، ويتجسد هذا البناء في طبقات متداخلة، تؤدي كل منها وظيفة مميزة ضمن البنية العامة للعمل الأدبي، فالطبقة الأولى تُوفّر المادة الأولية التي تُشكّل أساس النص، بينما تضم الطبقة الثانية الوحدات الدلالية التي تُحدّد بنيته المعنوية، أما الطبقة الأخيرة، فتُعنى بالجوانب الجمالية والفكرية التي تمنح النص عمقه الفني.

ضمن هذا التكوين الطبقي، تتفاعل المكوّنات بشكل متسق، حيث يُنتج تجانسها بنية جمالية موحدة تتجاوز قيمة العناصر الفردية للنص، وتُبرِز المعنى بوصفه حصيلة تفاعل ديناميكي بين مستوياته الداخلية، ومن هنا يصبح فعل التلقي عنصرًا فاعلًا في الكشف عن جوهر العمل الأدبي، بما يُضفي عليه طابعًا حيًّا يتجاوز الحضور المادي للنص.

أ–ب البنية المتغيرة المادية:

يُنظر إلى البناء الفني للنص الأدبي على أنه منظومة ديناميكية تتفاعل مع القارئ، حيث تتحدد معالمه عبر التداخل بين بنيته الداخلية، وعمليات الفهم التي تتجدد مع كل قراءة، فيسهم في تشكل العمل الأدبي ضمن إطار يسمح بإعادة تفعيله من خلال إدراك المتلقي وتفاعله مع تفاصيله الجمالية، وتأسيسا على ذلك يقوم فعل التلقي، في تصور إنغرادن، "**على أن البنية الأدبية تُقدَّم للقارئ في شكل هيكل مفتوح يحتوي على مواضع غامضة أو غير مكتملة، تُعرف بـ "مواضع الإبهام". ويضطلع القارئ بدور أساسي في ملء هذه المواضع من خلال عملية يُطلق عليها التجسيدات (concretizations) حيث يضفي معاني على النص انطلاقًا من تجربته الخاصة، ما يكشف عن تفاعل دينامي بين النص وبنية التلقي، حيث لا يُستكمل المعنى إلا عبر مساهمة الوعي القارئ في تشكيله.**[2]

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2004م، ص 35.

[2] ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، أفريل 1998م، ص 283.

وعليه، فإن التجربة الأدبية بعد قراءة النص تقوم بعملية استكماله وإعادة تشكيله ضمن أفق التلقي، فالمواضع الفارغة التي يتركها النص تفتح المجال أمام المتلقي ليشارك في إثراء معناه، مما يجعل فعل القراءة نشاطًا إبداعيًا يسهم في إبراز أبعاد جديدة للعمل الفني

لقد تجاوز مفهوم القصدية من كونه مبدأ فلسفي يُعنى بتحليل الشعور، ليمتد إلى دراسة طبيعة الإدراك الجمالي في العمل الأدبي. ويؤكد هوسرل أن" **دراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية تمثل الأساس الذي تقوم عليه كل معرفة**[1]" نلتمس من هنا وجود تطبيقه في الدراسات الأدبية، حيث أصبح القصد أداةً لفهم كيفية تفاعل النص مع القارئ. لكن سرعان ماطالت مطرقة انغرادن النقدية هذه الرؤية حيث حول النظر إلى القصدية كفعل ذهني مجرد، وقدمها باعتبارها عنصرًا أساسيًا في بنية العمل الأدبي، مما أتاح فهمًا أكثر عمقًا للعلاقة بين الإدراك الجمالي والتشكيل النصي.

وعلاوة على ذلك، قسّم إنغاردن العمل الفني إلى أربع طبقات ذات وظائف جمالية، حيث اعتبرها بنيات أساسية في أي عمل فنية وهي: "**طبقة النصوص والأشكال الصوتية العلّيا المبنية عليها؛ طبقة الوحدات المعنوية للدرجات المختلفة؛ طبقة المناظر المؤطرة المتنوعة المرتبطة واستمرارية المناظر وتوالي صفوفها؛ وأخيرًا، طبقة الموضوعات المعروضة ومصائرها**".[2]

تؤدي كل طبقة من هذه الطبقات وظيفةً محددةً في تشكيل التجربة الأدبية، إذ تُسهم بشكل مباشر في توجيه عملية التلقي، وتحدّد الكيفية التي ينكشف بها المعنى داخل النص. ويمكن بيان هذه الطبقات ووظائفها على النحو الآتي:

أ–طبقة صوتيات الكلمة:

تُشكّل طبقة صوتيات الكلمة مكونًا جوهريًا في البناء الجمالي للعمل الأدبي، إذ تُسهم العناصر الصوتية في صياغة معناه وتوجيه إدراك المتلقي للنص، ويتحقق هذا التأثير عبر تفاعل مركّب بين مستويين متكاملين يُساهمان معًا في تحديد هوية النص الأدبي، ويوضح إنغرادن أن "**كل بنية لغوية تتكون من عنصرين متكاملين: المواد الصوتية التي تتنوع في أشكالها وطرق ارتباطها، والمعنى الذي يتحدد من خلالها، حيث تمثل هذه العلاقة أساس البنية اللغوية، سواء في التواصل النفسي بين الأفراد أو في تكوين العمل الأدبي**".[3]

وتكشف هذه العلاقة بين الصوت والمعنى عن بُنية عميقة تضمن للعمل الأدبي تماسكه واستمراريته؛ فمن ناحية، يتسم التشكيل الصوتي بالحيوية والديناميكية أثناء عملية الأداء، كونه قابلًا للتغير حسب ظروف التلقي، ومن ناحية أخرى، تُحافظ البنية النمطية الثابتة على جوهر النص رغم تعدد القراءات، إذ توفّر إطارًا

[1] سماح رافع محمد، الفيمينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991م، ص 34.

[2] رومان انغرادن، العمل الفني الأدبي، مع ملحق عن وظائف اللغة في التمثيلية المسرحية، تر: أبو العيد دودو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، ط1، 2007م، ص 68.

[3] رومان انغرادن، المرجع نفسه، ص72.

قادرًا على استيعاب هذه التغيرات الصوتية دون أن يفقد العمل الأدبي هويته الأساسية.

ب- طبقة وحدات المعنى:

تُعد الجملة ركيزةً أساسيةً تتجسد من خلالها بنية المعنى داخل النص، إذ تتجاوز وظيفتها مجرد الربط بين الكلمات، لتصبح عنصرًا جوهريًا في تشكيل الدلالة ضمن نسيج متكامل يُضفي على النص انسجامه الخاص. وينبثق المعنى عبرالتراكيب اللغوية التي تُنظّم العلاقات الداخلية بين المفردات، ويؤكد انغرادن أن "**التركيب اللغوي هو الذي يسمح بنقل طبقة المعاني إلى بنيتها الدلالية الفعلية، حيث يتم تفعيل الدلالة ضمن وظائف إدراكية تُحدد وفق وعي خاص**".[1]

وتتشكّل وحدات المعنى في النص الأدبي عبر مستويين متكاملين يُسهمان في بناء التجربة الجمالية؛ "**يتجسد المستوى الأول في الموضوعات القصدية التي تنشأ بشكل أصيل ومستقل داخل النص ذاته، معبّرةً عن جوهره البنيوي ومعناه العميق، أمّا المستوى الثاني، فيتشكّل من الموضوعات القصدية التي يكتسبها النص من خلال تفاعله مع وعي المتلقي، حيث تتبلور هذه الموضوعات كتجربة ذهنية وإدراكية تُضيف إلى النص أبعادًا جديدة تتجاوز حدود معناه الأصلي**[2]"، ومن هنا تصبح التجربة الأدبية عملية متحركة، تتطور باستمرار عبر التفاعل بين بنية النص وإدراك القارئ/المتلقي.

ج- طبقة الموضوعات المتمثلة:

تمثل طبقة الموضوعات المتمثلة عالمًا رمزيًا في العمل الأدبي، يتجاوز نطاق المحاكاة المباشرة إلى فضاء دلالي مستقل عن المرجعيات الخارجية، وتتشكل هذه الطبقة من بنية معقدة تتداخل فيها عدة أبعاد، مما يُتيح للقارئ خوض تجربة تتجاوز حدود الإدراك المباشر للأشياء، ويوضح إنغرادن أن "**العالم الرمزي داخل العمل الأدبي يتميز بعدم اكتماله من حيث طبيعته، حيث تظهر بعض المواضع غير المحددة، ما يجعل القارئ يشعر بغياب عنصر كان من المفترض أن يكون جزءًا من التكوين النصي**[3] ونتيجة لذلك، يبرز الدور الأساسي للّاتحديد في صياغة التجربة الجمالية، حيث يفسح المجال أمام القارئ للمساهمة في تشكيل المعنى، عبر تفاعله مع الفراغات التي يتضمنها النص.

ولا تقتصر أهمية هذه المواضع على المستوى الدلالي فقط، بل تمتد لتشمل البعد المكاني، إذ تمنح النص عمقًا تخييليًا يُعزّز حضوره في وعي المتلقي، وضمن هذا السياق، يتخذ المكان الأدبي بُعدين متمايزين هما

يتجلى دور اللاتحديد في تشكيل التجربة الجمالية للنص، حيث يمنح القارئ مساحة لإعادة بناء معناه عبر تفاعله مع مواضع الفراغ التي تنسج بنية العمل الأدبي. ولا يقتصر هذا الأثر على البعد الدلالي، بل يمتد إلى التشكيل المكاني، الذي يضفي على النص عمقه التخييلي، مما يعزز حضوره في وعي المتلقي. ووفقًا لهذا

[1] رومان انغرادن، العمل الفني الأدبي، ص128.

[2] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص87.

[3] ينظر: رومان انغرادن، المرجع السابق، ص264.

المنظور، يتخذ المكان الأدبي بُعدين متمايزين":

- **المكان التخييلي الذي يتسم بطابعه النفسي والذاتي.**
- **المكان المتمثل (المتخيل) الذي يتجسد داخل بنية النص الأدبي.**

أما على مستوى الزمن، يُفرِّق إنغاردن بين الزمان الواقعي، الذي يتقدم بخطية من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، والزمان المتخيل، الذي يتصف بخلخلة النسق الزمني التقليدي. كما يؤكد أن كلا الزمان والمكان المتمثلين يتسمان باحتوائهما على مواضع من اللاتحديد.[1]

د– طبقة المظاهر التخطيطية:

تتمثل طبقة المظاهر التخطيطية، كما يوضح "إنغاردن في " **تمثيل المواضيع داخل العمل باستخدام الأساليب التقويمية التي تعتمد على الإشارات الدلالية المتضمنة في الصياغة اللغوية**[2] وتسهم هذه الإشارات في تعميق المعنى وتوجيه المتلقي نحو آفاق تأويلية أوسع، وفي هذا الإطار، يبني النص الأدبي تفاعلات متجددة مع القارئ، حيث تتداخل العناصر الظاهرة مع الفضاءات الرمزية التي تتولد من داخل النسيج اللغوي ذاته ، كما"**أن النصوص الأدبية تحتوي على طبقات وأبعاد متعددة ورغم أن هذه الطبقات تصوغ فكرة معينة، إلا أنها تتخللها نقاط غامضة تستدعي من القارئ نشاطًا تأويليًا لتجاوزها".**[3]

ويؤكد إنغرادن أيضًا أن التجربة الجمالية للقارئ " **تظل رهينة بامتلاك خبرة معرفية تمكّنه من التفاعل مع العمل الأدبي على مستوى أعمق، مؤكدًا على أهمية هذه الخبرة التي تتطلب معرفة مزدوجة تسهم في فهم الموضوع الجمالي في صفاته ومكوناته وقيمه الجمالية".**[4]

وبذلك، فإن عملية التلقي الأدبي تتأسس على بنيتين متكاملتين: البنية النصية ذاتها من جهة، والبنية الإدراكية لدى المتلقي من جهة أخرى، لينتج المعنى الأدبي من التفاعل الدينامي بين العناصر النصية ووعي القارئ بأساليبه الجمالية.

ب–التحقيق العياني (Aesthetic Actualization):

يُشير إنغرادن إلى أن التحقيق العياني يُمثّل" **النشاط الذي يقوم به القارئ أثناء تفاعله مع النص، حيث يعمل على استبعاد أو استكمال العناصر المبهمة، وملء الفراغات والجوانب المهملة"**[5]، بما يمنح العمل

---

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 89.

[2] ناظم عودة خضر، المرجع نفسه، ص 90.

[3] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1992، ص 39.

[4] رومان انغرادن، العمل الفني الأدبي، ص117.

[5] عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، د.ط.، د.ت.، ص 82.

الأدبي صورة متعيَّنة تتغير بتغير سياقات التلقي وتجارب القراءة ، لذلك ميز بين نوعين من الفجوات داخل النص الأدبي "**الأول هو الفجوة التي يمكن للقارئ تجاوزها أثناء القراءة، حيث يقدّم النص إشارات أو إسقاطات تفتح المجال لاحتمالات تأويلية تساعد على ملء مواضع اللاتحديد؛ أما الثاني، فهو النوع الذي يظل النص فيه صامتًا، إذ لا يمنح القارئ ما يكفي من المعطيات لملء هذه المواضع أو استكمال دلالة غائبة**[1] ويكشف هذا الطرح عن بقاء مساحات مفتوحة داخل النص، لا يمكن تحديدها بشكل تام، ما يستدعي تكوين منطقة تفاعلية حيوية، تتيح للقارئ الانخراط في عملية بناء المعنى من خلال استجابته للفجوات وتحويلها إلى عناصر مؤولة.

ج–التجسيد (Concretization):

يُشير مفهوم التجسيد في العمل الأدبي إلى "**العملية التفاعلية التي يضطلع بها القارئ بإضفاء معانٍ إضافية على النص عبر ملء الفجوات أو استبعاده للعناصر المبهمة التي يتضمنها، وتتنوّع هذه الإضافات بحسب خلفية القارئ وتفسيره، مما يجعل النص قادرًا على التكيّف مع كل قراءة جديدة**"[2]،وقد شدّدت الظاهراتية على من يريد دراسة عمل أدبي "**أن يوازن بين تحليل النص ذاته، ومراعاة الأفعال الإدراكية التي تصدر عن المتلقي خلال استجابته لهذا النص**"[3]، ما يُبرز دور القارئ كفاعل في بناء المعنى.

لقد قدّم إنغاردن مفهوم إعادة التركيب بوصفه آلية يتّبعها القارئ لإعادة تشكيل المعنى، عبر ملء الفجوات وتفعيل المعطى النصي في ضوء تجربته الخاصة. ويرتكز هذا الطرح على التمييز بين بنية ثابتة تمثل الشكل النصي المستقر، وبنية جمالية متحوّلة تتشكّل من خلال التفاعل القرائي، ما يمنح العمل الأدبي طابعًا ديناميًا يتجدّد مع كل قراءة، وبهذا يبتعد إنغاردن عن تصور هوسرل الذي يرى في الشعور الخالص أصلًا للمعرفة، متجهًا نحو مقاربة ترى أن المعنى يتكوّن عبر علاقة تفاعلية بين البنية النصية والوعي القارئ، وقد انعكس هذا الاتجاه على نظرية القراءة والتلقي، حيث تأثرت بالفينومينولوجيا التي أكدت على مركزية الذات في إنتاج الدلالة.

لقد برزت الظاهراتية بما تمثّله من منعطف فلسفي في مطلع القرن العشرين، واحدة من أهم الجذور النظرية التي ساهمت في إعادة تشكيل مفاهيم التلقي، فمن خلال تجاوز النزعة الموضوعية الصارمة من جهة، والنزعة الذاتية المطلقة من جهة أخرى، أتاحت هذه الفلسفة بناء رؤية متوازنة تُعيد الاعتبار للتجربة الإدراكية في فهم العمل الأدبي. فقد أصبح القارئ جزءًا بنيويًا من عملية المعنى، كفاعل يُسهم في تفعيل النص ضمن فضاء شعوري يتغير بتغير شروط القراءة، وبهذا تُفهم الظاهراتية كأفق منهجي فلسفي ساهم في فتح دروب جديدة

---

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص90.

[2] عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص82.

[3] Ingarden Roman, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Niemeyer, Tübingen, Germany, 1968, pp. 49

أمام النظرية الأدبية، ممهّدة لظهور مقاربات أكثر انفتاحًا، كما في جماليات التلقي والنقد التأويلي.

3.2. البناء التأويلي لنظرية التلقي

انبثقت التأويلية* في السياق النقدي بوصفها مقاربة" **تسعى لتأويل الكتب المقدسة تأويلًا رمزيًا يشير إلى معانٍ غير المعلنة في النصوص**[1]، وقد مثّل هذا المنحى تحدّيًا للقراءة التقليدية، حيث غدا الفهم العميق مرتهنًا بقدرة القارئ على تفكيك البنية الدلالية للنصوص، والتعامل معها كخطابات متعددة الأبعاد لا تختزل في معناها السطحي، كما يُلاحظ أن هذا التوجه قد نشأ أولاً في إطار تفسير النصوص الدينية، مستندًا إلى جملة من المبادئ التي تمكّن المؤوِّل من مقاربة النص باعتباره بنية رمزية مفتوحة على التأويل، لا تُفصح عن معناها مباشرة.

ومع اتساع دائرة الاهتمام التأويلي، انتقل هذا المنهج من حقل اللاهوت إلى فضاءات أخرى كالتاريخ والأدب، مما أسفر عن مراجعة جذرية للعلاقة التقليدية بين النص وقارئه، وأعاد طرح أسئلة جوهرية حول مدى مركزية المؤلّف، ودور السياق في إنتاج المعنى، ويُعد تطوّر فلسفة التأويل شاهدًا على حيويّتها الفكرية، إذ لم تتوقف عند حدود التأويل الديني، بل انفتحت على قضايا معرفية ومنهجية، حيث أضحت كل (مرحلة تأويلية)** تؤسس لما يليها، في مسار تراكمي يكشف عن عمق التحولات التي شهدها الفهم الإنساني للنص، ويمكن رصد هذه التحولات كالآتي:

أ- التأويل الكلاسيكي:

نشأ التأويل في سياق لاهوتي صرف، حيث انكبّ رجال الدين على تطوير أسس منهجية تهدف إلى ضبط عملية فهم النصوص الدينية ضمن إطار تأويلي منضبط، يحول دون الانزلاق إلى تأويلات اعتباطية أو

---

* أستعمل في هذا البحث لفظ (التأويليّة) ترجمةً لـ Hermeneutik (hermeneutics) لثلاثة اعتبارات: (1) يشتقّ المصطلح من الجذر العربي «أ-و-ل» الذي يقترن تاريخيًّا بفعل الفهم وردّ المعنى إلى مقصده، فتتسنّد الدراسة إلى رصيد لغوي مألوف من غير أن تُسقِط مدلولها الفلسفي الحديث؛ (2) يوفّر لفظًا خفيفًا في النطق والكتابة مقارنةً بالنقل الصوتي (هرمنيوطيقا)، فيسهُل تداوله في المتن؛ (3) يتوافق مع الترجمة العربية المعتمَدة لكتاب غادامير الحقيقة والمنهج،(من بين الذين اعتمدوا هذا المصطلح محمج محمود محمد، محمد شوقي الزين..) حيث تُستعمل «التأويليّة» بوصفها المقابل الرسمي للمصطلح، الأمر الذي يضمن اتّساق الإحالات النصيّة داخل هذا البحث.

[1] ينظر: شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليلية نقدية في الدراسات الغربية الحديثة، ص 17.

** تمثّلت أبرز مراحل التأويلية ضمن إطار تاريخي تقريبي على النحو الآتي: التأويل الديني—النصي، التحليل الفيلولوجي العام، الفهم اللغوي الشامل، التأويل المنهجي للعلوم الإنسانية، الظاهراتية الوجودية والفهم الوجودي، لقراءة الرمزية—الثقافية للمعنى.

متعسفة، ويُعتبر القديس أوغسطين* من أوائل المفكرين الذين أسهموا في تأسيس معالم أولية لعلم التأويل المسيحي، وتهتم التأويلية عنده اهتمامًا عميقًا بتجنّب الأخطاء في التأويل التي تنشأ عن إهمال التفاصيل اللغوية والنحوية، ويُظهر تركيزه على التحليل الدقيق للغة اتجاهًا نحو تأسيس انضباط صارم لفهم النصوص بهدف حماية الفهم الصحيح من الوقوع في استنتاجات غريبة أو مشوشة .

يقدم اوغسطين عبر كتابه (في العقيدة المسيحية) تصورًا تأويليًا صارمًا يقوم على تحليل لغوي دقيق لبنية النص، إذ يؤكد أنه:"**يجب على المؤوّل أن يتجنب الأحكام المتسرعة، وألا يندفع نحو الاستنتاجات، وأن يسعى بدقة لاكتشاف المعنى الحقيقي المختبئ خلف الصور البلاغية والبنى النحوية.**[1]

أي لابد عند تحليل كل نص ديني من الوقوف الشاامل على بنية النص النحوية واللغوية بوصفها وسيطًا دلاليًا مشحونًا بالعلامات، ما يستدعي في نظره مقاربة تحليلية دقيقة لاكتشاف الدلالة الحقيقية، وتضطلع كعملية معرفية معقدة تتطلب فهمًا شاملًا يتجاوز التفسير السطحي، إذ تقوم على تأويل تفاعلي يدمج بين المستويات الدلالية المختلفة للنص، ونخلص أن التأويل عند أوغسطين علم وفن في آن واحد: علم لضبط قواعد الفهم، وفن لبلوغ الغاية الروحية للنص.

أوغسطين ينظر إلى اللغة بوصفها وسيطًا دلاليًا مشحونًا بالعلامات، ما يستدعي في نظره، مقاربة تحليلية دقيقة لاكتشاف الدلالة الحقيقية، كما تظهر القراءة عملية معرفية معقدة تتطلب فهمًا شاملًا يتجاوز التفسير السطحي، إذ تقوم على تأويل تفاعلي يدمج بين المستويات الدلالية المختلفة للنص.

ب– التأويل التأسيسي:

شهد تاريخ الهرمينوطيقا تطورات متلاحقة، انتقل فيها هذا الحقل من مجرّد تقنية تفسيرية إلى مشروع فلسفي قائم على مساءلة الفهم ذاته، ويظهر فريدريك شلايرماخر (**Friedrich Schleiermacher**)** ضمن هذا المسار بوصفه نقطة انعطاف حاسمة دفعت الهرمينوطيقا إلى أفق نظري جديد، يتضح هذا التحول بتوجيهه نقدًا ضمنيًا وحادًا إلى أسلافه من الهرمينوطيقيين، سواء أولئك المنغلقين ضمن تفسير النصوص المقدسة، أو من قصروا التأويلية على منهج تقني لفهم المدونات القانونية واللاهوتية، وقد رفض التصور الذي يجعل من الفهم مجرد إجراء خاص بمجالات بعينها، مشيرًا إلى الحاجة إلى تأسيس

* أوغسطينوس الأُسقُفيّ (354–430 م) لاهوتي وفيلسوف لاتيني، وُلد في طاغَسْتِه بنوميديا (الجزائر حاليًّا)، درس البلاغة في قرطاجة وروما ثم اعتنق المسيحيّة سنة 387. صار أسقف هيبّو (ولاية عنّابة) سنة 395م، وخلّف تراثًا تأويليًّا ولاهوتيًّا مؤسِّسًا، من أهمّ كتبه (في التعليم المسيحي، الاعترافات).

[1] See: Augustine, On Christian Doctrine, Book 03, trans. D. W. Robertson Jr., The Bobbs-Merrill Company, United States of America, 1958, pp. 83–85

** لاهوتي وفيلسوف ألماني ولد سنة 1768م، درس اللاهوت والفلسفة في جامعة هاله ثم بطرسبرغ وبرلين، يُعدّ مؤسّس التأويلية الحديثة بتمييزه بين الفهم النحوي والنفس، توفي سنة1834 م، من اهم أعماله (خطاب في الدين، محاضرات في علم التأويل نشرها تلامذته).

التأويلية كعلم عام، يشمل كل أنواع الخطابات البشرية، إلى جانب إمكانية استعماله علمًا خاصًا في حالات بعينها.*

يُفتتح المشروع الهرمينوطيقي عند فريدريش شلايرماخر بتعريف صارم وواضح وهو أن: **"الهرمينوطيقا هي فن تجنّب سوء الفهم[1]"**.

لقد أعاد توجيه هذا الحقل نحو مشروع معرفي أشمل يتناول الفهم ذاته بوصفه ظاهرة قابلة للتنظير، كما يوضح التعريف أنه يضع الفهم في مركز العملية التأويلية، ويُخضعه لشروط يمكن تقنينها وضبطها.

لقد أدرك فريدريش شلايرماخر أنّ الفهم الإنساني يظل مهددًا دومًا بسوء التأويل، لذلك اعتبر أن الهرمينوطيقا تقوم على ظاهرة سوء الفهم بوصفها حدثًا تأسيسيًا يستدعي تطوير قواعد للفهم الصحيح، أي أن "**سوء الفهم يحدث كقاعدة، أما الفهم الحقيقي فهو ما ينبغي السعي إليه في كل موضع"[2]** ، وفي ذات السياق ذهب شلايرماخر إلى أن التأويلية "**ينبغي أن تُبنى كمجال منهجي قائم بذاته، لكن الأمر يتطلب منهجًا صارمًا يمنح للفهم قابلية التعميم والانضباط، ويحرره من التلقائية والمحدودية"[3]**.

يضع هذا التوجه الهرمينوطيقا في موقع مغاير تمامًا لمجرد تقنية فهم، ويهيئ لظهور تصور مزدوج هرمينوطيقا عامة تستهدف شروط الفهم البشري، وأخرى خاصة تنطلق من نوع الخطاب ذاته.

لقد اكتسبت التأويلية مع فريدريك شلايرماخر بعدا فلسفيًا جديدًا تحت تأثير الفكر الرومانسي، حيث صاغ منهجًا تأويليًا يربط بين التجربة الفردية والبعد اللغوي للنص. وقد انطلق من تصوّر يرى في النص "**وسيطًا لغويًا يُنقل من خلاله فكر المؤلف إلى القارئ، ويتسم بالموضوعية لأنه يعكس الجانب المشترك بينهما، إذ تُعد اللغة الرابط الذي يتيح عملية الفهم[4]**.

يستفاد من هذا التصور أن القراءة تتجاوزت الطابع السطحي لتصبح عملية مزدوجة، من جهة هي تحليل للغة كنظام يحمل المعنى، ومن جهة أخرى، هي إعادة بناء للفكر الذي يقف خلف النص، وهنا يتجلّى البُعد الفلسفي في تصور شلايرماخر، إذ يجعل من الفهم فعلًا يتطلب إدراكًا مزدوجًا: إدراك بنية النص من الداخل، وفهم المؤلف من حيث هو ذاتٌ تاريخية متكلّمة ضمن شروط ثقافية وفكرية محددة.

ونظرًا لأن المعنى الحقيقي للنص يتجاوز الظاهر، فقد سعى شلايرماخر إلى تحليل آلية الفهم من خلال

---

* تُطبق تلك المبادئ العامة على مجالات معينة حسب نوع النص أو الخطاب، مثلا: فهم النصوص الدينية يتطلب قواعد إضافية تتعلق بطبيعة الخطاب المقدس، وفهم النصوص القانونية قد يتطلب النظر في قواعد خاصة بالسياق القانوني والتشريعي.

[1] Friedrich D. E. Schleiermacher, Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts, trans. James Duke and Jack Forstman, Scholars Press, Missoula, MT, 1977, p.69

[2] Ibid., p.72

[3] Ibid., p.74

[4] ينظر: سعيد توفيق، مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 04، 2002، ص 127.

تمييزه بين جانبين متكاملين يشكّلان بنية الفعل التأويلي:

–الجانب الموضوعي: يتمثل في البنية اللغوية، ويرتكز على تحليل التراكيب النحوية والنظام الداخلي للخطاب، ويهدف هذا الجانب –كما يوضح –إلى **استخلاص معنى خطاب محدد استنادًا إلى اللغة**[1] ما يعني أن الفهم لا يمكن أن يتحقق دون وعي بمنظومة العلامات التي تنتظم داخل النص، إذ تُعد اللغة الحامل المشترك للفهم بين المؤلف والقارئ

–الجانب الذاتي: يشكّل بعدًا أساسيًا في تصور شلايرماخر للتأويل، إذ يركّز على إعادة بناء الرؤية الفردية للمؤلف، بوصف النص تعبيرًا عن تجربة شعورية وذهنية خاصة. ويؤكد –شلايرماخر– "**أن فهم الخطاب في مستواه الجزئي يتطلّب التعامل معه كتجسيد للفكر الفردي والذاتي، حيث يتمحور التأويل النفسي حول تتبع الخصوصية التي يتولّد من خلالها هذا الفكر داخل الإطار الكلي الذي يحدّد ملامح الحياة النفسية والتاريخية للمؤلف. ويُطلق على هذه الخصوصية مصطلح الأسلوب**[2]، بوصفه المظهر الخارجي الذي يعكس الداخل الذهني.

ذلك لأن الأسلوب في تصور شلايرماخر، يشكل مكونًا مركزيًا في البعد الذاتي للتأويل، إذ يُعبّر عن الخصوصية التي تُميّز المؤلف في تعبيره عن المعنى، فهو يتجاوز كونه مجرد اختيار لغوي أو تنسيق جمالي، ليصبح انعكاسًا لحياة المؤلف النفسية والذهنية، وتجسيدًا للطريقة التي تتكوّن بها الأفكار في وعيه الخاص، ولهذا يُعدّ تتبع الأسلوب في النص جزءًا من محاولة الكشف عن الطبقة العميقة للذات الكاتبة.

إنّ تحليل الأسلوب في السياق التأويلي لا ينفصل عن محاولة استعادة الرؤية الداخلية التي صاغ بها المؤلف خطابه، فكل انحراف لغوي أو اختيار تعبيري يحمل أثرًا من ذات المؤلف وسياقه التاريخي والمعرفي، لذلك يمثل الأسلوب مدخلًا تأويليًا يتيح للقارئ التقرّب من التجربة الذهنية الكامنة وراء النص، ويفتح أفقًا لفهم ما هو غير مُصرّح به صراحة، إنما يتجلّى في نبرة الخطاب وطريقة تشكّله.

يتأسّس الفهم وفق طرح شلاير ماخر على إعادة تشييد البذرة الفكرية التي انطلقت منها عملية الكتابة؛ إذ ينشغل القارئ بتتبّع اتجاه المؤلِّف الفكري، واستكشاف حالته النفسية، وتحليل الأسلوب الذي اختاره بوصفه الواجهة المعبِّرة عن رؤيته، مع إضاءة الملابسات الحياتية التي حضرت ساعة التكوين، فكل صياغة لغوية تمثّل نقطة التقاء بين اختيار مقصود وخبرة ذاتية، وكل بنية تركيبية تكشف زاوية نظر وحالة شعورية مخصوصة، ومن خلال تفكيك هذه العناصر ثمّ وصلها من جديد يتلمّس القارئ المسار الداخلي الذي سلكه المؤلِّف أثناء بناء المعنى، فيقترب من منطقه المنتج للنص من دون الاكتفاء بظاهره الدلالي، وعند هذا الحدّ يغدو التأويل جهدًا جدليًا يسترجع شروط التكوين الأولى ويعيد تقديمها في وعي معاصر يربط زمن الكتابة بزمن القراءة.

على هذا الأساس ينفتح تصور شلاير ماخر على امتداده التطبيقي لدى غادامير؛ إذ يؤكّد أنّ الفهم هو

[1] See Friedrich D. E. Schleiermacher, Hermeneutics, p.70-91

[2] See: Ibid., pp. 92

في الوقت نفسه، استحضار للخطاب الأصلي وصوغٌ لإمكان جديد ينبثق من ذلك الأصل، فهو-بحسب عبارته» -**إعادة إنتاج المعنى الأصلي للنص، يتضمن خلق فهم جديد بواسطة الحوار والتفاعل مع النص»**[1] ،وبذلك يبيّن غادامير أنّ القراءة، مهما تشبّثت بأمانة النص، تضطرّ إلى إثرائه؛ لأنّ فعل الفهم ذاته ينطوي على طاقة إبداعيّة تمنح النص حياة متجدّدة مع كلّ تأويل.

يُوطّد شلايرماخر دعائم مشروعه التأويلي حين يربط ما يصفه بـ "**الفهم بالمعنى الرفيع والنسبي**[2] بمنظومة مفاهيمية تُعَدّ محورًا لكثير من المناهج الحديثة في العلوم الإنسانيّة، وفي طليعتها الدائرة التأويلية" **التي تشير إلى أن عملية الفهم معقدة ومتشعبة؛ إذ يبدأ المفسر من أي نقطة يختارها، مع ضرورة قابليته لتعديلها وفقًا للتفاصيل والجوانب المتعددة التي يفسرها دورانه في النص**[3]، يظهر من هذا الطرح أنّ عمليّة القراءة تتحرّك في مسار دائري جدليّ تُبنى فيه الدلالات على تفاعل متواصل بين القارئ وبنية النص؛ فلا سبيل إلى فهم جزء مستقلًّا عن الإطار الكلّي، كما أنّ الكلّ يظلّ معلّقًا إلى أن يُضاء بنسَق أجزائه .

لقد عزّز شلايرماخر تصوّره بإبراز التشابك بين البعدين اللغوي والنفسيّ في التلقّي؛ إذ يذهب إلى أنّ" **استيعاب الجملة لا يتم بمعزل عن السياق العام الذي تنتمي إليه، وأن تحليل التفاصيل النصيّة لا يكتمل إلا في ضوء الكلّية التي تنتظمها. كما يشير إلى أن فهم المؤلف يمرّ بالضرورة عبر استحضار معطياته النفسية والتاريخية**[4] أي ضمن سياقه الوجودي والثقافي الذي شكّل خلفيّة إنتاجه، وهنا تتأسّس الدائرة على محور مضاعف: محور بنيويّ يشدد على انتظام العبارة ضمن شبكة اللغة، ومحور ذاتيّ يستدعي سيرة المؤلف وظرفه التاريخي، ليتجلّى المعنى في منطقة التماس بين الاثنين.

يرى شلايرماخر أن القارئ **يمكنه الانطلاق من البعد الموضوعي أو البعد الذاتي على حدّ سواء كونهما أساس الفهم؛ فالبعد الموضوعي ينقسم إلى إعادة البناء التاريخي الموضوعي لتعاقب اللغة ضمن سياقاتها الثقافية والتاريخية وتأويلٍ تنبؤي يتيح محاكاة الآفاق الذهنية للمؤلف أثناء الكتابة، أما البعد الذاتي فيتوزّع بين إعادة البناء التاريخي لخبرة المؤلف الشخصية وتاريخية وجوده، ونمطٍ تنبؤي يستشرف ديناميات تفكيره الإبداعي لحظة انتاجه.**[5]

يمنح هذا التكامل المنهجي القارئ حرية اختيار المدخل المناسب له، مع إبقاء مسار الفهم في حركة دورانية متبادلة بين التاريخي والتنبؤي، والموضوعي والذاتي، فتتحول القراءة إلى رحلة معرفية ديناميكية تستعيد

---

[1] Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, 2nd rev. ed., Continuum, New York, 2004, p. 164.

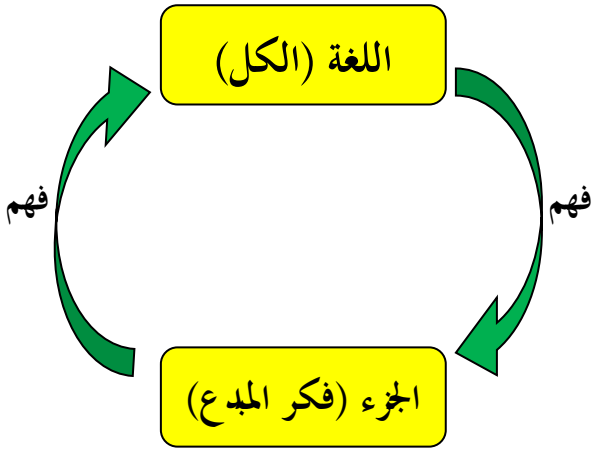
[2] See: Schleiermacher, Hermeneutics, p. 73

[3] ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 09، 2014م، ص 22.

[4] See: Jean Grondin, "Hermeneutics," in Les Notions Philosophiques, P.U.F., Paris, 1995, Tome 3, p. 21

[5] ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص21-22.

شروط ولادة النص ومعناه الأصلي، ولكنه رغم هذه المساواة "**فإنه يعود ليلمح إلى أن البدأ بالمستوى اللغوي– النحو– هو البداية الطبيعية**"[1] كونه أول ما يصدم به القارئ وهو أقرب جزء (تماس) بين القارئ والنص بوصفه كيانًا مكتملًا.



الدائرة التأويلية لشلاير ماخر توضح تحقق الفهم عبر تداخل الجزء والكل.

تُشكّل اللغة التي يعتمدها المؤلّف في بناء نصّه، إلى جانب المعطيات الثقافية والتاريخية التي تؤطّر زمن إنتاجه، الإطار الكلّي الذي يُمكّن من فهم النص في شموليّته. في المقابل، تُعدّ الجمل والصور البلاغية والأساليب التعبيرية وحدات جزئية تسهم في تشكيل المعنى. غير أنّ العلاقة بين الكلّ والجزء ليست خطيّة أو جامدة، بل هي علاقة دائرية تفاعلية، حيث لا يمكن فهم أيّ عنصر منهما بمعزل عن الآخر، فكلّ تأويل جزئي ينعكس على إدراك البنية الكلية، كما أنّ إعادة النظر في الكلّ تُعيد تشكيل الفهم للجزء. هكذا يصبح فعل الفهم سيرورة ديناميكية قائمة على التناوب والتصحيح والتوسيع، ما يجعل المعنى دائم الانفتاح على إعادة التأويل والمراجعة، وفق منطق الدائرة الهرمينوطيقية الذي يقوم على جدليّة الاستيعاب التدريجي والتكاملي.

ومن أجل بلوغ هذا المستوى من الفهم، ينبغي للقارئ أن يتحرّر من خلفياته المسبقة، وأن يمتلك ما يمكن وصفه بـ"**التنبؤ**"*؛ وهي القدرة على استشراف السياقات الداخلية التي دفعت المؤلف إلى إنتاج خطابه، والانخراط في مسار تكوّنه بوصفه تجربة فكرية ووجدانية حيّة، وعليه يصبح التأويل فعلًا منفتحًا على استعادة لحظة الإبداع وكأنها تقع من جديد، لا من موقع التكرار، وإنما من موقع التقمّص الفعّال لأفق المؤلف، وفي هذا الإطار تحديدًا تتجلّى النزعة الرومانسية التي تميّز المشروع التأويلي عند شلايرماخر، والتي يعبّر عنها بقوله «**يتحقق الفهم الكامل حين ندرك قمته وأوجهه المتعددة، مما يؤدي إلى فهم المؤلف بقدر ما فهم هو نفسه، بل وأفضل منه**».[2]

---

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص22.

* يقصد بها لدى شلايرماخر قدرة القارئ على استبصار المسار الذهني الذي سلكه المؤلف أثناء الكتابة، عن طريق تقمّص حالته الشعورية والتاريخية، كم لا تعني هذه القدرة التكهّن أو الإسقاط، وإنما الانخراط الواعي في استعادة شروط الإبداع الأصلي بحدس نقدي.

[2] See: Friedrich D. E. Schleiermacher, Hermeneutics, p.92

لقد مثلت هرمينوطيقا شلايرماخر لحظة تأسيس حاسمة في تطوّر الفكر الهرمينوطيقي، إذ نقلت التأويل من انشغاله بالنصوص المقدسة إلى فضاء أوسع ينظر إلى كل نصّ بوصفه أثرًا فرديًا مركّبًا يستدعي فهمًا مزدوجًا، لغويًا ومنهجيًا من جهة، ونفسيًا وتاريخيًا من جهة أخرى، وقد منح هذا التصوّر الفهمَ بُعدًا إبداعيًا، لا يقتصر على إعادة إنتاج المعنى بل يسعى إلى التفاعل الحيّ مع عملية التكوين ذاتها، وبهذا المعنى يمكن اعتبار شلايرماخر واضع الأساس التأويلي الذي ستبني عليه الهرمينوطيقا الحديثة مساراتها اللاحقة.

استأنف **فيلهلم ديلتاي** (**Wilhelm Dilthey**) *المسار التأويلي الذي مهّده شلايرماخر، غير أنّه عمّقه بمقتضى خصوصية العلوم الإنسانية وما تطرحه من إشكالات منهجية. وقد برزت هذه التعديلات في معالجته للإشكال الكلاسيكي بين الفهم والتفسير؛ إذ ميّز ديلتاي بين عمليتين معرفيتين متباينتين: الفهم بوصفه الأداة التي تتيح إدراك الظواهر الثقافية من الداخل، أي من خلال استيعاب معناها في سياقها الذاتي؛ والتفسير كعملية تحليلية تُستخدم في العلوم الطبيعية لفهم الظواهر انطلاقًا من قوانين سببية عامة، ولعلّ قوله " **نظرًا لأننا نفسر الطبيعة من منظور الإنسان، فمن الضروري أن نفهمه**"[1] يعبّر عن لحظة حاسمة في فلسفة ديلتاي، حيث ينتقد إسقاط مناهج العلوم الطبيعية على الإنسان، فالطبيعة تُفسَّر من الخارج، بناءً على قوانين موضوعية، أما الإنسان فلا يُفهم إلّا من الداخل، من خلال وعيه بذاته وبغيره.

هنا يضع ديلتاي الفهم بوصفه الأداة الوحيدة القادرة على ولوج التجربة الإنسانية في تعقيدها وتفرّدها. إنه لا يدعو إلى رفض التفسير، بل إلى وضعه في مجاله الطبيعي، واحتكار الفهم كمقوم أساس للعلوم الإنسانية والثقافية.

كما أن ديلتاي لم يكتف بهذا التحديد المنهجي، بل وسّع أفقه نحو إعادة تفعيل العقل التاريخي، مستلهمًا الفلسفة النقدية الكانطية، ليُبرز البعد الزمني بوصفه مكوّنًا داخليًا للذات الإنسانية، فالإنسان ليس كائنًا خارج التاريخ، بل هو مشروط به في وجوده وفهمه على حدّ سواء، وهو ما صاغه بعبارته الدقيقة " **إننا نفهم الأشياء فهما تاريخيًا، لأن ذواتنا نفسها تتحدد بوصفها كائنات تشكلها الخبرة والتاريخ**"[2].

يؤسس هذا القول لجوهر الفهم التأويلي عند ديلتاي وهو أن الوعي البشري مشروط بالزمن، وأن كل فهم يتضمّن عنصرًا تاريخيًا لا يمكن تجاوزه، فالفهم دائمًا نتاج لسياق معين، ومشبّع بعناصر الزمن والخبرة والتجربة المتراكمة، الأمر ذاته يجعل من قراءة النصوص هي أيضًا قراءة للموقع التاريخي الذي تشكّلت فيه،

* فيلسوف ومؤرّخ ثقافي ألماني، ولد سنة 1833م، تلقّى دراسات كلاسيكية ولاهوتية في هايدلبرغ وبرلين، وضع أسس منهجية لعلوم الروح مميّزًا (الفهم) عن (الشرح)، توفي سنة (1911م)، من أهم أعماله (مقدمة في علوم الروح، بناء العالم التاريخي في علوم الروح).

[1] See: Jean Grondin, L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine, Vrin, Paris, 1993, p. 155

[2] جورج غادامير، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم وعلي حكمت صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط 01، 2013، ص 324.

ولقارئها في لحظته الخاصة.

وتتّضح مركزية الحياة في مشروع ديلتاي من كونها الأساس الذي يُبنى عليه كلّ فهم. فالفرد، من حيث هو كائن حيّ، يعيش وسط شبكة من العلاقات والتجارب التي تكشف له ذاته من خلال الآخر، وتؤسّس لفهم مشترك بين البشر. ومن هنا تأتي القيمة المعرفية للتجربة الفردية، بوصفها نقطة الانطلاق نحو إدراك أوسع يتجاوز الذات دون أن يُلغيها، إذ أن "**التجربة الذاتية هي أساس المعرفة، وهي الشرط الذي لايمكن تجاوزه لأي معرفة طالما أن هناك مشتركا بين الآحاد من البشر.**"[1]

ينبثق الفهم حسب التصور الابستمولوجي لدى دلتاي من داخل هذه المعايشة المباشرة للواقع، حيث تندمج التفاصيل في نسيجٍ موحَّد يمنح التجربة الإنسانية معناها، وتغدو قراءة النص بوصفه امتدادًا لها تعيد إنتاج وحدتها من خلال تجلّي أجزائها.

بعد أن رسّخ ديلتاي مركزية التاريخ في تشكيل الفهم، يُحدِّد ديلتاي غاية الفهم في استكشاف العالم النفسي للإنسان انطلاقا من الشواهد الحسية، ويرى "**أن الفهم يُعنى بإدراك ما هو نفسي استنادًا إلى العلامات الحسية التي تُفصح عن هذا البُعد الداخلي وتدلّ عليه**[2].

تنطلق هذه الرؤية من أن العلامة تجسيد لتجربة شعورية تأخذ من اللغة وسيطًا لظهورها، فيغدو النص حاملاً لبنية شعورية يمكن للمتلقي أن يعيد من خلالها بناء مسارها الداخلي. غير أن هذه التجربة، وإن انطلقت من ذات مفردة، فإنها تُصاغ في إطار ثقافي مشترك، يستوعب أنماط التفكير والتمثّل الجماعي، ويُعاد تشكيله بأسلوب يكشف خصوصية الكاتب.

بذلك يصبح الفهم مسارًا تأويليًا يوازن بين استرداد التفرّد الذاتي واستحضار الشروط الرمزية التي تعبّر من خلالها الذات عن نفسها، فتكون القراءة كشفًا مزدوجًا: لما هو خاص، ولما هو مشترك، بكل ما يحمله ذلك من غنى دلالي وأفق إنساني.

أعاد ديلتاي تشكيل الدائرة الهرمينوطيقية من داخل تصوّره الواسع وفق بعد جديد يتجاوز الإطار النصي إلى الامتداد الحيوي للتجربة الإنسانية، إذ استفاد من مفهوم العلاقة بين الجزء والكل لدى شلايرماخر، لكنه تجاوزها إلى مستوى أعمق يرتقي" **بتوسعة مفهوم الجزء والكل إلى أن يشمل تجربة الحياة نفسها**"[3].

بهذا الفهم لم تعد العلاقة التأويلية قائمة على البنية النصية فقط، بل أصبحت تتأسس على تداخل الوعي الفردي مع الكلّ التاريخي الذي يتكوّن فيه، فكل لحظة فهم تنبع من موقع مخصوص في الزمن، وتجسّد تقاطعًا بين التجربة الشخصية والمجال الرمزي المشترك الذي يُعاد فيه بناء المعنى، وما دام الفهم يرتكز على هذه

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 25.

[2] See: Wilhelm Dilthey, "The Development of Hermeneutics," in Selected Writings, ed. and trans. H. P. Rickman, Cambridge University Press, 1976, p. 322.

[3] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 29.

الجدلية، فإنّ نقطة انطلاقه تتبدل بتبدّل موقع المفسر داخل شبكة الوعي والتجربة، ما يمنح الفهم طابعًا متجدّدًا ومنفتحًا يطوّر إنتاج المعنى مع كلّ قراءة جديدة.

لقد ساهم ديلتاي في إعادة تشكيل مفهوم الفهم داخل التأويل بتركيزه على الزمن والتجربة لفاعليتهما في بناء المعنى، وبربطه بين الفهم والتاريخ، اتّسع مجال التأويل وباتت القراءة تتقاطع مع آفاق متغيّرة يُعاد ضمنها إنتاج المعنى من خلال موقع القارئ وزاوية تلقيهن وقد أتاح هذا التصوّر تصورًا تأويليًا مرنًا يفتح المجال أمام تفاعل الماضي والحاضر في تشكيل الفهم، وهو ما سيظهر لاحقًا بأشكال فلسفية مغايرة لدى هايدغر وغادامير، إذ تتبلور العلاقة بين التاريخ، اللغة، وأفق المتلقي بوصفها مكونات أصيلة في كل فعل تأويلي.

ج- التأويل الفلسفي والتحوّل في أفق الفهم:

يُعدّ التأويل الفلسفي انبثاقًا منهجيًا تأسس على يد كل من مارتن هايدغر (**Martin Heidegger**) *وهانز جورج غادامير** (**Hans-Georg Gadamer**) بوصفها انشغالًا فلسفيًا بكشف المعنى من داخل علاقة الكائن بالوجود، بعيدًا عن المقاربات السيكولوجية التي اختزلت الفهم في أبعاده الذاتية، وقد انطلق هايدغر من التجربة الإنسانية بوصفها مدخلًا للفهم، غير أنها لم تشكّل نواة تأويله، إذ ذهب إلى أن الفهم لا يُردّ إلى تجربة فردية أو ملكة عقلية، بل هو بنية أنطولوجية يتجلى من خلالها وجود الإنسان، فالدازاين*** حسب تصوره، يتكوّن داخل نسيج من اللغة والتاريخ والمعنى، وهو لا يفهم العالم من الخارج، بل يوجَد أصلًا في علاقته التأويلية به.

أما غادامير، فقد تابع هذا المسار وجعل من الفهم تجلٍّ للكينونة، معتبرًا أن "**الوجود الإنساني يتجلّى في ممارسته اليومية من خلال الفهم، ويمثل هذا الأخير الأساس الذي تقوم عليه علاقة الإنسان بعالمه.**[1] وهكذا صار المعنى يُبنى داخل حوار حيّ بين الذات وتاريخها ولغتها، حيث يتموضع الفهم في قلب الوجود

---

* فيلسوف ألماني بارز ولد سنة 1989م، تلقّى تعليمه اللاهوتي الأوّل في فرايبورغ قبل أن يتحوّل إلى الفلسفة متتلمذا على إدموند هوسرل، وسّع الظاهريّة إلى ما سمّاه (الفينومينولوجيا الهرمينوطيقيّة)، جاعلًا تحليل الدازاين مدخلا إلى إعادة طرح (سؤال الكينونة)، يُعَد كتابه الوجود والزمان عمله الأبرز، إضافة إلى (مدخل إلى الميتافيزيقا، السؤال حول التقنية، إسهامات في الفلسفة) توفي سنة 1976م، وترك أثرا جوهريا في التأويلية الفلسفية، والوجودية، والتفكيكية.

** فيلسوف ألماني ولد سنة 1900م، درس الفلسفة والكلاسيكيات في بريسلاو ثم لايبتسيغ، وتأثّر مباشرةً بهايدغر في فرايبورغ، وضع أسس التأويلية الفلسفيّة في كتاب (الحقيقة والمنهج) بتقديمه لأدوات اجرائية خدمت نظرية التلقي، توفي سنة 2002م، من أهم أعماله أيضا (طرائق هوسرل الظاهراتية، قضايا فلسفية معاصرة).

*** مصطلح يطلقه هايدغر على الإنسان ليدلّ على (وجوده-هنا) ولا يقصد به جسدا أو عقلا منفصلا، بل كائنا يعيش دائما داخل عالمه، منشغلًا بأشغاله وعلاقاته، يتسم هذا الوجود بأنّه- : منفتح على العالم (يفهم الأشياء من خلال استعمالها لا عبر التأمل البعيد) -مُلقى في ظروف لم يختارها (اللغة، الثقافة، الحقبة) يهتمّ بمستقبله ويكوّن نفسه عبر اختياراته بينما يظلّ واعيًا بتناهيه (الموت)؛ فالدازاين هو النقطة التي يصبح فيها سؤال ما معنى أن يوجد شيء؟ ممكنًا.

[1] ينظر: يوسف محمد جابر اسكندر، تأويلية الشعر العربي: نحو نظرية تأويلية في الشعرية، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 2005 م، ص 21.

الإنساني ذاته. وتجدر الإشارة إلى ما أورده هايدغر في كتابه الوجود والزمان، حيث يحدد تصورًا مسبقًا ينبني على" **أن المحور الحقيقي للفهم لا يكمن في كيفية إدراك الوجود فحسب، بل في اعتبار الفهم ذاته بمثابة الوجود.**[1]

تندرج الهرمينوطيقا، في فكر هايدغر، ضمن مشروع أنطولوجي يسعى إلى مساءلة الوجود من الداخل، كما يتجلى في التجربة المعاشة، دون استدعاء نماذج تفسيرية جاهزة، فهي "**مجال يهدف إلى الكشف عن دلالات الوجود والموجود، إضافة إلى تحليل الخطابات التي تنتمي إلى سياقات زمانية ومكانية مختلفة، وذلك دون إسقاط تصورات ذاتية أو فرض تصنيفات ذهنية مسبقة عليها**[2]، أي أن كل خطاب هو تجلٍّ لحقيقة وجودية يتعين إدراكها عبر السياق الذي تنشأ فيه، وفي ضوء انفتاح الوعي على أفقها الخاص.

ولأن المعنى ينبثق من العلاقة التي تنعقد بين الذات والعالم، تم طرح تعريف الوجود الإنساني خارج المقاربات الأنطولوجية التقليدية، إذ "**يتميز بالإندماج الحيوي في العالم، كحركة القطار المستمرة أو تجربة الوقوع في الحب، وأصبح يتصل بأسلوب الإنسان الخاص في الوجود كما يتجسد في حياته اليومية**[3].

يتّضح هنا أن العالم لا يُختزل إلى فكرة ثابتة أو موضوع مُدرَك، بل يُعاش كواقع مفعم بالحضور، يتحقق في التجربة الإنسانية ذاتها، فالوجود أسلوب الإنسان في التواجد، كما يتجلى في نسيج حياته اليومية، حيث تتقاطع التجربة، والزمان، والمكان، بوصفها مكونات الوعي المتجسّد.

لقد اكتسب الفهم بعدًا أنطولوجيًا أصيلًا، إذ تجذّر في الكينونة لأنه أحد تعبيراتها الأساسية، لذلك قدّم هايدغر تصورًا مغايرًا للفهم بأنه " **لم يعد يُنظر إليه كموهبة فردية أو قدرة خاصة على إدراك مشاعر الآخرين أو استيعاب التحولات الحياتية بعمق، وإنما أصبح عنصرًا جوهريًا في بنية الوجود ذاته، فالفهم يشكل الأساس لكل تفسير، وهو جزء متأصل من وجود الإنسان في العالم، يرافقه في كل أفعال التأويل.**[4]

نستنتج أن ذات الطرح أعاد للفهم مكانته كبنية تأسيسية تحدد كيف يُقيم الإنسان علاقته بالعالم كأفق تأويلي يُمَكن الكينونة من الانكشاف.

ويتجلى البعد الوجودي التأويلي للفهم في لحظات التوتر المعرفي، خصوصًا حين يُختبر الغياب ويصبح المعنى في حالة تراجع أو خفاء، فالمعنى رغم كونه غير حاضر بشكل مباشر، ينكشف بوضوح عندما يصبح خارج متناول الفرد أو يفقده، فحين يغيب الشيء يتكثف الحضور؛ وعن طريق التوتر بين الحضور والغياب ينشأ الفهم بوصفه استجابة وجودية. من هنا تأتي أهمية الزمن في تصور هايدغر " **فكل فهم يرتبط بالزمن،**

---

[1] See: Georgia Warnke, Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason, Stanford University Press, Stanford, USA, 1987, p. 68.

[2] ينظر: عادل مصطفى، فهم الفهم: مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، مرايا الكتاب، القاهرة، ط 01، 2007م، ص 179.

[3] ينظر: محمود سيد أحمد، الهرمينوطيقا عند جادامير، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993م، ص 155.

[4] ينظر: محمود سيد أحمد، الهرمينوطيقا عند جادامير، ص 156.

ويتجسد في القصد والتاريخ، يُنظر إليه كحدث وجودي، فهو يتجلى بوصفه انكشافًا للحقيقة أمام الإنسان وظهورها في تجربته الحياتية[1] ما يمنحه بعدًا حدثيًا يعلّق المعنى على التجربة ويحرره من الجمود المعرفي.

يقوم الفهم عند هايدغر عبر التجربة ذاتها، حيث يرتبط بتحقق المعاني في سياقها الفعلي، دون أن يكون مجرد تمثل ذهني مجرد، فهو عملية تندمج فيها المعرفة بالممارسة تجعل التأويل فعلًا استكشافيًا يعيد إحياء اللحظة التي تكشف فيها المعاني عن ذاتها فتكون جزءًا من تجربة الفهم المستمرة.

في السياق نفسه، تتموضع الفلسفة التأويلية لدى هانز–جورج غادامير ضمن امتداد نوعي للبحث في ماهية الفهم وشروطه الوجودية، حيث يغادر الفهم موقعه المعرفي البحت ليُعاد تصوره كبنية متجذرة في الكائن الإنساني، متحققة من خلال انخراطه المتبادل مع العالم. ويتأسس هذا التوجه على رؤية ترى أن " **فهم الإنسان لا يُقدَّم كأحد أشكال السلوك الذاتي، وإنما يُطرح كنمط وجود للكائن البشري ذاته. بهذا التصوّر، تُستعمل الهرمينوطيقا للدلالة على المقولة الأساسية التي يتشكّل منها الوجود الإنساني، بما في ذلك محدوديته وتاريخيته، وما يندرج ضمنهما من تجربة معيشة في العالم**"[2]، الأمر الذي يكشف عن الفهم بوصفه تجربة تنبثق من طبيعة العلاقة بين الذات والعالم، وبصورة اوضح يدرك كممارسة تنفتح على أفق يتجاوز الطابع الأداتي للتأويل.

وعلى المستوى الإجرائي، أعاد غادامير مساءلة الأسس المنهجية التي وُضعت في إطار الهرمينوطيقا التقليدية، مؤكدًا أن الكشف عن الحقيقة لا يتم عبر مسارات مضبوطة أو نظم تأويلية صارمة، فالفهم يتجلى كحدث حيّ يتشكل من خلال تفاعل القارئ مع النص، حيث تتأسس حقيقته داخل هذا اللقاء التأويلي المتحرك، لذلك تأتي أهمية الإجراءين اللذين شدّد عليهما: "**ضرورة تخليص عملية الفهم من الطابع النفسي الذي وسمتها به رومانطيقية ديلتاي وشلايرماخر، وضرورة فصل النص عن ذهنية المؤلف وروح العصر الذي ينتمي إليه**"[3]، إذ تسعى هذه الخطوة إلى تحرير الفهم من أي مرجعية سابقة قد تقيده داخل أطر مغلقة.

لقد اكتسبت الهرمينوطيقا في تصور غادامير طابعًا فلسفيًا وجوديًا ينفتح على المساءلة الجذرية حول إمكانية تحقق الفهم ذاته، وتتمثل القضية المركزية بتسليط الضوء على البحث في كيفية حدوث الفهم، والانتباه إلى الشروط الوجودية التي تُمكنه من الانكشاف، بما يجعل من الفعل التأويلي أفقًا كاشفًا لأعماق التجربة، لا مجرد أداة لفهم النصوص وفق معايير جاهزة.

يأخذ العمل الفني عند غادامير موقعًا يتجاوز حدود التجربة الجمالية الضيقة، ليدخل ضمن أفق المعرفة بوصفه حاملاً لإمكانات تتشكل من خلال تفاعل المتلقي مع النص أو الأثر، وفي هذا الامتداد، "**يتداخل**

[1] ينظر: عادل مصطفى، فهم الفهم: مدخل إلى الهرمينوطيقا، ص167.

[2] Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, p. xxvii

[3] شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات التلقي، ص36.

الفن مع الفلسفة والتاريخ، حيث يتضمن نوعًا من الحقيقة لا توجد في غيره"[1]، بما يعني أن العمل الفني لا يُختبر من حيث جمالياته فحسب، بل من حيث قدرته على إعادة تشكيل الوعي، وجعل المتلقي طرفًا فاعلًا في تجربة انكشافية تتجاوز حدود اللحظة الأولى للإنتاج، ما يجعله وسيطًا لتجربة متجددة يتفاعل معها القارئ أو المشاهد.

يحتفظ النص في ضوء ذلك باستقلاليته عن السياق الذي نشأ فيه، لأن الفهم يتحقق عند

انفتاح النص على إمكانيات متعددة للفهم، ولهذا يؤكد غادامير أنه "**لا ينبغي التعامل معه بوصفه انعكاسًا مباشرًا لحياة الكاتب أو مشاعره، وإنما يجب علينا أن نحاول فهم ما يقوله النص في حد ذاته**[2].

بهذا التوجه يغدو الفهم الحقيقي مرهونًا بقدرة المتلقي على الإصغاء لما يُفصح عنه النص، لا بما قَصَدَه كاتبه، إلا في الحالات التي يغيب فيها المعنى كليًا، فيُصبح استحضار القصدية أداة إيضاح لا مرجعية نهائية.

يشير غادامير إلى أن العمل الفني ينشأ عبر وسيط مستقل يحمل بنية شكلية وقوانين داخلية تُعيد توجيه التجربة الجمالية ضمن أفق تلقي مفتوح. ومن أجل الإضاءة على هذا الدور الوسيط، يستعين غادامير بمفهوم "اللعب" بوصفه نموذجًا تفسيرًا، إذ يرى أن العملية الفنية تشبه إلى حدّ بعيد دينامية اللعب، من حيث الانفصال عن قصدية اللاعب، والانخراط في حركة تتجاوز الذات ويرى حامد أبو زيد أن" **دور المبدع في العمل الفنّي كدور اللاعب في اللعب. إنه يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية، ولكن هذه التجربة تستقل في تشكلِّها عن ذاتية المبدع، لتتحول إلى وسيط له دينامياته وقوانينه الداخلية(...) إن العمل الفني وكذلك اللعبة يبدأ من المبدع (أو اللاعب) وينتهي إلى المتلقي (أو المتفرج) من خلال وسيط هو الشكل.. ولكنها تتغير من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر طبقاً لتغيُّر أفق التلقي وتجارب المتلقين**".[3]

إن هذا التماثل بين العمل الفني واللعب يُظهر أن الفن لا يتحقق إلا من خلال فعل مشترك بين الإبداع والتلقي، حيث يصبح الشكل الفني وسيطًا حيًا، يتغير مع الزمن ويعيد إنتاج المعنى بحسب أفق انتظار المتلقي وتكوينه التاريخي، فالمبدع شأنه شأن اللاعب، يطلق تجربة تتجاوز فرديته، وتستقل في شكل فني يُدير ذاته بقوانينه الخاصة.

كما تُعد المسافة الزمنية مفهوما محوريا في هرمنيوطيقا غادامير، **إذ أنها" تتيح التمييز بين الأحكام المسبقة الصحيحة التي تُسهم في الفهم، وتلك المزيفة التي تقود إلى سوء الفهم. فكلما تعمقنا في استيعاب هذه المسافة، برزت قيمة الأحكام المسبقة، إذ يمنح الزمن فرصة للتأمل الموضوعي وتصنيف الظواهر**

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص39.

[2] ينظر: شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات التلقي، ص38.

[3] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 41.

بوعي نقدي[1]، فكلما تعمّق الوعي بهذه المسافة، ظهرت قيمة الأحكام المسبقة بوصفها مكوّنًا حيويًا في الفهم التاريخي تُكتسب دلالتها بالتفاعل مع التراث، والانتماء إلى أفق تاريخي معيّن، و تُبرز الأحكام المسبقة ضمن هذا الإطار دورها في إشراك الجميع ضمن عملية الفهم، بفعل تأويلي "**يكشف عن دلالة ظاهرة الانتماء بوصفها أساس للسلوك التاريخي التأويلي، ففن التأويل ينبغي أن ينطلق من حقيقة أن الفهم يتأسس على علاقة وجودية مع الشيء نفسه الذي يتجلى عبر التراث وبواسطته، ما يجعل من الممكن إقامة اتصال حقيقي مع جوهر الظواهر**[2].

ورغم الطابع التأسيسي لهذا المفهوم، فقد واجه طرح غادامير انتقادات حادة، خاصة من قبل **إيميل بيتي**، الذي اعتبر أن انفتاح غادامير على التراث والسلطة، إلى جانب دفاعه عن الأحكام المسبقة بوصفها مكونات أساسية للفهم، قد أدى إلى ترسيخ النزعة الذاتية في عملية التأويل، يقول: «**إذا كان منهج غادامر في علوم الإنسانيات يقوم، في جوهره، على القول بأنّ على المرء أن يقتفي أحكامه المُسبقة فحسب، وجبَ إدانة هذا المنهج باعتباره انحرافًا عن فكرة الهرمينوطيقا ذاتها** ».[3]

يتحدد موقع العمل الأدبي في تصور غادامير داخل أفق تاريخي متغير يُعيد تشكيل معناه مع كل لحظة تأويلية، فالفهم يتبدّل بتبدّل السياق الزمني، حيث تتيح كل قراءة كشفًا جديدًا لأبعاد كانت كامنة أو غائبة في التلقي السابق. بهذا المعنى يغدو التأويل تجربة متحركة تتخللها علاقة جدلية بين القارئ والنص تُعاد صياغتها باستمرار داخل أفق الحاضر.

ويُسحب هذا التصور على فهم التاريخ ذاته، الذي يظهر كحقل دلالي يتشكّل في تفاعل الوعي المعاصر مع الماضي "**لأن التاريخ، مثله مثل الشكل في العمل الفني، وسيط يمكن المشاركة في فهمه**"[4] ،أي هو شكل تأويلي يتوسط العلاقة بين الزمنَين، ويُتيح إمكان الفهم المشترك.

ينطوي الفهم، في التصور الغادامير، على طابع دائري لا يُختزل في استيعاب كلي أو جزئي، بل يتولد

---

[1] ينظر: سعيد بنكراد، سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط 01، 2012م، ص 186.

[2] ينظر: هانز جورج غادامير، بداية الفلسفة، تر: علي عالم صالح، حسن ناظم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط 01، 2002م، ص 13.

[3] Emilio Betti, Hermeneutics as the General Methodology of the Geisteswissenschaften, in Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique, ed. Josef Bleicher (London: Routledge & Kegan Paul, 1980), p. 51 .

اجتهدنا في ترجمة النص المرفق:

"If Gadamer's own 'method' for the humanities consisted in saying that one just has to follow one's own prejudices, it had to be condemned as a perversion of the very idea of hermeneutics"

[4] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص41.

من حركة مستمرة بين الاثنين فكل محاولة لتأويل نص، أو ظاهرة، تنطلق من افتراض أولي يشكّل صورة إجمالية عن المعنى الكامن، يقول: «**إن التوقّع للمعنى، الذي يتم فيه تصور الكل، يتحول إلى فهم صريح حين تُفهم الأجزاء أيضاً في ضوء هذا الكل**»[1].هكذا تُفهم الأجزاء بقراءة داخل أفق يتشكل قبلها ويُعدَّل بها في الوقت نفسه.

وفي صلب هذه البنية، تنكشف آلية الفهم كفعل استباقي، فيرى غدامير أن: «**الشخص الذي يحاول فهم نص ما هو دائمًا في حالة إسقاط. فهو يُسقط معنى للنص ككل بمجرد أن يظهر له أول معنى في أجزاء النص**».[2]

ما يُسقَط هنا ليس حكمًا مسبقًا جامدًا، بل صورة أولية ديناميكية، تُستثار وتتغيّر مع كل تفاعل جديد، وهذا ما يُعرف بالبنية الاستباقية للفهم(**Pre-structure of Understanding**) أي أننا ندخل إلى النص ضمن أفق من التصورات المبدئية التي تفتح الفهم وتدفعه نحو مزيد من الاكتمال عبر التعديل والتصحيح المستمرين.

ومن داخل سيرورة الفهم بوصفه تفاعلًا حيًّا، تظهر **جدلية السؤال والجواب** (**Dialectic of Question and Answer**) باعتبارها البنية الخفية التي ينبثق منها المعنى، هذا الأخير لا ينكشف إلا عبر استحضار الأفق الذي نشأت فيه، والسؤال الضمني الذي شكّل خلفيّته «**فلا نفهم معنى العبارة إلا إذا فهمنا السؤال الذي جاءت كجواب له**»[3]، فالمعنى يقيم في البنية الحوارية التي تُنشئه، إذ كل عبارة تُفهم على نحو دقيق إذا ما استُحضرت كاستجابة لموقف استفساري سابق.

كل ذلك جعل من السؤال لحظة تأسيسية في عملية الفهم. إذ أن «**فهم المعنى يعني فهمه كجواب عن سؤال**[4] » فتصبح الخطوة الجوهرية في أي تجربة تأويلية هي إعادة بناء السؤال الذي أنتج النصّ في الأصل أو على الأقل محاولة استكشاف التوتر الذي ولّد الحاجة إلى القول.

ويؤكد "جادامير" **أن الوجود الإنساني يتسم بكونه تاريخيًّا، يظلّ مشدودًا إلى حاضره؛ فلا يستطيع تخطّي أفقه الراهن أو الارتداد إلى الماضي ليعايشه بصورة موضوعيّة. فالتقاليد الموروثة التي تحيط به هي التي تصوغ وعيه اليومي، ولذلك حين يسعى إلى فهم ما مضى يفعل ذلك دائمًا من داخل هذا الإطار التقليدي لا خارجه.**[5]

وفي إطار تأويل الأعمال الأدبية المرتبطة بالماضي يرى غادامير أنه "**يتشكل عبر حوار مستمر بين الأفق التاريخي للنص والأفق الذي تنتمي إليه عملية الفهم في الحاضر. يتحدد فهم العمل الأدبي وفقًا للأسئلة**

[1] Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, 268-302.
[2] Ibid., Truth and Method, p.238-302.
[3] Ibid., p302-305.
[4] Ibid., p.302-305.
[5] ينظر: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص42.

التي يطرحها ضمن سياقه الخاص، حيث تكشف كل محاولة تأويلية عن طبيعة الحوار الذي أقامه النص مع التاريخ".[1]

وعليه، يصبح الفهم عملية متجددة تنشأ من التفاعل المستمر بين زمن الإنتاج وسياقات القراءة المتعاقبة، وهذا التداخل بين أفق الماضي وأفق الحاضر هو ما أطلق عليه غادامير مفهوم إنصهار الآفاق (**fusion of horizons**) يقول: «**إنّ أفق الحاضر لا يمكن أن يتشكّل من دون الماضي. وكما أنه لا وجود لأفقٍ حاليّ قائمٍ بذاته ومعزول، فإنه لا توجد أيضًا آفاقٌ تاريخية يُمكن اكتسابها كما لو كانت كيانات منفصلة. على العكس من ذلك، فإن الفهم يتحقّق دومًا من خلال انصهار هذه الآفاق التي يُفترض، ظاهريًا، أنها قائمة بذاتها**».[2]

نستنتج أن فهمنا للحاضر لا ينفصل عن تأثيرات الماضي، وحدوثه–الفهم– يكون عندما يتداخل أفقنا الراهن مع الأفق التاريخي للنص أو الحدث

وخلاصة القول، لقد أرسى غادامير ملامح تأويل حيّ منح المتلقي موقعًا مفصليًا في إنتاج المعنى، وقد أفضى هذا التحول إلى إعادة تصور النص الأدبي كحيّز مفتوح للتفاعل، يتجدد بتغير الأفق التاريخي الذي يُعاد داخله استقبال النص وتأويله، هكذا برزت القراءة كمشاركة في إضاءة إمكاناته المتوارية ضمن زمن التلقي.

لقد مثّلت التأويلية حجر الأساس في بلورة نظرية التلقي الحديثة، حيث أسهمت جهود شلايرماخر، ودلتاي، وغادامير في تطوير مناهج جديدة لفهم النصوص، فانبثقت التأويلية المبكرة بوصفها بحثًا في إدراك المعنى ضمن تداخله بين السياقات الذاتية والموضوعية، ما أتاح إمكانية إعادة تشكيل الدلالة داخل أفق القارئ، وساهم **دلتاي** في تعميق هذا الطرح، عبر التأكيد على أن المعنى يتولد باستمرار داخل سياق التلقي المتجدد. أما غادامير فقد ارتقى بالتأويل إلى مستوى أرحب، إذ وسّع دائرة الفهم لتشمل أفق القارئ والتفاعل مع النص، جاعلًا من التلقي عملية تأويلية، تُعيد إحياء دلالات العمل الأدبي وفق امتداداته المستقبلية، إذ تتشابك التجربة الإبداعية مع التجربة القارئة، ليترسّخ الفهم كحوار دائم بين الأزمنة، تنبثق منه دلالات تتجاوز حدود اللحظة الراهنة.

3. التيارات المنهجية الممهدة لنظرية التلقي

شهد النقد الأدبي في ألمانيا خلال ستينيات القرن العشرين أزمة منهجية، تمثلت في عجز المناهج التقليدية عن استيعاب التحولات الثقافية والاجتماعية، وعجزها عن تلبية تطلعات المتلقين. ومع تصاعد هذه التحديات برزت نظرية التلقي مستندةً إلى تطورات الفكر الألماني الحديث وإلى تأثيرات نقدية متعددة، من بينها الشكلانية الروسية، البنيوية، وسوسيولوجيا الأدب، وفقًا لروبرت هولب (**Robert Charles Holub**)، وأسهمت هذه التيارات في بناء إطار نقدي جديد يُعيد للمتلقي موقعه المركزي في عملية فهم النصوص الأدبية،

[1] سلدن رمان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمّان، 1996، ص176.

[2] Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, p306.

متجاوزًا بذلك الرؤى التقليدية.

1.3. بنية الأدبية وإعادة تشكيل الإدراك في النقد الشكلاني

أسهمت الشكلانية الروسية في بلورة المفاهيم التي استندت إليها نظرية التلقي، خصوصًا فيما يتعلق بالعلاقة بين الشكل والإدراك الجمالي. وقد أدت فكرة "الأداة الفنية" إلى إعادة صياغة الفهم التقليدي للأعمال الأدبية، عبر تعزيز مفهومي (التغريب، التجديد)، فعلى صعيد التاريخ الأدبي طرحت الشكلانية تصورًا للتطور الأدبي باعتباره تحولًا مستمرًا بين أنظمة مختلفة، وهو ما انعكس لاحقًا في أفكار هانس روبرت ياوس حول تحولات الأجناس الأدبية، كما عزز مفهوم (العنصر الغالب) أهمية العناصر المهيمنة في بناء هوية العمل الأدبي، ورسم ملامح الفترات الزمنية المتعاقبة، ما كشف عن الطبيعة الديناميكية للعلاقة بين النصوص وسياقاتها التاريخية.

وتُعد الشكلانية الروسية محطة محورية في الدراسات الأدبية واللسانية، إذ ركزت على تحليل البنية الوظيفية للنصوص بدلًا من الاقتصار على معانيها الظاهرة. واستندت في ذلك إلى مبادئ اللسانيات الحديثة التي وضعها **فرديناند دي سوسير**(Ferdinand de Saussure) ، مما أتاح توظيف اللغة بوصفها أداة تحليلية رئيسية، إضافة إلى مساهمة "**فيكتور شكلوفسكي**" في تطوير الفكر الشكلاني عبر مفهومي (التغريب، الأداة الفنية)، واعتبر أن البنية اللغوية تُنتج تجربة جمالية مستقلة، وهو ما عرضه في مقاله (**فن الشعر المستقبلي**) سنة (1914م).

وامتد تأثير اللسانيات إلى هذا التحول، إذ تأثر شكلوفسكي بأعمال "**بودوان دو كورتناي Jan Baudouin de Courtenay**)، الذي وضع أسس نظرية الفونيم، معززًا بذلك الربط بين التحليل الأدبي والدراسات اللسانية. وقد ساهمت حلقة موسكو اللغوي (1915م) في تعميق هذا الاتجاه، حينما طوّر كل من **رومان جاكبسون (Roman Jakobson)** ***وبتربوغاتيف** (Petr Bogatyrev) تحليلات جديدة لبنية النص الأدبي، مستندين إلى الدمج بين البنية اللغوية والشعرية.

وبالتوازي نشأت "جمعية دراسة اللغة الشعرية" (1916م)، التي أولت اهتمامًا خاصًا بالأدوات الفنية داخل النص، وابتعدت عن التفسير السطحي للمعنى، إضافة إلى جهود "**شكلوفسكي**" و"**يوري تينيانوف**" في بلورة فكرة التطور الأدبي بوصفه إحلالًا مستمرًا لنظام بنيوي محل آخر، كل ذلك أرسى منظورًا جديدًا لفهم الظواهر الأدبية وأعاد تشكيل منظور النقد الأدبي.

---

* أكاديمي أمريكي بارز في مجال الدراسات الألمانية والإدارة الجامعية، وُلد سنة 1949م في نبتون، نيوجيرسي، وتلقى تعليمه في المدارس العامة في بلمار وأسبرى بارك، حصل على درجة البكالوريوس في العلوم الطبيعية من جامعة بنسلفانيا سنة 1971م، ثم تابع دراساته العليا في الأدب المقارن والألماني بجامعة ويسكونسن–ماديسون، حيث نال درجتي الماجستير والدكتوراه في الأدب الألماني سنة 1979م، عمل أستاذًا للأدب الألماني والنظرية النقدية، وشغل مناصب أكاديمية مرموقة، أبرزها رئاسته لجامعة ماساتشوستس–أمهيرست، تميزت أبحاثه بتركيزه على الفكر الألماني في القرنين التاسع عشر والعشرين، لا سيما اهتمامات ما بعد البنيوية ونظريات التلقي، توفي سنة 1923م، من اهم أعماله (نظرية التلقي: مقدمة نقدية، نيتشه في القرن التاسع عشر..).

يُعد مفهوم الأدبية محورًا جوهريًا في النقد الأدبي، إذ يحدد الخصائص التي تميز النصوص الأدبية عن غيرها من الأشكال اللغوية، مانحًا إياها خصوصيتها واستقلالها، الأمر الذي دفع بالشكلانيين إلى التركيز على دراسة الأنساق والأساليب التي تضفي على النص طابعه الفني والإبداعي، متجاوزين المناهج التقليدية.وكان لـ "رومان جاكبسون" دور فعال في بلورة هذه الرؤية حيث يقول أن: «**علم الأدب ليس هو الأدب وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملًا أدبيا**»[1] وهو تصور أثار تساؤلات جديدة حول طبيعة الأدب وتميّزه عن أشكال التعبير الأخرى.

سعى الشكلانيون بناءً على ذلك إلى تأسيس منهج نقدي مستقل يرتكز على دراسة النص في ذاته، بعيدًا عن التأثيرات السياقية. ويعيد جاكبسون، بصفته أحد رواد الشكلانية الروسية، توجيه بوصلة النقد بعيدًا عن الاهتمامات الاجتماعية أو النفسية أو التاريخية، مركزًا على البنية الداخلية للنص. (المفهوم المحوري هنا، تصبح الأدبية هي السمات التقنية والفنية مثل التوازي، التكرار، الانحرافات اللغوية، والوظيفة الجمالية للغة التي تمنح النص صفة الأدب، بغض النظر عن موضوعه.

لذلك تغيرت وظيفة النقد الأدبي من كشف المعاني الخارجية إلى تحليل الظواهر الأسلوبية التي تُنتج المعنى الجمالي داخل النص ذاته.

يتميّز الأدب عن وقائع الحياة الأخرى من خلال بنيته الفريدة التي ترتكز على فهم الشكل بوصفه وحدة ديناميكية لها حضورها المستقل داخل النص. ففي بناء العمل الأدبي، ظهر الشكل باعتباره " **بات يُفهم بوصفه وحدة ديناميكية ملموسة تمتلك معناها الخاص مستقلًا عن أي عنصر إضافي**[2]، وهو ما عزز تصور النص ككيان متكامل، لا يحتاج إلى مبررات خارجية تبرر فنيته أو قيمته الجمالية

لقد أدت استقلالية النص الأدبي إلى أن يصبح محور اهتمام التيار الشكلاني، باعتباره كياناً قائماً بذاته، غير مرتبط بالتأثيرات الخارجية أو بالمعاني المستمدة من السياقات المحيطة لذلك جاء رفض الشكلانيين لأي تصور يرى أن العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة تضاف أو تتراكم بشكل ميكانيكي، فالعمل الأدبي يتأسس وفق منطق خاص، إذ أن "**عناصره لا تترابط فيما بينها بعلاقة تساوي أو إضافة، إنما بعلاقة الترابط والتكامل الديناميكي**".[3]

هذا النمط من التداخل يجعل دراسة البنية الداخلية للنص مدخلًا لفهم الأدب بوصفه تجربة متجددة تُبنى عبر صيرورة لغوية وجمالية.

---

[1] See: Roman Jakobson, "On Realism in Art," in Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views, ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, MIT Press, Cambridge, MA, USA, 1971, pp. 38–46.

[2] ينظر: تاوريرت بشير، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ، قسنطينة، ط 01، 2006 م، ص 151.

[3] يوسف أحمد، القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009 م، ص 94.

وضمن هذا الإطار، يرتبط تأثير الشكلانية في نظرية التلقي بثلاثة عوامل رئيسية:

أ–الإدراك الجمالي:

شكّل (فيكتور شلوفسكي)* **(Viktor Borisovich Shklovsky)** نقطة تحول في دراسة مفهوم الإدراك الفني، إذ عرَّفه بوصفه: **"الذي نختبر فيه الشكل—قد لا يكون الشكل وحده، ولكن بالتأكيد الشكل. ويجب ألا يُفهم الإدراك هنا كمفهوم بسيط في علم النفس (الإدراك الخاص بهذا الشخص أو ذاك)؛ إذ إن الفن لا يوجد خارج نطاق الإدراك، ولهذا يجب اعتباره عنصرًا من عناصر الفن ذاته**[1]، و تبعا لذلك يرى الشكلانيون ضرورة التمييز بين النصوص الفنية وغير الفنية، لارتباط الإدراك الجمالي بقدرته على **"كسر القوالب المألوفة [والخروج عن النمطية اليومية] التي تجعل العمل الأدبي يفقد تفرده، إذ إن الإدراك سيصبح آليًا حين يتحول إلى عادة"**[2] فالإدراك يتحول إلى فعل آلي بفعل التكرار والعادة تؤدي إلى التقليل من إثارة التجربة الجمالية، وتضعف التفاعل العميق مع النصوص الفنية، ذلك أن المألوف والمتكرر لا يلفت الانتباه، بعكس التجارب الغريبة التي تستدعي تفاعلًا جماليًا متجددًا.

ولتقريب الفكرة يُمكننا ضرب مثال بظاهرة الضوء اليومية، التي تتحول بحكم الاعتياد إلى عنصر روتيني لا يثير اهتمامًا خاصًا، في حين أن توظيف الأضواء بأساليب فنية مبتكرة يُنتج تجربة إدراكية مثيرة تُعزز التفاعل الجمالي.

كذلك التجربة الإدراكية حين تتسم بالصعوبة أو الإثارة تُعمق من تفاعل المتلقي مع العمل الفني، وتُحقق غاية الفن عبر نقل الإحساس بالأشياء لحظة إدراكها، لهذا السبب يقر شلوفسكي أن: **"تقنية الفن تقوم على خلق حالة من الغرابة تجعل الأشياء المألوفة تبدو معقدةً، من خلال تكثيف الأشكال وتعقيدها؛ ما يزيد من صعوبة عملية الإدراك ويطيل مدتها، وهذه العملية بحد ذاتها غاية جمالية يجب إطالة أمدها.**[3]

نلتمس من الفكرة اعلاه بروز الجانب الديناميكي للتفاعل بين القارئ والنص، إذ إن تأخير الإدراك يؤدي إلى تفعيل أعمق للتجربة الجمالية لدى المتلقي.

---

* ناقد أدبي ومفكر روسي بارز، وأحد رواد المدرسة الشكلية الروسية، ولد سنة (1893م) درس في جامعة سانت بطرسبرغ، وكان من مؤسسي جمعية دراسة اللغة الشعرية (OPOYAZ) عمل في مجالات الأدب والنقد السينمائي، وساهم في تطوير مفهوم (التغريب) كأداة رئيسة في تحليل العمل الفني، توفي سنة (1984م) من أبرز اعماله: (نظرية النثر، فن الحياة).

[1] See: Viktor Shklovsky, "Art as Technique," in Russian Formalist Criticism: Four Essays, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, University of Nebraska Press, 1965, p. 12.

[2] تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط 1، 1988 م، ص23.

[3] ينظر: ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 1، 1996 م، ص22.

كما أولى الشكلانيون اهتماما خاصا للوقت والتحدي بوصفهما عاملين جوهريين في تعزيز التفاعل الجمالي للمتلقي، معتبرين أن الصعوبة في فك رموز العمل الفني تُحفز لدى القارئ أو المشاهد رغبةً أعمق في استكشاف مستويات النص الداخلية، وتعزز لديه الإحساس بالانغماس الجمالي، وبهذا تتجاوز عملية الإدراك مجرد التفاعل السطحي إلى تجربة تتسم بالعمق والنمو التدريجي، تثير الانتباه وتحفز الحس النقدي، ذلك أن **"الإبداع الفني يتجلّى حين تُعاق عملية الإدراك نفسها، إذ يولّد ذلك أقوى أثر جمالي ممكن عبر إبطاء استيعاب المتلقّي للعمل الفني.**[1]

ومن زاوية اخرى حول **بوريس إيخنباوم (Boris Mikhailovich Eikhenbaum)** ملاحظة شلوفسكي المتعلقة بالتجربة الادراكية إلى مبدأ نظري يدمج الإدراك داخل تعريف لشكل نفسه، ويؤسس لمركزية الادراك في الفن، يقول: **"لا ينبغي أن يُفهم الإدراك هنا بوصفه مفهوماً نفسياً بسيطاً، إذ بما أن الفن لا يوجد خارج نطاق الإدراك، فلا بد من اعتبار الإدراك عنصراً منتمياً إلى بنية الفن ذاته.**[2]

نستنتج أن إيخنباوم رفع الإدراك إلى مرتبة عنصر بنيوي داخل العمل؛ ووضع- الإدراك الفني- في صميم تعريف الأدبية، مؤسسًا لاتجاهات لاحقة في دراسة الجماليات الإدراكية.

أما **فيكتوروفيتش توماشيفسكي (Viktorovich Tomashevsky)** ، فقد نقل الاهتمام نحو موقع القارئ داخل بنية السرد ذاتها، معتبرًا أن وظيفة الحبكة تتمثل في تنظيم الأحداث بطريقة تُحقق الأثر الجمالي لدى المتلقي. ويلفت توماشيفسكي الانتباه إلى استراتيجية إخفاء المعلومات وإدارة التشويق، قائلاً: «**قد يستمر التأجيل في العرض حتى النهاية، بحيث يحدث أحيانًا ألا يعرف القارئ كل ما هو ضروري لفهم ما يجري، وغالبًا ما يعمد المؤلف إلى حجب المعلومات، فلا يطلع القارئ إلا على ما تعرفه إحدى الشخصيات أو بعضها**».[3]

يعكس ذات الطرح بداية الاهتمام المنهجي بالقارئ بوصفه مكوّنًا جوهريًا في تشكيل بنية النص الأدبي، وهو ما يصفه بـ «**حلقة من الأشخاص غير محددة بدقة، ويكون الكاتب نفسه في أغلب الأحوال على غير معرفة دقيقة بها**».[4]

إن هذا التصور للقارئ كان نواة تطور لاحق في مدارس استجابة القارئ ونظرية التلقي.

---

[1] ينظر: ك. م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص23.

[2] See: B. Eikhenbaum, "The Theory of the 'Formal Method'," in Russian Formalist Criticism: Four Essays, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska, USA, 1965, p. 12.

[3] See: Boris Tomashevsky, "Story, Plot, and Motivation," in Brian Richardson (ed.), Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure and Frames, Ohio State University Press, Columbus, Ohio, USA, 2002, p. 168.

[4] See: Boris Tomashevsky, "Thematics," in Russian Formalist Criticism: Four Essays, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska, USA, 1965, p. 65.

لقد أحدث الشكلانيون بواسطة هذه الأفكار تحولًا جوهريًا في دراسة النصوص الأدبية، إذ اتسع مفهوم الشكل ليشمل التفاعل بين النص والمتلقي، معززًا بذلك من عمق التجربة الجمالية وديناميكية فعل القراءة.

ب– التغريب:

دخل مفهوم التغريب **(Defamiliarization)** *إلى الدراسات الأدبية باعتباره مبدأً رئيسًا يحدد طبيعة العلاقة بين النص والقارئ على يد الشكلانيين الروس، وبصورة خاصة فيكتور شلوفسكي الذي صاغ مصطلح التغريب عام (1917م) ضمن مقالته (الفن كحيلة)، معرفا إياه بـ "**عملية جعل المألوف واليومي يبدو غريبًا بهدف تجديد الإدراك، ورؤية العالم فجأة بضوء جديد وغير متوقع**".[1]

استنادا إلى ما سبق، نلتمس أن السياق الأدبي يقتضي تحول العمل الفني بواسطة التغريب من مجرد شيء اعتيادي إلى موضوع جمالي مستقل، قادر على جذب انتباه الجمهور وإثارة حسّه الجمالي.

يقترن أثر التغريب كما يوضحه شلوفسكي بالاشتغال على المستوى اللغوي والمعجمي للخطاب الشعري، إذ تتم إعادة ترتيب البنى الداخلية للنص بهدف تعطيل الإدراك الاعتيادي، ويقر أن:" **السمة المميزة للعمل الفني هي الأثر الفني الذي أُبعد عن نطاق الإدراك المؤقتت عمدًا، إنه أثر فني صُنع بطريقة اصطناعية من قبل المبدع بحيث يتوقف القارئ أثناء القراءة ويطيل التأمل في النص**"[2]، من هنا يظهر بوضوح ارتباط التغريب بقدرة الفن على مقاومة الإدراك التلقائي؛ فالفن رغم اعتماده على وسائل مألوفة، يتطلب من المبدع توظيفًا مبتكرًا وغريبًا لهذه الوسائل.

وفي ذات الإطار، يغدو التغريب الوسيلة التي يعيد بها الفن تعريف نفسه، عبر مقاومة النمطية والاعتياد ويدفع بالمتلقي نحو إعادة التفكير في إدراكاته المعتادة، ففي ضوء تعريف شلوفسكي "**غاية الفن هي نقل الإحساس بالأشياء كما تُدرَك لا كما تُعرف وتقنية الفن تقوم على جعل الأشياء غير مألوفة وتعقد الأشكال**".[3]

يبدو واضحًا أن إدخال الغرابة داخل أبنية النص لا يهدف إلى الغموض من أجل الغموض، بل إلى بعث دهشة الإدراك وإحداث حالة ذهنية من اليقظة الجمالي.

كما يركز شلوفسكي كذلك على خصوصية اللغة الشعرية ويمنحها مكانة مركزية بوصفها تجليا جوهريا للتغريب؛ فهي تختلف اختلافا جذريا عن اللغة اليومية الدارجة، لأنها أكثر صعوبة في الفهم، يقول أن: «**الخطاب**

* أقرب ما يقابل هذا المفهوم في التراث هي التورية، ويقصد بها إحداث ازدواجية في المعنى عبر كلمة واحدة تحمل دلالتين (إحداهما أولية والأخرى تأويلية)، ممّا يخلق انزياحاً في فهم المتلقّي للمألوف، ويجعل الشيء يبدو غريباً وجديداً على الإدراك.

[1] Fredric Jameson, The Prison-House of Language, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, USA, 1972, p. 52.

[2] Viktor Shklovsky, "Art as Technique, p.12.

[3] Ibid., p.16.

الشعري خطاب مُؤطّر أما النثر، فهو خطاب عادي اقتصادي، سهل، مناسب»[1]، وهذ التباين بين لغة الشعر واللغة اليومية (الدارجة) هو المفتاح لظهور الفن (كتغريب) ولمنع الأتمتة* الزائدة، التي تجعل الفرد يتفاعل مع الصور والأشياء والمؤثرات وفقًا لتصورات وافتراضات مسبقة.

ونافلة القول فإن التغريب لدى الشكلانيين يقوم على تعمد تعتيم الدلالة وتعقيد المعنى، بحيث يؤدي تتبع أثره إلى الكشف عن طبقات المعنى الخفي التي تتجاوز السطح الظاهر للنص فيعمق تجربة القارئ الفنية ويثري إحساسه الجمالي ويدفع بالأدب نحو التطور.

ج–التطور الأدبي:

يعتبر الشكلانيون أن تطور الأدب يتم عبر تقنيات جديدة تخلق ديناميكية قائمة على مبدأ التغريب، وحسب تقدير(عبد الناصر حسن) فإن: " **التغيرات الفنية تحدث عبر رفض الطرز المعاصرة، فيؤدي إلى تعاقب أجيال ومدارس تستبدل التقنيات القديمة بابتكارات شكلية جديدة**[2]،وفقا لهذا التقدير، يصبح التلقي جزءا فاعلا في مسار التطور الأدبي، حيث يعزز كل جيل من أجيال القراء إمكانات الفهم الجمالي للنصوص، ويُسهم في تثبيت الأعمال الأدبية داخل سياقها التاريخي عبر تجدد مستمر للمعايير النقدية التي تُعيد قراءة النصوص ضمن أفق جمالي متجدد.

وفي سياق بحثه في تطور الأدب، قدّم **يوري تينانوف(Yuri Tynyanov)** محورين رئيسيين لتفسير آليات التغير الأدبي الداخلي:

–الإحلال: إن تطور الأدب يحدث عبر تحوّل الأنظمة الأدبية داخليًا مع مرور الزمن، وتتغير بنية النظام ذاته بشكل تدريجي، حيث تظهر عناصر جديدة تزيح العناصر القديمة ضمن نفس الإطار الأدبي، لهذا ينبغي دراسة تطور الأدب بالتركيز على كيفية حدوث هذه التحولات داخل كل نظام أدبي.[3]

يتضح أن–الإحلال– قدرة الأنظمة الأدبية على التحوّل عن طريق إحلال تدريجي لعناصر جديدة محلّ القديمة، بما يؤسس لفهم تطور الأدب كنظام حيّ، وقد أشاد ياوس بأن ذات المحور قد شكل أحد أروع بدايات تجديد التاريخ الأدبي، كونه يؤسس لاعتبار الأدب نظاما ديناميكيا تتعاقب في أجزائه عناصر جديدة.

---

[1] Viktor Shklovsky, "Art as Technique, p.20.

* تعد اللغة الدارجة وسيلة للتواصل السريع ونقل المعلومات بأقصى قدر من الاختزال، ويتحول استخدمها مع مرور الزمن إلى عملية آلية تتم دون وعي أو انتباه، وتُعرف هذه الظاهرة بمصطلح الأتمتة (automatization) أي تفقد الكلمات والجمل تأثيرها الجمالي وتتحول إلى أدوات لغوية اعتيادية ومألوفة.

[2] ينظر: عبد الناصر حسنن نظرية التوصيل، ص76.

[3] See: Yuri Tynianov, "On Literary Evolution (1927)," in Readings in Russian Poetics, edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, USA, 1971, p. 25.

-السائد*: الخاصية التي تبرز وتتصدر باقي العناصر الأخرى، هذا العنصر يعيد ترتيب مكونات النص بحيث تصبح العناصر الأخرى تابعة له أو تتحول إلى مكونات مساعدة لا تستقل بوظيفتها الجمالية"[1]، أي العنصر المهيمن أو المميز، سواء داخل نص أدبي بعينه أو داخل مرحلة أدبية معينة.

ولا مناص من القول أن كل هذه الرؤى تعكس هذه فهم الشكلانيين للتطور الأدبي بوصفه عملية حيوية دائمة التحول، غير أن التركيز على الإحلال والعنصر السائد قد يُغفل الأثر البطيء للتراكمات الخفية في تشكيل الأساليب والاتجاهات الأدبية، كما أن الاقتصار على هذين العاملين لا يكشف جميع القوى الفاعلة في تطور الأدب.

2.3. تحولات البنية الأدبية من منظور حلقة براغ

لقد شكّلت (مدرسة براغ)** محطة رئيسة في تطور الشكلانية الروسية، إذ شهد عام (1930م) نهاية هذه الحركة داخل روسيا نتيجة الظروف السياسية والفكرية التي واجهتها. رغم تلك التحديات، استطاع رومان جاكبسون نقل المبادئ اللسانية للشكلانية إلى براغ، مسهمًا في تأسيس اللسانيات البنيوية التي أحدثت تحوّلًا نوعيًا في الفكر اللساني العالمي، وبفضل النقل الفكري نشأت حلقة دراسية(براغ) نشطة في تشيكوسلوفاكيا، ساهمت في نشر البنيوية وتعزيز حضورها في الدراسات اللغوية.

ومع أهمية الدور الذي أدته الشكلانية الروسية في تطوير النظرية الأدبية، عبر تركيزها على بنية النص وآليات القراءة، برز قصور في اهتمامها بالعلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، وقد دفع هذا القصور حلقة براغ إلى مراجعة الأسس التي قامت عليها الشكلانية، وعمل كل من رومان جاكبسون، يان موكارفسكي، فليكس فوديكا، على تجاوز المقاربة الشكلية الخالصة، مقدمين رؤية أكثر شمولية للنص الأدبي.

شكّل نقد **يان موكارفسكي**** (Jan Mukarovsky) للتحليل الأدبي القائم على البنية الداخلية دعوة إلى تبنّي مناهج تكاملية تراعي الجوانب المتعددة التي تُسهم في فهم الكيان الأدبي بوصفه نظاما متعدد الأبعاد، لذلك طور موكارفسكي رؤية تجمع بين تحليل الواقع الاجتماعي ودراسة البنية النصية، واعتبر أن "

---

* هذا المفهوم استعاره من المسيحي الألماني (برودر كريستيانسن) وأعاد تفسيره.

[1] Yuri Tynianov, "On Literary Evolution, p. 27.

** تُطلق تسمية (حلقة براغ اللغوية) على الجماعة العلمية التي تأسست سنة (1926م) وضمت عددا من علماء اللغة والأدب، في حين يُستخدم مصطلح (مدرسة براغ) للدلالة على الاتجاه الفكري والمنهجي الذي انبثق عن هذه الحلقة وامتد تأثيره في الدراسات البنيوية.

*** ناقد أدبي ولساني تشيكي، وأحد أبرز أعضاء حلقة براغ اللغوية، ولد سنة(1893م) ودرس في جامعة تشارلز في براغ، كما عمل أستاذًا للنقد الأدبي والجمالي. ركز في أبحاثه على الوظيفة الجمالية للغة، وأسهم في تطوير مفاهيم البنية الجمالية وقيمة الشكل في النص الأدبي، توفي سنة(1975م) من اهم أعماله: (الجمالية في ضوء علم الأدب وفن بوصفه واقعاً دلاليا).

العمل الفني نظام حيوي دال، يعكس تفاعلًا مركبًا بين الفنان والمخاطب[1]، ما يبرز الطبيعة المتغيرة للعمل الفني بوصفه كيانًا حيًا يتفاعل مع المتلقي ضمن سياقات اجتماعية وثقافية متغيرة، وقد استطاع بفهمه "**رفض النظريات التي تربط الفن بعلم النفس أو التي تجعله مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي**"[2]، مؤكدا أهمية النظر إلى الفن كخطاب مستقل في صلته بالمتلقي.

لذلك يرى موكارفسكي أن: "**مكانة العمل الفني تتحدد داخل سياق الاستجابة الجمالية، إذ يُنظر إليه بوصفه رسالة تحمل دلالات معنوية وفنية**"[3] وقادرة على تحديد العلاقة مع المتلقي باستمرار، كما قسم موكارفسكي العمل الفني إلى ثلاث بنى مستقلة:[4]

– العمل بما هو شيء، [أي العنصر المادي أو الشكل الذي يتم تمثيله].

– الرمز الحسي[يُعبّر عن الدال، وهو أكثر إيحاءً وتأثيرًا على المتلقي].

–الموضوع الجمالي [يمثل المدلول، أي المعنى الذي يتم استحضاره في تفاعل المتلقي مع النص]"

يبرز هذا التقسيم تعددية مستويات القراءة، ويوجه الانتباه إلى أن تجربة التلقي لا تقتصر على البعد المادي أو الحسي للنص، بل تتفاعل مع مستويات أعمق في المعنى.

وبخصوص استجابة المتلقي للعمل الفني ينفي موكاروفسكي **أن" يختص المتلقي بالظوهرية أو المثالية أو الفردية، لأنه في الأخير نتاج للعلاقات الاجتماعية التي يؤثر فيها وتؤثر فيه.**[5]

يستلزم من هذا أن كل تفسير للتجربة الفنية يسادعي اعتماد مقاربة سوسيولوجية، تأخذ بعين الاعتبار الأبعاد الثقافية والتاريخية التي تؤثر في وعي المتلقي وتفاعله مع العمل الفني.

وتجدر الإشارة أن ننوه بالدور الفعال **لفليكس فوديكا(Felix Vodicka)** الذي بدوره شكل نقطة التقاء بين توجهين نظريين رئيسين في تحليل الأدب(الظاهراتية الأدبية)كما أسسها رومان إنغاردن، و(الرؤية البنيوية الوظيفية) التي طورها يان موكاروفسكي، فتبنّى فوديكا مفهوم **التحقق (concretization)** بوصفه آلية لفهم العمل الأدبي، مع توسيع معناه ليشمل البعد الاجتماعي، وأكد أن تحقق النص يتشكل عبر تفاعل جماعي ضمن شروط ثقافية وزمنية متغيرة، وقد أدى هذا التصور إلى اعتبار تغير الذوق الأدبي وتحولات الاستقبال التاريخي جزءًا من دراسة بنية النص ووظيفته. ومن ثم ربط تلك التغيرات في استقبال الأعمال الأدبية بهذه التحققات الاجتماعية المختلفة.

---

[1] See: Jan Mukařovský, Structure, Sign, and Function: Selected Essays, edited and translated by John Burbank and Peter Steiner, Yale University Press, New Haven, Connecticut, USA, 1978, p. 8.

[2] روبرت سي هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص71.

[3] المرجع نفسه، ص72.

[4] See: Jan Mukařovský, Structure, Sign, and Function, p.88

[5] ينظر: روبرت سي هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص72.

وفي ذات السياق طور أعمال أستاذه موكاروفسكي بتعميق دراسة التاريخ الأدبي، معتمدا على نموذج المقام التواصلي الذي حدد به المهام المركزية لمؤرخ الأدب في ثلاثة مستويات رئيسية كالآتي:[1]

– فحص المتن الذي عده جمهور ما أدبًا في زمن محدد، بوصفه سلسلة تاريخية متعاقبة.

– دراسة ظروف إنتاج العمل الأدبي، حيث تتقدم الوظيفة الجمالية، ويُوجَّه النصّ إلى جمهور محدد ضمن سياق ثقافي اجتماعي معين.

– تحليل تاريخ التلقّي عبر تتبّع التحوّلات التي تطرأ على معايير الذوق التي تتبنّاها جماعات القرّاء المتعاقبة.

نلاحظ أن فليكس فوديكا قد ساهم بشكل فعال في تعديل المنهج البنيوي بإدخال التلقي كركن أساسي مكافئ للإنتاج والنص، في ضوء هذا التصور يغدو التاريخ الأدبي عملية غير مكتملة دون رصد التغيّر في أفق القارئ، حيث تتكشف تطورات المعايير الجمالية بواسطة القراءة قبل أن تنعكس على البنية الشكلية للنصوص، كما يشكل القارئ الجماعي أو الجمهور التاريخي محورًا في منح النصوص تحققات متعددة عبر الزمن، ما يفتح المجال أمام فهم دينامي للظاهرة الأدبية يتجاوز التصور الثابت للبنى الداخلية.

ركوحا لما سبق، لقد لعب فوديكا دورا أساسيا في تمهيد الطريق لانتقال الدرس الأدبي من تحليل البنية الداخلية الصرفة إلى الاهتمام بالتقبّل والتأثير، الأمر الذي جعل منه مرجعية مبكرة لتيارات نقدية لاحقة مثل (ياوس، إيزر، ومدرسة كونستانس) وتظهر أهمية هذا التحول في أن التاريخ الأدبي لم يعد يُقرأ فقط كنصوص منعزلة، بل كشبكة ديناميكية من العلاقات بين النصوص والمتلقين، تتحكم بها سياقات ثقافية وجمالية متغيرة.

3.3. البنية الاجتماعية للأدب

تُعد سوسيولوجيا الأدب إحدى الركائز الأساسية في بناء نظرية القراءة والتلقي، إذ تنطلق من أن الإنسان يتأثر بالمجتمع الذي ينشأ فيه، وينعكس هذا التأثير على تكوينه الأدبي في جوانب الإنتاج والتلقي معًا، وقد برز **روبير إسكاربيت(Robert Escarpit)*** كأحد أبرز الباحثين في هذا الحقل، حيث قدّم تصورًا شاملاً للعناصر التي تسهم في تشكيل الظاهرة الأدبية، وأسفر عمله عن تطورات فكرية ساهمت في تأسيس بعض الركائز النظرية التي قامت عليها دراسات التلقي المعاصرة.

وجدير بالذكر انه ابتداءً من كتاب (سوسيولوجيا الأدب) والعدد الخاص بموضوع الأدب والجمهور

[1] See: Felix Vodička, "Literary History: Its Problems and Tasks," in Semiotics of Art: Prague School Contributions, edited by Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, USA, 1976, pp. 28–29.

* كاتب وناقد اجتماعي فرنسي، وأستاذ جامعي في علم الإعلام والاتصال ولد سنة(1918م). درس في جامعة بوردو، وساهم في تأسيس علم سوسيولوجيا الأدب عبر تحليله للعلاقة بين الإنتاج الأدبي والبُنى الاجتماعية. توفي سنة(2000م) من أبرز مؤلفاته (سوسيولولجيا الأدب، ثورة الكتاب).

العريض في مجلة المعلومات الاجتماعية، أصبحت المقاربة السوسيولوجية أكثر وضوحا في أعمال روبير إسكاربيت، مما منحه مكانا مميزا داخل حقل الدراسات الأدبية، إذ يناهض إسكاربيت المقاربات النخبوية التي تحصر الأدب في (الروائع الكبرى) وكذلك الاتجاهات النقدية المعيارية، خصوصًا تلك التي تنتمي إلى النزعة الماركسية، معتبرا أن "الظاهرة الأدبية" يجب أن تدرس كظاهرة اجتماعية مستقلة، بعيدًا عن أي حكم جمالي أو أخلاقي أو أيديولوجي أو فلسفي.

ضمن هذا الإطار، لا تتبنى سوسيولوجيا الأدب إلا معيارًا براغماتيًا لتعريفه الذي يتلخص في (القدرة على المجانية) أي أن يكون العمل الأدبي غاية في ذاته وليس وسيلةً لأهداف وظيفية.

يؤكد إسكاربيت على هذا المعنى قائلاً: "**نحن لا نُعرّف الأدب بأي معيار نوعي، معيارنا هو ما نسميه القدرة على المجانية، وكل عمل أدبي لا يعد أداة بل غاية في ذاته، وكل قراءة غير وظيفية، أي تلبية لحاجة ثقافية غير نفعية.**[1]

يتضح هنا أن الأدب يتحدد بواسطة استخدامه واستهلاكه من قبل القراء، بدلًا من خصائص جوهرية ثابتة.

كذلك يرفض السوسيولوجي فكرة وجود أدب عالمي مشترك بين جميع البشر، لأن العمل الأدبي يرتبط بسياقه الخاص، ويتعرض بالضرورة للانزياحات والتحريفات عندما ينتقل إلى سياقات أخرى، ومن جهة أخرى يعتبر الأدب في العصر الحديث سلعة تخضع لمنطق السوق التجاري، ما يفرض دراسة تطورات الطباعة والصناعة والتوزيع، والدور الذي تلعبه الدعاية والمسالك الثقافية والشعبية في تداول الأدب وانتشاره.

يوضح إسكاربيت أن دراسة الأدب من منظور سوسيولوجي "**تهدف إلى فهمه بوصفه ظاهرة اجتماعية مستقلة، ويُنظر إلى الأدب باعتباره حدثًا يفترض وجود مؤلفين وكتب وقراء، أو بقول أعم يقتضي وجود مبدعين وآثار وجمهور**[2]" ركز إسكاربيت كذلك على التفاعل بين النص والقارئ، موضحًا أن القراءة لا تقتصر على استيعاب المعاني اللغوية، بل تتطلب تفاعلًا عميقًا مع السياق الزمني والمكاني. ووفقًا لهذا، تُعد القراءة عملية إنتاجية تقتضي ترتيبًا دقيقًا لمسارها يشمل التأثيرات الداخلية للنص واستجابة القارئ لها، ويتيح هذا التفاعل قياس انتشار النص وتأثيره، لتصبح القراءة فعلًا متكاملًا مرتبطًا جوهريًا بعملية الكتابة.

أما عن الأسلوب، فيرى إسكاربيت أنه "**أوثق الوشائج التي تربط الكاتب بجمهوره المحتمل، هي رابطة الثقافة والحقائق البديهية واللغة.**[3]

فالأسلوب يمثل عنصرا محوريا يضمن الارتباط بين الكاتب والجمهور، من خلال استخدام الأدوات

---

[1] Voir : Robert Escarpit, Sociologie de la littérature, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, pp. 22-23.

[2] روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال أنطوان عرموني، منشورات عويدات، بيروت، ط 3، 1999 م، ص 21.

[3] ينظر: روبير إسكاربيت، المصدر نفسه، ص116.

اللغوية المتاحة، مما يسمح بتجسيد وتمثيل السياق الزماني والمكاني، حتى وإن لم يكن الكاتب واعيا تماما بذلك أثناء الإبداع.

ومن منطلق أن الأدب، في سوسيولوجيا الأدب، يتطابق مع الضرورات الجديدة للفريق الاجتماعي، لا يستطيع الكاتب مهما بلغ من البراعة والتميز، أن يتحرر بشكل كامل من أثر بيئته التي يسميها (القيمة الحية)، حيث تتشكل رؤيته ضمن الإطار الثقافي والاجتماعي الذي ينتمي إليه ويقر أن:" **تجربته الأدبية تنطبع بمحدداته الفكرية والتاريخية، فكل كاتب أسير أيديولوجية وجمهور بيئته**". [1]

غير أن النص الأدبي لا يظل محصورًا في هذه الحدود، إذ يمتلك القدرة على تجاوز سياقه الأصلي ليحاور أزمنة وأمكنة مختلفة، ويجد العمل قرّاء خارج بيئته الأصلية سماهم إسكاربيت " (**الجمهور المستقبل) حيث يعيد هؤلاء تأويل النص وفقًا لمرجعياتهم الخاصة دون فرض أي توجيه على الكاتب**".[2]

بمعنى أنه عند عبور النص حدود الجغرافيا، تتحرر كلماته من قيود السياق المحلي، ليُعاد تشكيله داخل أفق تأويلي متجدد تمنحه الترجمة بُعدًا جديدًا، مهيئًا النص للتفاعل مع رؤى وثقافات متعددة، ولتأطير تنوع القراءات الممكنة، وضع إسكاربيت (نظرية الجماهير) مميزًا بين ثلاثة أنواع:[3]

– الجمهور المحاور: هو الذي يوجه له الكاتب خطابه بنيّة محددة (إقناع، إعلام، إثارة مشاعر...).

– الجمهور البيئي: ينتمي إلى الوسط الاجتماعي والثقافي للكاتب، ويشاركه تصوراته ورموزه.، أما نجاح العمل داخل هذا الجمهور فيتوقف على قدرة الكاتب على أن يكون "الصدى الحي" لهذا الوسط.

– الجمهور العام: نوع يتخطى حدود لغة وثقافة الكاتب الأصلية، وهنا تتعرض الأعمال إلى تحريفات، حيث يُعاد تأويلها وفق احتياجات ورغبات جمهور مختلف عن الجمهور الأصلي، في ظاهرة يسميها إسكاربيت الخيانة الخلّاقة.*

فالجمهور المحاور يحضر في وعي الكاتب أثناء عملية الإبداع، مشكّلًا نقطة مرجعية توجه اختياراته الأسلوبية والدلالية، بينما يشكل الجمهور البيني محورًا أساسيًا في إنتاج العمل الأدبي، إذ ينشأ ارتباط وثيق بين الكاتب وهذا الجمهور من خلال التجربة اليومية المشتركة، فيخلق فضاءً حيويًا للتفاعل المباشر مع الواقع الاجتماعي والثقافين أما الجمهور العام فيكون امتدادًا للأفق الأدبي الذي يتجاوز الحدود المكانية والزمنية، كما

---

[1] ينظر: روبير إسكاربيت، المرجع السابق، ص116.

[2] المرجع نفسه، ص116.

[3] Voir: Robert Escarpit, Sociologie de la littérature, pp. 98-112.

* اجتهدنا في ترجمته: عندما يُستقبل النص الأدبي من قِبل جمهور مختلف عن الجمهور الذي كُتب له في الأصل (أي جمهور ينتمي لزمن آخر أو لثقافة أو مجتمع آخر) فإن هذا الجمهور لا يفهم النص تمامًا كما أراده المؤلف؛ بل يعيد تأويله بحسب قضاياه وحاجاته وأحلامه الخاصة، هذه القراءة الجديدة تُحدث خيانة للنص الأصلي (لأنها تحرّف المعنى الأصلي)، لكنها خيانة خلّاقة (trahison créatrice) لأن النص يكتسب حياة جديدة ويظل فاعلًا ومؤثرًا في سياقات غير السياق الذي نشأ فيه.

يتجلى في الأعمال الأدبية المترجمة، ويكشف هذا الانتشار عن قدرة النصوص الأدبية على الانتقال بين الثقافات واللغات، مع الحفاظ على قيمتها الجوهرية رغم تغير السياقات التي تُعاد قراءتها فيها.

ونافلة القول، فإن الدور الذي اضطلعت به سوسيولوجيا الأدب، أن هذا الأخير يقدم من جهة خدمة للمجتمع عن طريق رصد كل الظواهر، وفي نفس الوقت يحدد أنماط تعدد القراء.

وتماشيا مع ما تم رصده سابق، قدّم **روبرت هولب** تحليلًا معمّقًا لأعمال ثلاثة من المنظّرين الذين انصبّ اهتمامهم على البعد السيكولوجي للأدب:

أ–آليات التحفيز الاجتماعي في تشكيل الأدب:

تنبه **ليو لوفونتال(Leo Löwenthal)** إلى مسلك فني مغمور في الفلسفة الوجودية، يطلق عليه علم اجتماع الأدب، هذا الأخير يقوم على استكشاف التلقي النفسي ضمن البنيات الاجتماعية بوصفه منهجًا أكثر اتساقًا مع طبيعة الظاهرة الأدبية، وفي المقابل يعارض المنحى التجريبي التقليدي الذي طبع أغلب الدراسات الأدبية.

يقول: " **إنه لمن اللافت من الناحية الاجتماعية أن عملا مثل دراسة ما للأعمال الأدبية من تأثير، بما هو علم مهم وأساسي للبحث، كاد أن يهمل إهمالا تاما.**[1]

يظهر لنا أن دور الأدب الاجتماعي ضمن هذا الإطار، يتجلى في تجاوز المقاربات التجريبية التي عالجت الظواهر الأدبية بوصفها كيانات معزولة، ويتجه نحو تحليل التأثيرات الاجتماعية الفاعلة في تشكيل النصوص الأدبية.

ويرى أيضا أن الفن عندما يكون "**بدون سيكولوجيا، وبدون دراسة المثيرات اللاشعورية المتضمنة في المثلث السيكولوجي الذي يكون المؤلف والأدب والمتلقي أضلاعه الثلاثة، لن تكون هنالك جمالية شعرية**".[2]

بناءً على هذا الطرح، تصبح دراسة سيكولوجية التلقي مدخلًا أساسيًا لفهم الأدب، عبر الكشف عن دور البيئة الثقافية والسياسية في تشكيل المعاني وتوجيه التجربة الجمالية

ب– الترميز الثقافي وتثبيت الشهرة الأدبية:

اشتغل جوليان هيرش(Julian Hirsch) على مقاربة موضوعية مختلفة عن سابقيه، حيث ركز على جوهر التلقي بوصفه محورًا لتحليل الظاهرة الأدبية، وقد انطلق في كتابه (أصل التساؤلات) من تساؤلات جوهرية مثل: "**لماذا يتم انتقاء عمل من الأعمال ويرتقي للشهرة؟ كيف تستمر شهرته عبر الزمن؟ وما**

[1] See: Leo Löwenthal, Erzählkunst und Gesellschaft: Die Gesellschaftsprobe der Romantik in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, Luchterhand, Neuwied, Germany, 1971, p. 39.

نقلا عن روبرت سي هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر:عز الدين اسماعيل، ص 89.

[2] روبرت سي هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر:عز الدين اسماعيل، ص 89.

الظروف التي تؤدي إلى زيادة هذه الشهرة أو نقصانها؟[1]

كما تميز هيرش باتباعه مسارًا مغايرًا للاتجاهات السائدة، إذ لم يركز على البحث عن أسباب التميز الشخصي أو استمرارية التأثير الفردي، بل التفت إلى القوى والجهات التي تضطلع بتحديد هذا التميز، وتوصل إلى نتيجة مفادها أن:"**شهرة التميز تتحقق إما عبر الجماهير الموصوفة بالوسائل التقليدية، أو عبر مؤسسات التعليم والطباعة والصحف، التي وصفها بالوسائل الحديثة**".[2]

في هذا الإطار، يرى هيرش أن كل اعتراض على المعترف به اجتماعيًا يعد مخالفة للمألوف، مستشهدا بمثال شهرة شكسبير، حيث تتغلغل عبقرية شكسبير في وجدان كل دارس للأدب الإنجليزي منذ طفولته بمختلف الوسائل، وأن إبداء أي اعتراض على هذه الصورة قد يُعد نوعًا من السخف ومخالفة للمعهود.

وتجدر الإشارة أن هيرش بنى تحليله على فكرة أن الأحكام التي تصدر بشأن الأفراد، لا سيما الفنانين والشخصيات العامة، تعتمد في الغالب على الصورة الظاهرة المقدمة للجمهور أكثر من اعتمادها على الواقع الداخلي لهؤلاء الأفراد. لهذا السبب، دعا إلى دراسة "**السير الذاتية بوصفها ظواهر مرتبطة بكيفية عرض الشخص لصورته أمام الآخرين**[3]، وهي فكرة أثرت لاحقًا في نظرية التلقي، التي اعتبرت تفاعل الجمهور مع الصور الظاهرة جزءًا أساسيًا في تفسير العمل الأدبي.

ج- تحولات الذوق في البناء الأدبي:

إن تاريخ الأدب الذي تم تناوله مسبقا، وكما تناوله **ليفين شوكينج (Levin Schücking)** لا يمكن فهم تلقيه إلا عبر العلاقة القائمة بين الذوق والفن، كونه يرى أن:" **العلاقة بين الذوق والفن تعكس الفلسفة الكاملة للحياة عند الإنسان؛ فهي، في كل الأحوال، علاقة تمسّ الوجود الإنساني في أعمق مستوياته**".[4]

في ضوء هذا الطرح، يتضح أن النقد الاجتماعي يتمحور، وفق تصور هيرش، حول دور الجمهور عبر الأجيال في تشكيل معايير الجودة الأدبية، حيث يشكل استمرار الأعمال الأدبية في الوجدان الجماعي مؤشرًا على قيمتها الفنية وقدرتها على مخاطبة احتياجات وأذواق جماعات متباينة تنتمي إلى حقب تاريخية مختلفة.

خير مثال على ذلك في تراثنا نلتمسه في نصوص شعر المعلقات، فبالرغم من نشأتها في بيئات قديمة ألا أنها ظلت محافظة على حيويتها داخل الذائقة الأدبية المعاصرة.

وبخصوص الذوق يشير شوكينج أنه " **مرتبط بروح العصر، ويُعد عاملًا حاسمًا ليس فقط في تقديم**

---

[1] ينظر: روبرت سي. هولب، نظرية الاستقبال، تر: عبد الجليل، دار الحوار للنشر، سوريا، ط 1، 1992 م، ص 64.

[2] روبرت سي هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر:عز الدين اسماعيل، ص 92.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص66.

[4] Levin L. Schücking, The Sociology of Literary Taste, trans. E. W. Dickes, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., London, United Kingdom, 1945, p. 10.

الأعمال والمؤلفين، بل في تحديد طبيعة الأدب المكتوب خلال كل فترة زمنية، مما يجعل دراسة تاريخ الذوق الأدبي ضرورية لفهم التحولات الأدبية.[1]

من زاوية أخرى، يلاحظ شوكينج أن ذائقة المتلقي تتنوع تبعًا لاعتبارات متعددة، مثل اللغة الفصيحة، وغرض النص الأدبي، والظواهر التي يصورها، إضافة إلى التشكيل الصوتي. وفي امتداد لهذا التفكير، طرح تساؤلًا حول هيمنة الذوق في بعض الفترات، ووجد جزءًا من الجواب في طروحات هيرش المتعلقة بالمؤسسات التقليدية والحديثة، مضيفًا إليها فكرة تأثير الطبقات الاجتماعية الحاملة للثقافة في ترويج الذوق العام، **ويوضح** أيضا أن" **الثورات والهزات الاجتماعية تترك أثرا مباشرا في الأدب والفن والذوق، كما أن الطبقات الاجتماعية المختلفة تستطيع فرض ذوقها أو معاييرها الجمالية فقط بقدر ما تملكه من سلطة أو نفوذ داخل البنية الاجتماعية".**[2]

إن مقاربة شوكينج في دراسة الذوق الأدبي كشفت عن وعي مبكر بأهمية العوامل الاجتماعية والثقافية في تشكيل التلقي الفني، إذ لا يكتفي بتحليل الذوق كمسألة فردية، بل يربطه بمتغيرات الزمن والمجتمع، معطيا للمتلقي دورا فاعلًا في إنتاج المعايير الجمالية وتطورها، وتؤسس أفكاره لرؤية ديناميكية للظاهرة الأدبية، حيث تتداخل الظواهر الاجتماعية مع مسار التلقي لتصوغ أفق التجربة الجمالية عبر الحقب المختلفة.

لقد ساهمت أعمال كل من لوفنتال، هيرش، وشوكينج في ترسيخ اللبنات المفهومية التي انطلقت منها نظريات التلقّي الحديثة، إذ بيّنت هذه الدراسات أن التلقّي لا يأتي مرحلةً تالية للعمل الأدبي، بل يمثّل عنصرًا بنيويًّا في بنيته ذاتها. فشهرة النص، وتحدد قراءاته، وتبدّل الأذواق إنما تشهد جميعها على أنّ القيمة الأدبية تتشكّل على الدوام داخل فضاء اجتماعي تاريخي متحرّك.

وبهذا المعنى، استُعيدت كتاباتهم بوصفها ركائز أولية لفكرٍ أدبي يضع القارئ، بتاريخه وثقافته، في قلب العملية الجمالية؛ لتغدو سوسيولوجيا الأدب بوّابة تنقل الاهتمام من خصوصية النصّ إلى شبكة العلائق التاريخية والثقافية التي تحكم فعل القراءة.

ومع الوصول إلى خاتمة هذا المبحث، يتبيّن أن التأثيرات الفكرية التي جرى استعراضها أسهمت بصورة جوهرية في بلورة ملامح نظرية التلقي وتوجيه مسارها النقدي العام، كما تعددت في هذا السياق الرؤى والمقاربات للظاهرة الأدبية وفقًا للأسس الفلسفية والفكرية السائدة، مع تركيز المنظّرين على تطوير آليات مبتكرة لتفعيل التفاعل بين النص والقارئ، وإبراز دور المتلقي بوصفه طرفًا رئيسًا في إنتاج المعنى الأدبي.

من هنا، برزت نظرية التلقي كإطار معرفي يستوعب التجربة الإنسانية مع النصوص، ويؤكد على تجدد دلالات الأعمال الأدبية بواسطة الحوار المتواصل بين القارئ والعمل الإبداعي. إضافة إلى ذلك فإن انفتاح روّاد هذه النظرية على حقول معرفية متعدّدة يعكس إدراكهم لضرورة التطوير المستمر لأدواتهم النقدية، الأمر الذي

[1] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل، قراءة النص الأدبي، ص 89.

[2] Levin L. Schücking, The Sociology of Literary Taste, p.45.

يعزّز مرونة النظرية ويؤكد طبيعتها المنفتحة وغير المكتملة.

وضمن هذا المسار، أشار منظرو جمالية التلقي إلى أنها على عكس المناهج الأخرى التي تزعم قدرتها على تقديم رؤى شاملة رغم محدوديتها، و"**تقرُّ جمالية التلقي بطابعها الجزئي، ولا تدّعي تقديم حل شامل لجميع مشكلات نظرية الأدب أو تاريخه، إنها تسعى إلى التكامل مع المناهج الأخرى مع تأكيدها على منظورها الخاص والمتميز**".[1]

لقد نشأت نظرية التلقي في رحم سياق فكري ونقدي متجدد، جاء استجابةً للتحولات الاجتماعية والأدبية التي شهدتها ألمانيا الغربية خلال ستينيات القرن العشرين، وأعادت النظر في العلاقة التقليدية بين النص والمتلقي، ما أرسى أسس توجه نقدي جديد.

ومع مرور الزمن بطبيعة الحال، امتدت هذه الرؤية لتشمل مجالات نقدية أكثر اتساعًا، ورسّخت حضورها في الدراسات الأدبية خلال السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، ما جعلها أحد أبرز المناهج التي أعادت النظر في المفاهيم النقدية التقليدية، وقد ساعد هذا التحول في منح المتلقي دورا محوريا في إعادة تعريف العمل الأدبي ذاته، حيث صار النص فضاءً تأويليا مفتوحا، لا يمكن أن تتحقق معانيه بالكامل إلا عبر تفاعل القارئ معه.

بهذا الشكل، ترسخت نظرية التلقي بوصفها إطارا نقديا حديثًا منح فعل القراءة بعدًا أكثر ديناميكية، وعزّز مكانتها بين أبرز المناهج النقدية التي تجاوزت الأطر التقليدية، وطوّرت أدواتٍ جديدةً لفهم الأدب، وقد اعتبر النقاد أن نجاح هذه النظرية يعود بالأساس إلى الجهود الفكرية لمنظّريها ورؤيتهم بعيدة المدى، ولذلك "**فإن أي حديث عن نظرية التلقي يقتضي بالضرورة الوقوف على إسهامات اثنين من أبرز روّادها، وهما هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر**.[2]

4. مسارات المعنى في تنظيرات ياوس النقدية

يمثل **هانز روبرت ياوس*** (**Hans Robert Jauss**) صوتًا مفصليًا في مسار التحولات التي شهدتها النظرية الأدبية الحديثة، خصوصًا داخل تقاليد المدرسة الكلاسيكية الألمانية، بما قدمه من مقاربة أعادت النظر في موقع النص الأدبي ضمن العلاقة المثلثة بين الكاتب والقارئ والتاريخ الثقافي. بالإضافة الى ذلك لم يعد يتعامل ياوس مع النصوص بوصفها كيانات مستقلة أو مغلقة، وإنما باعتبارها جسرًا حيًّا يربط المبدع

[1] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, trans. Timothy Bahti, University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota, USA, 1982, p. 11.

[2] ينظر: حفيظ علوي، "مدخل إلى نظرية التلقي،" علامات في النقد، جدة، مج. 34، ع. 9، 1999 م، ص 56.

* ناقد ومنظّر أدبي ألماني، وأحد مؤسسي نظرية التلقي في مدرسة كونستانت ولد سنة (1921م) درس في جامعات هايدلبرغ وميونخ، وشغل أستاذية الأدب الروماني في جامعة كونستانتس، ركزت أعماله على دور القارئ في إنتاج المعنى، وربط الأدب بالتاريخ والتأويل، توفي سنة (1997م)، من أبرز أعماله (جمالية التلقي، نحو جمالية للتلقي).

بالقارئ، ويصل الماضي بالحاضر، فتتجدد معانيها في ضوء تحولات الزمن ووعي المتلقي مع كل فعل قراءة.

ومن اجل زعزعة الحدود التقليدية للقراءة دعا ياوس إلى تجاوز كل الأطر التي تحصر التحليل في بنية النص، باتجاه أفق منهجي أوسع يربط النصوص بالأبعاد التاريخية والاجتماعية التي أفرزتها. فالأدب من منظوره حوارٌ متجدد بين الأزمنة، تستعاد فيه الأسئلة القديمة عبر تلقيها المتجدد في وعي القراء. ومن هذا المنظور يصبح فهم الأدب مرتبطًا بسياق إنتاجه واستهلاكه الثقافي، وتكتمل رؤيته فقط حين يُقرأ ضمن التحولات الفكرية التي تحكم عالم الإنسان وتفاعلاته المتغيرة.

ضمن هذا الاتجاه، تشكّلت تجربة ياوس داخل الفضاء الأكاديمي لجامعة كونستانس التي بدورها ضمت نخبة من الباحثين الذين أحدثوا تحولًا نقديًا جوهريًا في تاريخ الأدب الألماني، وبشكل اوضح مثّلت هذه المجموعة حسب الوصف "**وحدة فكرية متماسكة، حيث سمحت لكل عضو بالتعبير عن رؤيته الخاصة ضمن إطار منظم، مما أفضى إلى توازن بين الوحدة الفكرية والتنوّع في الطروحات**[1]. ويُستشف من هذا التوجّه أنه جاء استجابة لحاجة ملحّة إلى تجاوز الأطر التقليدية التي لم تعد تلبي متطلبات الفهم النقدي الحديث، من خلال **مراجعة القوانين الكلاسيكية التي حكمت الأدب الألماني بعد أن فقدت صلاحيتها، في ظل ما وُصف بأزمة حادّة في النقد الأدبي لم يعد من الممكن تجاهلها أو القبول باستمرارها**[2]، ومن هنا بدأت ملامح التمرد على المنهج البنيوي الوصفي بما يحمله من اختزال للمعنى وانغلاق على شكلانية صارمة، وسرعان ما تحول هذا الرفض إلى دعوة منهجية لإعادة تشكيل أفق نقدي أكثر مرونة وانفتاحًا على الواقع الأدبي، وبعيدًا عن القيود المنهجية الصارمة السائدة آنذاك.

بلغ هذا التحوّل لحظة بيانه العلني في مقال "ياوس" الذي قدمه سنة 1969م، تحت عنوان "التغير في نموذج الثقافة الأدبي"، معلنا عبره ضرورة إعادة النظر في الأسس التي طالما تم الاعتماد عليها في تحليل الأدب وتقييمه، وتهيئة لأسئلة جديدة تتجاوز الموروث القرائي الجامد نتيجة لأسباب أبرزها:[3]

- **الاستجابة لأوضاع معرفية جديدة.**
- **الاضطراب الحاصل للمنهج الشكلاني والبنيوي.**
- **الانشغال المتزايد بأسئلة الهوية وتحليل الخطابات الثقافية.**
- **الرفض الصريح لاختزال المعنى في النص او القارئ والدعوة إلى اعادة الاعتبار للقارئ.**

وما ميّز هذا المقال ليس فقط نقضه للمنظومات التقليدية، بل سعيه إلى إضفاء طابع منهجي أكثر دقة عليها، مستلهمًا صرامة المفاهيم العلمية في العلوم الطبيعية، وبات يُنظر إلى هذا التحوّل باعتباره مؤشرًا على

---

[1] ينظر: عبد الناصر محمد حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 99.

[2] المصدر نفسه، ص99.

[3] حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، الرياض، ع. 30، 1996 م، ص 70–71.

انطلاق تحوّل جذري في اتجاهات الدراسات الأدبية المعاصرة، تحوّل يستلهم مفهومي النموذج الإرشادي والثورة العلمية كما طرحهما توماس كون في *بنية* الثورات العلمية، حيث يتم التعامل مع هذا التغير بوصفه محاولة لإرساء أسس علمية للدراسة الأدبية، على غرار ما هو معمول به في العلوم الطبيعية.[1]

يتضح أن هذه الرؤية تدعو لتأسيس نماذج جديدة في دراسة الأدب توازي الدقة المنهجية للعلوم، وتعكس تحولًا جذريًا في إدراك الأدب بوصفه ممارسة تاريخية متغيرة، وليست ثابتة، وبهذا يكون ياوس قد استلهم مفاهيما من مجالات معرفية متنوعة لتأسيس نظرية جديدة في تلقي الأدب، متجاوزا النماذج التقليدية التي سيطرت على المشهد النقدي.

في سياق كانت فيه المادية الماركسية والشكلانية تهيمن على ساحة التحليل الأدبي الألماني، عمل ياوس على نقد هذه المناهج وسعى لتجاوزها بطريقة رسمت له بلورة مفهوم جمالية التلقي، التي تركز على جوهر العمل الفني في إطار سيرورته التاريخية، مع أخذ الاعتبار بتعاقب التأويلات التاريخية التي رافقت كل نص.

ضمن جهوده في تأسيس أُسس جديدة لنقد الأدب، قدّم ياوس في كتابه (**نحو جمالية التلقي**)* تصورًا نظريًا أعاد الاعتبار إلى دور القارئ في بناء المعنى بواسطة مفاهيم شكلت أعمدة مشروعه وهي (تاريخ الأدب، أفق التوقعات، المسافة الجمالية، واندماج الآفاق).

وبدورها لم تكن هذه المفاهيم مجرد أدوات تحليلية منفصلة، بل شكلت بنية متكاملة أعادت رسم العلاقة بين العمل الأدبي وقارئه ضمن أفقه التاريخي. وبذلك، أُعيد تنظيم فعل القراءة بوصفه لقاءً حيويًا بين بنية النص وتجربة المتلقي.

1.4. تجديد تاريخ الأدب (The Renewal of Literary History)

يعتبر ياوس أن الفهم الكامل الأدب لا يمكن أن ينفصل عن السياق التاريخي الذي نشأ فيه، كون العلاقة بين النص وسياقه الزمني تمثل مفتاحًا رئيسيًا في تحديد دلالاته. وقد لاحظ أيضا أن " **تاريخ الأدب يشهد تراجعًا ملحوظًا، حيث ازداد تهميشه بشكل غير مبرر**".[2]

هذا التراجع أدى إلى انحسار مكانة تاريخ الأدب في الدراسات النقدية، حيث تأثرت قيمته بالصعود المتنامي للتيارات النقدية الحديثة خلال ستينيات القرن العشرين، حيث أزاحت الأساليب البنيوية والنفسية والاجتماعية واللسانية الاهتمام بالبعد التاريخي للنصوص، وقلّصت من مكانة المؤرخ الأدبي في الحقل النقدي.

يوضح هذا المأزق: «**لقد فقد تاريخ الأدب ادعاءه بالأهمية، وأضحى، في نظر الكثيرين، مجرد تمرين**

---

[1] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، ص146.

* Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, trans. Timothy Bahti, Minneapolis, Minnesota, USA: University of Minnesota Press, 1982.

[2] إيناس عياط، استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، 2001 م، ص 289.

أكاديمي محض، نتيجة انحصاره تحديدًا في التحليل السيكو–سيرتي*، والتعليق النقدي الاجتماعي، والتصنيف الشكلي–الدلالي».[1]

نستنتج من التشخيص أن أزمة تاريخ الأدب تعد سببا في ضياع عمق الفهم وحدت من استيعاب الأدب في صورته الكلية كونه جزء لا يتجزأ من اللحظات الزمنية التي يُنتج فيه، ولأجل ذلك نقل ياوس الاهتمام من نفس الكاتب إلى تجربة القراءة، ومن العالم الداخلي للفرد إلى الحقل الاجتماعي الذي يتوسّط بين النصّ والقارئ.

فحين يركز النقاد على السيرة الذاتية والدوافع النفسيّة للكاتب، يغيب عنهم أن العمل الأدبي كيان يستكمل معناه في فعل القراءة وفي السياقات الثقافيّة والاجتماعيّة التي يندرج فيها، كما أن مبدأ جماليّة التلقي الذي طرحه ياوس يحرّر الأدب من أسر البيوغرافيا الفرديّة، وينقله إلى آفاق أرحب يدور فيها النقاش حول تفاعله مع جماهير متغيّرة واحتياجات معرفيّة وشعوريّة متنوعة.

وجدير بالذكر أن ياوس عارض التصوّر القائل بأن الوعي الأدبي يتطور عبر مسار زمني خطّي تصاعدي، مشيرًا إلى أنّه يتأثر بعوامل معرفية وثقافية تتجاوز مبدأ تعاقب الأجيال؛ ولهذا **فإمكانية فهم النصوص الأدبية وتأويلها تتطلب مقومات فكرية لا تخضع لمنطق التراكم التدريجي للمعرفة بفعل إسهامات الأجيال المتعاقبة، وتتجلى في شكل تحولات بنيوية عميقة، تتضمن انقطاعات معرفية ومنعطفات فكرية تعيد صياغة المفاهيم والمناهج على نحو نوعي وجديد.[2]**

وضمن سياق رفضه لأي تصور يفصل بين الإبداع الأدبي وسياقه التاريخي، شدد ياوس أن تطور البحث الأدبي يستلزم مراجعة مستمرة للأدوات المنهجية النقدية المعتمدة في قراءة الأعمال الأدبية، إذ " **النماذج التي كانت ذات فاعلية في دراسة الأدب من منظور التلقي فقدت أهميتها عندما تبين عجزها عن تفسير الأعمال الأدبية القديمة وربطها بالسياق المعاصر.[3]**

بذلك، تصبح أي مقاربة نقدية قابلة للتجاوز متى فقدت قدرتها على إنتاج أدوات إجرائية تُمكّن من تحليل النصوص استنادا إلى الأسئلة التي يفرضها السياق الثقافي الراهن.

انخرط ياوس بمقاله المعنون بـ "تاريخ الأدب: تحدٍّ للنظرية الأدبية" في مراجعة نقدية للطرائق التي تناولت تأريخ الأدب ضمن التقليد الأوروبي، ولتوضيح ذلك استعرض نماذج ممثّلة من الأدبين الألماني والفرنسي وسلط الضوء على ما اعتبره اختزالًا منهجيًا في تعامل المؤرّخين مع النصوص، وخلص بهذا المسار إلى توجيه نقد لاذع

---

* التحليل السيكو–سيرتي (psychobiographical analysis) هو نهج نقدي يجمع بين منهجيات التحليل النفسي والسيرة الذاتية للكاتب، بهدف استنباط الدوافع والميول النفسية التي شكلت إنتاجه الأدبي.

[1] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, trans. Timothy Bahti, University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota, USA, 1982, p. 6.

[2] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد الأدبي، ص146.

[3] ينظر: روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ص107.

للاتجاهات التي انشغلت بجوانب محدودة، أدت إلى إهمال عناصر تأسيسية لفهم التاريخ الأدبي في شموله، بما في ذلك أثر التلقي وتحولات المعنى عبر الزمن.

لكن ما يظهر لنا حقيقة أن ياوس لم يقصد إعادة تصنيف الوقائع وإنما قصد طرح الأسئلة التي طالما أُهملت في النقاش الأدبي: ما المقصود بتاريخ الأدب؟ ما الغاية من دراسته؟ وكيف يمكن التوفيق بين أفقه الجمالي وبنيته التاريخية؟

ويمكننا القول هنا أن هذه دعوة تأسيسية إلى تصور تتداخل فيه تاريخية النص وجماليته، حيث تصبح لحظة التلقي لحظة تأويلية فاعلة تُعيد إنتاج القيمة الأدبية في كل زمن، وتمنحها مشروعية ثقافية متجددة.

أعاد ياوس النظر في وظيفة التاريخ الأدبي، مفككًا النموذج التقليدي القائم على التوثيق والتتابع الزمني، ومؤسسًا تصورًا جديدًا ينطلق من فعل التلقي باعتباره آلية تأسيسية في تشكيل الأدب ومعناه، وقد فرّق بوضوح بين ما اعتبره (تاريخًا أدبيًا تقليديًا) ينحصر في سرد الوقائع وتسجيل مناسبات النشر وسير المؤلفين، وبين تصور (جديد للتاريخ الأدبي) ينطلق من أفعال التلقي بوصفها عنصرا مركزيا في تشكّل الأدب وتاريخه موجها نقدا للتصور الوضعي الذي يركّز على التتابع الزمني للأعمال.

يقول: «**ينبغي على مؤرخ الأدب أن يحوّل انتباهه من التتابع الواقعي الصرف للأعمال والمؤلفين إلى طابع العملية الأدبية كما ينكشف في أفعال التلقي المتعاقبة**».[1]

يظهر لنا أن ياوس ينظر إلى العمل الأدبي كحلقة في سلسلة حوارية تتجدد داخل الأفق التاريخي عبر القراءات المتعاقبة، حيث تتحوّل الأعمال "من أحداث ثابتة إلى محطات تفاوض معنويّ" تتشكل دلالاتها ضمن مسار تأويلي متجدد، وفي هذا الإطار يصبح التلقي فعلًا تأسيسيًا يقيم استمرارية الأدب ذاته ويضمن حضوره في الذاكرة الثقافية.

يقول: «**لا يكتسب الأدب والفن تاريخًا ذا طابع عملي إلا حين تُوسّط سلسلة الأعمال ليس فقط من قِبل الفاعل المنتج بل أيضًا من قِبل الفاعل المتلقي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور**».[2]

لقد جعل ياوس من المتلقي شريكًا في إنتاج المعنى التاريخي، بإلغاء الحدود الصارمة بين انتاج العمل الأدبي وتلقّيه، وإعادة تعريف القيمة الأدبيّة بوصفها نتاجًا للتأويلات المتراكمة عبر الأجيال، ما يعني أن فاعلية –التاريخ الجديد للأدب– تتوقف على قدرة المتلقي على استقبال هذا الأثر وفهمه في سياقه التاريخي والذاتي.

إن هذه المقاربة الحاصلة بين المتلقي والأثر تنتج مظهرين اثنين: أحدهما جمالي والآخر تاريخي، وهما عين محددات التشكل الذي دعا اليه ياوس عبر "**معيار الادراك الجماعي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعائها في لحظات التلقي**".[3]

---

[1] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, p.41.

[2] Ibid., p.52.

[3] محمود عباس عبد الواحد قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة والتراث النقدي دراسة مقارنة ص 28.

فالإدراك الجماعي يحدد كيفية استقبال النص في سياق معين، بينما تمنح الخبرات الماضية بعدًا أعمق لهذا التلقي، مما يضمن استمرار الحوار بين الأجيال حول معنى النصوص الأدبية وإمكانات تأويلها فـ "**الجيل الحاضر سيفهم نفسه حتما على خطى سابقيه، وكذلك سيفهم من سبقه أكثر من فهمهم لحالهم.**[1]

توجه ياوس إلى التيارات التي تعاملت مع العمل الأدبي باعتباره منفصلًا عن التجربة الجمالية الممتدة عبر العصور، كما عارض المناهج التي أعلنت اكتمال رؤيتها، وسعت إلى الفصل الحاد بين الإبداع المعاصر والرصيد الثقافي السابق، طبعا كل هذا قاده إلى الوعي بوجود مزدوج أزمتين رئيستين في مناهج النقد الحديث: الأولى تختزل الأدب إلى بنيته الداخلية، والثانية تفرغه من خصوصيته الجمالية تحت وطأة التفسير الإيديولوجي

ففي الأولى تتجلى النزعة الشكلانية في حصر الفعل الأدبي في حدوده التركيبية واللغوية، حيث يُفهم العمل بوصفه كيانًا مكتفيًا بذاته، لا يحتاج سوى إلى تفكيك آلياته الداخلية، يقول: «**لم يعد الاقتصار على معالجة الأعمال الأدبية ضمن بنيتها الذاتية الداخلية مجديًا، منذ أن أظهر أفق التلقّي البعد التاريخي للتجربة الجمالية**».[2]

بهذا الفهم، يبيّن ياوس أن الشكلانية على الرغم من إسهاماتها العميقة في تحليل-التركيب اللغوي والجمالي-للنصوص، إلا انها تستبعد مسايرة الأبعاد التاريخية والاجتماعية للممارسة الأدبية، في حين أن مناهج النظريات الاجتماعية تغفل جوهر النص ذاته

وبهذا تتبدى اللحظة الفاصلة التي يتحوّل فيها التلقّي من موقع التابع إلى موقع الكاشف عن البعد التاريخي الكامن في التجربة الجمالية ذاتها.

في المقابل، تواجه الجمالية الماركسية مأزقًا من نوع آخر، يتمثّل في حصر الأدب داخل دوائر التفسير الاجتماعي الصرف. فحين تتحول الأعمال إلى وظائف إيديولوجية، يُختزل الفن إلى أثر جانبي للهيمنة الطبقية. يعترض ياوس على هذا المسار قائلاً: «**فكما تُهمل النظرية الشكلانية البُعد التاريخي لتجربة الفن، فإن الجمالية الماركسية كثيرًا ما تختزل الأعمال الأدبية إلى مجرّد وظيفة إيديولوجية، ما يؤدي إلى ضياع خصوصية الشكل الجمالي**».[3]

يظهر لنا جليا أن النقد الذي قدمه لم يكن رفضًا كليًا، بل اعتراضًا على طريقتها الأحادية في ربط الأدب بالبنى الاقتصادية والاجتماعية وتجاهلها لأبعاد التلقي الجمالي والتاريخ الأدبي من منظور القارئ.

في ضوء هذا التوتر المنهجي، اقترح ياوس مسلكًا بديلاً (مشروع جمالية التلقّي) لا ليختار بين نقيضين، وإنما ليعيد ترتيب العلاقة بين النص والتاريخ من خلال فعل القراءة نفسه، فليست التجربة الجمالية عارضة أو

---

[1] ينظر: ديفيد كونزهوي، الحلقة النقدية: الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، منشورات الجمل، ألمانيا، بغداد، 2007 م، ص 67.

[2] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, p.23.

[3] Ibid, p 56.

زائدة على البنية، وليست القيمة مرهونة بحسابات السلطة والإيديولوجيا، بل هي حركة تتوسّط بين البنية والسياق، بين القارئ والنص، حيث يُعاد إنتاج المعنى في كل لحظة تلقي، وتُستعاد للظاهرة الأدبية طاقتها على التعبير والتأثير. هكذا تتحرّر جمالية التلقّي من أسر الأحادية التفسيرية، وتُقدّم بديلًا يرقى إلى أن يكون مشروعًا لتاريخ أدبي حيّ، يتحقق لا في النص وحده، ولا في القارئ وحده، بل في المسافة المرهفة التي تفصل بين الاثنين وتربطهما في آن واحد.

ومن أجل إنجاح النموذج الجديد الذي رسمه "ياوس" في التعامل مع النص، قدم خطوطا منهجية لتحديد مشروعه القراءاتي:[1]

- **دمجُ التحليل الشكليّ الجماليّ بالتحليل التاريخيّ–التلقّي.**
- **التوسّط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية.**
- **تطوير جماليات للتأثير تتجاوز الوصف وتتناول استجابة القرّاء عبر طبقات الإنتاج الثقافي.**

لقد كان الهدف المنشود لياوس هو ردم الهوة بين المدرسيتين والسعي لإيجاد نقطة تلاق بينهما تقوم على بناء قراءةٍ تراعي البنية الجمالية، والسياق التاريخيّ–الاجتماعيّ، وفعل التلقي كرافدٍ حيويّ لصوغ المعنى وهو ما يجسد مبدأ التفاعل المستمر بين النص والقارئ، إذ **"لا يكتسب العمل الأدبي موقعه داخل التاريخ إلا من خلال تعاقب الأعمال الأدبية عليه، وما ينتج عن ذلك من حوار بين المؤلف والجمهور**[2] وعبر هذا التفاعل، يربط ياوس بين الماضي والحاضر، ما يمنح الأدب معناه المتجدد. وبذلك، يصبح دور القارئ محوريًا، إذ ينبغي عليه إعادة النظر في الأعمال الأدبية الراسخة، مع تقييمها وفقًا لعلاقات التأثير والتأثر التي تشكل تطورها عبر الزمن.

يرى ياوس أن "**مرتبة تاريخ الأدب تعتمد أساسا على أساس الاستقبال الجمالية الذي يعامل العمل الأدبي بوصفه وسيطا للخبرة الجمالية**".[3]

فالبعد التاريخي للأدب لا يقوم على ثبات الحقائق الأدبية، بل على طبيعة التفاعل المستمر بين العمل الأدبي والقارئ. كما أن التاريخية في هذا السياق تتجلى في كيفية استقبال النصوص وتأويلها عبر العصور. وهذا التفاعل، يكسب الأدب بعده الزمني، إذ يصبح كل نص جزءًا من حوار متجدد يسهم في إعادة تشكيل معناه.

كما يقرر ياوس أيضا، أنه **ينبغي على مؤرخ الأدب أن يبدأ بدوره كقارئ، مما يمكنه من فهم العمل الأدبي وتقييمه. وبمعنى آخر، لا بد أن يصدر حكمه الذاتي على النص ليتمكن من تحديد موقعه الجمالي**

[1] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, p.12.

[2] ينظر: روبرت سي هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، ص 104.

[3] عبد الناصر محمد حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الادبي، ص 108.

ومدى اندماجه في سياق التلقي التاريخي لدى القراء بوعي نقدي.[1]

فعندما يتداخل الماضي مع الحاضر في تجربة التلقي الأدبي، تتعزز الخبرات الثقافية وتتراكم المعارف لدى القارئ، ما يمكنه من استشراف التحولات القادمة في بنية النصوص الأدبية. ويشكل هذا التفاعل إطارًا ديناميكيًا يسمح بفهم أعمق للتطورات الأدبية، وينشأ لدى المتلقي وعي استباقي يساعده على استكشاف أبعاد جديدة للنصوص، وهو ما يرتبط بمفهوم "أفق التوقعات" الذي طرحه ياوس، حيث تسهم عملية التلقي في إعادة تشكيل معاني الأعمال الأدبية وتوجيه مسارات تطورها.

2.4. تحولات أفق التوقع (The Dynamics of Horizon of Expectation)

سعى ياوس إلى بناء جسر نظري بين المعرفة التاريخية والمعرفة الأدبية عن طريق إعادة موضعة القارئ في قلب التجربة النصية كطرف فاعل في تشكيل المعنى على امتداد الزمن. وقد تبلور هذا التوجّه في عدد من المفاهيم الإجرائية التي صاغها في إطار مشروعه التأويلي، وفي مقدّمتها مفهوم أفق الانتظار

عند التأمل في مصطلح "الأفق "كما صاغه ياوس، تتضح متانته النظرية ومرجعياته الفلسفية المتعددة، حيث استلهم بنيته المفهومية من تقليد هرمنوطيقي يمتدّ إلى غادامر، وهذا الأخير بحسب صياغته هو ما يُتيح لنا فهم حقيقةٍ ما في استقلالها عن لحظتها الأولى، غير أن هذا الفهم لا ينفصل عن امتداده التاريخي، إذ لا يمكن عزل دلالات العمل أو الحدث عن سلسلة التأويلات التي تراكمت حوله. ف **فهم العمل أو الحدث لا يتحقق بمعزل عن تاريخ التفسيرات التي تراكمت حوله، فبعد أن يكتمل النص ويصبح جزءًا من الماضي، يصبح إدراكه مرهونًا بسلسلة من التأويلات اللاحقة التي تكشف عن طبيعته التعددية، وتجعله قابلاً للفهم بصورة مغايرة عمّا تصوّره معاصروه.**[2]

يمكن القول إنّ ياوس قد استلهم من غادامير التصوّر الذي يرى في تفاعل المتلقي مع النصوص الأدبية مسارًا تاريخيًا متحوّلًا، حيث يتشكّل ويُنتج المعنى داخل النص وعبر سياقات التلقي المتعددة، وهو ما يمنح العمل الأدبي حياة تأويلية تتجاوز زمن إنتاجه الأول.

أما مصطلح "الانتظار"، فمع أنه لم يُنسب صراحة إلى كارل بوبر، إلا أن مقاربة ياوس لفكرة التوقّع لا تخلو من تقاطعات لافتة مع تأملات بوبر الإبستمولوجية حول ‘‘خيبة التوقّع’’، حيث تتعرض الافتراضات الذهنية للاهتزاز عند مواجهة واقع غير متوقع. وعندما يختبر القارئ هذا الانكسار، يجد نفسه مدفوعًا إلى مراجعة داخلية تعيد تشكيل أفقه القرائي استجابةً للمعطى الخارجي وبفعل التوتر الناتج عن خيانة النص لتوقعه الأولي، وفي ضوء هذا التداخل، يمكن القول إن ياوس" **أعاد تفعيل مفهوم الأفق التاريخي لغادامير وأضاف**

[1] ينظر: سامي إسماعيل، جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي عند هانس روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2001 م، ص 86.

[2] ينظر: صبري حافظ، "الشعر والتحدي، إشكالية المنهج،" مجلة الفكر المعاصر، مركز الانتماء القومي، بيروت، لبنان، ع. 38، 1986 م، ص 80.

إليه عنصر الانتظار، المستوحى من تأملات كارل بوبر حول خيبة التوقع.[1]

غير أن تحديد مفهوم "أفق الانتظار" لم يخلُ من الإشكال، فعلى الرغم من وضوح عناصره التكوينية، إلا أن اتساع استعمال المصطلح في كتابات ياوس، وتداخله مع مصطلحات قريبة مثل (أفق التجربة، أفق الحياة، و"بنية الأفق) ساهم في إرباك دلالته المفهومية الدقيقة، وقد أشار إلى هذا الغموض الناقد روبرت سي هولب، الذي لاحظ أن استعمال المصطلح بدا أحيانًا " **ليشير إلى نظام ذاتي مشترك، أو إلى بنية من التوقعات، أو إلى نظام من العلاقات، أو إلى جهاز عقلي يُسقط افتراضًا يُقابل به أي نص"**[2]، وهذا التعدد في الإحالات جعل من "أفق الانتظار" مفهومًا مفتوحًا، يراوح بين كونه إطارًا معرفيًا وبين كونه استراتيجية تأويلية قابلة لإعادة التشكيل بحسب لحظة التلقي.

لقد أثبتت نظرية التلقي، من خلال مفهوم "أفق الانتظار"، قدرتها على إحداث تحول جذري في فهم المفاهيم الأدبية وتطبيقها، لا سيما في إطار الدراسات التاريخية. وقد أسّس ياوس لهذا التحوّل بإعادة موضعة القارئ في قلب العملية الأدبية، بوصفه طرفًا فاعلًا في إنتاج المعنى ضمن امتدادٍ زمني متغيّر. ومن هذا المنطلق، لم يعد النص يُفهم بمعزل عن سياقه التاريخي، كما لم يعد التاريخ يُقرأ خارج البنية الجمالية للنص. ويؤكد ياوس ذلك بقوله: «**لا يمكن تصور التاريخ الأدبي في خصوصيته بوصفه عملية متغيرة للتلقي، إلا عندما يصبح أفق التوقعات مرئيا بوضوح**».[3]

كما يعرّف الأفق قائلا: «**أعني بمصطلح أفق الانتظار نظامًا موضوعيًا من التوقّعات يمكن إعادة بنائه لكل عمل أدبي في لحظة ظهوره ويتكون من الاستعدادات المسبقة المرتبطة بالنوع الأدبي، والعلاقات بالأعمال المعروفة سابقًا، وثنائية الخطاب الروائي مقابل الخطاب الموضوعي**».[4]

يتضح لنا من ذات التحديد أنّ "أفق التوقّع" إضافة لكونه يمثل مجرد استعداد نفسي أو خلفية ثقافية للقارئ؛ فهو يشكّل بنية تأويلية مسبقة تتكوّن من عناصر تفاعلية، بعضها مستمدّ من التجربة القرائية السابقة، وبعضها الآخر من الإشارات التي يرسلها النص ذاته لحظة ظهوره؛ فالأدب لا يولد في فراغ، ولا يُستقبل باعتباره ظاهرة خالصة أو مفاجئة، وإنما يدخل حيّز التلقّي متشحًا بإرث أجناسي، واستدعاءات بين-نصية، وتلميحات

---

[1] ينظر: عبد الناصر محمد حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الادبي، ص 109

[2] روبرت سي هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص105.

[3] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, p.24.

[4] Ibid, p 28.

اجتهدنا في ترجمته:

"By 'horizon of expectations' I understand an objectifiable system of expectations which can be reconstructed for each work at the moment of its appearance, consisting of the predispositions of genre, the relations to formerly known works, and the contrast between fictional and factual utterance."

نوعية تشكّل مجتمعة الإطار الأول الذي تبدأ منه القراءة، وتُبنى عليه الاستجابات والانفعالات اللاحقة. من هنا، يكون "أفق التوقّع" تجريدًا مفاهيميًا، أداة منهجية لاستكشاف التفاعل الدينامي بين النص وجمهوره.

«**فكل عمل يذكّر القارئ بقراءات سابقة، ويشكّل استجابته الانفعالية، ويثير منذ البداية توقعاً بشأن تسلسل النص من جهة التتابع والوسط والنهاية. ويمكن لهذا الأفق خلال مسار القراءة أن يمتد أو يُعدَّل أو يُوجَّه باتجاهٍ جديد**».[1]

وفي إطار الجانب المنهجي لابد من التنويه أن ياوس قد جمع بين مفهوم أفق الانتظار وعملية بنائه المنهجي في تعريفٍ واحد، وهي خطوة تؤكد رغبته في استئصال الفصل بين ما نعرفه عن تصريحات القرّاء السابقة وكيف نعيد بناء هذا الإطار تاريخيًا، كما أن هذا الدمج يعد ابتكارًا منهجيًا يجمع بين المحتوى والإجراء في آن، لكنه أيضًا أثار نقاشًا حول مدى وضوح الإجراءات البحثية المستخلصة من التعريف النظري.

وتتكون الأنظمة المرجعية لبناء أفق الانتظار حسبه من «... **الاستعدادات المسبقة المرتبطة بالنوع الأدبي، والعلاقات بالأعمال المعروفة سابقًا، وثنائية الخطاب الروائي مقابل الخطاب الموضوعي** ».[2]

لا مناص من القول أن ياوس رغم إصراره على إمكانية إعادة بناء أفق التوقّعات يُعد ابتكارًا منهجيًا، إلا أنه في الحقيقة يُضفي قدرًا من الغموض على الحدود بين المفهوم والممارسة، إذ يترك للقراء مهمة استنتاج خطوات إعادة البناء انطلاقًا من تعريف عام وشامل.

فالتجربة المسبقة (الاستعدادات) تُشكّل الإطار الإدراكي الذي يستند إليه القارئ في تصنيف العمل الأدبي، تبعًا لتوقعاته بشأن خصائصه الفنية والجمالية، أما شكل ومضمون الأعمال السابقة، فيزوّدان المتلقي بخلفية مرجعية تُمكّنه من استحضار أنماط مألوفة، أو التفاعل مع الانزياحات التي يحدثها النص الجديد ضمن تقاليد أجناسية قائمة، ويُجسّد التعارض بين اللغة الشعرية واللغة اليومية البعد الجمالي الذي يفصل الخطاب الأدبي عن الواقع المباشر، بما يُفضي إلى خلق مسافة تأويلية تُعيد توجيه التلقّي نحو إدراك رمزي ومعرفي يتجاوز الاستخدام النفعي للغة.

وتجدر الإشارة أن (أفق الانتظار) في تصور ياوس طابعًا مركبًا، تتقاطع ضمنه البنية الجمالية للعمل الأدبي مع المعطيات التاريخية والاجتماعية التي تشكّل أفق التلقي؛ فالعمل الأدبي لا يظهر في حيّز محايد، ولا يُستقبل خارج شبكة من التصورات المسبقة، إذ تتداخل في قراءته مسارات الفهم الفردي مع أنظمة القيم والمعايير الثقافية السائدة في زمن القراءة.

يرى ياوس أن أفق التوقع «**لا يتشكّل انطلاقًا من أعراف أدبية فقط، وإنما ضمن سياق اجتماعي وتاريخي يحكم جمهور التلقي الأول ويحدد طبيعة استجابته للعمل في لحظة ظهوره**».[3]

---

[1] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, p 33.

[2] Ibid, p 28.

[3] Ibid, p 23-25.

إن هذا التصور، الذي يربط بين الأدبي والاجتماعي، يُفضي إلى ما يمكن تسميته بـ "الأفق المزدوج"، حيث تُستعاد فاعلية القارئ في تشكيل المعنى كشريك في إنتاجه؛ فالتلقي لا ينحصر في استجابة فردية لحظية، وإنما يتحقّق داخل أفق تداولي أوسع تتداخل فيه الذائقة والتاريخ والظواهر الاجتماعية، وعليه تُقاس القيمة الجمالية للعمل بمقدار قدرته على خلخلتها، أو إعادة توجيهها، أو كشف حدودها وهذا ما رسخ مبدأ تاريخية القراءة.

ونتيجة للتفاعل القائم بين ما ينتظره القارئ وما يفاجئه به النص، تتشكّل مسافة دلالية تَفصل بين التجربة القرائية الفعلية وأفق التوقّع المسبق. هذه المسافة، بما تحمله من صدمة أو انزياح، تجسد الشرط الذي تتولّد فيه القيمة الجمالية ويُعاد فيه بناء المعنى، هنا تبرز أهمية ما سمّاه ياوس بـ(المسافة الجمالية)، التي تمثل نقطة العبور بين التلقّي الأولي والفهم المعاد تأطيره في ضوء المفاجأة النصيّة.

3.4. المسافة الجمالية (The Aesthetic Distance)

تُمثّل المسافة الجمالية امتدادًا لمشروع ياوس في إعادة الاعتبار للمتلقي كفاعل يشارك في إنتاج المعنى وتحديد القيمة الجمالية للنص، ويتصل هذا المفهوم اتصالًا وثيقًا بأفق التوقع، إذ يشكّل المسافة الجمالية الفجوة التي تنشأ بين ما يتوقعه القارئ سلفًا، وما يقدّمه العمل الأدبي فعلًا من بنية وأسلوب، عن طريق التوتر الحاصل تنبثق لحظة التلقي بوصفها حدثًا جماليًا متجددًا يزعزع استقرارها ويعيد بناءها.

في هذا الإطار، يقترح ياوس معيارًا لتقييم العمل الأدبي بناءً على قدرته على تحفيز التفاعل النقدي لدى القارئ، إذ تفهم المسافة الجمالية بحسبه " **الفرق بين التوقعات والشكل المحدد للعمل الجديد ما بين الجمهور والنقد.** [1]

إذا يُقاس نجاح النص بقدرته على خرق التوقعات بطريقة تفتح أفقًا جماليًا جديدًا، تجدر الاشارة أن أهمية هذا المفهوم تكمن في كونه يكشف عن حركية القراءة وقابلية النظام الجمالي ذاته للتجاوز وإعادة التكوين.

يقول: «تُعدّ المسافة الفاصلة بين أفق التوقّعات والشكل الفعلي للعمل الأدبي معيارًا يتيح تقويم حداثته الفنية وأهميته الجمالية».[2]

فالمسافة هي من تُحدّد مدى جدة العمل عبر الفارق الذي يحدثه بين التوقع والبنية الفعلية. في المقابل تمثل مقياسًا لتحديد مدى قدرة النص على إعادة تشكيل عملية التلقي، وزعزعة المعايير الفنية المستقرة، وفتح المجال أمام أنماط تعبيرية تتجاوز المألوف، مما يسهم في إعادة تكوين الذائقة الجمالية في سياقاتها التاريخية المتغيرة.

وباعتبار المسافة الجمالية كونها تشير إلى الانزياح الجمالي، فمن جهة تعكس الاستجابة الإيجابية مستوى تطابق العمل مع التوقعات القائمة، ومن جهة أخرى، تكشف الخيبة أو الرفض عن نجاحه في تخطي المعايير الجمالية السابقة، أما مستويات التقبل النقدي المتوسّط، فتعكس توجّهات إعادة التوجيه والتأويل التي تنتج عن

[1] ينظر: حامد أبو أحمد، الخطاب والنقد نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، ص86.

[2] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, p.25.

اللقاء بين متلقٍّ ذا أفق معياري واستفزازٍ نصّي يدفعه إلى تعديل توقعاته.

وفقا لذلك يفهم الانزياح الجمالي كأداة منهجية لرصد ديناميات التلقي والتغيّر في الذائقة الأدبية، إذ يُبيّن كيف يتفاعل النصّ مع توقعات جمهوره الأوّل، ويؤسس لأفقٍ جديدٍ من التأويل ينعكس على قيمة العمل الفنية، وبحسب تقدير ياوس «**فكلما اتّسعت هذه المسافة، ازداد أثر العمل وضوحًا، وازدادت احتمالية أن تمرّ عملية التلقي بمراحل من الرفض والممانعة، ثم القبول التدريجي، وصولًا إلى إدراجه في خانة الأعمال الكلاسيكية المعترف بها**».[1]

نستنتج أن المسافة الجمالية تُفهم في ضوء تفاعل يمتد عبر مراحل من التلقي، تتراوح بين الرفض الأولي والتبنّي النهائي، ما يجعل الانزياح الجمالي دليلًا على قدرة العمل على تحريك الذائقة وإعادة تشكيل الأفق النقدي.

وحري بنا أن ننوه بمدى تأثير المسافة الجمالية تأثيرًا مباشرًا في تصنيف الأعمال الأدبية، تبعًا لدرجة انحرافها عن أفق التوقعات السائدة. فكلّما اتّسعت هذه المسافة، ازدادت قابلية العمل لأن يُدرَج ضمن الأدب الإبداعي، بالنظر إلى قدرته على إحداث تحول في المعايير الجمالية الراسخة، وتحفيز المتلقي على إعادة تشكيل فهمه للتجربة الأدبية. في المقابل حين تنحسر هذه المسافة، يقترب العمل من النصوص ذات الطابع الاستهلاكي.

«**فكلّما خلا العمل الأدبي من أي استدعاء لتغيير في القيم الجمالية، واعتمد على تصوّرات وخبرات مألوفة فحسب، جاز تصنيفه ضمن دائرة فن الطبخ أو فن التسلية فحسب**».[2]

إن تصنيف ياوس للنصوص ذات الطابع الاستهلاكي هو مقياس وظيفي؛ فالأعمال التي لا تتحدى توقعات القارئ تُسجَّل ضمن منطقة الحد الأدنى للتلقي، أسوةً بكتب الطبخ التي تقدّم وصفات مألوفة مُكرّرة.

من زاوية أخرى، يسهم النص الأدبي في برمجة أسلوب تلقّيه عبر تقديم مجموعة من القيم والمفاهيم المستمدة من العرف الأدبي السائد، والتي بدورها تُوجّه القارئ نحو نمط معين من التفسير، بينما يقوم ذات التوجيه على انتساب النص إلى نوع أدبي بعينه، يمتلك خصائص تُميّزه عن غيره من الأنواع، وتمنح المتلقي إطارًا تأويليًا مبدئيًا. هنا يلاحظ أن النص يعمل "**على توجيه القارئ نحو مجموعة من المبادئ المتفق عليها في مجال النقد الأدبي، التي تُميز النوع الأدبي المعين، مما يثير توقعات خاصة لدى المتلقي ويضعه في إطار ذهني مُحدد**[3] هكذا يُساهم النص ذاته في بناء أفق التوقع، ويُحدِّد ملامحه قبل لحظة القراءة الفعلية بواسطة شبكة من الإشارات النوعية والأسلوبية والمعيارية.

---

[1] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, p.25.

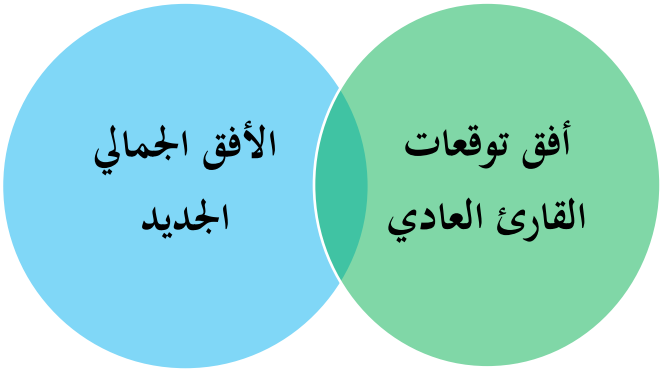
[2] Ibid, p.25.

[3] ينظر: حسن مصطفى سحلول، نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001 م، ص 64.

وكنتيجة نتيجة للتفاعل الحاصل بين القارئ والنص عرض ياوس نقطة مهمة وهي تغيير الأفق كآلية مركزية تُفسر كيفية اكتساب النص لمكانته التاريخية، إذ " **أن التأسيس المستمر والتغيير المتواصل لآفاق التوقّع هو ما يحدّد علاقة النصّ الفردي بتعاقب النصوص التي تُشكّل النوع الأدبي**"[1] ويفسر ذات التفاعل بإعادة تشكيل أفق التوقع لدى القارئ، مما يُحدث تحولًا في الفهم الجمالي والمعرفي للنص

ومنه فالمسافة الجمالية عند قياس الفارق بين التوقّع والمنجز تُفعّل وعي القارئ بحدود أفقه، وتدفعه إلى خلخلته كلّما استشعر تضاؤل طاقته التأويلية. فالتجربة الجمالية لا تكتمل ما لم يُسهم المتلقي في تجاوز الانتظار المسبق، وتحويل لحظة المفاجأة إلى أفقٍ جديد ويتولد عن هذا بأن يصبح تحطيم التوقع شرطًا ضروريًا لإعادة تشكيل المعنى، لا استثناءً طارئًا في مسار التلقّي.

الفجوة الجمالية



ونافلة القول، فعلى الرغم مما اختص به معيار المسافة الجمالية كما قدّمه ياوس، إلا انه يثير إشكالًا نقديًا حين يُطبَّق بصرامة، إذ يُحتمل أن يُقصي أنماطًا أدبية بأكملها من نطاق التقدير الجمالي، لمجرّد أنها لا تُحدث انزياحًا بيّنًا في أفق التوقّع. فالأدب الهزلي، أو النصوص الكلاسيكية المترجمة، على سبيل المثال، قد تُصنّف ضمن الأدب "الاستهلاكي" أو "المألوف"، رغم أن قيمتها لا تكمن في قدرتها على خرق الأفق، بل في إمكاناتها التأويلية الدقيقة، أو في ارتباطها العميق بالبنى الثقافية المتوارثة، ولذات الأمر "**أثار محمد بولوحي على مستوى الساحة النقدية العربية تساؤلات حول كيفية تصنيف الأعمال الأدبية التي لا تتماشى مع هذا التصور، وكيفية تحديد ملامحها الفنية إذا تم عزلها عن إطار نظرية ياوس.**[2]

لذلك تظهر الحاجة إلى قراءة أكثر مرونة تفسح المجال لتعدد أنماط الأثر الجمالي، خارج منطق الانزياح وحده. وبهذا نضمن تنوعات أدبية قد لا تتوافق مع معايير المسافة الجمالية ولكنها تظل ذات قيمة فنية وجمالية

[1] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, p 24.

[2] ينظر: عمر أوكان، النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990 م، ص ص 44–45.

في سياقاتها الخاصة.

4.4. اندماج الافاق (Fusion of Horizons)

يرى ياوس أن استعادة أفق التوقع الذي كان قائمًا زمن تأليف النص واستقباله الأول تفتح المجال لإعادة طرح الأسئلة التي شكّلت استجابة النص في لحظة ظهوره، ولتقصّي الكيفية التي تفاعل بها الجمهور الأصلي معه. هذه العملية تتطلّب انخراطًا هرمنيوطيقيًا يتجاوز التأويلات الراهنة التي يُنتجها أفق القارئ المعاصر، ويُعلي من وعيه بالفجوة الزمنية التي تفصل بين أفقين تأويليين، ومن ثم يتحقق اندماج الآفاق عبر هذا الوعي المركّب، الذي يكشف عمّا يُشكّل نقطة التقاء بين الماضي والحاضر، دون إلغاء ما يفصل بينهما، في حين يبر الاختلاف بوصفه عنصرًا بنيويًا ضروريًا لإدراك مسار التلقي وتحولات القيمة الجمالية للنص في امتدادها التاريخي.[1]

ويتضح جليا أن ياوس قد استلهم هذه الآلية من منطق السؤال والجواب الغدامير واستثمرها منهجيا ليوضّح طبيعة الفهم التأويلي، فيقول:

«إن الفهم هو دائمًا نتاج اندماج هذه الآفاق التي نفترض عادةً أنها قائمة بشكل منفصل أفقنا نحن، وآفاق جمهور النص الأصلي»[2]

لكن الفارق يظهر في انشغال غادامير بالبعد الفلسفي للتأويل، مؤكدًا أن انصهار الآفاق يمثل نقطة التقاء بين الماضي والحاضر، تُتيح فهم النص ضمن شروطه التاريخية الخاصة، أما ياوس فقد اتجه اهتمامه نحو الكيفية التي يتحوّل بها معنى النص على امتداد الزمن، عن طريق التفاعل المستمر مع قرائه المتعاقبين. لا يُقارب التلقي كحدث ثابت، بل كعملية ديناميكية تُعيد إنتاج المعنى بحسب الأسئلة التي يثيرها النص في كل لحظة قراءة وحسب نظر ياوس ما إن يُرسل من المؤلف إلى القارئ، حتى يُصبح من الضروري أن "**يعي الاسئلة التي يطرحها النص، ويتوقع الاجابة عنها، لأن النص حينما يقع بين يديه فإنه لامحالة ينتظر التأويل وتوضيح الغامض منه**".[3]

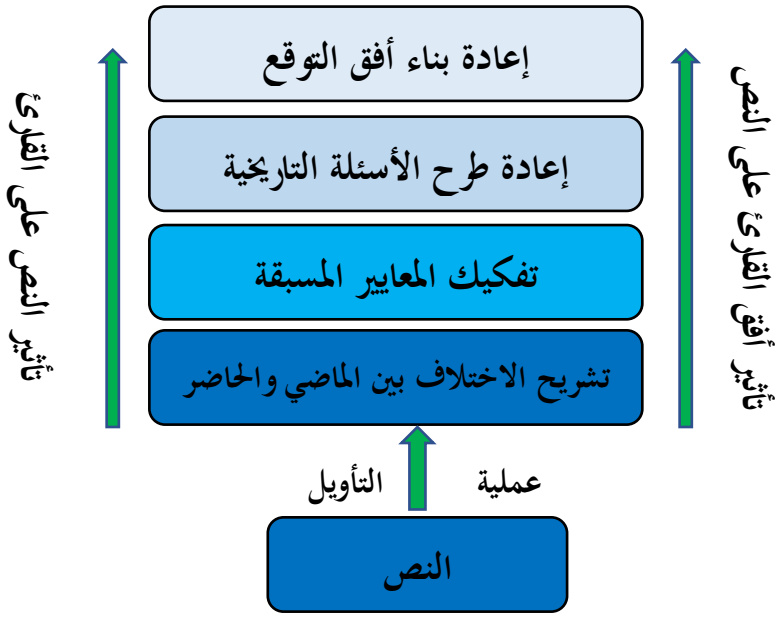
ومن زاوية اخرى يتجلّى الاختلاف الجوهري في قلب اتجاه ثنائية السؤال والجواب، فعند غادامر يشكّل النصّ نفسه السؤال، ويأتي فهمه بوصفه إدراكًا لهذا السؤال ضمن آفاقه التاريخية، أمّا ياوس فيقدم للقارئ دورًا أساسيًا في إعادة طرح السؤال على النص، عبر عملية إعادة بناء أفق التوقع، "**لأن فهم العمل الأدبي في سياقه التاريخي يتطلب إعادة بناء أفق التوقّعات الذي أُنتج في إطاره وتلقّاه جمهوره الأول، إذ تتيح هذه العملية استعادة الأسئلة الأساسية التي شكّلت خلفية النص عند ظهوره، وتوضيح الكيفية التي تلقّاه بها الجمهور**

[1] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception, p 31

[2] Ibid, p.30.

[3] بوخليفة بوسعد، "نظرية التلقي: الأصول العلمية والإجراءات التحليلية،" مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، الجزائر، 2018 م، ص 43.

آنذاك وفسّره ضمن منظومته ".[1]



سيرورة عملية اندماج الافاق

ركونًا لما سبق، تتّضح ملامح التحول في علاقة القارئ بالنص عبر تجاوز النموذج الذي يفترض أسئلة أدبية أبدية وأجوبة ثابتة، إلى تصور يُعيد النظر في وظيفة النص الأدبي بوصفه حدثًا مفتوحًا لا يُختزل في استجابة مغلقة لسؤال محدد، وبالتالي يُعاد تموضع القارئ بوصفه المحرّك الأساسي للحوار التأويلي، ويغدو العمل الأدبي كيانًا غير مكتمل، لا يستعيد حضوره الجمالي إلا من خلال التفاعل المتجدد مع المتلقي.

وختاما يكشف لنا استقراء المشروع الفكري لهانز روبرت ياوس عن رؤية منهجية أعادت موضعة التلقي الأدبي في سياقاته التاريخية، من خلال منظومة متكاملة من الأدوات الإجرائية التي تجمع بين تأويل (التاريخ الأدبي، أفق الانتظار، المسافة الجمالية، واندماج الآفاق) تتيح تتبّع تاريخ تلقي الأعمال الأدبية عن طريق الكشف عن الشروط الثقافية والتاريخية التي وجهت تشكيل الدلالات وأثّرت في معايير فهمها، وعلى الرغم من القوة التأويلية لهذا المشروع، وتماسك أدواته المنهجية التي مكّنت من رصد تطور التلقي بوصفه حدثًا تاريخيًا متجددًا، فإن تركيز ياوس على السياق التاريخي والإجراءات الهرمنيوطيقية أدى إلى تقليل الاهتمام بالبعد الجمالي المباشر في تجربة القراءة، هذا الجانب تحديدًا سيكون مدار اشتغال وولفغانغ إيزر الذي سيُعيد صياغة العلاقة بين النص والقارئ من زاوية جديدة، تقوم على استكشاف الدور التفاعلي للقارئ أثناء عملية التلقي وإثراء تجربته الجمالية.

[1] Hans Robert Jauss, Toward an Aesthetic of Reception,p 31.

5. التفاعل التأويلي عند فولفغانغ إيزر

في ستينيات القرن الماضي، أطلق رولان بارت مقولته الشهيرة حول (موت المؤلف) وهي العبارة التي مهّدت لتحوّل جوهري في مقاربة النص الأدبين وضمن هذا المسار التحولي تبلور مشروع **وولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser)*** في إطار نظرية التلقي، كواحد من أبرز إسهاماته في تجديد أدوات النظرية الأدبية، ومما لا يخفى علينا أن مشروعه استند على رؤية ترى في النص الأدبي بنية جمالية تؤدي وظيفة مختلفة عن باقي أنماط الخطاب، وأن العلاقة بين النص والقارئ ظلت في النقد التقليدي إما باعتبارها أمرا مفروغا منه أو تم تجاهلها تماما.

لقد ظهرت نظرية التلقي كرد فعل على ما اعتُبر وقتها جمودًا مفاهيميًا في مناهج تحليل الأدب، وركّزت على ما يُحدثه النص داخل القارئ، وعلى نوع الاستجابات التي يستثيرها، وبينما كان السؤال المكرّس هو ما معنى النص؟ اقترح إيزر سؤالًا آخر: ما الذي يفعله النص بالقارئ المحتمل؟ من هنا لم يعد الرهان منصبًا على تحديد الرسالة، بل على تتبّع مسار النص أثناء القراءة، فيما أصبح يُشار إليه لاحقًا باسم معالجة النص.

ويُعدّ وولفغانغ إيزز أحد أبرز أعلام مدرسة كونستانس الألمانية، وقد ارتبط اسمه إلى جانب هانز روبرت ياوس في بلورة مشروع مشترك لإعادة التفكير في مناهج دراسة الأدب، وللإشارة فقد انخرط الاثنان في جهد متواصل شمل تنظيم ملتقيات علمية، وإلقاء محاضرات متخصصة، وإنتاج بحوث نقدية معمّقة، أسفرت في نهاية المطاف عن صياغة ما عُرف لاحقًا بنظرية التلقي.

ورغم التلاقي المؤسسي والفكري إلا أن الجهد العلمي شكل مضكارا مفصليا بينها، كون إيزر قدّم تصورًا مغايرًا في قراءة النص الأدبي، فبينما استلهم ياوس أفكاره من تأويلات هانس-جورج غادامير، مركزًا على ربط تاريخ الأدب بالتاريخ العام وإبراز دور السياقات الاجتماعية والثقافية، اختطّ إيزر لنفسه مسارًا تأويليًا متميزًا حسب ما يتجلى في كتابه **(فعل القراءة: نظرية الاستجابة الجمالية)****، الذي يضمّ معظم أفكاره التأسيسية.

في هذا العمل وجّه إيزر اهتمامه إلى الاتجاهات التأويلية النقدية الحديثة والنظريات السردية، معتمدًا في تطوير رؤيته على مرجعيات متعددة تشمل الفينومينولوجيا، وعلم النفس، واللسانيات، والأنثروبولوجيا، بالإضافة إلى تأثره بوجه خاص بأفكار رومان إنغاردن، ما دفعه إلى تركيز النظر على أفعال القراءة وطبقات النص الأدبي، والتفاعل المتعدد الأبعاد الذي يُقيمه القارئ مع العمل خلال لحظة التلقي، ويلخص روبرت هولب هذه النقطة

* ناقد ومنظّر ألماني بارز لد في مدينة ماربورغ بألمانيا عام (1926م) درس الأدب والفلسفة في جامعات كلٍّ من لايبزغ وتوبنغن، ثم أكمل دراساته في لندن وغرونوبل. بدأ التدريس في جامعة هايدلبرغ، قبل أن يُعيَّن أستاذًا للأدب الإنجليزي في جامعة كونستانس، كانت له مساهمات هامة في تأسيس ما عُرف لاحقًا بـ(مدرسة كونستانس) في نظرية التلقي توفي سنة (2007م) ومن اهم أعماله: الاقرئ الضمنين فعل القراءة.

** ISER, Wolfgang, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, translated by David Henry Wilson, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

بأن:" **تركيز ياوس انصبّ في الغالب على موضوعات ذات طابع اجتماعي وتاريخي واسع، في حين اتجه اهتمام إيزر بشكل أساسي إلى النص المفرد، وإلى الكيفية التي يرتبط بها القارئ بالنص في لحظة التلقي.**[1]

ومما لا شك فيه بطبيعة الحال أن هذا التباين سيفضي إلى خلاف في المسلك المنهجي الذي تناول به كل واحد منهما التفاعل بين النص والقارئ، مع أن الهدف المشترك هو إحاطة القارئ بأهمية كبرى ضمن العملية الأدبية، غير أن التساؤل المنقدح ضمن ذات المسار، هل كانت جهود ايزر امتدادا لما توصل إليه ياوس؟ أم أن تمثلاته كانت أصيلة تماما؟

لقد انصب اهتمام وولفغانغ إيزر على تحليل العلاقة التفاعلية التي تجمع القارئ بالنص، مع تركيز خاص على الإجراءات التي تحكم فعل القراءة وقد قاده ذلك إلى طرح سؤال محوري آخر مداره "**ماهي الظروف والإمكانات التي تُمكِّن النص من اكتساب معنى في سياق تفاعل القارئ معه؟**".[2]

وقد شكّل هذا التحول منعطفًا نوعيًا، إذ انتقل من مقاربة تضع الكاتب في مركز التحليل، إلى رؤية تجعل من القارئ طرفًا فاعلًا في إنتاج المعنى، فبموجب التساؤل المذكور سلفا اتضحت وجهة إيزر التي تنبني على العلاقة التأثيرية، كونها " **تربط بين النص والقارئ في تفاعل تأثيري يقوم على جدلية مستمرة تجمع بين الطرفين، حيث يتشابك دور النص بما يحتويه من استراتيجيات موجهة ودور القارئ بما يملكه من توقعات وتأويلات.**[3]

فعملية الإبداع تبعا للطرح السابق لا تكتمل بوجود النص وحده، نظرًا لأن معناه لا يُمنح بشكل مباشر، إنما يتطلب إسهامًا فعّالًا من القارئ، وفي المقابل يصعب على الأخير وحده بلوغ الفهم من دون نص يوفر له الأساس الذي ينطلق منه، وخلاصة ذلك أن التفاعل ينشأ بين الطرفين ضمن علاقة تكاملية مع التركيز على التحولات التي تحدثها النصوص، الأمر الذي شكل لدى ايزر نقطة فارقة قوامها" **لا يعتبر العمل الأدبي ذا قيمة إلا إذا دفع القارئ الى وعي نقدي جديد من خلال تغيير شفراته وتوقعاته المألوفة.**[4]

وإذ نستجل أن إيزر إنتقل في فكره من ثنائية الذات والموضوع إلى التركيز على دور القارئ في عملية الفهم، ويكون مدار هذه العملية قائما على اعتبار أن: " **النص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الانتاج الفعلي من خلال فعل التحقق ومن هنا يمكن أن نستخلص للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي الأول هو نص المؤلف**

[1] ينظر: روبيرت هولب، نظرية التلقي، ص 134.

[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المناهج الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص34.

[3] ينظر: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2004 م، ص 124.

[4] تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991 م، ص 100.

والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"[1]، كما يمكن ملاحظة الترابط الخفي الذي قصده إيزر بين القارئ والقطب الفني، والذي ينقسم بدوره إلى شكل ومضمون، مما يضع القارئ أمام قناة ثنائية تفرض عليه التفاعل مع كل جزء من النص، سواء كان متعلقًا ببنيته اللغوية أو بمحتواه الفكري، وحسب تقدير إيز **"يجب أن يُفهم النص باعتباره استجابة لفكرة النظم، التي تم اختيارها بعناية ودمجها ضمن ذخيرة معرفية متكاملة"**[2]، ومن هنا تنبثق لحظة تأويلية يُعاد فيها تشكيل النص وفقًا لرؤية القارئ الخاصة، ليصبح النص في النهاية مسارًا حيًا من الإحساس والفهم، حيث تُبنى المعاني وتتجلّى طبقاته عبر تجربة قرائية معقدة " تُحقق **قراءة أقرب إلى عالم النص ورؤيته وقصديته، أو تجعلها تقترح قراءة ثانية جديدة وتفسير مغاير لم يُعطَ له من قبل".**[3]

ومع تطور الرؤية يتضح أن إيزر تمكن من تحقيق توازن دقيق بين مركزية القارئ وترابط الشكل بالمضمون، مما شكل تحولًا جوهريًا في فهم طبيعة التفاعل بين النص والقارئ، وهذا الأخير في نظريته "**أصبح أكثر فهما من كونه واقعًا تجريبيًا، إذ بات العنصر الذي يتعامل مع النص في فضائه، وما دام المؤلف قد مات، فإن القارئ قد تمكن من مساحة النص".**[4]

إن القراءة بحسب الفهم الإيزري عملية حيوية تُنتج معاني متجددة ولذلك رفض المرجعيات الجاهزة في النقد الكلاسيكي، حيث تُعد مكونات تتشكل داخل النص أثناء عملية الإدراك القرائي، وهنا تنحسر مركزية الذات التي كانت تحتكر المعنى، ليغدو الأخير موزعًا على سطح النص وينتظر أن يلتقطه القارئ ويلملم أجزاءه وبنياته المتجاورة التي تتجلى في صورة فراغات يقوم بصياغاتها في قالب ويشكلها بناءً على فاعليته التأويلية.

يقول ايزر: «إن **البياضات تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص وبالتالي تحث القارئ على التنسيق بين هذه المنظورات».**[5]

ولعرض برنامج أيزر القراءاتي، سطر مجموعة من الأدوات الإجرائية نرصدها كالآتي:

1.5. السجل النصي

يشكّل سجل النص بما يتضمّنه من معايير وأنساق جاهزة مستمدّة من التقاليد الأدبية والسياقات الثقافية المحيطة نوعًا من الإطار المرجعي الذي يُثبّت تلقي المعنى عند القارئ، أو على الأقل يوجّه خطوته الأولى، غير أن هذا المسار على الرغم من أهميته لا يمكن أن يكتمل بذاته، فالنص من خلال ما يتعمّده من ترك فراغات

---

[1] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، تر: حميد الحميداني والجيلالي كدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، فاس، 1995 م، ص 12.

[2] روبيرت هولب، نظرية الاستقبال، ص106.

[3] موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي: دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، د.ت.، ص 106.

[4] عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط 1، 1999 م، ص 148.

[5] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص101.

وإحداث نفيّات، يدفع القارئ إلى تجاوز هذا الثبات والانخراط في فعل تأويلي مشترك يُسهم في إنتاج المعنى.

ويحدد ايزر كيان السجل النصي: «**يتكوّن من العناصر المستمدة من الأنظمة الاجتماعية والتقاليد الأدبية، والتي تُدمج في النص لتُشكّل سياقًا مرجعيًا للقارئ بالتالي، يُمكن القول إن السجل النصي يُمثّل المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النص والقارئ، مما يُمكّن عملية التفاعل والتأويل**».[1]

هذه العناصر التي يتكوّن منها سجل النص تفهم كفعل قصدي يُمارس تأثيرًا مزدوجًا على القارئ، فمن جهة يضع السجل حدودًا مبدئية للتأويل، تُقيّد الحرية المطلقة للقارئ من خلال ترسيم الأطر الدلالية الممكنة، ومن جهة أخرى يمنحه مساحة للمشاركة الفاعلة عبر ملء الفراغات التي يتركها النص، مما يحفّزه على إعمال خياله وتأويله في بناء المعنى.

نستنتج أن النص في نشأته، يستند إلى مرجعيات ثقافية ومعرفية سابقة تشكل أساسًا يوجه مساره ويغذي مفاهيمه، فهو كيان تراكمي يتفاعل مع الإرث الثقافي عبر تداخل أنساق معرفية واجتماعية متعددة تتواصل مع القارئ. ولذلك، تمثل العلاقة بين النص والواقع أحد العناصر الأساسية في عملية الفهم والتأويل.

وعبر هذا السجل، يقوم النص الأدبي بإعادة تنظيم الأعراف الاجتماعية والثقافية والتقاليد الأدبية، مما يسمح للقارئ بإعادة تقييم وظيفتها في الواقع، لذلك يجب فهم النص الأدبي حسب تقدير إيزر بوصفه " **ردّة فعل على أنساق فكرية تم اختيارها ودمجها ضمن سجله الخاص**".[2]

إن دور السجل النصي فهو يمثل البنية التي تربط النص بالواقع الخارجي، سواء من خلال التقاليد الأدبية أو القراءات السابقة التي تفاعلت معه، وهذا الامتداد يُضفي على النص سياقًا معرفيًا واسعًا، فمن منظور إيزر يمتد السجل النصي ليشمل منظومات القيم المحيطة به، لكن هل يظل هذا التوسّع دائمًا في صالح النص؟

يبدو أن الأمر لا يخلو من إشكال، فبحسب تقدير الباحث عبد العزيز طليمات " **السجل النصي يساهم في بناء معنى النص، لكنه في نفس الوقت قد يُفقده خصوصيته بمقدار ما يتوسع في إدخال معايير خارجية**".[3] وقد يكون من المفيد هنا، التوقّف أمام هذا التوتر بين الانفتاح والسياقية، إذ يترتب على القارئ أن يُوازن بين ما يتيحه السجل من أدوات للفهم، وما قد يفرضه من جاهزيات تحدّ من فرادة التجربة الجمالية للنص.

وباعتبار السجل النص مجموعة من الخلفيات والتراكمات الثقافية الاختيارية فإن القارئ يقف أمام سدة مآلها موقفين مختلفين:

---

[1] See: Wolfgang Iser, The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, trans. David Henry Wilson, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978, p. 53.

[2] Ibid, p. 72.

[3] عبد العزيز طليمات: فعل القراءة –بناء المعنى وبناء الذات– قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ آيزر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، 1993م، ص 154-155.

أ– موقف تشاركي: يتيح للقارئ اعادة بناء المعاني والقيم عبر آليتين تربطانه بالواقع، وهما: الانتقاء والتشويه تكسبان المعنى أنساقًا دلالية ذات صلة بالسياقات الواقعية.[1]

ب– موقف تأملي: يبقي القارئ متمسكا بالقيم والمعايير نفسها، لأنها جزء من تاريخ الماضي لا يمكن تحريفه أو اعادة تشكيله.[2]

يمثل السجل النصي البنية الكامنة التي تُغذّي النص بمعرفة متجذرة تتجاوز حدوده الظاهرة وتُضيء طبقاته العميقة. وعندما يدخل النص في سياق القراءة، يُستدعى الرصيد الثقافي بوصفه عنصرًا يُثري المعنى، ويُعيد تفعيل صلته بالقارئ من منظور متجدد وإذ يقدَّم هذا السجل كقاعدة مرجعية تُمنح للنص كي يُحافظ على استمراريته دون أن ينغلق على ذاته.

هنا يبدو أن تأثير السجل لا يقتصر على دعم البنية الظاهرة، وإنما يعمل أيضًا كقوة خفية تتسلّل إلى طبقات النص، لتُحدث تفاعلًا حيًّا بين عمقه الداخلي وتجلياته السطحية، وهذه العلاقة في أفقها التأويلي، تُحيل بالضرورة إلى فهم أوسع للاستراتيجيات النصية بوصفها أدوات تواصل تنفتح على احتمالات الفهم والتأويل.

2.5. الإستراتيجيات النصية

يرتبط مفهوم الاستراتيجية النصية ارتباطًا وثيقا بالسجل النصي، إذ يُشكّل أحد الجسور الأساسية التي تُمكّن النص من التفاعل مع القارئ، عبر تقديم توجيهات إجرائية تعمل كإشارات داخلية تُرشد القارئ أثناء ممارسة فعل القراءة، وتفتح هذه التوجيهات مسارات تأليفية محتملة يشتغل القارئ على تفعيلها بحسب خبرته وسياقه الإدراكي.

غير أن هذا التفاعل لا يتحقق إلا إذا امتلك القارئ بنية معرفية تُمكّنه من فك رموز النص وتأويل إشاراته، بما يتيح له تأسيس علاقة تأويلية متماسكة. فدون هذا الإطار المرجعي، يصعب بناء تواصل حقيقي مع بنية النص، لأن الاستراتيجية – بما هي خطة داخلية – لا تؤدي وظيفتها إلا إذا وُوجهت بعقل قادر على تفعيلها.

وقد يكون من المفيد إدراك أن الاستراتيجية النصية تنطوي على شكل من أشكال التفاوض بين النص والقارئ، حيث لا يحدث الفهم إلا حين يُستكمل البناء الذي يطرحه النص بعناصر يستدعيها المتلقي من تجربته وفهمه الخاص.

ويوضح إيز " **إن هذه الاستراتيجيات النصيّة لا يمكنها بحالٍ من الأحوال أن تحدد السياق المرجعي**

[1] ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2006 م، ص 149.

[2] ينظر: عبد العزيز طليمات، "الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانغ إيزر،" مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، ع. 6، 1992 م، ص 59.

لسجل النص، ولا أن تملي شروط التلقي؛ إنما تتيح للقارئ فقط مجموعة من الإمكانات التي يمكنه من خلالها أن يستوعب النص ويؤول معانيه".[1]

ونافلة القول فنظرا لأن السجل النصي غالبًا ما يتضمن عناصر كانت تُعد في السياقات التقليدية محتوى ثابتًا يُسلَّم به، فقد بات من الضروري على إيزر أن يُقدَّم هذا المحتوى ضمن شكل منظم يُعيد توجيهه داخل النص. وهنا تتدخل الاستراتيجيات النصية بوظيفتها التنظيمية، لتُعيد تشكيلها بطريقة تُتيح تلقيها داخل أفق قرائي مفتوح، وقد يكون من المفيد أن نتوقف أمام الوظيفة البنيوية لهذه الاستراتيجيات:

– ترتيب مادة وأجزاء النص، حيث يعزز تنسيق العناصر المختلفة وتكاملها ما يؤدي لتفاعلها في بنية موحدة ومتسقة.

– وضع الشروط التي يتم من خلالها إيصال هذه المادة مع تحديد المسارات الممكنة لفهمها.

وهذا يقودنا إلى اعتبار الشكل النصي أكثر من مجرد وعاء، إنه أداة توليدية تُفعّل السجل وتُخرجه من جموده المرجعي.

ومع ذلك لا ينبغي فهم هذه الاستراتيجيات على أنها نظام تنظيمي شامل، أو باعتبارها مجرد تقنيات سردية أو بلاغية تقليدية، وإنما بوصفها البُنى الكامنة التي تُفعّل تلك التقنيات وتجعلها مؤثّرة كما يقول إيزر: «**ففي نهاية المطاف، الوظيفة القصوى للاستراتيجيات هي أن تجعل المألوف غريبًا**».[2]

وختاما يمكن القول أنه في قلب العملية التفسيرية تُفعّل الاستراتيجية النصية بواسطة توتر خفي بين ما يختاره النص على مستوى التعبير، وما يستدعيه من القارئ على مستوى التفاعل، وضمن هذا التلاقي بين البناء الأسلوبي ومسارات الفهم، تنشأ لحظة جمالية خاصة، قوامها المفاجأة، لا لأنها تبتكر شكلاً جديدًا فحسب، بل لأنها تخرق العادة وتزعزع التوقع، فتدفع القارئ إلى إعادة ترتيب تصوره لما هو مألوف.

3.5. القارئ الضمني

توصل إيزر في برنامجه التفاعلي القرائي أن النص في بنيته الأولى، ليس سوى إطار لغوي ينتظر أن يُفعّل من خلال تفاعل القارئ معه، وينجر عن ذلك أن تحقق العمل الأدبي لا يحدث إلا بفعل إنجازي يُسهم فيه القارئ بإعادة تشكيل النص وتحقيق دلالاته الممكنة، فتتحول القراءة إلى ممارسة إبداعية تتجاوز فكرة الاستقبال السلبي أو الاستجابة الآلية.

ولقد انطلق حقيقة من فرضية حاجة التلقي الأدبي لتفاعل مستمر يتولّد عبر قراءات متعددة، يُعيد فيها القارئ اختبار الإمكانات الدلالية للنص ضمن أفق متجدد، ومن أجل تأطير هذا التفاعل ضمن نظرية قابلة للتحليل، قدّم مفهوم "القارئ الضمني" باعتباره نموذجًا تجريبيًا يساعد على فهم طبيعة الاستجابة المتوقعة، دون أن يُختزل في هوية القارئ الواقعي أو في شروطه النفسية والاجتماعية، ربما تكمن أهمية هذا المفهوم تحديدًا في

[1] Wolfgang Iser, The Act of Reading, p.70.

[2] Ibid, p.87

قدرته على تجاوز حدود التصورات التي قدمتها القراءات السابقة.*

يقول موضحا: «**في هذه المفاهيم المختلفة للقارئ، نجد كذلك وظائف متعدّدة، وذلك بحسب ما يراد تحديده، فالقارئ الأعلى هو مفهوم اختباري يُستخدم لتحديد السمات الأسلوبية في النص، أما القارئ المُطّلع فهو مفهوم تربوي يُوظَّف لأغراض تعليمية... وأخيرًا، فإن القارئ المُستهدف هو بناء تصوري يُعيد تشكيل الخصائص التاريخية للجمهور الذي وُجِّه إليه النص**».[1]

انطلاقًا من تتبعه لمجمل الأطروحات التي تناولت العلاقة بين القارئ والنص، لاحظ وولفغانغ إيزر أن التصورات السابقة غالبًا ما انحازت إلى مقاربات جزئية، تابعة لانتماءاتها النظرية أكثر من ارتباطها بطبيعة التجربة القرائية نفسها، فقد بدت له تلك المفاهيم محكومة بإطارات مرجعية تحدّ من قدرتها على الإحاطة بالبعد التفاعلي الذي يُنتجه العمل الأدبي عند تلقيه.

وبغية الوصول بشكل دقيق إلى قارئ إيزر لابد من تضييق الحلقة بالوقوف على الجهود البحثية السابقة التي انطلق منها كفعل تأثيري، فلقد كان نموذج (القارئ النموذجي) الذي قدّمه **غيبسون walker)**

---

* القارئ الجامع عند ميشيل ريفاتير: هو ذلك القارئ الافتراضي الذي تُستخلص بواسطته ردود أفعال جماعية من القراء ضمن نقاط مفتاحية من النص، فتُستنتج منها حقائق أسلوبية مشتركة لا تظهر إلّا بتعامُل القرّاء المتعددين معًا

–القارئ المخبر عند ستانلي فيش: هو قارئ هجين مزوّد بالكفاءة الدلالية والأدبية اللازمة لفهم النص، يتجاوز القارئ الواقعي، ويُفترض فيه امتلاك المعرفة المسبقة التي تمكّنه من تأويل النص بشكل فعال.

– القارئ المقصود عند وولفغانغ إيزر: هو ذلك القارئ الذي يبنيه النصّ ضمنيًا عبر شبكة من الدعوات النصية، ويُعدّ وظيفة بنائية لا واقعية، تهدف إلى استكمال المعنى أثناء فعل القراءة.

–القارئ النموذجي عند أمبرتو إيكو: هو القارئ المفترض أو النموذجي الذي يضعه النصّ في الاعتبار، ويُنشئ له شروطَ القيام بالعمليات التفسيرية المطلوبة حتى يُحَقّق النصّ فعاليته الدلالية والجمالية.

–القارئ المدرّب (مُستعار من تشومسكي): هو القارئ المتمتّع بوعيٍ لغويٍّ عميقٍ ومهاراتٍ تحليليةٍ مستمدةٍ من مبادئ الكفاية اللغوية، بما يتيح له تفكيك البنى اللغوية للنصّ وفق مناهج إنشائية أو توليدية.

–القارئ المثالي: قصده أمبرتو إيكو ليشير إلى القارئ الافتراضي الذي يمتلك كامل الكفايات—الدلالية والبنيوية—والخبرات الضرورية لفهم النصّ كما قصده المؤلف دون أن يُفلِت منه شيء.، فهو المنسجم تماما مع كلّ رموز النصّ ويحقق أقصى مستويات التماهي معه.

– القارئ التفاعلي عند لويز روزنبلات: هو الذي يشارك النص في بناء المعنى فيملأ الفراغات النصية ويستثمر توقعاته وخبراته الشخصية لتكوين المعنى بالمشاركة مع آليات النص التعبيري.

–القارئ المعارض عند جوتيث فيدرلي: هو القارئ الذي يقرأ النصّ نقديّاً من خارج فرضياته الضمنية، فيكشف ثغرات الأسطورة والسرد ويطرح قراءة تشتغِل على مقاومة الإيديولوجيا أو القيم المتضمَّنة في البناء النصي.

القارئ الحقيقي عند ميشال بيكار: هو القارئ الفعلي الذي يُقبل على النص محمّلًا بذاتيته وتجربته وظروفه الاجتماعية والنفسية، وقد قدّم بيكار هذا المفهوم في إطار رؤيته للقراءة بوصفها فعلًا حرًّا أقرب إلى اللعب منه إلى الاستهلاك.

[1] Wolfgang Iser, The Act of Reading, p.34.

(**gibson**) في مطلع الخمسينيات من المحاولات المبكرة التي حوّلت بوصلة النقد من التركيز على النص وحده إلى العناية بالفعل القرائي ذاته، إذ أتاح هذا النموذج فهمًا أوليًا لطبيعة القراءة كعملية تواصل، فبدءا ببدئ استهلّ غيبسون أطروحته بانتقاد فكرة المؤلف الواقعي، الذي اعتبره كيانًا غائمًا لا يُسعف في تحليل النصوص، وسعى عوضًا عن ذلك إلى تحديد (الناطق المتخيل) الكامن داخل النص، والذي يُفترض أنه يُرسل إشارات متواصلة أثناء القراءة، مما يستدعي بالضرورة وجود متلقٍّ موازٍ يتفاعل مع هذا الصوت، وهو ما عبّر عنه بـ(القارئ النموذجي) بوصفه بناء نظريًا يُفترض فيه مشاركة المتكلم الافتراضي افتراضاته.

أما **واين بوث** (**Wayne C. Booth**) فقد عمق لاحقا ذات التوجه في كتابه بلاغة الرواية، حيث ميز بين (المؤلف الواقعي) و(المؤلف الضمني)، وهو صورة مُتخيلة تُستنتج عن طريق القيم والمواقف المتضمّنة في النص، وبناء على تصوره فإن مهمة القارئ تتمثل في إعادة تشكيل هذه الصورة الداخلية للمؤلف بهدف تحقيق تواصل فعّال، وينجر عن ذلك أن تتكون داخل النص ذاتان مصطنعتان: (المؤلف الضمني) و(القارئ الضمني) ولا تكتمل القراءة إلا حين ينسجم هذان الطرفان داخل أفق تأويلي مشترك.

سعى وولفغانغ إيزر إلى بلورة نموذج قرائي جديد يُعيد تعريف العلاقة بين النص والمتلقي. ورغم تبنّيه لمصطلح (القارئ الضمني) المستخدم سابقًا لدى واين بوث، فإن إيزر أعاد توظيفه ضمن إطار مغاير، وركّز بالأخص على تطوير فكرة (المؤلف الضمني) لتتماهى مع منظوره الخاص لإنه رفض وبشدة حسب تقدير هولب التصور الذي "**يفترض أن النص السردي يوجّه رسائل مباشرة إلى القارئ من خلال ألفاظه الواضحة**[1]. وهذه دعوة صريحة بتجاوز القوالب الجاهزة للنصوص السردية بغية إبراز الدور النشط للقارئ باعتباره عنصرًا حيويًا في بناء المعنى.

والنموذج القرائي الذي أراده إيزر يقول عنه: «**إذا أردنا أن نفهم التأثيرات التي يحدثها العمل الأدبي والاستجابات التي يثيرها، فعلينا أن نفترض وجود القارئ من دون أن نحدد مسبقًا خصائصه أو سياقه التاريخي. يمكننافي غياب مصطلح أفضل، أن نُطلق عليه اسم القارئ الضمني**».[2]

إذا يتجسّد القارئ الضمني عند إيزر في هيئة مجموعة من الاستعدادات التي يُشكّلها النص نفسه، باعتبارها مكونات مركزية في بنيته، وليست عناصر طارئة أو عشوائية. وبناءا على الاستعدادات يقوم النص بتوجيه القارئ نحو نوع من التفاعل يسهم في توليد المعنى، ويُشبه هذا التفاعل مسارًا مفتوحًا، حيث يُقدّم المؤلف الكلمات، فيما يتولّى القارئ استكمال المعنى واستكشاف دلالاته أثناء القراءة.

يقول أيزر:«**إنه يجسّد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية كي يُمارس النص تأثيره وهذه الاستعدادات لا تُملى من واقع خارجي، بل يفرضها النص نفسه. وبالتالي فإن القارئ الضمني كمفهوم مغروس جذريًا**

[1] ينظر: إيميل شتايجر، "الزمن والخيال الشعري،" في: حاضر النقد الأدبي، تر: محمود الربيعي، القاهرة، ط 2، 1997 م، ص 45.

[2] Wolfgang Iser, The Act of Reading, p.34.

في بنية النص؛ إنه بناء نظري ولا يمكن بأي حال من الأحوال مطابقته مع أي قارئ فعلي».[1]

فالقارئ الضمني وفق ما تقدم شرط نصي وعملية لإنتاج المعنى في آن واحد كونه يتضمن كلا من البنية القبلية للمعنى الممكن داخل النص، وتحقق هذا الإمكان من قبل القارئ بواسطة القراءة ويمكن استحضار صورة تقريبية لهذا القارئ من خلال تحديد صورتين أساسيتين: "**الأولى هي الصورة النصية التي تتجلى في بنية النص ذاته، حيث يشكل النص إطارًا يحدد المسار الذي ينبغي أن يتبعه القارئ. أما الثانية فهي الصورة الفعلية التي تتجسد في الاستجابة الفعلية للقارئ، حيث يستدعي النص تجاوبًا يؤدي إلى فهم النص وتأويله**".[2]

وتجدر الاشارة أن البنية النصية للقارئ الضمني وفق فهم إيزر تتكون من ثلاث مكونات رئيسية نجملها في: المنظورات النصية التي يوزعها النص، ونقطة تلاقي هذه المنظورات حيث تتقاطع الرؤى والدلالات، ثم زاوية التلقي التي يفترض على القارئ أن يتخذها ليعيد بناء المعنى، غير أن هذه العناصر رغم حضورها في بنية النص، لا تكتسب فاعليتها إلا حين يتدخل القارئ الحقيقي، فتبقى معلقة في مستوى الإمكان حتى تُفعل عبر فعل القراءة. هنا تُصبح الأفعال المنسقة للقارئ الضمني. كما يسميها إيزر جسرًا بين النص وتحققه؛ هي التي تتيح للنص أن يتحوّل من مخطّط بنيوي إلى تجربة جمالية حيّة.

وفي رأي إيزر لا يكتسب النص معناه إلا عند قراءته، ولا يتحقق العمل الأدبي بوصفه عملًا ذا دلالة إلا إذا شارك القارئ في تفعيله. ومع ظهور مفهوم القارئ الضمني، لم تعد العلاقة بين النص والقارئ علاقة انفصال، بل أصبحت علاقة تكامل، حيث يعمل الطرفان معًا كوحدة واحدة. ومن هذا التفاعل المشترك، تنشأ عملية التواصل الأدبي.

وختاما لما سابق فإن القارئ الضمني بناء يتشكل انطلاقًا من القارئ الفعلي، ويأخذ طابعًا ظاهراتيًا نابعًا من فعل القراءة، وتكون بنية هذا القارئ داخل النص متوافقة مع البنية التي تدعو إلى الاستجابة، أما الأفعال المنظمة المرتبطة به، فهي تشكّل نوعًا من التوقعات التي يضعها النص أمام المتلقي؛ وعندما يواجهها القارئ، يشعر بدافع يدفعه للدخول في تفاعل مباشر مع النص، وعن طريق التفاعل البنيوي، يغدو القارئ الضمني نقطة العبور التي يُعاد عبرها تشكيل النص داخل الوعي القرائي، دون حاجة إلى أي مرجعية خارجية.

4.5. المواقع غير المحددة

لما كانت النصوص الأدبية تتميز عن غيرها من النصوص التي تكتفي بوصف موضوع خارجي ظاهر، فإن هذا الفارق يظهر بوضوح عند مقارنتها بالنصوص التقريرية، التي تُقدَّم على أنها مطابقة لواقع قابل للتحقق،

[1] Wolfgang Iser, The Act of Reading, p.34.

[2] سمير حميد، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005 م، ص 10.

أما النصوص الأدبية حسب تصنيف جون لانغشو أوستن (J. L. Austin) *، فتُدرج ضمن ما يُعرف بـ (الملفوظات الإنجازية) التي تُنتج موضوعها في لحظة التلفظ بها، لا بوصفه سابقًا عليها.

وبما أن النص الأدبي لا يحيل إلى مرجعية واقعية ثابتة، فإن بنيته تُبنى من خلال استجابة القارئ وتفاعله، لاعبر تمثيل مباشر لواقع خارجي، ومن هنا تظهر درجة من اللاتحديد، تظل ملازمة لهذا النوع من النصوص، نتيجة غياب مرجعية نهائية تُغلق المعنى.

انطلاقا من الفهم الذي يقر بأن المعنى ينتج بالعلاقة التفاعلية بين المؤلف والقارئ وتحديا بواسطة تلك المساحات غير المحددة التي يتركها النص عمداً، استلهم وولفغانغ إيزر هذه الأداة الاجرائية من نظرية أفعال الكلام كما طوّرها ج. ل. أوستن لتوضيح كيفية تفاعل القارئ مع النص، ومن مفهوم (المواقع غير المحددة) عند انغرادان بشكل خاص كونها نقطة بداية عدم التوافق بين النص والقارئ، وهي التي تحدد الاتصال في عملية القراءة.

ورغم الاستلهام المباشر من انغرادن، إلا أن إيزر أعاد بناء ذات المفهوم على مستوى التطبيق مع تعديله" **ففي الوقت الذي كان فيه إنجاردن يؤمن بأن مساهمة المتلقي في ملء هذه الأماكن وتحديدها يجب أن تتم بتلقائية، فإن إيزر قام باستبعاد تلك النمطية، إذ يرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي**".[1]

يتضح لنا مما سبق أن إيزر أخذ من أوستن الفكرة القائلة إن كلمات المؤلف تمثّل تعليمات للقارئ، ومن أفكار إنغاردن تركيزه على البنية الثابتة للنص، ثم ميز نفسه عن إنغاردن بتركيزه على التفاعل الحاصل تلقائيا بين النص والقارئ، بدلاً من التركيز على البنية الثابتة للنص.

يرى إزر بأن: "**أماكن اللاتحديد تُعدّ جزءًا لا يتجزأ من العمل الأدبي، وأنها تُسهم في تفاعله مع القارئ ومع ذلك، إذا تم ملء هذه الأماكن بطريقة تُقلل من التفاعل أو تُحبطه، فقد يؤدي ذلك إلى فقدان العمل لقيمته الجمالية.**[2]

ومعنى هذا بمفهوم الخالفة من جهة والموفقة من شق آخر أن النصوص الأدبية تتميز بتركيبة خاصة تجمع بين عناصر محددة وأخرى غير محددة، ما يسمح للقارئ بالمشاركة الفعّالة في تشكيل المعنى، دون أن تتحول قراءته إلى فعل عشوائي، ولو كانت النصوص الأدبية تمتلك معاني نهائية تُحدّدها التفسيرات النقدية وحدها، لأصبح دور القارئ هامشيًا للغاية، يقتصر إما على الموافقة أو الرفض، ومن هنا تأتي أهمية الفراغات بوصفها

* فيلسوف بريطاني بارز في القرن العشرين، اشتهر بتطويره لنظرية أفعال الكلام (Speech Act Theory)، التي قدمها في سلسلة محاضرات نُشرت لاحقًا تحت عنوان (How to Do Things with Word) وتميز هذه النظرية بين أنواع مختلفة من الأفعال اللغوية، مثل الأفعال التقريرية (constative) التي تصف الواقع، والأفعال الإنجازية (performative) التي تُحدث تأثيرًا في الواقع بمجرد النطق بها، مثل الوعد أو الأمر.

[1] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الادبي، ص130.

[2] See: Wolfgang Iser, The Act of Reading, pp.175-176.

مفاصل غير مرئية داخل بنية النص؛ إذ تفصل بين المخططات والمنظورات النصية، وفي الوقت نفسه تحثّ القارئ على ممارسة نشاط ذهني تأويلي مستمر.

لكن عملية ملء هذه الفراغات ينبغي أن تحدث بصورة غير واعية، فالتفاعل التلقائي وغير الواعي مع النص هو ما يسمح بتكامل المعنى بصورة طبيعية، دون الإخلال بجوهره الجمالي، وعلى النقيض فإن الإدراك المفرط من قِبل القارئ لهذه المساحات قد يُحدث خللًا في تدفق المعنى، ويُولّد فجوة بين بنية النص المفترضة وما ينتجه الوعي الزائد أثناء عملية القراءة والتأويل.

يرى إيزر أن غياب التحديد في النصوص الأدبية يتحقق من خلال نوعين أساسيين: "**النوع الأول يحدث في المواضع المفصلية التي يتوقف فيها السرد، والنوع الثاني يطلق عليه عمليات النفي**".[1] وتؤدي الفراغات في النوع الأول وظيفة تحفيزية للقارئ، بينما يؤدي النفي إلى إثارة استجابة مغايرة؛ إذ يلفت انتباه القارئ نحو العناصر المخفية أو المنقوصة في النص، مما يستدعي وعيه لاستكمال وإعادة بناء ما لم يتم التعبير عنه بوضوح.

ويؤكد إيزر أن الفراغات داخل النص ليست خللًا، "**إنما هي مكوّن جوهري يوجّه استجابة القارئ الجمالية. وفي هذه المساحات الفارغة تحديدًا، يكمن دور القارئ في الربط بين العناصر المتفرقة، وتركيب المعاني، وتكوين فهم متكامل للنص.**[2]

وعلى الرغم من أن إيزر قدّم تصورات واضحة للفجوات النصية ومجال استخدامها "**فإنه لم يُحدّد لها بنية ثابتة، بل اكتفى بالإشارة إلى أنها تظهر بأشكال بنيوية متنوعة ومتداخلة.**[3] وهذا التنوع البنيوي مقصود في ذاته، إذ يعمل على دفع القارئ نحو استدعاء مخزونه المعرفي وتجربته الشخصية لملء هذه الفراغات، اعتمادًا على أدواته الفكرية والرمزية، "**بحيث يُنشئ حقلاً مرجعيًا خاصًا به يساعده على تشكيل المعنى بواسطة بنية الموضوع والخلفية التي يستند إليها**".[4]

وبالتالي فإن القارئ في مواجهته لمواقع اللاتحديد، يعتمد على أرضية ثقافية ومعرفية مشتركة تُمكّنه من الانخراط في النص ضمن سياقاته الفكرية والجمالية، ليمتد دوره نحو إضفاء لمسة شخصية على تجربة القراءة، تتوافق مع القيم والمعتقدات الجماعية التي تشكّل خلفيته الثقافية.

ومن خلال تعدد طرق التعامل مع مناطق اللاتحديد في النصوص الأدبية، تتباين مستويات التفاعل القرائي بحسب الخلفية المعرفية للقارئ، ومدى انفتاحه على إمكانات المعنى، ويمكننا التمييز بين أربعة أنماط

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص29.

[2] ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسلفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص220.

[3] ينظر: فولفغانغ آيزر، التفاعل بين النص والقارئ، تر: حسن ناظم، علي صالح، ضمن كتاب: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط 1 ،2007م، ص142.

[4] فولفغانغ آيزر، المرجع نفسه، ص142.

رئيسة لهذا التفاعل:[1]

أ. ردم الفراغات بالتطابق مع الواقع:

في هذا النمط، يُحيل القارئ المعنى إلى مرجعية واقعية خارج النص، فيجعل منه انعكاسًا مباشرًا لما هو قابل للتحقق. وعند هذه النقطة، يفقد النص كثيرًا من قوته الأدبية، إذ يتحول إلى محاكاة مسطّحة.

ب. مقاومة الإحالة:

عندما لا يستجيب النص لإسقاط الواقع عليه، فإنه يُنتج رؤية مستقلة، يُمكن أن يقدّم من خلاله فهما مغايرا، أو يمارس نقدًا ضمنيًا لطرائق تمثيله.

ج. التطابق مع تجربة القارئ:

قد يتجه القارئ نحو إسقاط معاييره وتجربته الذاتية على النص، فيعيد بناء معناه ضمن أفقه الخاص. ورغم ما يوفره هذا التوجه من تأويل شخصي، إلا أنه يضيّق من مجال اللاتحديد، ويخضع النص لرؤية فردية مغلقة.

د. الصدام مع التوقعات:

أحيانًا، يُفاجئ النص القارئ بانحراف حاد عن توقعاته، فيدفعه إلى إعادة النظر في قناعاته. ورغم الطابع الصدامي لهذا النمط، إلا أنه يشكّل شكلًا من الاتصال، حيث يحدث التفاعل عبر المواجهة بدلًا من الاستجابة السلسة.

إن قيمة مواضع اللاتحديد في العمل الأدبي تبرز بكونها تشكل جسرا وثيقا بين القارئ والنص، ولعل أهم خاصية تتسم بها انفتاحها الدائم سواء بفعل مقصود أو نتيجة لآليات التشكيل الأدبي، وبذات الانفتاح تنشأ قابلية النص لاستقبال قراءات متعددة، إذ يتمكن كل قارئ من اعادة ترتيب هذه المساحات وفق ما يُتيحه له وعيه وتكوينه، فتتجدد دلالة العمل مع كل تلقي.

5.5. وجهة النظر الجوالة

إن السمة الغالبة على النص الأدبي طبيعة بنائه المرتكز على تركيب لغوي معقّد يتجاوز الفهم السطحي أو التفسير المباشر، ويقوم أيضا على تداخل محكم بين المعجم المستخدم ومواقع اللاتحديد التي تتخلله، وينجلي عن هذا المستوى البنيوي طابعًا من الغموض يتطلب من القارئ انخراطًا ذهنيًا لتفكيك طبقاته واستنباط ما ينطوي عليه من دلالات.

وباعتبار النص نقطة انطلاق وفق الطرح الايزري، فإن انتاج المعنى لا يتحقق إلا بانخراط القارئ في التجربة النصية، واستيعاب العوالم التي تفتحها القراءة، ومرجع هذا الطابع التفاعلي وفق إيزر الى مسارين: **"أولهما استحالة الإحاطة الكاملة بمعنى النص دفعة واحدة، مما يقتضي تحليل مكوناته على مراحل متتابعة.**

[1] See: Wolfgang Iser, "Indeterminacy and the Reader's Response," in Twentieth-Century Literary Theory: A Reader, edited by K. M. Newton, 2nd ed., Bloomsbury Academic, United Kingdom, 1997, pp. 195–199.

أما الثاني، فيكمن في وجود منظور متحرك ينشط خلال القراءة، يُوجه التفاعل مع النص بطريقة منظمة ومتتابعة، بما يتيح استيعابًا تدريجيًا لجميع أبعاده. ويُعرف هذا المنظور حسب إيزر بوجهة النظر الجوالة.[1]

ويبين إيزر دور هذه الآلية: «**وجهة النظر الجوالة وسيلة لوصف كيفية حضور القارئ داخل النص. يتموضع هذا الحضور عند نقطة يلتقي فيها كلّ من الذاكرة والتوقّع، وينتج عن هذه الجدلية حركة مستمرة تُفضي إلى تعديل دائم للذاكرة وتزايد في تعقيد التوقّعات**».[2]

نلمح هنا أن وجهة النظر الجوالة تُشير إلى الطريقة التي يتواجد بها القارئ داخل النص، حيث يتموضع عند نقطة يتقاطع فيها كل من الذاكرة (الاحتفاظ بما تم قراءته) والتوقع (الترقب لما سيأتي) وينتج عن هذه الجدلية حركة مستمرة تُفضي إلى تعديل دائم للذاكرة وتزايد في تعقيد التوقعات، مما يُسهم في تشكيل المعنى الجمالي للعمل الأدبي.

إن هذا التوجه في أصله خلفية جشطالتية تبنّاها إيزر من أجل إتاحة إمكانية الربط بين العناصر المبعثرة داخل النص. ويقوم على قناعة بأن فهم أي عنصر لا يتحقق إلا حين يُنظر إليه ضمن سياق العناصر الأخرى، وينجر عن هذا عدم قدرة القارئ على تثبيت معنى أو تحديده بشكل نهائي، إلا إذا استدعى الإمكانيات المتعددة التي تُستأنف من كل مرحلة من مراحل القراءة، إذ ينتقل الفهم بشكل متواصل "**بين بداية النص ونهايته، ومن ثم من نهايته إلى بدايته مجددًا عبر قراءة متتابعة، حيث يقود كل مقطع إلى الذي يليه.**[3]

يتنقّل القارئ، ضمن ما يُعرف بوجهة النظر الجوالة، بين آفاق تتبدل مع حركة القراءة "**ففي كل لحظة من لحظات القراءة، نعيش في جدلية بين الترقب والذكرى، حيث يعبر هذا عن الأفق المستقبلي الذي يسعى القارئ إلى استكشافه، بينما يذوب الأفق الماضي بشكل مستمر.**[4] وتمتد هذه الحركة داخل النص عبر الأفقين، في علاقة جدلية لا تهدأ، ويجد لها صدى في أعمال ستانلي فيش، حيث يُطلق على هذه التفاعلات المتسلسلة مصطلح (الاستجابات المتصاعدة) في إشارة إلى أهمية التوقعات المتجددة في تشكيل العلاقة بين القارئ والنص.

وبواسطة التنقل المستمر، تستمر الذكريات السابقة في تعديل مسار الفهم، ما يؤدي إلى نشوء آفاق جديدة تتغير لحظة بلحظة، فيتحول كل معنى يُستنتج من جملة إلى أرضية لتوقع جديد فيما يليها، وإذا حدث اضطراب في هذا التوقع ينشأ فراغ يدفع القارئ إلى إعادة التأويل، وتتكشّف فاعلية وجهة النظر الجوالة بقدرتها على نقل القارئ بين آفاق تتجدد باستمرار، فينخرط في عملية تأويل متجددة تستجيب للإشارات التي يبثّها

---

[1] ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص57.

[2] See: Wolfgang Iser, The Act of Reading, p 118.

[3] ينظر: أحمد بوحسن، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، ضمن: نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط 1، 1993 م، ص 37.

[4] ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص61.

النص، حيث تتشكّل توقعات جديدة تتبدّل على الفور وفق ما يحمله القارئ من رصيد معرفي وتجربة سابقة.

بعد استعراض الإطار النظري لكل من ياوس وإيزر والوقوف على أدواتهما الإجرائية في تحليل النصوص، تتضح الرؤية النقدية التي طرحها كلاهما في سياق مدرسة التلقي، وعلى الرغم من تقاطع اهتمامهما في دور القارئ وآليات التفاعل النصي، فإن الاختلاف بينهما لا يُستهان به، سواء من حيث المنطلقات الفلسفية أو من حيث العلاقة بين القارئ والنص.

فعلى مستوى البناء المفاهيمي والمنهجي في نظرية التلقّي، اختار ياوس أن يُؤطّر مشروعه تحت تسمية (جمالية التلقّي)، مستندًا إلى الخلفيات التي تُعيد تشكيل النص عبر أفق الانتظار الجماعي، وفي الزاية الأخرى وبعد أن صاغ ما سمّاه إيزر (نظرية الاستجابة الجمالية) فقد أبانت أعماله اللاحقة أن ما يبدو وحدةً ظاهريةً في مفهوم (جمالية التلقّي) يُخفي في العمق اتجاهين متمايزين أوّلهما الاستجابة الجمالية(aesthetic response) التي تنظر في البنى النصية وثانيهما تاريخ التلقّي (reception history) كممارسة تدرس سياقات الاستقبال .

أي أن: **"تاريخ التلقّي يهدف إلى تتبّع كيفية استقبال النصوص ضمن سياقاتها الثقافية والاجتماعية، في حين تنشغل الاستجابة الجمالية بكيفية تفاعل القارئ مع النص لحظة القراءة، وذلك من خلال مقاربات تحليلية تستند إلى مناهج نصيّة وظاهراتية.**[1]

ونتيجة للتميز السابق أصبح القارئ فاعلًا قرائيا يُفعّل بنى النص انطلاقًا من تحولات القراءة ذاتها، ولعل هذا ما جعلنا نفهم لماذا ربط مشروعه بالمناهج السوسيولوجية والتاريخية، في حين انطلق من أدوات تحليلية نصيّة وظاهراتية تُعلي من فعل القراءة نفسه بوصفه ممارسة تأويلية غير قابلة للاختزال في الظرف الخارجي.

وجدير بالذكر أيضا، أن تبرز تحديات متناهية أمام الدارس تتعلق بشكل أساسي بإدراك الفوارق الدقيقة بين مفاهيم التلقي المختلفة، ويأتي في طليعة هذه الفوارق إشكالية التمييز بين جمالية التلقي ونظرية استجابة القارئ؛ فرغم ما يبدو بينهما من تقارب حول دور المتلقي في إنتاج المعنى، فإن هذا التشابه الظاهري يستر اختلافات جوهرية تتطلب تمحيصًا أعمق للأسس التي تقوم عليها كل نظرية، وتحديد مكانتها بين نظريات النقد الحديث.

ويتجلى الاختلاف بين جمالية التلقي ونظرية استجابة القارئ في طبيعة علاقة كل منهما بالنص والمتلقي؛ فجمالية التلقي ترى في القارئ منتجًا للدلالة، مما يفتح المجال لتأويلات متعددة، فيما تؤكد نظرية استجابة القارئ على أن النص لا يمكنه توليد دلالته بمعزل عن ردود فعل المتلقين، وإن لم يكن بالضرورة هناك تفاعل تبادلي كما تراه جمالية التلقي، وينتج عن هذا اختلاف واضح في تحديد هوية القارئ، ما بين القارئ الفردي

[1] See: Wolfgang Iser, Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, USA, 1989, pp. 31–32.

والجمهور العام.

فعلى مستوى التلقي الجماعي، فإن الجمهور **"يمثل حالة تلقٍ عامة، تتشارك في خصائص نفسية وذوقية ومعرفية، وتتحرك وفق تشابه جمعي، لا عبر الاختلافات الفردية.**[1] ويدفع هذا التوجه الجمهور نحو استجابات جاهزة تُلغي فردية التأويل وتؤسس لتلقي جماعي مدفوع بدوافع مشتركة، غالبًا ما تكون اجتماعية وإعلانية. وفي المقابل، لا تُعدّ مجموعة القراء **"كتلة واحدة؛ بل هم أفراد لكل واحد منهم تجربته الخاصة في تلقي النص، يتفاعلون معه انطلاقًا من عزلتهم الفردية، ويخلقون مسارات تأويلية متجددة، بينما يبقى الجمهور ثابتًا في تلقيه.**[2]

وضمن هذا المسار يصبح القارئ فاعلاً في خلق الدلالة وإعادة تشكيل النص حسب خبرته التأويلية. ومن هنا فإن الإبداع الحقيقي لا يتوجه لجمهور يقرأ وفق أنماط جاهزة، بل إلى قرّاء يمتلكون القدرة على استكشاف النص وتأويله بشكل متجدد، ويشير أدونيس إلى أنه ليس لديه قراء بالمعنى الجماهيري التقليدي، فـ **"المبدعون الحقيقيون وحدهم من يمتلكون قراءًا**[3]، مما يجعل النص الأدبي مجالاً حيويًا مفتوحًا للدلالات المتعددة التي تتولد من تفاعل القارئ.

يمثل مفهوم القارئ نقطة جوهرية في الاختلاف بين النظريتين؛ فجمالية التلقي تفترض متلقيًا ضمنيًا يتشكل داخل النص وفق أفق انتظار تاريخي معين، ولا تهتم بالقارئ الواقعي، بينما تنظر نظرية استجابة القارئ إلى فعل التلقي بوصفه ممارسة حقيقية تستوجب تحليل استجابات القراء الفعليين للنصوص، ووفق جاك لينهارت، فإن جمالية التلقي **"تبني تصورًا نظريًا للقارئ يقوم على تحليل الأساليب والبنى البلاغية للنص دون الاهتمام بالقارئ الواقعي وتجربته الفعلية**[4]، وفي الزاوية المقابلة للطابع النظري لجمالية التلقي، تتبنى نظرية استجابة القارئ منهجًا تجريبيًا يرتكز على دراسة فعل القراءة كما يحدث واقعيًا، مما يجعلها أكثر ارتباطًا بالممارسات العملية، ولكي يبرهن جاك لينهارت على خصوصية طرحه في نظرية استجابة القارئ، وتميّزه عن تصورات ياوس وإيزر، شدد على أن دراسة التلقي لا تكتمل إلا عبر الانخراط في أبحاث ميدانية تستند إلى استطلاع مباشر لآراء القرّاء وتحليل أثر القراءة على إعادة تشكيل النص. وقد" **أشار إلى تجربته الممتدة لعقدين من الزمن في هذا المجال، حيث قام بتحقيقات دقيقة، كان أولها مقارنة بين فرنسا وهنغاريا، بغية فهم كيفية تلقي ثقافتين مختلفتين للنص الأدبي ذاته**[5]، وهو ما مكّنه من رصد الفروقات الناجمة عن الخلفيات المعرفية

[1] ينظر: علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي: دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط 2، 2001 م، ص 63.

[2] المرجع نفسه، ص64.

[3] ينظر: حسين قبيسي، "حوار مع أدونيس،" مجلة الشروق، القاهرة، ع. 11، 1992 م، ص 19.

[4] ينظر: هاشم صالح، قراءة في الفكر الأوروبي الحديث، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط 1، 1994 م، ص 148.

[5] المرجع نفسه، ص148.

والتجارب الثقافية المتباينة في عملية التلقي، كما ما وسّع لينهارت نطاق أبحاثه، واتجه نحو تحليل الفروق بين تجارب القراءة في مجتمعات مختلفة، مؤكدًا أن "**استيعاب الأدب لا يتحقق إلا من خلال منظور سوسيولوجي يُراعي مراحل التلقي المختلفة، كحالة تواصلية تتحدد أبعادها وفقًا لخبرات المتلقين وآفاقهم التأويلية.**[1]

قد يكون من المفيد التوقف عند موقع رؤية جاك لينهارت ضمن المسار العام لنظريات التلقي، إذ يُلاحظ أن مداخلاته تُستأنف من أفق سوسيولوجيا القراءة، وهو ما يُضفي طابعًا ميدانيًا على مقاربته، مختلفًا عن التصور الذي تبنّته المدرسة الألمانية، كما يجعل الفارق بين جمالية التلقي الألمانية ونظرية استجابة القارئ فارقًا لا يعتريه التباس؛ فبينما تراهن جمالية التلقي على متلقٍ نموذجي منضبط ضمن أفق تاريخي و يتشكّل داخل النص، تنصرف استجابة القارئ إلى تحليل طرائق القراءة كما تمارس فعليًا، وفق سياقات ثقافية متباينة بما يتضمنه ذلك من اختلافات وتحوّلات تُعزز من فهم النصوص بوصفها تجارب متجددة لا تُختزل في نموذج قارئ واحد.

وختاما يجمع الدارسون على أن (إيزر) و(ياوس) يشتركان في بلورة الأسس النظرية لجمالية التلقي، وقد شكلت أطروحاتهما مع مطلع السبعينيات منعطفا في فهم الأدب من زاوية تستعيد موقع القارئ داخل العملية التأويلية، فبينما يتقاطعان في المبادئ العامة، يظل التمايز بينهما قائمًا على مستوى الأدوات والمفاهيم الإجرائية، ولا غرابة في أن توصف هذه الاتجاهات بـ(نظريات التلقي) نظرا لما تجمعه من وجهات متعددة تتباين في المنهج والمنطلق، لكنها تلتقي في إعادة التفكير في علاقة النص بالقارئ، وبما أن الفهم وتتبع المعنى ممارسة قديمة الحضور في الثقافات البشرية، فإنه إذا جاز القول بأن المعاني تسافر، فإن نظرية التلقي أيضا قد عبرت حدودها الأوروبية لتلقى صدى في فضاءات ثقافية أخرى، من بينها الساحة العربية التي استقبلت هذه التصورات عبر الترجمة والتثاقف، وعلى هذا النحو، قد يكون من المفيد التوقف عند بعض الملامح البلاغية في التراث العربي التي تتيح إمكانية تأويلها بوصفها إرهاصات مبكرة لإجراءات مماثلة في تلقي النص وتأويله.

[1] المرجع نفسه، ص149.

الفصل الثاني: إشكالية التأصيل والتأسيس لنظرية التلقي في النقد العربي المعاصر

وفيه ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: إشكالات وتحديات التأصيل لبناء النظرية النقدية.

المبحث الثاني: تصورات التلقي في منظومة النقد العربي القديم.

المبحث الثالث: إمكانات الإسقاط والتصادي والتضايف في تأصيل نظرية التلقي.

لقد أصبح من الضروري اليوم إعادة قراءة المشهد النقدي العربي المعاصر من خلال مراجعة المناهج التي تُستخدم في دراسة الأدب العربي، خاصة في ظل التحولات التاريخية التي دفعت الإنسان العربي إلى إعادة التفكير في هويته وعلاقته بالآخر، لا سيما الغرب، ولم يكن النقد الأدبي بمنأى عن هذا التفاعل الثقافي، بل كان من أكثر المجالات تأثرًا واستجابة لهذه الحركية، وقد ساهم الموقع الريادي الذي يشغله الغرب في جعله المصدر الرئيس للإنتاج المعرفي، بينما وجد الفكر العربي نفسه في موقع المتلقي، وفق ما تفرضه ديناميكيات العلاقة بين الحضارات، وإذا كانت الجوانب المادية قد شهدت استيرادًا ملحوظًا، فإن انتقال المفاهيم الفكرية والثقافية حدث بوتيرة أسرع، مما أدى إلى تبنٍّ واسع للمناهج النقدية الغربية وتوظيفها في تحليل الأدب العربي، ضمن عملية استيعاب وتأثير متواصلين.

وبفعل هذه الدينامية، وجد الناقد العربي نفسه خاضعًا لمنظومة نقدية تشكلت في سياقات مغايرة، حيث ظل يستقبل المناهج الأدبية الغربية ويعيد توظيفها وفق آليات تتفاوت بين التقليد والتكيف. وقد تأثر النقد العربي بالمراحل التي مرت بها المناهج الغربية، حيث يمكن رصد ثلاث محطات رئيسية: الأولى (مرحلة المؤلف) التي سيطرت في القرن التاسع عشر وارتبطت بالمناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية، تلتها (مرحلة النص) التي برزت مع النقد البنيوي في ستينيات القرن العشرين، وأخيرًا (مرحلة القارئ أو المتلقي) التي ظهرت في السبعينيات، لتؤكد على دور القارئ في إنتاج المعنى وتفسير النص الأدبي.

ومما تجدر الإشارة إليه أن النقد العربي المعاصر شهد تباينًا في المواقف تجاه المناهج الغربية، حيث انقسم النقاد بين اتجاه يدعو إلى الحفاظ على التراث النقدي العربي ورفض كل ما قد يمس خصوصيته الثقافية، واتجاه آخر يسعى إلى تمثل الإنجازات الغربية واتخاذها نموذجًا مرجعيًا، وصولًا إلى اتجاه ثالث يسعى إلى تحقيق التوازن بين التراث والحداثة، من خلال إعادة قراءة التراث النقدي العربي بحثًا عن أسس نظرية أصيلة تتيح تأصيل مناهج نقدية مستقلة، لا تكتفي بالتبعية للغرب ولا تنغلق على الماضي.

وعلى غرار باقي المناهج النقدية الحديثة، لم تكن نظرية التلقي استثناءً من مسار التبعية النقدية في العالم العربي، إذ جاءت كمفهوم مستورد من الفكر الغربي، دون أن تنشأ من صميم البيئة الثقافية العربية. فمنذ ظهورها في النقد الأدبي الأوروبي، لا سيما مع مدرسة كونستانس في ألمانيا، وانتشارها لاحقًا في فرنسا والولايات المتحدة، تم استقبالها في النقد العربي بوصفها منهجًا متكاملًا.

وهنا يبرز التساؤل:

هل كان لدى نقاد العرب القدامى أفكار قريبة من نظرية التلقي؟ وهل يمكن أن نبني نظرية عربية خاصة بنا مبنية وفق تراثنا، على الأقل من حيث المصطلحات والأدوات؟

1. إشكالات وتحديات التأصيل لبناء النظرية النقدية

1.1. عمومية إشكالية المنهج في الدراسات النقدية

يهدف النقد الأدبي في مجمله إن صح القول إلى الكشف عن أعماق النصوص، وتحليلها من خلال التفاعل المباشر مع بنيتها ومضامينها. وقد شكّلت المناهج النقدية أداة أساسية لهذا الغرض، حيث يعتمد الناقد عليها في استقراء المعاني واستجلاء الدلالات. وإذا كان النقد القديم يستند إلى الذائقة الشخصية والرؤية الذاتية، مع تركيزه على المضامين انطلاقًا من معطيات خارجية، فإن المناهج المعاصرة باتت تستند إلى آليات موضوعية تسعى إلى تفكيك النصوص من داخلها. وقد أدرك النقاد العرب هذه التحولات بعد تفاعلهم مع المناهج النقدية الغربية، مما أسهم في تطوير أدواتهم في قراءة النصوص وتحليلها، غير أن هذا الانفتاح لم يكن مجرد تطور طبيعي، بل جاء في سياق علاقة **تبعية** أفرزها الموقع المهيمن للغرب في المجال المعرفي.

لقد دفع التلقي غير المقيد بالناقد العربي إلى تبني المناهج النقدية الغربية دون إخضاعها لتمحيص كافٍ، مما جعله يستوردها بحماس، ويروج لها بوصفها أدوات تحليلية متفوقة، دون النظر في مدى مواءمتها للنصوص العربية. ونتيجة لذلك، جاءت الممارسات النقدية الأولى بأسلوب " **يغلب عليه التلقي دون إفساح المجال للنقاش والنقد الجاد، كما افتقرت أغلب الدراسات إلى المرونة، حيث تعامل النقاد مع المناهج الغربية وكأنها منظومات منطقية صارمة ذات مصطلحات ثابتة، معتقدين أن الأدب يمكن إخضاعه لقواعد علمية دقيقة، مما أدى إلى تعقيد الخطاب النقدي أمام المتلقي**[1] وهذا ما أسهم في خلق فجوة بين المتلقي العربي والخطاب النقدي، إذ بات التلقي مقتصرًا على إعادة إنتاج النظريات دون مساءلة حقيقية لمدى صلاحيتها في تحليل الأدب العربي وقراءته وفق خصوصياته الفكرية والجمالية.

ومما تجدر الإشارة إليه أيضاً، أن التلقي غير المقيد للفكر النقدي الغربي، أدى إلى خلق التباس في تلقي المناهج النقدية الحديثة، حيث تم تبنيها دون مراعاة للسياقات الفكرية والثقافية التي نشأت فيها. ونتيجة لهذا، وجد القارئ العربي نفسه أمام نصوص نقدية تبتعد عن بيئته الفكرية، مما أسهم في خلق حالة من الغموض جعلت النصوص الأدبية تبدو منفصلة عن جمهورها الطبيعي. وتعود هذه الإشكالية، في جزء منها، إلى أن التفاعل مع النظريات النقدية الغربية لم يكن نابعًا من قراءة شاملة لمقدماتها الفلسفية ومسارات تطورها، وإنما اقتصر على استلهام نتائجها الجاهزة دون النظر في الأسس التي قامت عليها. ومع ذلك، لا يمكن إلقاء اللوم على النقاد العرب الذين اندفعوا في تبني هذه المناهج؛ فقد كان دافعهم البحث عن قراءة علمية للنص الأدبي تستند إلى استنطاقه الداخلي، بدلاً من تفسيره بناءً على عوامل خارجية.

---

[1] ينظر: زبيدة القاضي، النقد العربي المعاصر من النسقية إلى الإبداع، في تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، أعمال مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، 2006م، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط 1، 2008م، ص 6.

وبما أن المسألة الحقيقية لا تتعلق فقط باستكشاف الأصول الفلسفية التي تستند إليها المناهج النقدية، إذ إنها تمتلك بعدًا معرفيًا يتجاوز كونها مجرد أدوات تحليلية، بل تمتد الإشكالية إلى طريقة إدماج هذه المناهج داخل النصوص الإبداعية، بما في ذلك النقد بوصفه ممارسة إبداعية بحد ذاته. فالتحدي يكمن في إيجاد صيغة تجعل القارئ قادراً على التفاعل مع هذه المناهج دون الحاجة إلى شروحات مباشرة أو تسليط الضوء عليها بشكل منفصل، بحيث يتم استيعابها بواسطة حضورها الفعلي في الخطاب النقدي، لا عبر الاكتفاء بعرض نتائجها أو تطبيقاتها الجاهزة، ولعل هذا ما جعل قضية المناهج النقدية تعد من "**الإشكالات التي استقطبت اهتمام العديد من الباحثين، وهو اهتمام يعكس قيمتها العلمية المتزايدة في مختلف مجالات البحث. ولا شك أن هذا الانشغال بها ظهر في العدد الكبير من الدراسات التي تناولتها(...) غير أن التعمق في هذا الإنتاج البحثي يكشف غياب الوعي المنهجي لدى كثير من الباحثين، الأمر الذي جعلهم بعيدين عن إدراك جوهرها وأبعادها المختلفة.**[1]

لكن التساؤل يبقى قائمًا حول ما إذا كانت أزمة المنهج النقدي العربي تتجلى فقط في الانفتاح غير المشروط على المناهج الغربية، أم أن الإشكالية الأعمق تكمن في طبيعة هذه المناهج نفسها، باعتبارها أدوات إجرائية نشأت في سياق معرفي خاص وتعكس خصوصية النصوص الغربية التي طُبِّقت عليها؛ فعملية تفكيك النصوص وتحليلها تستند بالضرورة إلى طبيعة المادة الأدبية وبيئتها الثقافية، مما يعني أن المنهج الذي أثبت فاعليته في مقاربة النصوص الغربية قد لا يكون بالضرورة مناسبًا لمقاربة النصوص العربية.

من هذا المنطلق، يمكن القول إن المشكلة الحقيقية لا تكمن فقط في تبني هذه المناهج، بل في عدم إخضاعها لعملية مراجعة نقدية تأخذ بعين الاعتبار خصوصية السياق الثقافي العربي. فقد تم استيرادها كما هي، دون تصفية ما تحمله من محددات فكرية ترتبط ببيئتها الأصلية، مما أدى إلى إشكالية حقيقية في تأصيل هذه المناهج عند استخدامها في قراءة الأدب العربي، وعند تتبع الممارسات النقدية الحديثة في العالم العربي، يتضح أن أغلب المناهج المعتمدة ذات منشأ غربي، مما يجعل النقاد العرب في مواجهة معضلة التأصيل المنهجي وضرورة إيجاد إطار نقدي يتلاءم مع طبيعة النصوص العربية.

إن التأصيل المنهجي في النقد العربي المعاصر أصبح قضية محورية أفرزت اتجاهات نقدية متعددة، حيث اعتمد كثير من النقاد في مقارباتهم للنصوص الإبداعية على رؤى ذاتية تنطلق من تصورات فردية، دون الإحاطة الشاملة بجميع أبعاد النص. وقد برز هذا التوجه بشكل واضح خلال المراحل الأولى من الاحتكاك بالفكر النقدي الغربي، حيث تم التعامل مع المناهج المستوردة بانتقائية، وقد نتج عنها قراءات غير مكتملة لمضامين النصوص وتحليلها وفق زوايا محدودة لا تعكس بالضرورة جميع مكوناتها الفنية والدلالية، إذ يؤكد **سعيد يقطين**

[1] ينظر: عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر – مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط.، 2005 م، ص 133.

أنه **منذ اللحظات الأولى لاحتكاكنا بالغرب في المجال الأدبي، لم نأخذ من نظرياته واتجاهاته النقدية سوى نتائجها، دون أن نفكر (...) في استلهام الروح العلمية التي يعتمدها أصحاب هذه النظريات. ولو أننا سلكنا هذا النهج، لكان بإمكاننا تبنّي الأسس العلمية، وهي بطبيعتها إنسانية، بما يسمح بتحقيق نتائج مغايرة، تتناسب مع ما يقدمه النص الغربي من خصوصيات نابعة من السياق الثقافي والحضاري الذي نشأ فيه.**[1]

ولعل هذا القول يختصر جوهر الإشكالية التي يواجهها النقد العربي، إذ لا يمكن تصور ممارسة نقدية تحلل النصوص بأدوات مأخوذة من مناهج لم تُصمم أصلًا لدراستها. فاعتماد مقاربات نقدية نشأت في سياقات مختلفة دون تكييفها بما يتلاءم مع خصوصية النص المدروس يؤدي إلى فجوة منهجية، تجعل من هذه المناهج أدوات غير ملائمة لتفسير النصوص وفق بنيتها الثقافية والفكرية الأصلية.

ويتجلى الاختلاف الأساسي بين النقد الغربي والعربي في طبيعة العلاقة بين المناهج النقدية والنصوص الأدبية. فقد شهد النقد الغربي تحولات متواصلة، حيث نشأت مناهج جديدة وتلاشت أخرى استجابةً للتغيرات التي طرأت على النصوص الإبداعية، سواء على مستوى بنيتها أو مضامينها الفكرية. وقد ساهم هذا التفاعل في خلق حركية نقدية ديناميكية تتكيف باستمرار مع المستجدات الأدبية، مما جعل المناهج النقدية هناك تتطور وفقًا لاحتياجات النصوص، وليس بمعزل عنها. أما في النقد العربي، فلم يكن تطور المناهج انعكاسًا لمسار تطور الأدب المحلي، بل جاء نتيجة استيراد نظريات نقدية جاهزة نشأت في بيئات ثقافية مختلفة، الأمر الذي أدى إلى فجوة بين الأدوات النقدية المستخدمة والنصوص التي يُفترض أن تُحلَّل من خلالها؛ إذ" **إن تنوع المناهج الغربية ومواكبتها لحركة الإبداع، وفي المقابل اندفاع الشرق للإفادة من تلك التعددية وتطبيقها على التراث، لم يقتصر تأثيره على الجوانب الإيجابية، إذ أدى غياب الوعي بخصوصية الثقافة الغربية إلى ظهور إشكالية في المناهج النقدية وإشكالية أخرى في المصطلح النقدي.**[2]

إن التركيز على المنهج النقدي بوصفه وسيلة لتحقيق نتائج محددة يعود الى تسببه في خلق أزمة في النقد العربي، حيث لم تقتصر الإشكالية على إغفال خلفياته المعرفية، بل شملت أيضًا غياب الفهم العميق لوظيفته وآلياته. فقد تم النظر إلى المنهج على أنه مجموعة من الأدوات التطبيقية الجاهزة التي يُعتمد عليها في تحليل النصوص الأدبية، مما جعله يُستخدم وكأنه نموذج ثابت تُسقط عليه الأعمال الأدبية بغرض إخضاعها للتجريب. ونتيجة لهذا التصور، تم استيراد المناهج النقدية الغربية دون التفات إلى الأسس الفلسفية والفكرية التي قامت

[1] ينظر: سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة والسلطة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 01، 2002 م، ص 6.

[2] ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، الخطاب النقدي وقراءة التراث، نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 01، 2007 م، ص 10.

عليها، حيث انشغل النقاد بتوظيفها في قراءة النصوص دون إدراك الإطار الثقافي الذي نشأت فيه، وهذا ما جعل الانفتاح على النقد الغربي غير متوازن، إذ جاء بشكل استهلاكي يعيد إنتاج أدوات جاهزة دون مساءلة مدى توافقها مع طبيعة الأدب العربي وخصوصياته الفكرية.

وإذا كان غياب الوعي بالجذور الفكرية للمناهج النقدية قد تسبب في أزمة للنقد العربي عند محاولة مقاربة النصوص الأدبية من خلال أدوات غربية المنشأ، فإن الإشكال الأكثر تعقيدًا تمثل في آلية تطبيق هذه المناهج، حيث أدى استخدامها دون إدراك خلفياتها النظرية إلى تفاقم الأزمة الأولى. فلا يمكن اعتماد أداة تحليلية ما دون الإلمام بالمبادئ التي بُنيت عليها والأهداف التي صيغت من أجلها، وإلا أصبح التطبيق مجرد عملية شكلية تفتقر إلى الفهم العميق لمنطلقات المنهج وآلياته، ولعل هذا ما دفع بعض الباحثين في النص الأدبي العربي إلى جعله "**مختبرًا لتجريب المناهج النقدية، رغم أن الغاية الأساسية منها هي إضاءة النص، فأصبحت النصوص الإبداعية ميدانًا لاختبار المناهج الحداثية، مما أدى إلى تحول المنهج من كونه وسيلة تحليلية إلى غاية في حد ذاته، حيث يُستخدم النص للاستدلال على مدى فاعليته الإجرائية.**[1]

إن التعامل مع المنهج النقدي بوصفه غاية في حد ذاته، وإجبار النصوص على التكيف معه بل وحتى تحميلها دلالات لم تكن فيها أصلًا، بهدف إثبات صلاحية الأدوات النقدية المستخدمة وتحقيق صفة الحداثة، أدى إلى إشكالية عميقة في الممارسة النقدية. فقد ظهر الناقد الذي يطبق المناهج المستوردة على النص العربي دون مراعاة خصوصيته، الأمر الذي لم يسهم في خدمة التراث أو الثقافة المعاصرة، بل تسبب في خلق حالة من التشويش والاضطراب، مما أدى إلى تفتت الرؤية النقدية وفقدانها لبوصلة واضحة. ويعود ذلك جزئيًا إلى التصور السائد بأن المنهج مجرد أداة محايدة خالية من التأثيرات الفكرية التي نشأ في ظلها، دون إدراك أن لكل منهج سياقه الثقافي والمعرفي الذي لا يمكن فصله عنه، لذلك؛ فإن " **الاندفاع نحو المناهج الغربية دون إدراك حقيقي لحجم المخاطر الناجمة عن هذا التبني، والانصهار في آليات إجرائية ذات أصول غربية وتطبيقها تلقائيًا على نصوص عربية تمتلك خصوصيتها الحضارية، يؤدي أحيانًا إلى تشويه هذه النصوص، وأحيانًا أخرى إلى طمس دلالاتها واختزال معانيها.**[2]

وعلى الرغم من أن مقاربة النصوص العربية بمناهج نقدية ذات جذور غربية قد تؤدي أحيانًا إلى تحريف معانيها، إلا أن الإشكالية الأعمق تكمن في كون هذه المناهج مشبعة بفكر السياق الثقافي الذي نشأت فيه، ونظرًا لأن هذه المناهج النقدية " **تستمد جوهر عملها من المعارف التي تنتمي إليها، أو تستعير بعض مفاهيمها ونظرياتها من منظومات فكرية قائمة على قوانين صارمة وأنظمة ثابتة، فقد وقع التصادم وبرزت حالة من التنافر، حيث إن السلطة العلمية ذات طابع إلزامي، في حين أن الخطاب الأدبي بطبيعته يرفض**

[1] ينظر: عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 134.

[2] المرجع نفسه، ص ص 135-136.

التقيد والخضوع لصرامة القواعد المنهجية.[1]

وتماشيا مع ما تم رصده، فإذا كان هذا الواقع ينطبق على النص الغربي، فسيكون الأمر أكثر تعقيدًا بالنسبة للنص العربي، الذي لا يمكن إخضاعه لمنهج لم يُصمم أساسًا لتحليله ولم يراعِ خصوصياته الثقافية والمعرفية، فمثل هذه المناهج تُعد وافدة على البيئة العربية، ولا يمكن فصلها عن الخلفيات الفكرية والمضامين المعرفية التي نشأت في إطارها، مما يجعل تطبيقها على النصوص العربية عملية إشكالية قد تؤدي إلى نتائج لا تعكس طبيعة هذه النصوص بصدق.

2.1. إشكالية التأصيل النقدي

واجه النقد العربي الحديث إشكالات معقدة بسبب التأثير العميق للمناهج النقدية الغربية، مما أدى في مراحل معينة إلى تبعية فكرية كادت أن تفضي إلى فقدان الاستقلالية النقدية. وفي ظل هذا السياق، حاول بعض النقاد العرب إعادة إحياء التراث النقدي العربي، ليس باعتباره مجرد امتداد ثقافي ماضٍ، وإنما كمصدر يمكن البناء عليه لتطوير رؤية نقدية معاصرة تتناسب مع خصوصيات الأدب العربي. وقد نشأ عن هذا التفاعل بين التأصيل النقدي والانفتاح على الحداثة جدل واسع حول العلاقة بين الهوية النقدية المحلية والتأثير الفكري الغربي، مما جعل النقد العربي يتأرجح بين اتجاهين: (الأول) يسعى إلى إحياء التراث النقدي وتحديثه، و(الثاني) يركز على استيعاب المناهج الغربية وتطبيقها على النصوص العربية دون مراجعة نقدية عميقة.

ومع مرور الزمن، أخذ هذا الجدل بين الأصالة والمعاصرة منحى أكثر تعقيدًا، فلم يعد مجرد نقاش حول استعادة التراث أو استيراد المناهج الحديثة، بل أصبح تساؤلًا جوهريًا حول مدى إمكانية التوفيق بين المفاهيم النقدية المستمدة من الموروث العربي والأدوات النقدية الغربية ضمن إطار يسمح بالتكامل والتفاعل بينهما. وقد ساعد هذا التوجه في تشكيل رؤية نقدية جديدة تحاول تجاوز القطيعة مع التراث دون إقصاء للحداثة، مما أدى إلى البحث عن سبل أكثر تطورًا لتوظيف التراث النقدي العربي في خدمة الممارسات النقدية الحديثة.

إلا أن هذا المسار لم يكن خاليًا من الإشكالات؛ إذ برزت تحديات متعددة تتعلق بمفهوم الهوية النقدية وخصوصية المنهج. فمن جهة، ظهرت الحاجة إلى تطوير الدراسات الأكاديمية وتعزيز وعي نقدي متوازن يسمح بالتفاعل مع المناهج الحديثة دون الوقوع في التبعية الفكرية، ومن جهة أخرى، بات من الضروري بناء منظومة نقدية تقوم على أسس موضوعية وشفافة، بحيث يكون النقد أداة منهجية، قادرة على استكشاف النصوص وتحليلها ضمن أطر تجمع بين الأصالة والانفتاح على الحداثة.

---

[1] ينظر: رابح بوحوش، معضلة الخطاب الأدبي وأزمة المناهج النقدية (نحو سلطة النص)، في تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، أعمال مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، 2006م، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2008م، ص 67.

وفي ظل هذه التحديات، برزت جهود عدد من النقاد العرب الذين سعوا إلى تقديم رؤى نقدية متجددة تنطلق من فهم عميق للتراث النقدي العربي وتفاعله مع التحولات المعاصرة. ومن هنا، أصبح التحدي الحقيقي لا يكمن فقط في استيعاب المناهج الحديثة، بل في إعادة تأسيس النقد العربي ضمن مشروع فكري متكامل، يجعل من التراث النقدي نقطة انطلاق نحو التطوير، بدلًا من أن يكون مجرد موروث يُعاد إنتاجه دون استثمار فعلي. وتأسيسا لذلك، يبرز السؤال الجوهري: ما هو التأصيل النقدي؟ وكيف يمكن صياغته في ضوء التحديات الراهنة التي تواجه النقد العربي؟

التأصيل من "**(أصل) الشيء، أي أعاده إلى أصل، وقد يكون المؤصل مألوفا ولكن أصله غير معروف. ويكون التأصيل لما يستجد ويطرأ على الثقافة من مفاهيم وغيرها، وفي الحالتين ينطلق الباحث من قناعة بأن قيمة الشيء(...) سواء كانت أدبا أو نقدا(...) إنما تكمن في اعادته إلى الأصل**".[1]

ومما يجدر التنويه به، أن الفكر العربي الحديث شهد صراعًا مستمرًا بين التأصيل والانفتاح على الثقافة الغربية، خاصة مع بدايات النهضة الحديثة، حيث فرضت الهيمنة الثقافية الغربية حضورها بقوة، مما أدى إلى ارتباك فكري داخل الساحة العربية، ووجد المثقفون العرب أنفسهم أمام مدّ حضاري لم يمتلكوا الأدوات الفكرية الكافية لمواجهته، مما دفع العديد منهم إلى تبنّي المناهج الغربية في مختلف المجالات النقدية والأدبية والفلسفية والاجتماعية. هذا التفاعل، سواء كان طوعيًا أو قسريًا، أسفر عن إشكالية عميقة تتعلق بإثبات الهوية الثقافية العربية في ظل موجة التبعية الفكرية.

وفي مواجهة الواقع، برزت جهود التأصيل كحركة فكرية تسعى إلى استعادة الجذور الثقافية العربية والإسلامية، ليس بهدف الانغلاق، بل للحفاظ على الهوية الفكرية وإعادة قراءتها في سياق أكثر تفاعلًا مع التحولات المعاصرة. وكان أول مجالات التأصيل هو البحث في اللغة، بوصفها جوهر الثقافة والوعاء الأساسي للفكر العربي، عن طريق " **محاولة علمائها في المجامع أن يجدوا الألفاظ المناسبة لما طرأ من معان وأفكار ومخترعات وما إليها ومع الألفاظ اشتد البحث عن جذور لبعض الاكتشافات العلمية والتقنية الحديثة** "[2]، وبهذا تشكلت نقطة الانطلاق لمحاولات إعادة بناء منهج نقدي وثقافي يستند إلى التراث، دون أن ينغلق عن مستجدات الفكر العالمي، ولا يفوتنا أن ننوه، بأن هذا النوع من التأصيل أطلق عليه كل من "ميجان الرويلي" و"سعد البازغي" صفة التوطين، كما تفرع عنه ثلاث مؤشرات(**التأصيل التوطيني، التأصيل التراثي، التأصيل التحيزي**).[3]

وبناء على هذه المعطيات نلمس أن هنالك تقاطعا واضحا بين التأصيل التراثي والتأصيل التحيزي في

[1] ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002م، ص 82.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص 83.

[3] المصدر نفسه، ص 83.

الفكر النقدي العربي خاصة في الفترة الراهنة، وذلك لعدة أسباب جوهرية تتعلق بطبيعة التعامل مع المناهج النقدية الغربية وموقع التراث في تشكيل الهوية النقدية، ويمكن تلخيص هذا الارتباط في النقاط التالية:

أ. البحث عن الجذور العربية في مقابل النقد الغربي

يسعى التأصيل التراثي إلى إيجاد امتدادات للمفاهيم الحديثة في التراث العربي، بحيث يبدو وكأن النظريات النقدية الغربية ليست ابتكارات مستقلة، بل لها أصول مشابهة في الثقافة العربية في المقابل، يعمل التأصيل التحيزي على كشف الخلفيات الثقافية التي صنعت هذه النظريات الغربية، مما يبرز أنها متحيزة لسياقاتها الفكرية، وعليه فكلا الاتجاهين يعملان بطريقة تكاملية، فالتأصيل التراثي يعيد قراءة التراث، بينما التأصيل التحيزي يحلل خلفيات الفكر الغربي، مما يدعم فكرة أن الأدب العربي يمتلك مفاهيمه النقدية الخاصة.

ب. مقاومة التبعية الفكرية للمناهج الغربية

يحاول التأصيل التحيزي تفكيك سلطة المفاهيم النقدية الغربية وإثبات أنها تعكس توجهات فكرية غربية، بينما يبحث التأصيل التراثي في التراث العربي عن أدوات نقدية أصلية، مما يسمح بإنتاج نقد عربي يستند إلى إرثه الخاص، وبالتالي فإن كل من الاتجاهين يعملان على تقليل الاعتماد على المناهج النقدية الغربية عبر مسارين متوازيين؛ أحدهما نقدي (التحيزي) والآخر تأصيلي (التراث).

ج. توظيف التراث كبديل للمناهج الغربية

بدلاً من مجرد رفض المناهج النقدية الغربية، يسعى التأصيل التراثي إلى إيجاد بدائل نقدية داخل الفكر العربي القديم، في الوقت نفسه، يساعد التأصيل التحيزي في دعم هذا المسار من خلال التشكيك في مصداقية وحيادية المناهج الغربية، مما يعزز الحاجة إلى بناء نظريات نقدية مستمدة من التراث، ومنه نخلص الى استخدام الاتجاهين للتراث كوسيلة نقدية ومجال لمقاومة الهيمنة الفكرية الغربية.

د. الرؤية المشتركة حول الأصالة والهوية

يتمحور كل من التأصيل التراثي والتأصيل التحيزي حول قضية مركزية تتمثل في التحديات التي تواجه الهوية النقدية العربية نتيجة تبني المناهج الغربية دون مراعاة خصوصيات السياق الثقافي العربي. فبينما يسعى التأصيل التراثي إلى ترسيخ الأصالة من خلال إعادة إحياء المفاهيم النقدية العربية القديمة وإبراز قيمتها في التحليل الأدبي المعاصر، يتخذ التأصيل التحيزي مسارًا نقديًا مختلفًا، إذ يركز على كشف البنية الفكرية الكامنة وراء المناهج الغربية، مؤكداً أنها أنساقًا نقدية تحمل في جوهرها تحيزات ثقافية ومعرفية تعكس السياقات التي نشأت فيها. ومن هذا المنطلق سعى كل من الاتجاهين إلى حماية الهوية النقدية على النحو التالي:

وجه الارتباط	الهدف	الاستراتيجية	الموقف من النقد العربي	العلامة بالهوية الثقافية
التأصيل التراثي	إيجاد امتدادات تراثية للنظريات الحديثة	البحث في التراث عن مفاهيم نقدية لمقابلة المناهج الحديثة	يسعى لإثبات أن التراث العربي يملك ادوات نقدية مشابهة لما في الغرب	يرى أن تأصيل النقد العربي هو الحل لمشكلة التبعية
التأصيل التجريبي	كشف تحيز المناهج الغربية واثبات عدم موضوعيتها	تحليل أصول النظريات النقدية الغربية لكشف تحيزاتها	يعمل على تفكيك سلطة النقد العربي وكشف عدم علميته	يرى أن نقد الفكر العربي ضروري لتحصين الهوية النقدية العربية

ونافلة القول، كل من التأصيل التراثي والتحيزي يعملان معا بطريقة متكاملة.

3.1. رهان التأسيس لنظرية نقدية عربية

تستمر المطالبات بضرورة تأسيس نظرية نقدية عربية تعكس الهوية الفكرية للأدب العربي، بعيدًا عن التبعية الكاملة للمناهج النقدية الغربية، ورغم تعدد المحاولات في هذا المجال، فإن التساؤل الدائم حول مدى نجاح هذه الجهود يكشف عن حالة من عدم الرضا عن الإنجازات النقدية الراهنة. فبدلاً من تحقيق استقلالية نقدية حقيقية، لا يزال النقد العربي يعتمد على النظريات المستوردة دون تكييف ملائم، مما أدى إلى تعقيد المشهد النقدي بدلًا من تطويره. وحسب –محمد الدغمومي– فإن " **التفاعل غير المدروس مع الفكر النقدي الغربي ساهم في إرباك المسار النقدي العربي، حيث لم يتمكن النقاد من بلورة نموذج نقدي متكامل يستمد جذوره من البيئة الفكرية العربية.**[1]

[1] ينظر: محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1999.

"إن صياغة نظرية نقدية عربية حديثة لا يمكن أن تكون مسؤولية فردية، بل هي مشروع ثقافي متكامل يحتاج إلى تضافر جهود الباحثين والنقاد في إطار رؤية شاملة تعيد قراءة التراث النقدي العربي بمنهجية جديدة.[1] وقد ظهرت محاولات جادة في هذا الاتجاه، مثل جهود جابر عصفور، الذي ركز على أهمية القراءة النقدية العميقة في بناء خطاب نقدي متجدد قادر على التفاعل مع التحولات الفكرية المعاصرة. ولن يتحقق هذا الهدف إلا من خلال مراجعة دقيقة للموروث النقدي العربي، تجمع بين المحافظة على الهوية النقدية والانفتاح المدروس على المستجدات العالمية، مما يتيح تطوير مقاربة نقدية متماسكة تسهم في إثراء الفكر النقدي العربي وتعزيز حضوره في الساحة الثقافية.

إن تكرار التساؤل حول إمكانية تأسيس نظرية نقدية عربية يعكس عدم قدرة المحاولات السابقة، رغم جديتها، على تقديم حلول حاسمة لهذه الإشكالية. فقد انصبّ الاهتمام في كثير من هذه الجهود على تحديث المناهج النقدية دون وضع رؤية منهجية واضحة تضمن استيعاب المفاهيم المستوردة وتكييفها وفق السياق الثقافي العربي. لذا، أصبح من الضروري اعتماد مقاربة منهجية تهدف إلى دمج هذه المفاهيم بطريقة مدروسة، سواء من خلال اجتهادات فردية أو عبر مشاريع مؤسسية تعمل على تحقيق هذا الهدف. ومن شأن هذه العملية أن تسمح بتحقيق التوازن بين الاستفادة من التراث دون الجمود عنده، والانفتاح على المناهج الحديثة دون الانسياق غير الواعي لها، مما يعزز من فعالية النقد العربي ويمنحه هوية أكثر استقلالية.

وفي هذا الإطار، يشير جابر عصفور إلى أن تبني المناهج النقدية الحديثة " **لا ينبغي أن يكون مجرد استعارة شكلية من الفكر الغربي، بل يجب النظر إليها كأدوات ضرورية تساهم في تطوير آليات قراءة التراث وإنتاج معرفة نقدية جديدة.. وحتى في حال تحقيق هذا الاستقلال النقدي، فإن الحوار المستمر مع التيارات النقدية العالمية يبقى ركيزة أساسية لتجديد الفكر النقدي العربي وضمان تفاعله الدائم مع المستجدات الفكرية والثقافية.**[2]

وبغية تأسيس نظرية نقدية معاصرة، طرح –محمد الدغمومي– ثلاث مفاهيم تشكل نواة هذه العملية نجملها كالآتي: (**التأسيس، الفهم، التوفيق**).

تتجسد أولى هذه الاستراتيجيات في (**التأسيس**)، الذي يعبر عن الطموح" **إلى بناء نظرية نقدية عربية مستقلة، غير أن هذه المحاولات غالبًا ما تنطلق من نماذج جاهزة مستمدة من النقد الغربي، مما يجعلها مجرد إعادة إنتاج لمفاهيم مستوردة بدلًا من صياغة منهج نقدي خاص بالثقافة العربية.**[3] ومع ذلك، سرعان ما

[1] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 12-13.

[2] ينظر، جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1994.

[3] ينظر: محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي، ص83.

يدرك النقاد صعوبة تحقيق تأسيس نظري متكامل، مما يدفعهم إلى مرحلة (**الفهم**)،" **حيث تتم مراجعة المناهج المقترحة وتحليل مدى توافقها مع السياق العربي.**[1] وهنا يتبلور خطاب نقدي أكثر وعيًا، يسعى إلى إعادة قراءة التراث النقدي العربي ضمن رؤية تحليلية جديدة بدلاً من الاكتفاء باستيراد المناهج أو رفضها. أما الاستراتيجية الثالثة، فتتمثل في (**التوفيق**)، وهي "**مقاربة تحاول إيجاد توازن بين التراث النقدي والمناهج الغربية، عبر تطعيم النقد العربي بمفاهيم حديثة مع الحفاظ على هويته.**[2] وهذا النهج يبرز كحلٍّ وسط بين محاولات التأسيس التي لم تحقق استقلالية فعلية، وحالة الفهم التي تبقى في نطاق المراجعة دون تقديم بدائل واضحة.

وبين هذه المسارات الثلاثة، يبقى السؤال مطروحًا: هل يمكن للنقد العربي أن يصل إلى مرحلة الإنتاج المعرفي المستقل، أم أن أفضل الحلول تكمن في إيجاد مقاربة تكاملية تجمع بين الأصالة والتحديث دون أن تقع في فخ الاستنساخ أو الانغلاق؟

2. تصورات التلقي في منظومة النقد العربي القديم

لقد اتّسمت المقاربات النقدية والبلاغية في التراث العربي باتساع رؤيتها للخطاب الأدبي، إذ أُنجزت قراءاته ضمن أطر متعددة، امتدت لتشمل مجالات الأدب والتاريخ والبلاغة والنقد، ما منحها طابعًا تركيبيًا غنيًّا، وعلى الرغم من أن هذه الإسهامات لم تتبلور دائمًا في شكل نظريات مكتملة المعالم، فإنها كشفت عن وعي مبكر بالطبيعة المركبة للنص الأدبي، وألقت الضوء على مكوناته بوصفها عناصر متشابكة تتطلّب فهمًا يتجاوز التناول الأحادي.

وقد انصبّ جوهر هذا الاشتغال النقدي على مكونات العملية الأدبية الكبرى، والتي تتوزع بين ثلاث ركائز مترابطة (**المبدع، النص، والمتلقي**) هذه العناصر لم تُفهم بوصفها وحدات معزولة، بل باعتبارها مكونات متداخلة تتأسس بينها علاقات تأثير وتفاعل، تشكل مجتمعة بنية الخطاب الأدبي. لذلك، انشغل النقد العربي القديم بتتبع هذه المكونات، سواء في بعدها الإبداعي أو التواصلي، مما يعكس فهماً مبكرًا لطبيعة العمل الأدبي ككيان حيّ يتغذى من علاقة جدلية بين عناصره الثلاثة.

ويتكشّف فهم طبيعة النقد في التراث العربي بواسطة البنية التفاعلية التي وجّهت نظرته إلى العمل الأدبي، حيث انطلق النقاد من تصور متكامل يرى في النص نتاجًا لعلاقات داخلية مترابطة، لا لمكوّنات منفصلة، من اجل ذلك انصبت غايتهم على تتبّع التداخلات التي تنشأ بين عناصر الإبداع، مما مكّنهم من مقاربة النص بوصفه كيانًا حيًّا يتكوّن عبر شبكة من التفاعلات، وقد تجسد ذلك عبر" **اهتمامهم بالبحث في طبيعة التفاعل**

[1] ينظر: محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص86.

بين المبدع والمتلقي، واستكشاف ماهية العلاقة التي تجمع بين دوريهما ضمن الفعل الأدبي".[1]

إن هذا التوجه يبين مدى عناية النقد العربي القديم بإبراز فعالية الخطاب الأدبي في الوصول إلى المتلقي، فظهر اهتمام ملحوظ بالأساليب التي تُراعي قدرته على الفهم والتأثر، ما يكشف عن وعي ضمني بأهمية الطرف المستقبِل في العملية الإبداعية. وقد انعكس هذا الوعي في توصيات النقاد حول وضوح العبارة، وتناسب المعنى مع السياق الملائم للمتلقي، الأمر الذي يشير إلى تصور مبكر لوظيفة المتلقي في تفعيل النص وتأويله، وبذلك لا تبدو تلك الرؤى التراثية بمنأى عن الأسئلة التي طرحتها نظريات التلقي الحديثة، بل تمثل امتدادًا أوليًا لحوار مفتوح حول من يُنتج المعنى داخل النص الأدبي.

وتماشيا مع ما تم ذكره، فإن العملية الإبداعية تنجلي في بعدها الفني بوصفها نسقًا يتولد من تفاعل ثلاثي بين المبدع والنص والمتلقي، ضمن أفق يتجاوز الفردية المغلقة نحو انفتاح أوسع على المحيط الثقافي والاجتماعي، ويُنتج هذا التداخل شبكة من العلاقات المتحولة تبعًا للزمن والسياق الحضاري، حيث تفرض المرجعيات القيمية والفكرية حضورها في تشكيل العمل الأدبي وتوجيه استقباله، ومن ثم يُنظر إلى النص باعتباره كيانًا حيًّا تكتمل فاعليته حين يدخل في مجال القراءة والتأويل، فتُستعاد فيه الذات الكاتبة وتُعاد صياغته في وعي المتلقي كتجربة جمالية تتجاوز حدود التعبير الفردي.، وهذا التصور ينطبق على الفنون الأدبية بوجه خاص، لأن كل عمل أدبي" **يتأسس على علاقة تواصلية تجمع بين منشئه ومن يتلقاه، ويشكّل النص، أو القصيدة تحديدًا، الوسيط الأساسي الذي يتحقق من خلاله هذا التفاعل بين الطرفين"**[2] بواسطة شبكة المعاني التي يتيحها، مما يمنح النص الأدبي قيمته الحية.

ويتأسس التفاعل بين المبدع والمتلقي ضمن أطر متشابكة تتجاوز حدود النص لتشمل الأبعاد الرمزية التي يُحمَّل بها الكاتب داخل الفضاء الثقافي العام. فالقارئ لا يدخل إلى النص فارغًا من التصورات، بل يصحبه تمثّل مسبق لصورة المبدع كما ترسّخت في الوعي الجمعي، وهو ما يُضفي على القراءة طابعًا مزدوجًا يجمع بين التلقي الجمالي والاستجابة الاجتماعية، فتتشكل مواقف متعددة قد تحمل تقديرًا للعمل وصاحبه حين تنسجم الرؤية الجمالية مع الذوق العام، أو تنبني على إحساس بجدوى الإبداع في الواقع، وفي حالات أخرى، قد تسود حالة من الفتور أو الرفض، خاصة حين لا يجد المتلقي صدى لما ألفه من أنماط التعبير، أو حين يشعر أن ما يُقدَّم له لا يتوافق مع توقعاته الثقافية والمعرفية" **فالاستناد إلى استجابات المتلقي لا ينعكس على المبدع وحده، بل يترك أثره المباشر أولًا في الخطاب الأدبي ذاته، سواء من خلال القبول أو الرفض، ثم ينتقل هذا التأثير**

[1] محمود درابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد القديم، دار جرير، عمان، الأردن، د. ط، 2010م، ص 13.

[2] محمد المبارك، استقبال التلقي عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص 153.

إلى المبدع وفقًا لطبيعة التفاعل الحاصل.[1]

وهكذا تصبح العلاقة بين الطرفين عملية تفاعلية معقدة، تتأثر بمجموعة من العوامل تتجاوز حدود النص، لتشمل البيئة الثقافية والتمثلات الذهنية التي يصوغها كل من المبدع والمتلقي تجاه الآخر.

ومهما اختلفت الرؤى حول عناصر العملية الإبداعية، فإن حضور المبدع ودوره يبقى أمرًا جوهريًا في نظر النقاد والبلاغيين القدماء، وقد أشار أبو هلال العسكري إلى أهمية تلك الطاقة التعبيرية التي يمتلكها الكاتب أو الشاعر، والتي تتجلى في اختياره المقصود لأدوات لغوية وبلاغية تؤهله لنقل تجربته بأقصى قدر من التأثير، لأن" **البلاغة كل ما تبلغ المعنى قصد السامع، فتمكنه في نفسه، كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة وعرض حسن**".[2] كما يظهر حرص واضح في هذا التصور على دقة الصياغة وجمال البناء، باعتبارهما عنصرين أساسيين في اكتمال الأثر الفني، ومن شواهد تأثير هذه الصناعة في العصر الجاهلي، نجد أن السامع كان إذا اعجب بلفظ أو بيت أصدر رأيه مباشرة بالجودة أو الرداءة، كحكم أم جندب على علقمة بن عبدة بأنه أشعر من امرئ القيس، وذلك بسبب بيت قاله علقمة في وصف فرسه.

لقد انطلقت النظرة النقدية في التراث من وعي واضح بوظيفة المبدع ضمن النسق الإبداعي، فلم يُعزل عن النص الذي ينتجه ولا عن المتلقي الذي يتوجه إليه. فقد اعتُبر حضوره فاعلًا من خلال ما يخلقه من صلات متبادلة مع كل من العمل وجمهوره. وتجلّت هذه الرؤية في تنوّع تمثّلات صورة المبدع، بين الشاعر والخطيب والكاتب، مع ما يرافقها من تركيز على ملامح الشخصية التي تتوارى خلف الأثر. ويبرز ابن رشيق القيرواني كأحد من لفتوا الانتباه إلى أهمية الجوانب النفسية والسلوكية للمبدع، مؤكدًا أن هذه الأبعاد تسهم في تحقيق الجذب والتأثير، سواء في بنية النص أو في تفاعله مع المتلقي، ومن تجليات هذه الرؤية "**حين أنشد بين يدي الوليد بن عبد الملك بيتا من معلقة امرئ القيس، استبدّ به الطرب حتى خفق برجله على الأرض، مأخوذًا بجلال الشعر وروعة البيان،**[3] مما يعني أن صدى الأثر في المتلقى قد بلغ إلى التعبير عنه بالفعل بدلا من القول.

إن هذا الوعي بأهمية الحضور الشخصي للمبدع يعكس إدراكًا لأثره في تحويل التجربة الإبداعية إلى

---

[1] ينظر: محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995م، ص 205.

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1952م، ص 10.

[3] ينظر: محمد بن عمران المزرباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م، ص 42.

مجال تواصلي حيّ، يتشارك فيه المتلقي وجدانًا وفي توصيف المبدع يقول (ابن رشيق*): «**من حكم الشاعر أن يكون حلو الشمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، مأمون الجانب، سهل الناحية وطئ الأكناف، فإن ذلك مما يحبه إلى الناس ويزينه في عيونهم ويقربه في قلوبهم، وليكن مع ذلك شريف النفس**».[1]

كما أولى النقاد عناية خاصة بمرونة المبدع وقدرته على التكيف مع السياقات المختلفة التي تفرضها المناسبات أو المقامات، فلاحظوا أن شخصية المبدع لا تنفصل عن وعيه بالمواقف التي تستدعي القول، ولا عن مهارته في توجيه خطابه بما يناسب طبيعة كل موضوع. هذا الاستعداد للتفاعل مع تنوع الأحوال يمنح المبدع طاقة إضافية تُمكّنه من تطويع أدواته التعبيرية، والتعامل مع الوضعيات المتغيرة بلياقة فنية،" **وأول ما يحتاج إليه الشاعر بعد الجد الذي هو الغاية، وفيه وحده الكفاية حسن التأتي، وعلة مقاصد القول، فإن نسب ذل وخضع وإذ مدح أطرب وأسمع**"[2] وقد تجلّت هذه القدرة على التكيّف بوضوح في نتاجهم الأدبي، سواء في الشعر أو في النثر والخطابة، حيث بدا واضحًا حرصهم على بناء خطاب يتوجه إلى المتلقي بما يراعي طبيعة اللحظة والمقام. فقد رأوا أن نجاح القول لا يتحقق إلا عبر التفاعل الحي مع المتلقي، بما يضمن وصول الرسالة وترسيخها في وعيه، ويعزز من فاعلية الأثر الذي يتركه الخطاب.

لقد انشغل عبد القاهر الجرجاني بكشف الأثر الذي يتركه البناء اللغوي المحكم في إبراز تميّز العمل الأدبي، فالمبدع، في تصوره، يثبت حضوره من خلال قدرته على تنسيق العبارات بطريقة تُنتج معنى متماسكًا وواضحًا. وتأتي قيمة الشاعر من حسن ترتيبه للألفاظ وتلاحمها، بما يُظهر مهارته في صوغ القول وجعل المعنى ينبثق من ترابط مكوّناته، لا من المفردات المنفردة في ذاتها، يقول في هذا الصدد: «**إنك تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل وموضعه من الحذق، وتشهد له بفضل المنة وطول الباع وحتى تعلم، إن لن تعلم القائل، أنه من قبل شاعر فحل**»[3]، إذا فالإبداع عند الجرجاني، صنعة لغوية محكمة تُظهر مهارة

---

* هو الحسن بن رشيق الأزدي القيرواني، ولد بمدينة المسيلة ببلاد المغرب الأوسط، ينتسب لأسرة عربية من أزد عمان، ونشأ في بيئة عربية لغوية، ثم ارتحل إلى القيروان في زمن ازدهارها العلمي والأدبي، فاستكمل بها تكوينه الثقافي. تلقى تعليمه على أعلام عصره، وتبحّر في علوم اللغة والأدب والنقد، وبرز شاعرًا وناقدًا من طراز رفيع، جمع بين الذوق الأدبي والدراية البلاغية. كان على صلة وثيقة بالدوائر العلمية والأدبية في إفريقية، غير أن نبوغه النقدي تبلور خاصة في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، الذي حفظ له منزلة مرموقة بين البلاغيين والنقاد. أقام في المهدية بتونس أواخر حياته، وتوفي بها نحو سنة 465هـ.

[1] ابن رشيق، أبو الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط4، 1972م، ج1، ص 196.

[2] ابن رشيق، أبو الحسن القيرواني، المرجع نفسه، ص 199.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني للنشر والتوزيع، مصر، ط3، 1992، ص 88.

القائل وتفوقه.

ولعل "**من بين أبرز المحاولات التي يمكن ربطها بالتصور الحديث حول علاقة المبدع بنصه، ما طرحه الباقلاني أثناء مقارنته بين الأسلوب القرآني وأشكال التعبير الإنساني الأخرى، فقد تناول بالتحليل ظاهرة الأداء اللغوي، رابطًا بينها وبين شخصية منشئها بشكل وثيق، إلى درجة اعتبر فيها الأسلوب سمة مميّزة تنطبع بها شخصية المبدع. ومن ثم غدا الأسلوب عنده أداة لتمييز المبدعين، إذ يحمل طابعًا خاصًا لا ينفصل عن صاحبه**[1]، ويُعد بمثابة بصمة فنية تفرّق بين الأفراد في تعبيرهم.

وفي ذات السياق، يُظهر التراث البلاغي العربي وعيًا عميقًا بطبيعة النص الأدبي، باعتباره مجالًا تتقاطع فيه آليات التعبير وإنتاج المعنى. وقد انصب اهتمام البلاغيين على فهم الكيفية التي يُبنى بها الخطاب، من خلال العناية باختيار العناصر اللغوية الملائمة، والعمل على تنسيقها ضمن سياق يضمن وحدة المعنى وتماسك البنية التعبيرية. ويكشف هذا التوجّه عن تصور دقيق للنص، لا بوصفه مجموع جمل متتابعة، بل كتركيب دلالي يتشكل وفق علاقات داخلية دقيقة بين مكوّناته.

وانطلاقًا من عنايتهم بجماليات التعبير وتزيين النص وتحسينه، " **نجد أن النقاد والكتاب في التراث قد منحوا النص اهتمامًا بالغًا، تمثل في انتقاء الألفاظ، وتنظيم العبارات، واختيار الصور البلاغية بعناية. ولم يكن هذا الحرص نابعًا فقط من رغبة في التعبير عن الذات أو التأثير في المتلقي وإقناعه، بل كان أيضًا سعيًا إلى تشكيل بناء فني مكتمل الجمال، يمنح صاحبه متعة فنية خالصة قبل أن يشاركها الآخرون**"[2]، ولقد كانت القصيدة تمكث عند الشاعر مدة من الزمن يدقق رأيه فيها، وينتقي لها المفردات القوية الحالمة للدلالة، ومن ثم يضعها بين يدي السامع وهذا ما اصطلح عيه بالحوليات.*

لقد كان جهد الإمام الجرجاني في نظرية النظم، تنظيرا لفاعلية النص وقدرته على المرونة والتأثير لكن بشرط إلمام المبدع بمسالك التراكيب التي تضفي على العمل الفني، «**واعلم أن الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق، وينضم بعضها لبعض، حتى تكثر في العين**»[3].فالنص عبارة عن

---

[1] ينظر: محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 207.

[2] محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، د ط، دت، ص 23.

* مصطلح يُطلق على قصائد جاهلية عُرفت بطول مكثها في طور الإنضاج والصقل، حيث كان الشاعر يعكف على مراجعتها وتنقيحها مدة قد تمتد إلى عام كامل، قبل أن يخرجها للناس في صورتها النهائية، ويكشف هذا التقليد عن وعي دقيق بجماليات اللفظ وعمق المعنى، إذ حرص الشعراء على انتقاء العبارات التي توفّق بين جزالة اللغة وقوة التأثير، ومن أبرز من عُرف بهذا التقليد الشعري زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني، اللذان ارتبط اسماهما بهذا اللون من الصياغة المتروّية (علي الجندي، في تاريخ الأدب الجاهلي، ص453).

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، ص 138.

وسيط لغوي بين المبدع والمتلقي الذي عبر تفاعله ونقده يشارك في العملية الإبداعية

وجدير بالذكر أن تصور النقاد العرب القدامى للنص الأدبي كان قائمًا على كونه فضاءً تواصليًا يجمع بين طرفي العملية الإبداعية، إذ مثّل في نظرهم وسيلة لنقل مضمون محدد نحو جمهور تتفاوت استجاباته تبعًا لمرجعياته الثقافية والنفسية. لذلك، انشغلوا بتفصيل مكونات النص، من حيث لغته ومعانيه، وامتد اهتمامهم ليشمل هيكله العام، مع مراعاة تدرّج بنائه من المقدمة إلى الخاتمة، بما ينسجم مع حاجات المتلقين ويعزز فاعلية الخطاب، وقد حذر أبو هلال العسكري على سوء الابتداء «**ليس يحمد من لقائل أن يعمي معرفة مغزاه على السامع لكلامه في أول ابتدائه**»" [1]

وعليه فكل هذه العناصر لها دور فعّال في جذب المتلقي وتحفيزه على التفاعل مع الخطاب ومشاركته وجدانيًا وفكريًا.

وعند الحديث عن دور المتلقي في عملية التلقي الأدبي، فقد احتل مكانة في التصورات النقدية التراثية، باعتباره فاعلا له أثره في صياغة العمل الأدبي وتوجيه مساراته، وقد رأى النقاد أن تجاوب الجمهور مع الخطاب يشكل مقياسًا رئيسًا في الحكم على قيمته، وهو ما استدعى من المبدع مراعاة حس التلقي، والانتباه إلى طبيعة الذائقة التي يخاطبها، وبهذا أصبح وعي المتلقي حاضرًا في البناء الإبداعي منذ القديم، بوصفه محددًا ضمنيًا يؤطر خيارات المبدع التعبيرية، وقد تنبه المبدع ولو بطريقة غير مباشرة إلى هذه النقطة والتي تشكل فرعا عن الحوليات التي ذكرناها سابقا، ومن معين النص القديم ما قيل لبشار بن برد" **إنك لتجيئ بالأمر المهجن، قال: وماذاك؟، قلت: بينما تقول شعرا تثير به النقع وتخلع به القلوب مثل:**

إذا ما غضبنا غضبة مضرية ** هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما**

إذا ما أعرنا سيدا من قبيلة ** ذرى منبر صلى الله عليه وسلم**

وتقول في موضع آخر:

ربابة ربة البيت ** تصب الخل في الزيت**

لها عشر دجاجات ** وديك حسن الصوت**

فقال: كل شيء في موضعه.. فكان هذا من قولي لها أحب إليها وأحسن عندها من قول امرئ القيس: قفا نبك...." [2]

ويشكّل المتلقي الركيزة المحورية الثالثة حسب الفهم التراثي للعملية الإبداعية، بما يتجاوز حضوره كمجرد متلقٍ للخطاب، نحو اعتباره عنصرًا مشاركًا في تشكيل قيمته الجمالية والمعرفية. فقد استبطن النقد القديم وعيًا بوظيفة المتلقي، باعتباره طرفًا يُستهدف بالإبداع ويمنحه امتداده الحيوي، سواء من خلال التفاعل الذوقي أو

[1] أبو هلال العسكري، الصناعتين في الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، ص 451.

[2] محمد بن عمران المزرباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص 289.

عبر إصدار الأحكام وتكوين التقدير العام للعمل. وبهذا المعنى، لم تُفصل ولادة النص عن حاجته إلى من يتلقاه، إذ تُستكمل جدوى القول بما يحدثه من صدى في وعي المتلقي، وما يُثيره من تفاعل يعيد إنتاج معناه ويمنحه دينامية متجددة. لذلك" **كان التفكير بالمتلقي يواكب عملية الإبداع، وحتى يكون النص مفهوما لا وان يكون قد حمل في طياته عقد الصلة مع المتلقي**".[1]

وإذا كان النقد المعاصر قد تميز بتوسيع دوائر التلقي، حيث يُدرَج المتلقي ضمن أنماط متعددة، تشمل القارئ والسامع والمشاهد، تبعًا لتنوّع الوسائط وتعدّد أشكال الخطاب، غير أن النقد العربي التراثي ظل محكومًا بحدود الوسائل المتاحة في زمنه، حيث لم يتطوّر خطاب مرئي بالمعنى التقني المعاصر، لغياب الأدوات البصرية التي تسمح بتشكيله، و لذلك، انحصرت أنماط التلقي في مستويين رئيسين: القراءة والسماع، وهما المجالان اللذان شكّلا البنية الأساسية للتفاعل مع النصوص الأدبية والخطابية، وأسّسا الوعي البلاغي والنقدي بما يتلاءم مع طبيعة التلقي السائدة آنذاك.

وعلى الرغم من ارتباط مفهوم التلقي في النقد الحديث بأفق الكتابة وما تتيحه من مساحات للتأويل، فإن الوعي النقدي القديم أولى اهتمامه للتفاعل مع الخطاب من خلال مقام السماع، الذي كان المجال الأوسع لتداول القول وفهمه. وقد اندرج هذا التفاعل تحت مقتضى الحال كإطار ناظم لفعالية البلاغة، حيث يتم توجيه الخطاب بما يتلاءم مع السياق والظروف المحيطة بالسامع حتى يتمكن التواصل البلاغي من تحقيق الفهم عبر التقارب بين المتكلم وجمهوره، في ضوء إدراك مشترك لمقامات القول وأبعاده التداولية، "**كما أن المتلقي عبر المدونات التراثية تتعدد مواقفه بحسب قراءته ففي بعض الأحيان قد يكون مبدعا، وطورا قارئا متذوقا، وطورا آخر ناقدا له رؤية متخصصة تمكنه من تحليل النص وتقديمه**".[2]

و تتأسس العلاقة بين المبدع والمتلقي في البلاغة العربية على إدراك دقيق لتفاوت الذائقة وتعدّد مستويات الفهم، ولعل أقدم وثيقة عربية نقدية تُنسب إلى بشر بن المعتمر هي صحيفته في علم الكلام والبلاغة، التي تُعد من أقدم ما وصل إلينا من صياغات نظرية حول البيان وأساليب الخطاب في الثقافة العربية الإسلامية، وتحديدًا ما يتعلق بـ " مقتضى الحال" و "مراعاة المقام" والتي تومئ إلى القول بتقريب الشقة بين المبدع والمتلقي، «**فينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم**

[1] حمودة حنان، التلقي والتواصل في النقد العربي القديم، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع 23، جانفي 2009م، ص 54.

[2] قديد دياب، تلقي النص الشعري لدى نقاد القرنين الثاني والثالث الهجريين، أطروحة دكتوراه، تخصص النقد العربي القديم، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2002م-2003م، ص 45.

أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»".[1]

إن هذه الملاحظات المبكرة حول أقدار السامعين، ومراعاة الأحوال والمقامات، وتقدير المعاني بحسب مواضعها، تشير إلى وعي بلاغي متقدم بأهمية السياقَين اللغوي والموقفي في إنتاج الخطاب، وهو ما يستدعي من المبدع وعيًا مسبقًا بمقام الخطاب وطبيعة من يوجَّه إليه القول، ويُفهم من ذلك أن العملية الإبداعية لا تبدأ بالنطق، بل تنبثق من لحظة عقلية سابقة، يتم فيها انتقاء الفكرة وصياغتها بما يتناسب مع المتلقي واستعداداته. فالتخاطب البلاغي، كما يتضح من التصور التراثي، لا يُبنى على معيار واحد، بل يتنوّع بحسب المتلقين؛ إذ تُراعى قدرة العامة في استيعاب المعاني المباشرة، كما تُستثمر طاقة أهل المعرفة في تأويل المعاني الأعمق، "**فالخطيب لا يُوجّه حديثه إلى علية القوم بلسان العامة، ولا يُخاطب الملوك بأسلوب السوقة، بل يجب أن يمتلك من الملكات ما يؤهله للتصرّف في مقامات القول بحسب اختلاف الطبقات. ويقوم جوهر الخطاب على مراعاة مستويات الفهم، إذ يُناط بالخطيب أن يُنزّل الكلام منازلَه، وأن يحمل كل فئة من الناس على قدر منزلتها واستعدادها للتلقي**[2]، وهذا ما يعكس تدرجًا وظيفيًا في توجيه الخطاب وتحقيق أثره.

ولا تكتمل فاعلية العمل الأدبي إلا بتوفّر متلقٍّ يمتلك قدرًا من الذائقة والقدرة على الفهم، لأن النص، مهما بلغ من الإتقان والجمال، يظلّ محتاجًا إلى من يُحسن استقباله ويستطيع النفاذ إلى بنيته الدلالية، فالإبداع يكتسب معناه داخل محور التلقي، حيث تتجلّى قيمته عن طريق استجابة المتلقي وتفاعله «**واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقفًا من السامع، ولا يجد لديه قبولًا حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة**».[3]

وإذا غابت هذه الأهلية لدى المتلقي، فإن الجهد الذي يبذله المبدع قد لا يجد صداه، ويظلّ أثره معطلاً أو منقوصًا، ما يُحوّل التجربة الإبداعية إلى فعل معزول لا يحقق غايته الجمالية والتواصلية.

ومما تجدر الإشارة إليه؛ أن الذوق يمثل أحد المداخل النفسية التي تُسهم في بناء العلاقة بين المتلقي والعمل الأدبي، وقد جرى تصوّره في النقد العربي القديم بوصفه ثمرة لتفاعل دائم بين التجربة الفردية والسياق الثقافي والاجتماعي الذي تتكوّن ضمنه الأحكام الجمالية، وقد التفت النقاد إلى هذا الجانب حين أشاروا إلى أن استجابة السامع لا تنفصل عن موقع المتكلم في الوجدان العام، وما يحمله من رمزية تؤثّر في طريقة استقبال الخطاب، فالقول يُستقبل ضمن شبكة من الانطباعات المتراكمة حول شخصية القائل، ودرجة الثقة به، والمكانة التي يشغلها في السياق الاجتماعي، ومن شواهد ذلك مدح أبي العتاهية للخليفة المهدي بحضور بشار بن برد:

---

[1] عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، ج 1، دط، دت، ص 139.

[2] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة والتراث النقدي –دراسة مقارنة، ص 93.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، ص 291.

أتته الخلافة منقادة ****إليه تجرر أذيالها

فلم تك تصلح إلا له ****ولم يك يصلح إلا لها

فلما أن فرغ من الحديث حتى قال بشار: أنظروا إلى أمير المؤمنين هل طار عن أعواده؟ ولعمري إن الأمر كان كما قال بشار، وخير القول ما أسكر السامع.[1]

وتماشيا مع ما تم رصده، يتّضح في الوعي اللغوي والنقدي أن المتلقي ليس مجرد طرف يتلقى الرسالة، بل يُحدّد موقعه داخل العملية التواصلية طبيعة الخطاب واتجاهاته، فالعلاقة التي تربط المرسل بالمرسل إليه تتجاوز بعدها المعرفي إلى ما هو اجتماعي وثقافي، حيث تُفرض على المتكلم اعتبارات خفية تتصل بمقام السامع ومكانته، الأمر الذي ينعكس مباشرة على كيفية بناء الرسالة وتوجيهها، وهذا البعد الاجتماعي يجعل من التلقي فعلًا مركّبًا يتداخل فيه الحس اللغوي مع وعي المقام، بحيث تُعدّل بنية الخطاب بحسب ما يقتضيه موقع المتلقي في السياق العام "**إذ لا يُوجّه الخطاب إلى ذي المكانة الرفيعة بالطريقة نفسها التي يُخاطَب بها من يُعدّ في منزلة مماثلة أو مساوية للمتكلّم.**[2] ويُبرز عبد القاهر الجرجاني وعيًا دقيقًا بتفاوت مستويات السامعين، من حيث إمكانياتهم الذهنية وخلفياتهم الأدبية والاجتماعية والنفسية، وهو ما يدفعه إلى التعامل مع التلقي بوصفه عملية نسبية تُقدّر بحسب موقع المتلقي في سلّم الفهم والتذوق. فالنص، في تصوّره، لا يُستقبل على نحو متساوٍ، بل تُحدَّد كيفية تلقيه وفق طبيعة السامع واستعداده، وما يمتلكه من أدوات معرفية وذوقية تؤهّله لفهم المعنى الخفي، أو ملاحظة التناسق البلاغي في بنية القول.

وفي ذات السياق نلمح أن رأي الجرجاني قد عضده ما قرره الجاحظ مسبقا بخصوص تجنب الأساليب، والألفاظ المعقدة التي تكون حاجزا أمام إدراك المتلقي؛ "**فكما لا يليق أن يكون اللفظ مبتذلًا أو سوقيًا مبتعدًا عن الذوق الرفيع، كذلك لا يستحسن أن يجنح إلى الغرابة أو الوحشية التي تنأى به عن الفهم والطبع.**[3]

من ناحية أخرى لا يُعد الغموض في الخطاب علامة على ضعف التعبير، إذ إن مستوى التركيب لا يشكّل عائقًا حين يُوجَّه القول إلى متلقٍّ يمتلك أدوات الفهم الدقيقة، ويتعامل مع النص بوصفه بنية تأويلية تتطلّب التدرّب والوعي، فبعض مراتب البلاغة لا تُدرك إلا عبر النفاذ إلى العلاقات العميقة التي تنتظم بها المعاني داخل التركيب، وهو ما لا يتيسّر إلا لمن امتلك حسًّا لغويًا يمكّنه من تجاوز ظاهر الألفاظ إلى ما يتخفّى خلفها من دلالات. وعلى هذا الأساس، تُظهر البلاغة مرونتها في تكييف أسلوب الخطاب بحسب طبيعة

[1] ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، دط، د ت، ج1، ص 194.

[2] ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، دط، 1994م، ص234.

[3] ينظر: عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ص 144.

المتلقي، مع احتفاظها بإمكان التلميح والإيجاز متى كان الطرف المقابل من أهل **الحذق والفطنة.***

ويتشكّل الأسلوب ضمن أفق يتداخل فيه وعي المتكلم بصورة المتلقي، بما تحمله من مؤشرات تتعلّق بمستواه الثقافي، وقدرته على الفهم، ونوع التفاعل المتوقع، ولا تنبع اختيارات المتكلم من اعتبارات لغوية صرفة، بل تتولّد ضمن- بيان- "**يحتاج إلى تمييز دقيق، وتدبير رفيق، وإلى ترتيب محكم ومران طويل، كما يتطلّب آلة مكتملة وصنعة متقنة**"[1] يستدعي تعديل الأداء تبعًا لانطباع سابق عن أفق التلقي.

بهذا التقدير، تتخذ ملامح القول شكلًا يتناسب مع الصورة المتخيَّلة للمخاطَب، حيث تتحدّد بنية التعبير وفق ما يستدعيه المقام من وضوح أو تركيز، ومن توسيع أو اختزال، فيغدو الأسلوب قوة تأثيرية تُعيد تشكيل وعي المتلقي، إذ يحمل في طياته من الإيقاع والتنظيم والاختيار ما يوجّه الانتباه، ويهيئ المتلقي للفهم.

إن حضور المتلقي يتخذ موقعًا فاعلًا في بنية الإبداع، حيث يمتد إلى مستوى المشاركة في بناء النص وتوجيه دلالاته، فيتكوّن مسار مزدوج يتقاطع فيه أثر المبدع مع استجابة المتلقي، ضمن شبكة تداولية تتحرّك فيها الدلالة عبر مستويات متعددة من الفهم ، "**والمتلقي في هذه الحالة لم يعد مجرد مستقبل، إنما تتمثل قيمته الحقيقية في العمل الإبداعي من خلال المشاركة بين المبدع والمتلقي في لحظة توحد وجودي**"[2] وبحضوره تتكوّن معايير التقييم في ضوء العلاقة التي ينسجها مع الأثر، سواء من حيث قدرته على استيعابه، أو بحسب ما يثيره من صدى داخلي يُوجّه نظرته إلى العمل بوصفه تجربة فنية لها ما يدعمها من ذائقة وخبرة وتوقّع، وقد يصل الأمر في بعض الأحيان إلى الإنتاج على مستوى التلقي الشفاهي كالوقوف على مواطن الزلل ونحو ذلك، وإذا رصدنا الأسلوب الذي يعتمد على الخبرة النوعية للمتلقي، نجد أنه لا ينفك عن فاعلية النص نفسه، فعتبات النص لابد أن تنطوي على هذا المخزون ومن الشواهد الكشافة على ذلك، أن عبد الله بن عباس استنشد عمر بن أبي ربيعة شعرا فقال:

تشط غدا دار جيراننا

وسكت، فقال ابن عباس:

وللدار بعد غد أبعد

* أشار الجرجاني إلى طائفة من القرّاء يتميّزون بحذقهم وفطنتهم، واصفًا إياهم بـ(أهل المعرفة)؛ أولئك الذين يمتلكون ملكة التذوق الدقيق وقدرة على التفاعل العميق مع النص، وهم القارئون المتدرّبون الذين يكتشفون ما يستتر خلف المعاني الظاهرة، بما يجعلهم أقرب إلى ما يُصطلح عليه اليوم بـ "القارئ النموذجي" أو "المثالي" في النظريات الحديثة (عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص141).

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 141.

[2] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 239.

فقال عمر: كذلك قلت–أصلحك الله– أفسمعته؟ فقال لا وكذلك ينبغي[1]

ابن عباس لم يسمع البيت الثاني، ومع ذلك استطاع أن يكمله، لأنه وجد في النسيج الأسلوبي ما يرشده إلى الاحتمال الأقرب، وهذه التكملة قد ارتضاها الشاعر لنفسه ومن هنا تتجلى قدرة النص على خلق التوقع، كما تتضح أهمية الخبرة النوعية التي تجعل المتلقي بارعا حقيقيًا في العملية الإبداعية.

لقد اتسمت العملية الإبداعية في التراث البلاغي العربي بتصوّر متكامل يجمع بين المبدع والنص والمتلقي ضمن إطار تواصلي مشترك، فيُنظر إلى المبدع بوصفه الطرف الذي يُحسن ترتيب القول، ويستثمر قدراته التعبيرية لصياغة خطاب يستجيب لمقتضيات المقام، وأما النص، فهو الحيّز الذي تتفاعل فيه المعاني والألفاظ داخل بناء لغوي يتطلب عناية دقيقة بمستويات التركيب والتناغم. ويتقدّم المتلقي بوصفه شريكًا في تحقيق المعنى، إذ تُبنى بنية القول في ضوء استعداده للتلقي، ومدى ما يمتلكه من ذوق وخبرة. وعبر هذا التداخل، تتشكّل العملية الإبداعية كحركة دلالية تتجدد عبر العلاقة بين عناصرها الثلاثة، وتُستكمل داخل المجال التداولي الذي تتحرك فيه.

3. إمكانات الإسقاط والتصادي والتضايف في تأصيل نظرية التلقي

يندرج هذا المبحث ضمن مسعى يروم اختبار مدى انفتاح البلاغة العربية على ممكنات تأصيل نظرية التلقي، من خلال الوقوف عند تمثيلات مخصوصة لثلاث شخصيات نقدية وبلاغية أسهمت في تشكيل الحسّ الأدبي العربي في سياقاته الكلاسيكية، وقد اقتضى المنهج أن يُبنى الاشتغال على ثلاثية مفهومية تتيح إمكانات المقاربة مع النظرية الغربية، هي: (الإسقاط، والتصادي، والتضايف)*. وتمّ اختيار الجاحظ، والجرجاني، والقرطاجني، بناءً على حضورهم المميز في مفاصل تأسيس الخطاب الأدبي، وتمايز تصوّراتهم في التعامل مع النص والقول، والذوق والبيان، والتلقي والاستجابة. فالجاحظ قدّم خطابًا نثريًا يتمحور حول المتلقّي في صلب التأليف، بينما بلور الجرجاني مفاهيم دقيقة تتعلّق بعلاقات النظم وآثارها في إفهام المعنى، واقترح حازم القرطاجني

[1] أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تح: احسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008، ج1، ص 73.

* يشير (الإسقاط) إلى إجراء تأويلي مبدئي يُقارب من خلاله القارئ مفاهيم حديثة بأشكالها المفهومية أو الوظيفية مع مضامين أو مواقف في النصوص التراثية، دون ادعاء المطابقة أو السبق. أما (التصادي) فينصرف إلى مستوى أعمق من التقاطع، يقوم على التلاقي الدلالي أو الوظيفي بين مفاهيم تنتمي إلى سياقين معرفيين مختلفين، ولكنهما يتقاطعان في العمق دون أن يكون أحدهما فرعًا للآخر. في حين يُعدّ (التضايف) المستوى الأعلى من هذا التفاعل، إذ يشير إلى إمكان التأسيس لمقاربة نقدية مزدوجة، تنفتح فيها مفاهيم التراث على أدوات الحاضر، بما يسمح ببناء معرفة نقدية أصيلة، لا تنفصل عن جذورها ولا تتقيد بإملاءات خارجية.

وهذه المفاهيم الثلاثة تشكّل، مجتمعة، البنية المنهجية المعتمدة في هذا المبحث لرصد العلاقة الممكنة بين البلاغة العربية ونظرية التلقي، بوصفها علاقة تفاعلية لا اختزالية، قائمة على الحوار المعرفي لا على التماثل الصوري.

أدوات نظرية حسّاسة تستحضر المتلقّي في صميم البناء الشعري. وسيتم التوقف عند أنماط حضور المتلقّي في كل من هذه المشاريع الثلاثة، وفق نسق تحليلي يسعى إلى مساءلة مدى استعدادها لاستيعاب مفاهيم نظرية التلقي، لا من جهة التطابق، بل من جهة الفعالية التأويلية والبلاغية الكامنة في داخلها.

1.3. الجاحظ وبواكير التلقي في النثر العربي

إنّ أبرز ما يشدّ الانتباه في أعمال الجاحظ*، لا سيما في " الحيوان" و"البيان والتبيين"، ذلك الوعي المبكر بمسألة المتلقي، إذ يظهر القارئ في تصوراته طرفًا مساهمًا في بناء المعنى، لا مجرّد متلقٍّ خارجي، وتكشف هذه الممارسة عن فهم عميق لدور القارئ، وهو ما ستنظمه لاحقًا نظرية التلقي بوصفه أفقًا للتوقع. وتبرز نصوص الجاحظ صورة واضحة لهذا الوعي، بما يجعل ملامح هذه النظرية حاضرة فيها دون تكلّف أو افتعال.

لقد أدرك الجاحظ أن طبيعة القارئ تجعله سريع التأثر بالملل، فحرص على صياغة كتبه على نحو يراعي هذا الجانب. يقول:« **قد عزمت، والله الموفق، أن أوشّح هذا الكتاب، وأفصّل أبوابه، بنوادر من ضروب الشعر، وضروب الأحاديث، ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى باب، ومن شكل إلى شكل، فإني أرى الأسماع تمل الأصوات المطربة، والأغاني الحسنة، والأوتار الفصيحة، إن طال ذلك عليها**»[1]، ويكشف هذا القول عن وعيه بأثر التنويع في النص، وضرورته لحفظ انتباه القارئ، حيث لا تنحصر وظيفة هذا التنويع في تجميل النص، بل يمتد أثره إلى إعادة تنظيم التلقي وفقًا لتوقعات المتلقي وميوله المتقلبة.

كما جاء هذا التنويع ليجعل القارئ في حال يقظة دائمة، متنقلاً بين الشعر والنثر، والجِدّ والهزل، وفق نظام مقصود يهدف إلى إدامة نشاط القراءة، والملاحظ أن منهج الجاحظ في بنائه، ينسجم مع ما عُرف لاحقًا في النظرية الغربية بمفهوم "أفق التوقع" عند "ياوس"، حيث يتّضح حرصه على استحضار تجارب القارئ وتوقعاته أثناء القراءة، واعتماده على إحداث تحوّلات مدروسة داخل الخطاب تحفظ حيوية التلقي وتجدّد أثره. لذلك، كان الجاحظ يدرك تمام الإدراك أن قارئ كتاب "الحيوان" سيُقبل على عالم قد يبدو في ظاهره محصورًا بين دفتي العلم وخشونة التخصص، فتهيأ لهذا اللقاء بتوسيع دائرة التوقّع، مطعّمًا حديثه بألوان من الأدب وبديع اللطائف، حتى لا يبقى القارئ حبيس حدود المعرفة الصارمة. ولم يكن "الحيوان" وحده المسرح لهذا الأسلوب، فكتابه

---

* هو عمرو بن بحر الكناني، كني بالجاحظ وقد اشتهر بها لما كان يعتري عينيه من بروزٍ ظاهر ميز ملامحه، وُلد في البصرة مطلع القرن الثالث الهجري، ونشأ في أوساط علمية وثقافية متعددة المشارب. انفتح منذ شبابه على علوم الكلام واللغة والأدب، وامتاز بقدرة تحليلية لافتة وبأسلوب يجمع بين العمق والظرف. شكّلت مؤلفاته، وفي مقدمتها "البيان والتبيين" و"الحيوان"، منعطفًا في نثر العربية، لما تضمنته من نظرات فكرية رصينة وتأملات دقيقة في طبائع الإنسان والمجتمع، توفي سنة 255هـ.

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2003 م، ج 2، ص ص 2-3.

"البخلاء" يشهد له بذلك أيضًا، إذ يجد القارئ نفسه أمام مشاهد لا تقتصر على حكايات البخل وظرفها، بل تمتد إلى نقد اجتماعي مبطّن، وسخرية تختبئ خلف السطور، وحِكم لا تبوح بنفسها إلا لمن أنصت إلى ما وراء القول. هكذا يُخفي الجاحظ مقاصده تحت غلالة من الدعابة والنوادر، تاركًا للعين الفطنة أن تنفذ إلى الأعماق، وللقارئ النبيه أن يكون شريكًا في نسج المعنى، وكأنّ المعنى لا يُسلّم إلا لمن يسعى إليه، ويتبدى من هذا الأسلوب إيمان عميق بفاعلية القارئ في تأويل النص، وهو ما سيشكّل لاحقًا مرتكزًا أساسًا في نظرية التلقي. ومن هذا الأفق، يبدو أن الجاحظ، بحسّه البياني، كان واعيًا بأن النص الحي هو الذي يظل قادرًا على تجديد العلاقة بينه وبين قارئه، بحيث ينفتح دومًا على إمكانات لا تنفد من التفاعل والتأويل.

لقد كان وعي الجاحظ يتجه إلى بناء علاقة تفاعلية بين القارئ والنص، تُسهم في إمتاعه وتحفز دوره في إحياء الخطاب وإدامة أثره، حيث تتركز العناية على جعل القارئ حاضرًا في تشكيل المعاني وتنشيط مسار القراءة. وبخصوص فضل الكتاب وكيف يتجاوز حياة صاحبه وانتشاره المحدود، يرجع الجاحظ ذلك إلى فعل القراءة والتلقّي قائلا: «**والكتاب قد يفضُلُ صاحبَهُ، ويتقدَّمُ مؤلِّفَهُ، ويرجّح قلمُهُ على لسانه بأمور: منها أنَّ الكتابَ يُقرأ بكلِّ مكانٍ، ويظهر ما فيه على كلِّ لسانٍ، ويوجد مع كلِّ زمانٍ، على تَفاوُتٍ ما بين الأعصار، وتباعد ما بين الأمصار، وذلك أمرٌ يستحيل في واضع الكتاب، والمنازع في المسألة والجواب. ومُناقَلةُ اللسان وهدايتُهُ لا تجوزان مجلسَ صاحبِه، ومبلغَ صوته..**»[1]

هذه العبارات تكشف عن وعي مبكر لدى الجاحظ بطبيعة النص المكتوب، حيث يبدو في تصوره أثرًا مفتوحًا على الزمن، تتجدّد دلالاته مع تعاقب القرّاء وتنوّع البيئات، فيظل الخطاب حيًّا بما يتيحه من إمكانات الفهم وإعادة الاكتشاف في كل سياق جديد

أما بخصوص خلود العمل، فيرى الجاحظ أنه «**قد يذهب الحكيمُ وتبقى كتبُه، ويذهب العقلُ ويبقى أثرُهُ**»[2] فيتبن لنا؛ أن الكتاب يظل قائمًا في حضوره، يستأنف أثره مع كل قارئ جديد يعيد قراءته، ويشارك في فهمه وتأويله، وبين تعاقب الأجيال، تتجدّد الحياة في النص، ويُستعاد أثر العقل الذي دوّن فيه، كأنما يبعث من جديد مع كل قراءة، ويُفهم من هذا أن معاني الكتب وأفكارها لا تنتهي، ما دامت تجد في المتلقي شريكًا في استخراجها وإحيائها على مر الزمن. ألا يتقاطع هذا التصوّر مع حجر الأساس في نظرية التلقي الحديثة التي ترى في النص الأدبي مجالًا لتعدّد التأويلات بتعدّد قرّائه واختلاف سياقاتهم، دون أن يكون معنى النص محصورًا في دلالة واحدة أو مغلقًا على فهم بعينه؟، وفي وصف الجاحظ للكتاب بأنه يُفصح عمّا فيه على ألسنة الجميع، إيماءة دقيقة إلى ما يملكه النص من قابلية للتجدّد مع كل قارئ يعيد صياغة معانيه وفق لغته وفهمه. ففي نظره، لا يكون الكتاب حيًّا إلا حين يثير حوارًا مستمرًا مع قرائه، ليُخرج كل واحد منهم من النص ما يتناسب مع

[1] الجاحظ، الحيوان، ج1، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 59.

تجربته ووعيه، فيُسهم بذلك في إظهار ما ينطوي عليه من دلالات، وتبدو هذه الرؤية متجاوزة لفكرة نشر الكتب في حدّها المادي، لتبلغ تصوّرًا أعمق عن تلقّي النصوص.

وفي نفس الصدد انتقل الجاحظ إلى مسألة أعمق تتعلق ببنية القراءة ذاتها، حين صرّح بأن القارئ مطالب ألا يكتفي بقراءة جزئية أو مجتزأة، وإلا فإن أحكامه على الكتاب ستكون قاصرة ومضللة، فهو يطلب من القارئ إتمام القراءة وربط أجزائها بعضها ببعض حتى ينال المعنى المقصود، يقول: «**وهذا كتاب موعظة، وتعريف، وتفقه، وتنبيه. وأراك قد عبته قبل أن تقف على حدوده، وتتفكر في فصوله، وتعتبر آخره بأوله، ومصادره بموارده..**»[1] هنا، نلاحظ أنه قد وصف آلية تتقارب لاحقا مع الطرح الذي سيبني عليه "إيزر" نموذجًا أساسيًا للتلقي، وهو القراءة المتتابعة من أول النص إلى آخره (القراءة الطوافة)، كون المعنى لا يتحقق إلا بواسطة قراءة تربط الأجزاء، وتعيد تركيب الدلالات ضمن صورة كلية للنص.

كما تكشف نصوص الجاحظ عن وعيه العميق بتعدّد مستويات التلقي، وبأن القرّاء يتفاوتون في الأذواق والمعارف والتجارب، الأمر الذي جعله يستحضر هذا التنوّع في كتابته، ويُعنى بإدراك أثره في فهم النصوص. ونجد حضور هذا الإدراك الصريح في مقدمة الحيوان فالكتاب يحتاج إليه المتوسط العامي، كما يحتاج إليه العالم الخاصي، " **ويحتاجه المبتدئ كما يحتاجه المتمكن، وتستهويه نفوس الفتيان كما يأنس به الشيوخ. يُقبِل عليه الفاتك كما يُقبل عليه الناسك، ويجد فيه صاحب اللهو ما يجده صاحب العزم، كما يشدّ الغبي بما يشدّ الفطن، فهو جامعٌ لما تتطلع إليه مختلف الأذهان والميول**".[2]

هذا القول، ألا يمكن أن يُسقط عليه – دون تعسف – فكرة تعدد "أفق التوقع" التي تعدّ جوهر التلقي عند "ياوس" ؟، بل وأساس ما سيُعرف لاحقًا في الدراسات الثقافية بنموذج التلقي المفتوح* الذي يقر بأن لكل قارئ تجربته التأويلية الخاصة بحسب طبقته، وعصره، وثقافته، وظروفه.

وفي مقدمة البخلاء، يعلن الجاحظ صراحة بأن القارئ يمكن أن يخرج من كتابه بأوجه متعددة، يقول:

---

[1] الجاحظ، الحيوان، المصدر السابق، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص13.

* تشكّل نموذج التلقّي المفتوح في سياق الدراسات الثقافية والنقد ما بعد الحداثي، ابتداءً من النصف الثاني من القرن العشرين. وقد ساهمت نظرية التلقي، خاصة في أعمال ياوس وإيزر، في التمهيد لهذا المفهوم، لِما تنطوي عليه من عناصر تنسجم مع البُنى الثقافية، وفي مقدّمتها القارئ، الذي يُعد المتلقّي الأول لتأثيراتها، وهو أيضًا من يتولّى فحصها وتأويلها انطلاقًا من منظوره الثقافي الخاص، غير أن التحوّل الجوهري جاء مع مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة، الذي مثّل النواة الفكرية لهذا التوجّه. وقد أرسى ريتشارد هوغارت، من خلال دراسته النقدية للثقافة الشعبية، ملامح هذا النموذج حين بيّن أن الجمهور، وخصوصًا من الطبقات العاملة، لا يتلقّى الخطابات الثقافية بطريقة خاضعة أو سلبية، بل يعيد تأويلها وتكييفها داخل سياقات اجتماعية وثقافية خاصة به. وعلى هذا الأساس، أعاد نموذج التلقي المفتوح الاعتبار لفعل القراءة بوصفه ممارسة ثقافية فاعلة، وفتح المجال أمام مقاربات جديدة للهُوية، والنوع الاجتماعي، والمقاومة الثقافية عبر التلقي.

«قد يجد القارئ في كتابي هذا ثلاثة أشياء: تبين حجة طريفة، أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة، وأنه في ضحك منه إن شاء، وفي لهو إن مل الجد..».[1]

هذه العبارة تتجاوب بوضوح مع فكرة الوظيفة المفتوحة للنص التي طورتها نظرية التلقي، وتحديدًا مع أطروحة "إيزر" في أن النص الأدبي لا يفرض قراءة واحدة، بل يُبنى على إمكان تعدد القراءات بحسب خلفيات القراء واختلاف مواقعهم الاجتماعية والنفسية، فالجاحظ هنا يُقرّ صراحة أن كتابه يقدم للقارئ إمكانات متنوعة للفهم والتأويل، وعليه فهو يترك للقارئ حرية أن يجد فيه بغيته بحسب حاله وظرفه. ومن زاوية أخرى يقود الطرح الجاحظي إلى ما ستسميه الدراسات الحديثة لاحقًا بـ وظائف التلقي* (Reception Functions) وهو فرع لم يتطوّر إلا عند منظري الإعلام الثقافي لاحقًا مثل **ستيوارت هول****، حين ربطوا بين التلقي ووظائفه الاجتماعية والنفسية. والجاحظ، هنا، قدّم بوضوح تصورًا عن هذه الوظائف منذ القرن الثالث الهجري، وهو ما يعطي لمقولاته قيمة تأسيسية يمكن أن تُدخِل في صلب نظرية التلقي الحديثة مكوّنًا أخلاقيًا واجتماعيًا ظل مغيبًا نسبيًا.

وتتّسع هذه المسألة في نصوص أخرى للجاحظ، حين يبرز التعدد التأويلي بوصفه خاصية من خصائص النص نفسه، لا مجرد نتيجة لاختلاف القرّاء. فالنص، كما يصوّره، يفتح المجال لاكتشافات تتجاوز قصد

---

[1] الجاحظ، البخلاء، تح: محمد علي أبو العباس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 01، 2012 م، ص 14.

* هو تصور بديل في مجال الاتصال طرحه ستيوارت هول، وتجاوز النماذج التقليدية التي تُصوّر العملية الاتصالية بشكل خطي من مرسل إلى رسالة ثم إلى مستقبل. ارتكز نموذجه على إدخال متغيرات ثقافية واجتماعية تؤثر في تلقي الرسائل، واعتبر أن عملية الاتصال تمر بمراحل متداخلة هي: الإنتاج، الانتقال، التوزيع، الاستهلاك، ثم إعادة الإنتاج. وقد أشار إلى أن المتلقي لا يتلقى الرسالة بوصفها وحدة ثابتة، بل يُدخل عليها تعديلات مرتبطة بسياقه الثقافي والاجتماعي، يفترض نموذج ستيوارت هول في الاتصال أن منتج الرسالة يقوم بترميزها بمعنى مهيمن، غير أن عملية التلقي لا تتم بشكل آلي أو مطابق بالضرورة لذلك المعنى. فالمتلقي، من جانبه، يُعيد تفكيك الرموز وفق تجربته الخاصة، ويقترح هول ثلاث إمكانات رئيسة لفعل القراءة:

قراءة توافقية: يُعيد فيها المتلقي بناء المعنى بما يتطابق مع القراءة المهيمنة التي اقترحها المنتج.

قراءة تفاوضية: يُبقي فيها المتلقي على بعض جوانب المعنى المهيمن، مع إدخال تعديلات تتماشى مع رؤيته الخاصة.

قراءة معارضة: يرفض فيها المتلقي المعنى المهيمن، ويُنتج قراءة بديلة تنطلق من موقع اجتماعي أو ثقافي مغاير.

ينطلق هذا النموذج من قناعة بأن فعل التأويل يتأثر بجملة من المحددات، على رأسها النوع الاجتماعي، والانتماء الطبقي، والخلفية الثقافية للفرد، ما يجعل التلقي مشروطًا بتجربة القارئ ومرجعيته لا بمجرد نية المرسِل.

** عالم اجتماع ماركسي، بريطاني الجنسية ومن أصل جامايكي، كان له أثر بالغ في نشأة الدراسات الثقافية وتطورها. انخرط في البداية ضمن تيار اليسار الجديد خلال أواخر خمسينيات القرن العشرين، وتولى إدارة مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في برمنغهام بالمملكة المتحدة من سنة 1968م إلى 1979م، وهي المرحلة التي شهدت تبلور هذا الحقل المعرفي بوصفه مجالًا مستقلًا ومتمايزًا يُعرف بالدراسات الثقافية (ينظر، كريس باركر، معجم الدراسات الثقافية، ص375).

المؤلف، حيث يجد القارئ معاني لم تخطر للكاتب على بال، ويلتقط دلالات تتجاوز ما عُقد عليه القصد عند الكتابة، لتغدو القراءة فعلًا يكشف عن غنى النص وثرائه بطبيعته « **ولولا ما أودعت لنا الأوائل في كتبها، وخلت من عجيب حكمتها، ودونت من أنواع سيرها، حتى شاهدنا بها ما غاب عنا، وفتحنا بها كل مستغلق كان علينا**»[1] يحمل هذا النص اعترافًا صريحًا بانفصال العمل المكتوب عن صاحبه، وانفتاحه على أن يُستعاد ويُقرأ على نحو متجدّد مع اختلاف الأزمنة وتنوّع الأمكنة، وهو ما يُبرز التصادي مع ما طوّره ياوس في نظرية التلقي، حيث يُفهم العمل الأدبي بوصفه حوارًا متجدّدًا بين الماضي والحاضر، بين زمن الكتابة وإضافات القراءة اللاحقة.

و يذهب الجاحظ أبعد من ذلك في وعيه بتعقيدات التلقي، حين ينبّه إلى خطر التأويلات المتعسفة التي قد يقترفها القارئ إذا لم يتحلَّ بالعدل والإنصاف،« **جنبك الله الشبهة، وعصمك من الحيرة، وجعل بينك وبين المعرفة نسبًا... وحبب إليك التثبت وزين في عينك الإنصاف**»[2] إنه يدعو القارئ إلى التحرر من الهوى والتعصب المذهبي حتى لا يُسيء قراءة النصوص، وهو ما سستبناه مدرسة كونستناس لاحقا عن طريق رفضها للقراءات الموجهة و ضرورة تحرير القارئ من الخلفيات الأيديولوجية كي لا يفسد تلقيه للنص؛ فكأن الجاحظ هنا يُنبه إلى أن القارئ الذي ينطلق من موقف مسبق أو تعصب لفكرة سيؤول النص دومًا لصالح ما يُحب، لا لما يُنتجه النص في ذاته.

وما يزيد هذا التصادي حضورًا في نصوص الجاحظ، نظرته إلى النص الأدبي باعتباره مجالًا رحبًا لمشاركة القارئ في إنتاج المعنى، حيث دعى قارئه إلى المساهمة في إحياء دلالاته، لتنبثق المعاني وتتجدّد في كل قراءة «**وقد غلطك فيه بعض ما رأيت، في أثنائه، من مزح لم تعرف معناه، ومن بطالة لم تطلع على غورها**»[3]، مما يعني إدراكه أن النص لا تُستجلى دلالاته عن طريق القراءة السطحية، بل تُستخرج معانيه عبر النفاذ إلى أعماقه وربط مكوناته بعضها ببعض، ويُقارب هذا التصور ما سيُعرف لاحقًا في نظرية إيزر بمفهوم الفراغات النصية، حيث يقوم النص الأدبي على حضور قارئ يمتلك القدرة على إتمام ما تركه النص مفتوحًا، فيملأ ما فيه من بياضات تأويلية، مستعينًا بمعارفه وتجربته الخاصة في تشكيل المعنى.

يظهر فحص مقولات الجاحظ وتحليلها في ضوء مقابلتها مع طروحات نظرية التلقي إمكانات فكرية ومنهجية تفتح المجال لتصور علاقة عميقة بين هذه النظرية الحديثة وبعض أسسها الممكنة في التراث النقدي العربي، وتأتي تصورات الجاحظ، من خلال عنايته بمفاهيم مثل تنويع الخطاب، ومراعاة القارئ، وإدراك تعددية الأفهام، والدعوة إلى القراءة المتأنية، والتنبيه إلى مخاطر التأويل المتعصب، لتُشكل ملامح مبكرة لفكرة التلقي،

[1] الجاحظ، مصدر سابق، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 07.

[3] المصدر نفسه، ص 31.

في أبعاده الجمالية والاجتماعية معًا، بوصفه مسارًا يؤسس لفعل ثقافي ومعرفي له غاياته التربوية.

وقد عبّر الجاحظ في نصوصه عن هذا التصور حين جعل من القارئ طرفًا أصيلًا في عملية إحياء النص، إذ لا تكتمل الدلالة إلا بمشاركته في إنتاج المعاني من خلال قراءة حرة ومسؤولة، ومن هذا الأفق، تبدو مساهمة الجاحظ حاملة لإمكانات تُمكّن من التفكير في تطوير نظرية التلقي، بما يجعلها أداة لفهم العلاقة بين النص والقارئ، وفي الوقت ذاته وسيلة لتحليل أثر التلقي في تشكيل الذوق العام، والمساهمة في بناء تقاليد ثقافية جديدة، تساعد في تحصين الوعي الاجتماعي من مظاهر التعصب والانغلاق، وهي قضايا طالما شغلت اهتمامه الفكري والأدبي.

لكن، مع أهمية هذا التضايف، تبقى هناك حدود لا يمكن تجاوزها دون وعي نقدي؛ فالنصوص الجاحظية، رغم وعيها العميق بقضية التلقي، لم تُنتج نظرية مكتملة بالمعنى الدقيق، أي أنها لم تصل إلى مستوى بناء نموذج تحليلي منهجي لقضية التلقي، كما فعلت مدرسة كونستانس التي ضبطت مصطلحاتها وأدواتها بدقّة ويمكن ادراج بعض التشابهات والاختلافات كالآتي:

أ. أوجه التشابه

- كلاهما يرى أن القارئ ليس سلبيًا، بل يشارك في تشكيل المعنى.
- عند الجاحظ، فهم النص يتغير وفقًا لخلفية القارئ اللغوية والثقافية.
- عند رواد نظرية التلقي، المعنى يتغير وفقًا لأفق توقع القارئ وتجاربه السابقة.

ب. أوجه الاختلاف

- الجاحظ يتحدث عن التفاعل مع النص من زاوية لغوية وبلاغية، أي أن استجابة القارئ تعتمد على مهارته اللغوية
- نظرية التلقي المعاصرة، تتحدث عن أفق التوقع بوصفه عنصرًا تاريخيًا متغيرًا، أي أن فهم النص يتغير من عصر إلى آخر.
- ومجمل القول؛ فإن الجاحظ قدّم رؤية حدسية تطبيقية نابعة من حسّه البلاغي وذائقته الأدبية وتجربته الخطابية، لكنه لم يبلورها في صورة نظرية علمية ذات جهاز مفاهيمي واضح.

2.3. عبد القاهر الجرجاني ومسارات التلقي بين العقل والذوق

اشتغل عبد القاهر الجرجاني* في "دلائل الإعجاز" على كشف الآليات الخفية التي تمنح الكلام طاقته

* هو عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، ولد في مدينة جرجان الواقعة بين طبرستان وخراسان، ونشأ في بيئة علمية منحته تكوينًا فقهيًا على المذهب الشافعي، وكلاميًا في إطار الفكر الأشعري. ارتبط علميًا بأبي الحسن الفارسي، فتتلمذ عليه طويلًا

البلاغية، مستندًا إلى أدوات علم المعاني لفهم ما يجعل العبارة تؤدي أكثر مما تقوله، وتركز اهتمامه على الصورة التي تنتظم فيها العناصر اللفظية ضمن الجملة، وعلى ما ينشأ من تآلفها من آثار معنوية لا تستقيم إلا من خلال ترتيب مخصوص. هذا النسق الذي لا يخضع للصدفة ولا للتكرار، كان عنده مظهرًا من مظاهر الإحكام، حيث تتولد البلاغة من التناسب بين المقاصد وطريقة التعبير عنها.

وبواسطة هذا الطرح، تتضح ملامح نظرية متماسكة في النظم، تجعل من العلاقة بين الأجزاء موضع النظر، باعتبارها المجال الذي يتكوّن فيه المعنى، ويترسّخ فيه أثر البيان، إذ بحسبه يكون" **الإعجاز بنظم الكلام لا بالكلم المفردة**[1]، وتتّفق الدراسات البيانية على أنّ الألفاظ بوصفها وحدات لغوية، لا تنفرد في ذاتها بإنتاج البلاغة أو تحقيق الإعجاز، إذ إنّ المفردة بمعناها المعجمي تظل متاحة في مختلف الاستعمالات، وقد ورد كثير منها في نصوص نثرية وشعرية سبقت القرآن أو عاصرته، دون أن يفضي ذلك إلى الأثر ذاته.

وهنا يَظهر مأخذ عبد القاهر الجرجاني الذي وجّه النظر إلى موضع الدهشة الحقيقي، وهو انتظام الألفاظ ضمن نسق مخصوص، تنتظم فيه المعاني بعلاقات دقيقة تُنشئ أثرًا يتجاوز ما تتيحه الكلمة مفردة، وقد دعم الجرجاني هذا التصور بحجّة عقلية دقيقة، إذ يبيّن أن القول بخصوصية الكلمة المفردة في إنتاج الإعجاز يقتضي أن تكون لها قدرة ذاتية مطلقة، تُحدث أثرها بمجرد وجودها، أيًّا كان السياق، وهو ما لا يستقيم مع التجربة اللغوية، لأن الكلمة لا تُحدث الأثر نفسه إلا ضمن نظام يفعّل إمكاناتها التعبيرية ويوجّهها إلى مقاصد بعينها، ويُستثمر فيها التآلف الخفي بين المعاني والصيغ، بما يمنحها أثرًا يتجاوز الحدود الظاهرة للعناصر المكوِّنة، وتتمثّل خصوصية هذا التكوين في قدرته على توليد معنى يُدرك بجملته.

يشكل تعريف الجرجاني للنظم مدخلًا تأسيسيًا لفهم تصوّره المتفرّد للبلاغة، فقد صاغ حدًّا دقيقًا لهذا المفهوم جعله محورًا لفلسفته البيانية، حين قال: «**ليس النظم شيئًا إلا توخّي معاني النحو وأحكامه ووجوهه فيما بين الكلم**»[2]، ويُعد هذا التعريف، على كثافته، مفتاحًا ضروريًا لفهم نظرية النظم؛ فكل لفظة تُنتخب لتُوضع في موضع مخصوص يُمليه انتظام القواعد النحوية وتوجّه المعاني، ويُنتظر منها أن تؤدي دورها في بناء المعنى الكلي ضمن سياق محسوب. ويُعمّق الجرجاني هذا الفهم حين يبيّن أن الألفاظ، متى نزعت عنها روابط النحو والمعنى، وانساقت مفردة متعاقبة بلا نظام دلالي، فإنها تفقد قدرتها على إنشاء خطاب متماسك، وتخرج عن كونها كلامًا يُفضي إلى معنى جامع «**فإذا رفعت معاني النحو وأحكامه مما بين الكلم حتى لا تراد فيها في جملة ولا تفصيل، خرجت الكلم المنطوق بعضها في إثر بعض(...) عن أن يتصور أن يقال في كلمة**

حتى استوعب علوم النحو واللغة، الأمر الذي انعكس في مصنفاته النحوية الأولى. غير أن نبوغه البلاغي هو الذي خوّله منزلة رفيعة، ظل مقيمًا في بلدته إلى أن توفي سنة471 هـ.

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، ص 395.

[2] المصدر نفسه، ص 392.

منها إنها مرتبطة بصاحبتها، متعلقة بها، وكائنة بسبب منها»[1]

بعبارة أخرى، لا ينشأ انتظام المعنى إلا عبر البنية النحوية التي تنظّم هذا التقارب وتحوّله إلى ترابط دلالي، فالعلاقات التي تُنشئ الإسناد، أو تفعّل أدوات التخصيص والتعليق، تُسهم في ضبط موقع كل لفظة ضمن شبكة المعنى، وتجعل من بعضها امتدادًا أو نتيجة لبعضها الآخر، وعند غياب هذا النسج الدقيق، ينحلّ الترابط الداخلي، وتغدو العبارة أقرب إلى تجاور صوريّ لألفاظ مبعثرة، يعجز القارئ عن إدراك مقصدها أو تبيّن وحدة معناها.

ويمتد بناء الجرجاني النظري ليشمل ما يمكن اعتباره مبدأً منهجيًا في إنتاج الخطاب، وهو ارتباط ترتيب الكلام بترتيب المعاني في النفس؛ فالمتكلم لا يضع ألفاظه في موقعها إلا بعد أن يستقر في ذهنه موضع كل معنى ضمن السياق الكلي للفكرة. وهذا الانتظام الداخلي هو ما يوجّه حركة العبارة في ظاهرها، وقد صاغ الجرجاني هذا الترابط بدقة حين قال: «**فإنها (أي الألفاظ) لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولًا في النفس، وجب للّفظ الدالّ عليه أن يكون مثله أولًا في النطق**».[2]

يحمل هذا التصريح في طياته مبدأ أساسًا في نظرية النظم، إذ يكشف عن الصلة العميقة بين ترتيب الكلام وتموضعات المعاني في ذهن المؤلف؛ فحركة الألفاظ في العبارة لا تُفهم خارج المسار الذي تتخذه الأفكار في لحظة التكوين، وكلما استطاع الكاتب أن يُجسّد هذا الترتيب الداخلي بلغة منسوجة على وفقه، انفتح النص أمام القارئ بصورة أوضح، واستوت معانيه في سياقها المنتظم، أما إذا اختلّ هذا النسق الذهني في الصياغة، تراجع وضوح الدلالة، وتفاوت وقعها في وعي المتلقي.

وتتجاور هذه الفكرة، في أفقها التأويلي، مع ما يُعرف في النظرية الحديثة بصورة **"القارئ الضمني"**، حيث يُبنى القول على افتراض خفي لوعي متلقٍ مثالي، يستقبل العبارة ويتتبع من خلالها ملامح الترتيب الذي ابتدأ في الفكر ثم انتقل إلى الكلام. وبهذا الاعتبار، يبدو النظم أشبه بصناعة معرفية دقيقة، تتعلّق بإعداد المعنى في وجدان المتلقي، من خلال ضبط القول وتنسيقه وفق ما يستدعيه انتظام المعاني.

كما يمتد وعي الجرجاني بالمتلقّي إلى مستوى أعمق في نصوص أخرى، يبيّن فيها أن البلاغة ترتبط بقدرة الكلام على إحداث أثر مميّز في فكر المتلقّي، وهو ما يستلزم من المتكلم وعيًا دقيقًا بما يثير تجاوبًا خاصًا في الذهن؛ **لأن "ارتياح النفس إنما يتحقق حين يُنقل بها من المعنى الخفي إلى الواضح، ويُقَدَّم لها الصريح بعد أن كانت تألف التلميح، فتُستدرَج من أمرٍ يُراد تلقينها إيّاه إلى آخر هي به أدرى وأوثق**

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، ص 425.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

علمًا، مما يعزّز ثقتها ويُرسّخ فهمها[1]، وتتبدى من العبارة رؤية دلالية، تتجاوز حدود المعنى الثابت إلى تجربة المعنى المتحرك في ذهن المتلقي، وهي تقارب الفكرة نفسها التي طوّرها "ياوس" حين اعتبر أن جمال النص يكمن في المسافة بين أفق التوقع وأفق الإنجاز، أي في التفاعل الذي يغيّر القارئ من خلال النص، ويغيّر النص من خلال القارئ.

وفي موضع آخر يُفصح الجرجاني عن تصوره العميق للبلاغة بوصفها استجابة عقلية وجمالية معًا «**فقد بان الآن واتضح لمن نظر نظر المتثبت الحصيف، الراغب في اقتداح زناد العقل والازدياد من الفضل... أنه لا يرضى أن يكون كالظاهري، الذي يجري مجرى المقلد، ولا يعدّ الذي يقع في أول الخاطر**».[2]

هذا النص يعادل صراحة دعوة "إيزر" لتحرير القارئ من التلقي الآلي والقراءة السطحية، إذ ينبه الجرجاني إلى أن المتلقي مطالب بالتفكر، وإعمال العقل، وعدم الاكتفاء بالانطباعات الأولية، وهو عين ما ترتكز عليه النظرية الحديثة في فصلها بين القارئ الفعلي والقارئ الضمني، وتأكيدها على فاعلية القارئ في إنتاج المعنى.

إن تركيز عبد القاهر الجرجاني على النظم والعلاقات السياقية يجعله قريبًا في مقاربته من مفهوم التفاعل بين النص والقارئ كما ظهر في نظريات التلقّي الحديثة، سواء كان ذلك عن وعي مباشر أو من خلال تطوّر رؤيته البيانية. ورغم أنه لم يستعمل مصطلحي "المتلقّي" أو "القارئ" بصيغتهما المتداولة اليوم، إلا أن حديثه المتكرر عن "السامع" ووقع الكلام في نفسه، وعن "الناظر في الشعر" وما يرتبط بذلك من تذوّق، يعبّر عن حضور دائم لفكرة التلقي في بنية تصوره. ويمكن أن يُلحظ هذا الحضور بوضوح في معالجته لعدد من الأساليب البلاغية، مثل التقديم والتأخير والحذف، حيث ترتبط القيمة الجمالية لهذه التراكيب بما تحدثه من أثر في إدراك السامع، وبما تفتحه من إمكانات الفهم داخل السياق.

إن ما نلاحظه من نصوص الجرجاني هو أنه كان يستبطن، في تحليله للبلاغة، صورة لقارئ حيّ، حاضر، متفاعل، ذكي، وهو ما يجعل طرحه قابلاً للإسقاط على أبرز مفاهيم نظرية التلقي الحديثة، مثل:

- أفق التوقع.
- التفاعل بين القارئ والنص.
- دور القارئ في بناء المعنى.
- القراءة الفاعلة لا السطحية.
- مركزية التأثير النفسي والجمالي.

ومن زاوية أخرى، فإن فإن التصادي بين التنظير البلاغي للجرجاني ونظرية التلقي المعاصرة، يكشف عن

---

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 03، 2001 م، ص 92.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، ص171.

توافقات عميقة نسبيا، تتولد من طبيعة الرؤية التي يحملها كل منهما حول فعل القراءة، وشروط التذوق، وعمليات التأويل، وتفاعل المعنى مع أفق المتلقي، من أبرز هذه التوافقات ما يتعلّق بمفهوم "**الفراغات النصيّة**"، وهي التي يحتل فيها القارئ موقعًا فاعلًا في ملء ما لم يُصرّح به صراحة. هذه الفكرة التي بلورها "إيزر" باعتبارها لحظة تأسيس للتلقي بوصفه نشاطًا إبداعيًا، نجد لها صدى واضحًا ومبكرًا عند الجرجاني، حين وصف **الحذف** بوصفه ظاهرة بلاغية تنقل العبء إلى المتلقي، وقد أبدى الجرجاني إعجابًا كبيرًا ببلاغته (الحذف) حتى وصفه بأنه بابٌ "**شبيه بالسحر**"، يقول في عبارة متألقة: «**الحذف هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تُبِن**».[1]

تعبّر هذه المفارقات البلاغية عن ظاهرة معروفة في بنية التعبير، إذ يحدث أن تتجاوز قوة المعنى ما يُفصح عنه ظاهرًا، فيبدو ما يُترك دون تصريح أوضح أثرًا مما يُقال مباشرةً. فحذف الكلمة، مع استمرار معناها حيًّا في الذهن، قد يُولّد في نفس القارئ استجابة أعمق مما تُحدثه العبارة الصريحة، ويواصل شرح ذلك «**قد تنكرها حتى تخبَر، وتدفعها حتى تنظر**»[2]، أي قد يبدو القول بأن السكوت أبلغ من الكلام مثيرًا للدهشة في الظاهر، غير أن التجربة والتأمل كفيلان بكشف ما ينطوي عليه من دقة وصدق في الفهم. وفي هذا السياق، تتجه عناية الجرجاني إلى دور المتلقي، حيث يتوقف تحقق الأثر البلاغي للحذف على قدرة القارئ أو السامع على استنباط المعنى المستتر، والتقاط الإشارة الكامنة في موضع السكوت، فغياب اللفظ يُفهم كإجراء مقصود يفتح مسلكًا خفيًا نحو المعنى، ويمنح المتلقي موقعًا فاعلًا في استكمال الدلالة، ويضرب مثلا ببيت شعر حُذف منه المبتدأ (هي) واكتفي بخبره" غضبى"، للتعبير عن حالة المحبوبة:

العيــن تبدي الحبّ والبغضا ** وتظهر الإبـــرام والنّقضا**

درّة، ما أنصـفـتني في الهـوى ****ولا رحمت الجسد المنضـى

غضبـــى، ولا والله يا أهـلها ** لا أطعم البــارد أو ترضى**

ثم يعلق قائلا: «**ألا ترى أنّك ترى النّفس كيف تتفادى من إظهار هذا المحذوف، وكيف تأنس إلى إضماره؟**»[3]

وتماشيا مع ما تم رصده، يُظهر تحليل الجرجاني وعيًا دقيقًا بما يمكن أن يحدثه الفراغ الدلالي المقصود من أثر في نفس القارئ، إذ يفتح له أفقًا للمشاركة في استكمال الصورة والمعنى، فتتضاعف بذلك قوة النص وتتكثف استجابته الجمالية. ويتقاطع هذا التصوّر مع ما طوّره إيزر في حديثه عن "فراغات النص" وفاعلية القارئ في

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، ص 146.

[2] المصدر نفسه، ص 146.

[3] المصدر نفسه، ص 152.

ملئها، حيث يرى أن الكتابة البارعة تُبقي على مساحات غير مفسّرة تستدعي من المتلقي تشغيل خياله، ليُتمّ من خلاله التشكيل الدلالي، وقد سبق الجرجاني إلى تأمل هذا الأثر، حين وصف الحذف بأنه يجعل القارئ أنطق ما يكون وهو صامت، في إشارة إلى اندماجه العميق في المعنى المتروك، ولعلّ ما يسميه إيزر بقيمة الصمت يشبه في أثره ما أشار إليه الجرجاني بوصفه ضربًا من السحر، نظرًا لما يتركه من قوة في وقع التلقي، ومن خلال هذا التصوّر، يتبدّى النص البليغ بوصفه عملًا مفتوحًا، يُهيّئ لمتلقيه مجالًا للتخييل والاستدراك، فينخرط في تشكيل المعنى، ويختبر لذة الكشف التي تنشأ عند استخلاص غير المنطوق مما قيل.

وإلى جانب الحذف، يشغل التقديم والتأخير موقعًا بارزًا في بناء نظرية النظم عند الجرجاني، بوصفه أحد الأساليب التي يُعاد بها ترتيب عناصر الجملة – من فاعل ومفعول وجر ومجرور – على نحو يخرج عن الترتيب النحوي المتعارف عليه، ويأتي هذا التحوّل في مواضع التركيب لخدمة مقصد دلالي يتصل بمراد المتكلّم وسياق المعنى. وقد بيّن الجرجاني أن جمال هذا التصرف يرتبط بما يلتقطه السامع من الغرض الكامن في التغيير، إذ يُقدّر حسن التركيب بما يولّده من أثر في فهم المتلقي لطبيعة المعنى وانعكاساته، فيقول:« **التقديم والتأخير كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، ولا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة**»[1]، ثم يبين أن هذا التقديم لا يكون بليغًا إلا إذا لبّى حالة ذهنية في المتلقي، كما في قول العرب " **شر أهر ذا ناب**" – وهو تركيب قدّمت فيه كلمة "شر" على الفعل والفاعل- علّل الجرجاني هذا التقديم بأن المراد تنبيه السامع من البداية إلى أن ما أثار ذا الناب (الأسد) هو شر لا خير؛ أي أنّ المتكلم توقع ضمنًا احتمال أن يظن السامع عكس ذلك، فبادر بتقديم لفظ "شر" دفعًا لهذا التوهّم وتعجيلًا للفهم الصحيح.

وعليه يتضح لنا من معالجة الجرجاني لقضية الترتيب رؤية تتجاوز الجانب النحوي، وتُشير إلى وعي بكيفية تأثير مواضع الكلام في حركة المعنى داخل ذهن المتلقي، فاختيار موضع اللفظ لا ينفصل عن تدبير خفي يُنظّم من خلاله توقّع السامع، ويضبط مسار استقباله للدلالة، وبواسطة هذا الانتباه إلى ترتيب التراكيب، يبرز جانب من الفهم الجمالي الذي يقوم على إدارة أفق التوقع عند المتلقي، وهو المفهوم الجوهري عند "ياوس"، الذي يجعل من التوقعات الذهنية مدخلًا أساسيًا لقياس جمالية النص.

كما يتّضح أيضا من طريقة الجرجاني في تحليل الأثر؛ أنه تجاوز مستوى التعبير الخارجي، واتجه إلى دعوة المتلقي للانتباه إلى ما يختبره داخل نفسه أثناء القراءة، كون التجربة الجمالية، تتشكل من وعي القارئ بحالته الذهنية، ومن ملاحظته لكيفية تجاوبه مع ما يُقال ومع ما يُلمح إليه دون تصريح «**اعمد إلى ما تواصفوه بالحسن، وتشاهد له بالفضل(...) ثم تأمله(...) فإذا رأيتك قد ارتحت واهتزت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحية مما كانت؟**»[2]

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، ص 106.

[2] المصدر نفسه، ص 85.

تفتح هذه العبارة مجالًا للتفكير في نوع خاص من التفاعل بين القارئ والنص، يندرج ضمن ما يمكن تسميته بـ "النقد الذاتي للمتلقي"، حيث يُطلب من القارئ أن يتأمل نفسه، وأن يبحث عن سرّ تأثره، وسبب ارتياحه، وهو ما يعادل فكرة "الاستجابة الجمالية" في نظرية التلقي، والتي تربط الحكم الجمالي بتجربة شعورية تتوسط بين النص والقارئ.

وتشير ذات العبارة إدراك الجرجاني، أن المعاني تتكشّف في سياق يتّسم بالتدرّج والانفتاح، وأن الوضوح ينبثق شيئًا فشيئًا عبر طبقات من الغموض الجزئي، وجاذبية المعنى الذي لا يمنح ذاته فورًا، ولهذا جّه عناية القارئ إلى التروي والتأمل وإعادة النظر، لما في المعاودة من إمكانية لاستجلاء ما يتأخّر ظهوره عند القراءة الأولى. ونلمس هنا؛ أن–الجرجاني– يوجّه فعل القراءة ذاته، ويطلب من القارئ أن يدخل النص دخولًا شعوريًا، ذوقيًا، وتحليليًا، أي أن يكون قارئًا ذا وعي تأويلي، لا مجرد مستهلك للمعنى.

وفي ذات السياق، يعد مفهوم التأويل حاضرا عند **الجرجاجي**، بوصفه نشاطًا يضطلع به القارئ في سعيه إلى استكشاف المعاني الكامنة خلف الأساليب، فقد أشار إلى أن جمال بعض الظواهر لا يُدرك إلا بعد تأمل طويل وتذوق دقيق، يقول:« **وهذه جملة قد تُنكرها حتى تُخبر، وتدفعها حتى تنظر** » ؛ أي قد يتردّد القارئ في التسليم بأن ترك الذكر أفصح من التصريح به، كما في مواضع الحذف، إلى أن يمرّ بتجربة التلقي بنفسه، ويعيد النظر فيما أثاره التعبير من أثر، فيجد ما يؤيّد هذا التصوّر في شعوره الداخلي، ومن خلال هذا النوع من الخطاب، يُلاحظ أن الجرجاني يدعو المتلقي النظري– الذي يخاطبه في كتابه– إلى المشاركة في التحقق عبر القراءة والملاحظة والتأمل، لكي يجعل من التجربة الجمالية حجةً لإثبات نظريته، وهذا منهج حديث سبق به زمنه، إذ لجأ إلى استقبال النص كنموذج برهاني، وبصورة أكثر وضوحا، إنه يطالب المتلقي بزمن قرائي خاص، وبمسار تأويلي يلاحق العمق، ويعيد النظر، ويخوض التجربة الشعورية والمعرفية الكاملة للنص، وهو تصور يطابق ما ذهبت إليه نظرية التلقي في التفريق بين " القراءة التلقائية" و" القراءة المؤولة".

ثم إن المتتبع لتنظير الجرجاني البلاغي، يمكن أن يجد فيه ملمحا لتمييزه ضمنيًا بين أنماط من التلقي بحسب مستويات التذوق والمعرفة والقدرة على التأمل، « **فإذا رأيت البصيرة بجواهر الكلام تستحسن شعرًا(...) ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حُلول رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائق(...) فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف(...) بل إلى أمر يقع في فؤاده، وفضل يقترحه العقل في زناده**»[1] ، وهنا يتجلّى وعيه بأن جمال الكلام لا يُدرك إلا بحسب أفق التلقي المخصوص للقارئ المؤهل، فليس كل قارئ قادرًا على إنتاج المعنى، بل يشترط لذلك بصيرة وذوقًا واستعدادًا عقليًا.

إذا كانت إمكانات الإسقاط قد أظهرت نقاط التوازي، والتصادي كشف عن لحظات الانسجام غير المقصودة، فإن إمكانات التضايف تفتح أفقًا مختلفًا، يُمكّن من النظر إلى مشروع الجرجاني كمصدر نظري ومعرفي

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، ص 11.

موازٍ، يمكن أن يرفد الطرح الغربي لنظرية التلقي بمفاهيم وتجارب لم تكن واردة في انشغالات المنظرين الأوروبيين.

لقد ذهب الجرجاني في تصوره للبلاغة إلى اعتبارها مجالًا مفتوحًا للتأويل، وأشار إلى أن هذا التأويل يرتبط بعلاقات محددة تضبطه، تتصل بالسياق والمقام والبنية النحوية والدلالية، بما يضمن اتساقه مع مقاصد الخطاب، "**ولا يعني ذلك إنكار تعلق الفكر بمعاني الألفاظ المفردة من حيث الأصل، وإنما المقصود أن هذا التعلّق لا يتم بمعزل عن قصدٍ سابق إلى دلالة نحوية مخصوصة، هي التي تفتح للفكر باب التأمل في تلك المعاني وتوجهه نحوه.**[1]

فهو يشترط للتأويل أن يكون محكومًا بقاعدة معرفية هي النظم، لا أن يُطلق لذهن القارئ أن ينتج أي تأويل يشاء، وهو ما يطرح تصورًا منهجيًا منضبطًا للتلقي، يمكن أن يُثري نظرية "ياوس" التي ارتكزت على التفاعل الحر، دون وضع حدود مرجعية للتأويل المقبول.

إن المتتبع لمسار التنظير البلاغي عند الجرجاني، يظهر وخاصة في نظرية النظم؛ أنه يشتمل على عناصر تُقارب المفاهيم المركزية في نظرية التلقي كما تبلورت في السياق الغربي، من قبيل أفق التوقّع، والفراغات النصيّة، وموقع التأويل، واستجابة القارئ. إلا أن حدود هذا التقاطع تتضح عند التفصيل؛ فالجرجاني نظّر ضمن إطار إيصال المعنى البلاغي الواحد بأوضح صورة، بينما نظّر رواد التلقي لإمكانية تعدد الصور الذهنية للمعنى باختلاف القراء، وعليه، يمكن اعتبار الجرجاني رائدًا مبكرًا في تنبيه النقاد إلى أهمية التلقي وفهمه للنص، لكن ليس بالمعنى الذي يجعل التلقي المستقل محور النظرية. إن مفاهيم التلقي الحديثة قابلة للإسقاط جزئيًا على النقد العربي القديم لإبراز عالمية بعض الأفكار (كتفاعل النص والقارئ)، لكن هذا الإسقاط يجب أن يظل حذرًا وانتقائيًا، كون نظرية الجرجاني مؤسسة على فرضية التطابق النسبي

بين قصد المتكلم وفهم السامع في إطار اللغة الواحدة وثقافتها.

وفي المحصلة، يظهر أن التلاقي بين فكر الجرجاني ورواد نظرية التلقي هو تلاقٍ في العمق الإنساني لعملية التواصل اللغوي رغم تباعد العصور؛ فهناك عناصر مشتركة تتعلق بفهمنا لكيفية اشتغال اللغة والأدب على عقل المتلقي، لكن أيضًا أظهرنا أن لكل نظرية حدودها وسياقها الذي ينبغي احترامه.

إن قراءة التراث النقدي العربي في ضوء نظريات حديثة كالتلقي يُثري كليهما؛ إذ يُبرز جوانب خفيّة في تراثنا قد تبدو معاصرة الرؤية، ويضفي بُعدًا تاريخيًا على نظرياتنا الحديثة يثبت أن التساؤل حول دور القارئ في بناء المعنى ليس وليد القرن العشرين فقط، بل هو قديم قدم النظر في بلاغة الكلام. ومع ذلك، يبقى عبد القاهر الجرجاني ابنَ سياقه الفكري؛ إذ هدف إلى تقعيد مفهوم موضوعي للبلاغة يقوم على النظم، بينما يبقى رواد التلقي أبناء سياقهم الذي جعل من القارئ محور العملية الإبداعية. هذا الاختلاف لا يقلل من وجاهة المقارنة، ولكنه أظهر أن النقد العربي القديم لم يكن بعيدًا عن بعض أفكار التلقي الحديثة، رغم اختلاف السياقات

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، ص ص 410-411.

الفكرية لكل منهما، كما أنها دعوى إلى استثمار ما في التراث من عمق تصوري وبلاغي لصياغة نموذج عربي للتلقي، يتكامل مع الطرح الغربي دون أن يُذوب نفسه فيه.

وعليه، يصبح التأصيل الذي ننشده فعلًا مزدوجا:

- نُعيد فيه للقارئ العربي موقعه الفاعل ضمن تراثه.
- نُعيد فيه قراءة هذا التراث بعين لا تكتفي بالتاريخ، بل تطمح إلى صياغة أفق نقدي جديد.

3.3. حازم القرطاجني وبناء أفق المتلقي الشعري

حين يُطرح السؤال حول مدى إمكان إسقاط نظرية التلقي الحديثة على بعض تصورات البلاغيين العرب، يبرز حازم القرطاجني* باعتباره شخصية فكرية نقدية سعت إلى تجاوز التصور التقليدي للشعر بوصفه مجموع ألفاظ وأوزان، نحو رؤية مركبة تضع المتلقي في صلب العملية الإبداعية، بوصفه شريكاً في توليد الأثر، ومن ثمّ في تحديد جمالية العمل ذاته، وتظهر إمكانية الإسقاط بشكل جلي من خلال المكوّنات الأساسية التي حددت نظرية التلقي في سياقها الغربي، لا سيما عند ياوس وإيزر، مثل مبدأ التوقّع، والتفاعل الذهني، وتكوين المعنى في ذهن القارئ.

يقدّم حازم القرطاجني تعريفًا للشعر يقوم على النظر في طبيعته التخييلية وما يحدثه من أثر في المتلقي، دون أن يُربط بمسألة الصدق أو الكذب، أو يُختزل في حمولة المعنى وحدها، إذ يقول: «**الشعر كلامٌ مُخَيِّلٌ موزونٌ مختصٌّ في لسان العرب بزيادةِ التقفيةِ إلى ذلك، والتئامه من مقدّماتٍ مُخَيِّلةٍ صادقةٍ أو كاذبةٍ، لا يُشترط فيها غيرُ التخييل**»[1]، وينبني هذا المفهوم على تصور، يجعل من التخييل محورًا في تشكيل القول الشعري، حيث تُبنى المعاني انطلاقًا مما تثيره الصورة في المخيلة، لا من خلال مطابقة بين اللفظ والمضمون. ويتضح أن طبيعة الشعر لا تُقاس بمدى نقل الحقيقة، وإنما بما يُحدثه النص من أثر تصويري في وعي المتلقي، وهو ما يلتقي مع بعض تصورات نظرية التلقي التي تنظر إلى المعنى بوصفه نتيجة تفاعلية تتحقّق في فعل القراءة.

ويزداد حضور هذا البعد حين يصرّح حازم بأن وظيفة الشعر لا تتحقق من غير أثر يُحدثه القول في نفس المتلقي، إذ يقول: «**الشعر كلام موزون مقفى(...) وكل ذلك يتأكد بما يقارن به من اغراب. فإن الاستغراب**

---

* هو حازم بن محمد القرطاجني، شاعر وناقد أندلسي من أعلام القرن السابع الهجري، وُلد ونشأ في قرطاجنة، إحدى مدن الأندلس الزاهية بالعلم والأدب. جمع في تكوينه بين صنعة البيان ودقة المنطق، فانعكس ذلك على مشروعه النقدي الذي بلغ ذروته في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وقد تميّز برؤية تنظيرية نافذة، تسعى إلى تقعيد الشعر وتقنين أدواته الجمالية والفكرية، ليغدو القول الفني ضربًا من الإبداع الموزون بعقل وذوق معًا. توفي سنة 684هـ بعد أن خلّف أثرًا لا يُمحى في النقد الأدبي العربي.

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 03، ص 79.

والتعجب حركة النفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثره»[1]، يُفهم من هذا التحديد أن طبيعة الشعر تتّصل بما يُثيره من استجابات شعورية، وأن الأثر الجمالي والانفعالي يُعد من مكوّنات القول، لا من العناصر الخارجية عنه؛ فالشعر يُبنى وفق ما يُحدثه في السامع، ويُختبر من خلال التجربة التي ينشّطها لحظة التلقّي، وهذا المبدأ يتقاطع بوضوح مع مفهوم "الاستجابة الجمالية" لدى إيزر، حيث يُصبح النص الأدبي ناجحًا بقدر ما يُفجّر لدى القارئ نوعًا من المفاجأة أو الإحساس بما لم يكن متوقعًا. بل إن "الاستغراب" الذي يشترطه حازم يقابل تمامًا ما يسميه ياوس "المسافة الجمالية" بين أفق التوقع ومفاجأة النص.

ثم إن حازم حين يتحدث عن خصائص الأسلوب البليغ، يُركّز دومًا على أثره في النفس، وعلى كيفية استثارته للتأمل، يقول مثلًا: « **إذا خف واعتدل حسن موقعه في النفس، وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له**»[2]، ويُفهم من العبارة أن القيمة البيانية لا تنفصل عن الأثر الذي تتركه في النفس، إذ يرتبط الحُكم على حسن الكلام أو ثقله بما يُحدثه من استجابة داخلية تتفاوت بحسب إيقاعه وانسجامه؛ فالمعيار الجمالي هنا يظهر كأثر ناشئ في المتلقي، وفي كيفية تلقيه، وهو تصور أساسي في نظرية التلقي التي تركز على التجربة الجمالية لا على مواصفات النص المجردة.

ومن جهة أخرى، يظهر التوجّه ذاته حين يعيد حازم النظر في المعايير البلاغية على ضوء الذوق، ويُخضع بعض الأوزان لما يُلائم الطباع والتلقّي العربي، ومثال ذلك حين حكم على أبيات أبي العلاء صاعد حين قال:

حتى تخضبت بنا تحـدر من دمــي**أكنان سرجي أو عنان لجامي**

ثم انصرفت وقد أصبت ولم أصب**جذع البصــيرة قارح الإقـدام**

فأما قولهم: إنه أراد من دمي أي من دماء قومي وبني عمي، فمبالغة منهم في التعسف والعدول عن وجه الكلام ليستمر لهم أن يكون الكلام فاسدًا غير صحيح»[3]، ويتبدى من هذا التصور أن القيمة الجمالية تتصل اتصالًا وثيقًا بأفق المتلقي وذائقته، وأن تلقي الشعر يظلّ مشروطًا بمدى انسجامه مع ما استقر في الوجدان من معايير التذوق. ويقارب هذا المعنى ما تشير إليه نظرية "أفق التوقّع" عند ياوس، حيث يتكوّن فعل القراءة من خلال تراكم التجربة الثقافية والحساسية الجمالية لدى القارئ. ومن هنا، يتشكّل معيار ضمني يُستند إليه في الحكم، يتداخل مع الموقع الذي يشغله القارئ داخل سياقه التاريخي والاجتماعي.

ويمتد التصور كذلك ليشمل البنية الإدراكية للمتلقي، وهي البنية التي يتوقف عليها حسن التلقي وتوجيهه. ويُشير حازم إلى هذه المسألة من خلال حديثه عن أهمية وجود إشارات هادية تُعين السامع على

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 63.

[2] المصدر نفسه، ص 57.

[3] المصدر نفسه، ص 160.

الوصول إلى مقصد الشاعر. ومن التصاديات اللافتة في هذا السياق ما يرتبط بدور النص في بناء تلقّي القارئ، **"ينبغي اعتماد الأغراض الأصلية في صدر الفصول ومعالمها، للدلالة على مقاصد النظم وتبيين مغزى الشاعر منها".**[1]

إن هذه الدعوة الصريحة إلى وضع مؤشرات داخل النص توجّه القارئ نحو الغرض، هي نفسها التي تُشكّل أحد أسس بناء التلقّي الحديث، حيث يتحدث إيزر عن "علامات في النص" تُوجّه القارئ لاكتشاف بنيته، وتُعينه على بناء المعنى. وما يسمّيه حازم "التسويم" – أي ترميز مقاصد النظم – هو الشكل العربي المكافئ لمفهوم "القرائن التأويلية" في البنية النصية.

ويتّسع مجال التضايف المفهومي حين نتأمل في كيفية تمثّل حازم القرطاجني للمتلقّي داخل نسيج الخطاب، لا بوصفه طرفًا خارج النص، بل كحضور فعّال يتشكّل في ضوء آليات القول ذاته، وتنوّع أنماط التوصيل والإفهام. إذ تُبرز بعض أقواله إمكان استنباط مستويات مركّبة من التلقي، تُظهر أن خطابه الشعري كان مُوجَّهًا إلى متلقٍّ يستبطنه النص، ويُراعي حاله، ويُهيّئ له شروط التفاعل والتأويل.

يفتح تحليل التصور الحازمي أفقًا للتفكير في تعدد مستويات التلقي داخل الخطاب الأدبي، حيث تكشف عباراته عن وعي بنوعين ظاهرين من المتلقين: القارئ العام والقارئ الخاص، غير أن تأملًا في نسق التوصيل والتمثيل الذهني عنده يسمح باستنباط أنماط أخرى من المتلقين تلوح في بنيته التنظيرية. ومن بين هذه الأنماط ما يمكن ربطه بالقارئ الزمني أو المحتمل، بل وحتى بالمتلقي الضمني القائم بالقوة في بنية النص، وذلك انطلاقًا من تمييزه بين التوصيل اللساني والتوصيل الخطي، وهو تمييز يعبّر عن حس دقيق بحركية التلقي وامتداده في الزمان والمكان. ويفصح حازم قائلا: «**إذا عُبر عن الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لمن لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيئات الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني، فيكون لها أيضًا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها**».[2]

هذا الطرح يُبرز بعدًا مزدوجًا في التلقي، يجعل من المعنى كيانًا ينتقل عبر مستويات ثلاث: الذهن، الصوت، والكتابة، وهو ما يشير إلى إمكان حضور المتلقي في أكثر من سياق: ككائن حاضر، وكقارئ متأخر، وكشخص مُتخيّل يخاطبه النص بلغته وبنيته. ويزداد هذا البعد وضوحًا في دعوته إلى مراعاة خصوصية من يُوجَّه إليه القول **"ينبغي أن يُوجَّه القول إلى الجانب الأقرب إلى حال من وُجِّه إليه القول وأُنشئ من أجله"**[3]، هنا

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 267.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

[3] المصدر نفسه، ص 321.

تظهر العناية بملاءمة القول لمزاج المتلقي ومقامه الذهني، فيتحول النص إلى بنية تستجيب لحساسية المتلقّي المستهدف وتوقعاته. وهذا لا يمنع من إمكان حضور قارئ متخيل، تتوجه إليه بنية الخطاب دون أن يكون له وجود واقعي "**وإذا لم يكن القول موجَّهًا إلى مخاطب بعينه، فيُكتفى فيه بذكر الأحوال المبهجة أو المثيرة للشجن، لأن ميول أغلب الناس، ولا سيما المنصرفين إلى التلقي، تدور حول ما يُسعد النفس أو يُحرك وجدانها**".[1]

هذا المعنى، تتشكل البنية التخيلية للمتلقي في تصوره بوصفها أفقًا موجَّهًا، يندرج ضمنه المتلقي الضمني، والمتوقع، والوجداني، مما يسمح للنص بأن يحتفظ بفاعليته التعبيرية حتى في غياب المتلقي الواقعي.

إن ما تم التعرض له يُبرز أن مفهوم التلقي كان حاضرًا في قلب البلاغة العربية القديمة، وقد تجلّى عبر جهود ثلاثة من أعلامها: الجاحظ والجرجاني وحازم القرطاجني؛ إذ رسم كلّ منهم بطريقته ملامح العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ. ابتدر الجاحظ هذا التصور بإيلاء أهمية لمحوري الإفهام والتأثير، إذ اشترط وضوح البيان ومراعاة حال المخاطب لتأمين وصول المعنى إلى ذهن المتلقي ووجدانه. وجاء عبد القاهر الجرجاني بعده ليعمّق النظر في فعل التلقي عبر نظريته في النظم، مبيّنًا أن جمال القول لا يُدرَك إلّا بتدبّر العلاقات بين الألفاظ والمعاني وتذوق الصورة الذهنية الموحية التي يخلقها ترتيب الكلام؛ وهي تجربة تثير في نفس المتلقي أريحية وإعجابًا يتجاوزان مجرّد فهم المعنى الظاهر. وبلغ مفهوم التلقي ذروته التنظيرية مع حازم القرطاجني، الذي جعل التخييل عمدة العملية الشعرية وغايته إثارة الانفعال والدهشة في نفس السامع أو القارئ. فالشعر عند حازم خطاب يبتغي التأثير الوجداني واستنفار المخيلة لتحقيق مقاصده الإقناعية والجمالية.

تكشف هذه الحصيلة أن البلاغة العربية الكلاسيكية تلتقي بصورة لافتة ولو نسبيا مع نظرية التلقي الحديثة في جملة من المرتكزات، على الرغم من التباعد الزمني واختلاف السياقات. وقد أظهرت المقارنة إمكانات حقيقية للإسقاط والتصادي والتضايف بين منطلقات أولئك النقاد ومفاهيم النظرية الغربية، إذ تبيّن أن العديد من التصورات التراثية يتناغم مع فرضيات القراءة الحديثة حول فعل التلقي ودور القارئ، من غير أن تفقد تلك التصورات خصوصيتها أو تنسلخ من سياقها المعرفي الأصلي. فمفهوم النظم مثلًا يتقاطع مع فكرة بناء المعنى التي يؤكدها نقاد التلقي، والتخييل يعكس اهتمامًا مبكرًا بتأثير الصورة الأدبية في المتلقي، ومبدأ مراعاة حال المخاطب يقارب مبدأ أخذ أفق التوقعات لدى الجمهور في الاعتبار. ومع ذلك، فإن البلاغة الكلاسيكية كانت تميل إلى توجيه القارئ نحو معنى مرجّح يُستنبط من انتظام العلاقات بين عناصر النص، غير أن هذا التوجيه لم يكن يقصي تعدّد التأويلات، بل كان يفتح المجال أمام مستويات مختلفة من التذوق والتفاعل، ما دامت مندرجة في إطار المعنى المتولد من بنية النص نفسها.

إن المعطيات المتراكمة من هذه النماذج الثلاثة، تُبرز نسقًا معرفيًا بلاغيًا يمتلك شروط بناء تصور عربي

[1] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 322.

للتلقّي، عبر تفجير طاقة المفاهيم البلاغية التراثية في أفقٍ تأويلي جديد، فعلى مستوى المصطلحات، يتضمن الطابع الإجرائي لمفاهيم مثل: (**النظم، البيان، التخييل، الذوق، والإفهام، مراعاة حال المخاطب، الأريحية، مقام القول، الصورة الذهنية**) في بعدها الوصفي رؤية مركّبة لعملية التواصل الأدبي، بوصفها فعلًا معرفيًا يتقاطع فيه اللغوي بالذهني، والأسلوبي بالتداولي، وبهذا يظهر المتلقي فاعلًا مؤثرًا، تتحوّل علاقته بالنص إلى جزء من بنيته الداخلية، حيث تتوجّه إليه الاستراتيجية البلاغية ذاتها، عبر مراعاة حاله وتقدير أفق انتظاره وتفاعله

أما من جهة الأدوات، فإن المعالجة البلاغية التقليدية للنصوص جسّدت وعيًا دقيقًا بكيفية تشكيل المعنى وتوجيهه، وتبدو هذه الإمكانات من خلال آليات مثل (**الحذف، الإيجاز، التقديم والتأخير، تنويع الإيقاع، جمال التركيب، الانزياح الدلالي، أثر المقام**)، وهي عناصر تُحيل إلى تفعيل الحضور الذهني للقارئ، ودفعه إلى ملء الفجوات، وإعادة ترتيب المعطى النصي بما يتناسب مع مقام التلقي. وضمن هذا الأفق، يغدو النص حاملًا لإمكانات متعددة في القراءة، نتيجة لتعدد مداخله البلاغية، وقدرته على استيعاب تأويلات متباينة دون أن يفقد تماسكه.

هذه الطاقة التأويلية الكامنة في المصطلحات والأدوات البلاغية المطروحة عند هؤلاء الأعلام، مجرد لبنة أولى ضمن نسق أوسع من المفاهيم البلاغية التي تنتشر في المتن العربي، وحين تُقرأ في ضوء أسئلة التلقي، تفتح مجالًا لتصور بلاغة لا تشتغل على النص من خارجه، وإنما من داخله وبحضور المتلقي. وهذا ما يجعل البلاغة العربية مؤهلة لأن تسهم في بناء نظرية تلقٍ ذات خصوصية، تستند إلى تراكم تراثي أصيل، وتظل في الآن نفسه قادرة على التفاعل مع منجزات الفكر النقدي الحديث، دون الوقوع في استنساخ مفاهيمي أو تكرار أدوات جاهزة. وبهذا الإمكان، يتجاوز المشروع التأصيلي بعد الاستعادة التاريخية، ليصير مدخلًا معرفيًا لبناء رؤية نقدية أصيلة ومنفتحة في آن واحد، "**لأن الفكر النقدي العربي، في مجمله، يختزن تصورات ورؤى قابلة للانتظام ضمن تصور متكامل لنشاط التلقي الأدبي أو الفني، وهي رؤى يمكن أن تتنامى لتُشكّل إطارًا نظريًا متميزًا، يُسهم في تطوير النظرية العامة أو إثرائها بإضافة تنبع من خصوصيته الثقافية والمعرفية.**[1]

وفي سياق الجهود الرامية إلى تطوير مقاربة عربية في دراسة التلقي، يبرز "التلقي البلاغي"* بوصفه طرحًا نقديًا يستمد عناصره من صميم التراث البلاغي العربي، دون أن ينفصل عن الإشكالات المعاصرة التي طرحتها نظرية التلقي الغربية. يقوم هذا النموذج على إعادة تفعيل مفاهيم أصيلة مثل التخييل بوصفه وسيلة لتكوين

[1] ينظر: نظرية التلقي مقدمة نقدية: تر: عزالدين اسماعيل، ص23.

* من المصطلحات الحديثة التي ظهرت كاقتراحات تأصيلية وتأسيسية ضمن جهود تجديد البلاغة العربية وربطها بنظرية التلقي، كما لا يوجد اتفاق على أول من صاغ مصطلح "التلقي البلاغي" حرفيًا، لكنه برز تدريجيًا في أعمال مفكرين بلاغيين معاصرين، أبرزهم محمد مفتاح، في منجزه (التلقي والتأويل–مقاربة نسقية) ثم ترسخ في أبحاث نقدية أكاديمية جديدة كمفهوم بديل عن "نظرية التلقي" بصيغتها الغربية.

الصورة الذهنية لدى القارئ، والتأثير البلاغي الذي يكشف عن طاقة اللغة في إنتاج الاستجابات الشعورية والمعرفية، إلى جانب مفهوم الإمتاع والطرب كوجه من وجوه الأثر الجمالي الذي يحدثه النص، وبواسطة هذه المرتكزات، يتبدى التلقي من داخل البلاغة كمسعى لاختبار كيفية تأثير البلاغة والأسلوب في المتلقي العربي، بدلًا من اختزال التجربة القرائية في بعد تأويلي مجرد.

يتمايز هذا الاقتراح عن نظرية التلقي الغربية من حيث التركيز على الأثر الجمالي بدلًا من انشغاله بتفاعل القارئ في بناء المعنى، كما أن أدواته تنبع من الذائقة البلاغية والتخييل والتأثير، في حين تعتمد النظرية الغربية على مفاهيم مثل أفق التوقع والفراغات النصية. وبذلك، يقدم التلقي من داخل البلاغة إمكانًا نظريًا يسمح بدراسة النصوص ضمن السياق الثقافي العربي، مستفيدًا من تقاطعاته مع مناهج النقد الحديث دون أن يتحول إلى محض تبعية لها.

وإذا كان هذا المفهوم يسعى إلى بناء إطار نقدي مستقل، فإن تطويره يقتضي إعادة قراءة المتون التراثية بعين معاصرة، مع التركيز على كيفية مقاربة النقاد القدامى لأثر النص في المتلقي، وليس الاكتفاء بتحليل البنية النصية. كما يتطلب الأمر استحداث مصطلحات نقدية جديدة تُستقى من التراث نفسه، كتقديم "التلقي البلاغي" بدلًا من التلقي بوصفه بناءً تأويليًا، أو "الإمتاع الجمالي" في مقابل ما يسمى بالاستجابة الجمالية، أو "التخييل النقدي" للتعبير عن انخراط القارئ مع الصور البلاغية.

وبعد تجاوز ثنائية المقارنة، تبرز ضرورة تقديم مقاربة نقدية متوازنة تعترف بأن نظرية التلقي، في أصلها، متولدة من سياقات غربية ذات منطلقات مفهومية مختلفة، غير أن هذا لا يمنع من صياغة نموذج عربي يستثمر عناصر التراث البلاغي في بناء قراءة جمالية تُعنى باستجابة المتلقي، بما يمنح النقد العربي أفقًا جديدًا لتأسيس أدواته دون الوقوع في إسقاطات مفاهيمية غريبة عن بيئته الثقافية.

الفصل الثالث: نظرية التلقي وخطاب التنظير في النقد العربي المعاصر

وفيه خمسة مباحث:

المبحث الأول: حدود استيعاب الفكر العربي للأصول المعرفية لنظرية التلقي

المبحث الثاني: تشكّل مفهوم القارئ – بين التأويل والقراءات الجديدة

المبحث الثالث: دور القارئ في انتاج المعنى

المبحث الرابع: التلقي الجمالي للنصوص المقاومة للتأويل

المبحث الخامس: التركيب النقدي بين نظرية التلقي والتراث العربي

إن المسعى الذي تصبو هذه الدراسة إلى تحقيقه في هذا الفصل هو محاولة رصد أبرز القضايا التنظيرية التي ارتبطت بنظرية التلقي في خطاب النقد العربي المعاصر، مع العمل على استكشاف آليات اشتغالها ومناهج تمثّلها ومستويات تعاملها مع الأصول النظرية الغربية من ناحية، ومع الممارسة النقدية من ناحية أخرى، بوصفها من المباحث الجوهرية التي أفرزتها التحولات المعرفية والنقدية الحديثة، وتبلورت بوضوح في الدراسات العربية المعاصرة المهتمة بنظرية القراءة والتلقي ومناهج تأويل النص الأدبي، ولا سيّما في سياقها النقدي الحديث والمعاصر.

إن المتصفح للمدونة النقدية العربية التي تناولت نظرية التلقي، يُسجّل اهتمامًا واضحًا وإقبالًا واسعًا من النقاد العرب على مقولات هذه النظرية، ومحاولة استثمارها وإعادة تأويلها في سياق عربي يتفاوت وعيه النقدي من باحث إلى آخر. وما يلفت الانتباه بخصوص تصنيف هذه القضايا، حضورها البارز ضمن اتجاهين رئيسين، الأول منهما يمكن وصفه بالاتجاه النقدي الجدلي، وهو اتجاه انشغل أساسًا بمساءلة المفاهيم الغربية ذاتها، محاولًا اختبار حدود هذه المفاهيم وقدرتها على الاستجابة لمقتضيات السياق الثقافي العربي، وإمكانية تأصيلها فلسفيًا ومعرفيًا. في حين اتخذ الاتجاه الثاني طابعًا تنظيريًا تفاعليًا، فقد تعامل أصحابه مع مفاهيم التلقي باعتبارها أدوات إجرائية فاعلة تُمارس بشكل مباشر على النصوص الأدبية، دون أن يذهبوا بعيدًا في ادعاء القدرة على تأسيس تنظير عربي مستقل.

وقد تم تحليل هذه القضايا من خلال عدد من المدونات النقدية العربية البارزة التي تمثلها كتابات مجموعة من النقاد، من بينهم من انشغل بالبنية الفلسفية والمنهجية للمفهوم، ومنهم من اختبر أفقه الإجرائي النصي. وقد تم تلمس ذلك في أبحاث " ناظم عودة خضر" و"عبد الكريم شرفي" و" حامد أبو أحمد" و" بسام قطوس" و" عباس محمود عبد الواحد".

وتجدر الإشارة إلى أن الدراسة لا تعتزم في تناولها للقضايا التنظيرية اتباع النهج الوصفي الذي يكتفي بعرض فصول الكتب، أو إعادة سرد محتوياتها بطريقة تقريرية، بل ستعتمد منهجًا نقديًا تحليليًا، يقوم على تفكيك حضور هذه القضايا داخل الخطاب النقدي للباحثين، وتحليل آليات اشتغالهم بالمفاهيم، ورصد العلاقات التي نسجوها مع النص من جهة، ومع السياقات الغربية التي انبثقت منها تلك المفاهيم من جهة أخرى.

1.حدود استيعاب الفكر العربي للأصول المعرفية لنظرية التلقي

إن الناظر في بنية كتاب (الأصول المعرفية لنظرية التلقي) لصاحبه ناظم عودة خضر، يستشف جليا، أنه جعل من قضية استيعاب الفكر العربي للأصول المعرفية الغربية محورًا أساسيًا في مدونته، و خصوصًا في الفصلين الأول والثاني وبشكل دقيق، لقد كرس كل فصل لمعالجة جانب من الأسس الفلسفية الغربية لنظرية التلقي، مع رصد كيفية دخولها أو غيابها في التفكير النقدي العربي، ففي الفصل الأول، تناول عودة منظور النظرية النقدية القديمة لمعنى العمل الأدبي وعلاقة المتلقي به، حيث ركّز على " **تصور المعنى بوصفه معنى المؤلف وكيفية إيهام النص بحقيقته لجذب استجابة المتلقي.**[1] ويستطرد موضحا أن النظرية القديمة، اشتغلت على مستوى إبراز عناصر الاستجابة التي يثيرها النص في المتلقي، مع افتراض ثبات المعنى في النص ذاته، دون أن يتجاوز النقد التقليدي تلك النظرة أو يمنح المتلقي دورًا فعّالًا في إعادة بناء المعنى.

أما الفصل الثاني، فقد اتجه لدراسة المرتكزات الفلسفية الغربية الحديثة التي أنتجت مفهوما جديدا للتلقي؛ إذ يستعرض الاتجاهين المكونان لنظرية التلقي الألمالية (جانب الفهم المحض) و(جانب الفهم التاريخي) وبدوه أيضا انقسم الفصل الثاني إلى قسمين: قسم أول، يستعرض الأصول المعرفية والفلسفية التي ساهمت في إنضاج نظرية التلقي، وقسم ثانٍ، يعرض التيارات النقدية الغربية التي طبّقت تلك الأصول أو قدّمت مفاهيم إجرائية حول علاقة القارئ بالأدب.

وجاء الفصل الثالث ليستكمل تتبّع استيعاب الفكر العربي لهذه الأصول عبر تناول الإشكالية النظرية بين البنيوية وجمالية التلقي؛ وقد علل ناظم وجه تباين البنيوية مع نظرية التلقي أنه:" **تعارض معرفي بالأساس بين منهجين: منهج يفترض الموضوعية الصارمة والمعنى المتماهي في النص، ومنهج آخر (التلقي) يؤكد أن الظواهر الأدبية يتشكل معناها عبر مشاركة الذات القارئة.**[2] ثم يبسُط أيضا ضمن هذا الفصل افتراضات المنظرَيْن الأساسيَّيْن لجمالية التلقي، ياوس وآيزر، بوصفهما من أسّسا النظرية في جامعة كونستانس؛ وفيه يظهر بجلاء انتقال مركز الاهتمام النقدي من النص إلى المتلقي بوصفه نقطة البداية في فهم الأدب.

ونلتمس من هذا العرض البنيوي لهيكل المدونة، انه يدل على حضور قوي لقضية حدود الاستيعاب، وبشكل دقيق، فالفصول تُبيّن تدريجيًا كيف انتقل الفكر النقدي من ثبات المعنى في النص (في التراثين الكلاسيكي العربي والغربي) إلى اعتبار دور القارئ في إنتاج المعنى (في النظريات الغربية الحديثة)، ثم تتساءل ضمنيًا عن مدى تمكن الفكر العربي من استيعاب هذه النقلة المعرفية.

عند تفكيك موقع اشتغال ناظم عودة على تلك الأصول المعرفية الغربية، نجد أنه يجمع بين التأسيس المعرفي والتبعية المنهجية معًا، فمن جهة، يظهر عمله وكأنه مشروع تأسيسي أكاديمي يهدف إلى ترسيخ مفاهيم

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، ط 1، 1997 م، ص 12.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص09.

نظرية التلقي في الفكر النقدي العربي، عبر العودة إلى جذورها الفلسفية، ويؤكد بنفسه أن الرجوع إلى الأصول المعرفية ضروري لضبط المصطلحات وحل الإشكالات المزمنة في النقد، إذ يقول :« **ولذلك فإن الرجوع إلى الأصول المعرفية لنظريات الأدب إنما هو ضرورة(...) لأن ذلك يضعنا في صلة أكيدة بالمعضلات المزمنة التي ينطوي عليها المصطلح**».[1]

ويرشدنا هذا حقيقة إلى لمس نزوع تأسيسي لدى عودة، يتمثل في بناء أرضية نظرية صلبة لنظرية التلقي في الثقافة العربية، بدل الاكتفاء باستعارة المصطلحات دون فهم جذورها، وقد حرص في مدونه على تعريف المصطلحات وتعريبها بدقة وتتبّع تطورها التاريخي، مما يُكسب عمله طابعًا تأسيسيًا في التأصيل المعرفي لهذا الحقل ضمن السياق العربي.

لكن من جهة أخرى، لا يمكن إنكار أن اشتغاله يتسم أيضًا بالتبعية الواعية للمنجز الفكري الغربي، فهو ينطلق من منجزات جاهزة في الفلسفة الظاهراتية والهرمنيوطيقية وجمالية التلقي، ويقوم بعرضها وتحليلها دون انحراف جوهري عنها، أي أنه لا يبتكر نظريات جديدة تمامًا خارج إطارها، بل يتبعها لينقلها إلى بيئتنا الفكرية، كما يعترف الباحث بصعوبة هذا العمل وكونه جهد لاستخلاص الأساس النظري من الفكر الفلسفي الغربي يقول:« **لقد كانت أولى المعضلات(...) تتمثّل في التعامل مع الفكر الفلسفي، الذي حاولتُ أن أستخلص منه الأساس النظري؛ فالبحث في الأفكار المجرّدة(...) هو عملٌ مُضنٍ**».[2]

ويكشف لنا هذا التصريح، أن عمل ناظم أقرب إلى جهد تبيين وتوصيل لأفكار الغرب منه إلى الإضافة الإبداعية عليها، فخطابه في الفصول الأولى على الأقل تابع في معظم تفصيلاته للمرجعيات الأصلية (هوسرل، غادامير، ياوس...)، حيث يعرض فرضياتهم ويعلّق عليها دون أن ينقض أسسها أو يستبدلها، مما يعني أن خطابه استيعابي شارح أكثر منه تأسيسي مبتكر.

ومع ذلك، لا يخلو منهج ناظم من الانتقائية المدروسة في اختياره لما يراه مناسبًا للبناء النظري المحلي، فهو لا يستعرض كل تفاصيل النظريات الغربية، بل يركّز على العناصر التي يعتبرها مفاتيح لفهم نظرية التلقي، وعلى سبيل المثال، يبرز مفهوم القصدية لدى هوسرل "**كأساس ظاهراتي مشترك مع التلقي، ويتتبّع تطوير هذا المفهوم لدى من جاؤوا بعد هوسرل**[3]، وكذلك يختار من غادامير فكرة **الوعي التاريخي والوسيط اللغوي**[4] في الفهم، لصلتها الوثيقة بإشكالية تعدد المعاني وتغيرها بتغير القراء، بيد أن هذه الانتقائية الإيجابية، تخدم هدفه في تكوين رؤية متماسكة لنظرية التلقي دون إغراق القارئ العربي بتفاصيل فلسفية قد تشتته. إنها انتقائية تمليها

[1] ناظم عودة خضر، المصدر السابق، ص 8.

[2] المصدر نفسه، ص7.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص75.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص99

اعتبارات منهجية، لا إسقاطات عشوائية، وحقيقة فاشتغاله التنظيري، تابع للنظريات الأصلية لكنه بوعي نقدي بارع مكنه من انتقاء ما يحتاجه لتأسيس تصور عربي واضح.

وعلى ضوء ما رصدناه مسبقا، نكتشف أن عمل ناظم عودة يتصف بالتركيب، فهو تأسيسي في المنهج من منطلق بناء معرفة نقدية رصينة، وتارع في المادة العلمية والمضمون للطرح الغربي، وانتقائي في الإستراتيجية حيث يأخذ أهم اللبنات الملائمة للبناء النظري المحلي، هذا الموقع المركّب جعله أقرب إلى دور الممكن للنظرية في بيئتنا.

وفي إطار معالجة ناظم عودة للأصول الفلسفية الغربية، تتبع ذلك بعمق تحليلي، وحرص على وصلها بمفهوم التلقي، مبرزا إثر قراءته الدقيقة لأفكار كل من (إدموند هوسرل) و(هانس جورج غادامير) و(هانس روبرت ياوس) كيفية استفادة نظرية التلقي من كل منهم.

بالنسبة إلى هوسرل (مؤسس الظاهراتية)، أبرز عودة دور القصدية في نقل مركز إنتاج المعنى من النص إلى وعي القارئ ويشرح المؤلف أن هوسرل سعى إلى بناء المعرفة من خلال الفهم في الشعور المحض، أي أن الوعي القصدي للفرد يشترك في تكوين معنى الظاهر، وقد تنبه عودة إلى أن جمالية التلقي طوعت هذا الافتراض الهوسرلي في تفسيرها للأعمال الأدبية، حيث تبنّت فكرة أن معنى النص لا يتحقق إلا عبر وعي القارئ وتجربته الإدراكية. "**كان هوسرل يريد أن يؤسّس المعرفة من خلال الفهم في الشعور المحض (القصدية)، أي أن الفهم يشترك في تكوين معنى الظواهر؛ وهذا الافتراض قد طوّعته جماليةُ التلقّي في مقترحاتها في تفسير الأعمال الأدبية.**[1]

هكذا بيّن عودة أن نظرية التلقي امتدت أبستمولوجيًا من الظاهراتية عبر استثمار فكرة القصدية؛ فالقارئ يقصد المعنى ويمنحه وجودًا بتجربته بدلاً من اعتباره معطى جاهزًا، كما تابع المؤلف تطوير هذا المفهوم لدى تلامذة هوسرل (مثل إنغاردن) مبينًا كيف أدى تعديل إنغاردن لمفهوم (المتعالي) إلى تهيئة المناخ الملائم لظهور اتجاهات نقدية، تركز على دور المتلقي، ما يدلنا حقيقة أن على معالجة المؤلف لهوسرل لم تكن بشكل معزول، إنما ضمن شبكة التطور الفكري التي أوصلت إلى نظرية التلقي.

وفي تناوله **لغادامير** (هرمنيوطيقا الفهم التاريخي)، ركّز عودة على مسألة تاريخية الفهم ودور اللغة بوصفها وسيطًا في كل عملية تأويل، ويوضح أن غادامير نقل دراسة الفهم من نطاق مراد المؤلف الأصلي إلى نطاق معنى النص عند المتلقي ضمن سياقه التاريخي، واسترسل ناظم، موضحا الصلة التي أقامها غادامير بين الخطابة السفسطائية والتأويل من جهة اهتمامهما بدور (المستمع/القارئ) ثم مضى يشرح لبّ إسهام غادامير القائم على أن: **كل فهم مشروط بتاريخية الوعي ووساطة اللغة.**[2] كما أفاد عودة استلهام ياوس بنفسه من غادامير

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، المصدر السابق، ص 76.

[2] المصدر نفسه، ص ص 99-100.

مباشرةً في تحويل الاهتمام إلى تاريخ تلقّي النصوص وليس فقط تاريخ إنتاجها، وعليه، يكون عودة قد تعامل مع فلسفة غادامير كحلقة وصل بين التراث التأويلي وفكر التلقي، مبرزًا الدور المؤسّس لها في نقل مركز الثقل إلى القارئ بوصفه كائنًا تاريخيًّا لغويًّا.

أما ياوس منظر نظرية التلقي، فقد قدّم عودة فكرَه بوصفه تتويجًا لتلك الأصول في نظرية أدبية متكاملة، وأول ما قام به صاحب المدونة هو شرحه بإسهاب لمصطلحات ياوس المفتاحية، والغاية من ذلك إبراز المسلك المنهجي لياوس في إدخال التاريخية إلى علاقة القارئ بالنص، كما بين أيضا أن تاريخ الأدب يعد تاريخًا للتلقّي أيضًا، إذ يُنتج القراء على مر العصور معاني متغيرة وضمن هذا الاطار، يستعرض عودة "**أمثلة ياوس التطبيقية (مثل تحليل ياوس لتطور تلقي مسرحية إفيجينيا لغوته)**[1] ليُظهر للقارئ العربي بصورة ملموسة كيفية تطبيق نظرية التلقي تاريخيًّا، وبالنسبة لإيزر فقد وضح صاحب المدونة أن محصلة لإكاره تعد امتدادا لإنغرادن.

من خلال هذه المعالجة، يتبين لنا أن ناظم عودة قد استوعب بعمق الأصول الفلسفية الغربية، **إذ لم** يكتفِ بتلخيصها، بل فحص مفاهيمها الجوهرية، ووظفها لتوضيح معالم نظرية التلقي، كما حرص على إبراز الترابطات فيما بينها، وحقيقة الأمر، فهذا إن دل فإنما يدل على تمكّن المؤلف من أدواته المعرفية، وعلى حرصه أن ينقل للقارئ العربي خلاصة الفكر الغربي الحديث حول التلقّي بصورة أمينة وشاملة.

وبخصوص تجليات اشتغال صاحب المدونة على تلك الأصول الغربية، فقد ترك أثرا مهما على مستوى البناء النظري العربي المحلي يمكن تلخيصه في نقطتين رئيسيتين: توضيح المفاهيم وتحديد المصطلحات، **و**تأسيس منهجية معرفية في تلقي النظريات النقدية.

فعلى مستوى المفاهيم والمصطلحات، أسهت المدونة في إنهاء قدر كبير من الغموض الاصطلاحي الذي أحاط بنظرية التلقّي عند انتقالها إلى الساحة العربية، وينبري المؤلف بالإشارة صراحةً إلى أن" **مصطلح التلقّي نفسه كان مبهماً، وغير محدد لفترة طويلة، بسبب تداوله في سياقات مختلفة دون تأصيل، وأن أحد أهداف مدونته كان تقويض و تحديد هذا المفهوم وتحديد معنى المتلقّي في الخطاب النقدي العربي**[2] وبالفعل، نجده في تمهيد المدونة يناقش بدقة المصطلحات المقترحة مثل القراءة والاستيعاب والاستجابة والاستقبال مبيّنًا أصول كل منها وملابسات استخدامه في اللغات الأوروبية وفي الكتابات النقدية العربية، كما يناقش إشكاليات ترجمة مصطلح Reception إلى العربية، **مشيدًا باقتراح مصطلح(التقبل) الذي قدّمه بعض الباحثين العرب – مثل د. شكري المبخوت**[3] وإن كان يجد فيه بعض الثغرات لكن هذه المعالجة الدقيقة ساعدت في توحيد الاصطلاحات أو على الأقل جعل دلالاتها أكثر انضباطًا في الدرس العربي، مما يُعدّ خدمة جليلة للبناء النظري

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، المصدر السابق، ص 144.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 165.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص15.

المحلي.

ونتيجة لذلك، لقد أصبح بإمكان الباحث العربي بعد هذه المدونة أن يميز بين دلالة (نظريّة التلقّي) كإطار معرفي فلسفي أشمل، ودلالة مصطلحات أخرى كجماليّة التلقّي أو نظرية القراءة التي قد تحمل شوائب سوسيولوجية، وغير ذلك، وينجر عن هذا الضبط المصطلحي فائدة منع الخلط والتعميم غير العلمي الذي كان شائعًا، ويضع الأساس لنقاش نقدي أكثر انضباطًا حول دور القارئ.

وعلى مستوى المنهجية، رسّخ الكتاب نهجًا إبستمولوجيًّا في مقاربة النظريات النقدية. فقد برهن عودة عبر تتبّعه لجذور نظرية التلقي أن كثيرًا من الإشكاليات في النقد العربي ناتجة عن إسقاط نظريات دون فهم مرجعياتها المعرفية ويوضح في الخاتمة أن دراسته كشفت عن الحاجة الضرورية للمنهج المعرفي، لأن الفرضيات التي توجه دراسة الأدب منتجة أصلاً في مجال معرفي فلسفي، وحين تُستورد دون وعي كافٍ بحقلها الأصلي تنشأ مشكلات عديدة لوقوعها بين مجالين مختلفين، وهذا ينم عن استبصار مهم، إذ يدعو إلى أن نرافق أي استعارة نظرية من الغرب بعملية تفكيك لمفاهيمها في سياقها الأم قبل تطبيقها. وبهذا المعنى، وضع عودة منهجية، يمكن أن يستفيد منها النقاد العرب ليس في نظرية التلقي فحسب بل في استيعاب أي نظرية نقدية حديثة، ويكون بذلك قد قدّم نموذجًا لكيفية "**بناء أساس منهجي محلي يستوعب المفاهيم الوافدة ضمن نسق معرفي واضح، بدل بقائها عناصر متفرقة قد يتداخل بعضها ببعض، وهو يشير صراحةً إلى ضرورة استبعاد التداخل النظري بين المفاهيم قبل تمثّل النظرية أو مناقشتها، لضمان توجيه منهجي سليم**[1]

في ضوء ذلك، يمكن القول: أن مدونة ناظم قد أحدثت نقلة منهجية في الخطاب النقدي العربي، من التلقي السلبي للمفاهيم نحو تمثّل نقدي فعّال يقوم على فهم أصل المفهوم ومساره قبل تبنيه، وهذه المنهجية المعرفية ستساعد بلا شك في بناء تنظيرات نقدية عربية أكثر رسوخًا، لأن عودة زوّدها بأدوات التحليل الفلسفي والتاريخي اللازمة.

ويمكننا أن نجمل تمثل أثر اشتغال ناظم عودة في تمكين النقاد العرب من أدوات المفاهيم الغربية نفسها التي أسست نظرية التلقي، مما يعزّز قدرتهم على الإضافة والحوار مع تلك النظرية بدل الاقتصار على استنساخها.

وسعيا من صاحب المدونة لإجراء محاولة تأويلية جزئية بغية تجاوز الاستيعاب، طرح في المبحث الرابع من الفصل الأول مفهوم (التمكين البلاغي) كخطوة جريئة نحو تأويل تراثنا البلاغي في ضوء نظرية التلقي، واقترب منها بوصفها نموذجًا مبكرًا يُبرز دور المتلقي (المخاطَب) في فهم النصوص الأدبية، وعلاوة على ذلك نلتمس أصلا من عنونة المؤلف للمبحث الرابع بالاستجابة في نظرية التمكين عند العرب هو في حد ذاته، يفكك موقع المفهوم، فهو الإطار الذي تندرج تحته ظاهرة الاستجابة، مما يعني أن المؤلف يتعامل مع التمكين كعدسة ينظر من خلالها إلى تفاعل القارئ مع النص.

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، المصدر السابق، ص 165.

شرع المؤلف بداية من تفكيك مفهوم التمكين بلاغيًا، ثم تتبّع حضوره عند نقاد العرب القدامى، وبعدها درج يسائل إمكان بناء نظرية متكاملة حوله، فقدم طرحا استفهاميا مفتاحيًا قوامه ما النظرية؟ ما التمكين؟ وكل ذلك أمل في الوصول إلى قناعة بأن هناك فعلاً (نظرية للتمكين) ضمنية في التراث البلاغي العربي.

انطلق بهذا المؤلف من ملاحظة تاريخية ثقافية وهي أن "**العقلية النقدية والبلاغية العربية الكلاسيكية كانت تعنى بفعالية الخطاب في نفس المتلقي، فقد ساد لدى البلاغيين العرب اعتقادٌ بأن إعجاز البيان في القرآن الكريم غايته تمكين المعنى الإلهي في نفس المتلقّي تمكينًا تامًا**[1] ومن هنا ظهر مصطلح (التمكين)في التراث البلاغي لوصف الكيفية التي يجعل بها الكلامُ البليغُ المعنى راسخًا ومستقرًا في ذهن السامع، و يوضح عودة هذا المفهوم "**بكون البلاغة العربية تفترض أن كل ملفوظ بلاغي إنما وظيفته تكمن في تمكين المعنى بأساليب مختلفة، أي جعل المعنى حالة مستقرة في الذات استقرارًا ثابتًا.**[2]

عند تحليل الآليات التي يقوم عليها مفهوم التمكين البلاغي، يتبين أن المؤلف يستخلص من التراث طيفا واسعًا من الأساليب البلاغية التي تعمل مجتمعةً على تحقيق هدف ترسيخ المعنى، واستثارة الاستجابة لدى المتلقي، بناء عليه يرى عودة بوضوح أن علوم البلاغة الثلاثة (علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع).[3] ليست إلا وسائل مختلفة الغايةُ منها واحدة هي تمكين المعنى في ذهن السامع، ومن ثمَّ، تصبح القواعد البلاغية التقليدية بمثابة قوانين تمكينية تهدف في جوهرها إلى تعزيز أثر الكلام في المتلقي ، وبهذا التحليل نضع أيدينا على آليات محددة تعمل ضمن نظام التمكين:

-التغييرات الأسلوبية عن الأصل اللغوي: شرح المؤلف أن العرب ميزوا بين البنية اللسانية الأصلية (التعبير المباشر عن المعنى) والبنية البلاغية المتفرعة عنها (التعبير المنحرف عن مقتضى الظاهر). كل انحراف أو تفريع أسلوبي عن الأصل اعتُبر لديهم إجراءً لتحقيق التمكين. فقد فسّر البلاغيون العرب تلك التغييرات الأسلوبية بوصفها تغييرات تؤدي وظيفة تمكينية، أي أنها تُكسب المعنى قوةً وتمركزًا أكبر في نفس المتلقي.

-الموازنة بين مقتضى الظاهر وعدول الخطاب: إحدى آليات التمكين المهمة التي يفصلها المؤلف هي منهجية البلاغيين في تنزيل الكلام على قدر حال المخاطَب (وهو جوهر علم المعاني). يوضح عودة أن البلاغة العربية وضعت قواعد لضبط أسلوب الخطاب وفق حالة المتلقي الذهنية لضمان استجابته. فإذا كان المتلقي خالي الذهن وغير معترض، يُعرض المعنى بشكل خبري مباشر بسيط، أما إذا كان مترددًا أو منكِرًا، فلابد من تعزيز الكلام بأساليب توكيدية.

-تنويع الأسلوب وتحريك نشاط المتلقي: يبرز المؤلف أيضًا آلية أخرى يُطلق عليها البلاغيون الأسلوب

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، المصدر السابق، ص 8.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 82.

[3] المصدر نفسه، ص65.

الحكيم وغيره من أساليب الالتفات وتغيير نسق الخطاب. هذه الأساليب تقوم على مخاطبة السامع بغير المتوقع، أو نقل الحديث من اتجاه إلى آخر بشكل مفاجئ ولكن مقصود، بهدف إثارة انتباه المتلقي وتجديد نشاطه الذهني.

من خلال هذه الآليات وغيرها التي يُحللها المؤلف (كالإيجاز والإطناب تبعًا للمقام، والتقديم والتأخير لتحقيق غرض معنوي)، تتضح الصورة الكلية التي تضطلع بأن التمكين البلاغي للتلقي ليس سوى حصيلة جملة من التقنيات النصّية التي صمّمها التراث البلاغي لضمان أقصى تأثير معنوي ونفسي للكلام في المتلقي، ويجمعها جميعًا خيط واحد هو جعل المعنى أقرب ما يكون إلى وجدان القارئ وعقله، أي تحويل المعنى إلى حالة محسوسة ومتمكّنة في نفس المتلقي بهذه القراءة، قدّم عودة تحليلاً شموليًا لوظائف البلاغة العربية باعتبارها أدوات تحقق الاستجابة المنشودة من القارئ عبر تمكين المعنى.

وعند عند فحص البنية المفاهيمية والتنظيمية لنظرية التمكين كما يعرضها المؤلف، نجد أنها بنية تستند إلى التكامل بين المبادئ والآليات والغايات ضمن إطار لساني ومعرفي واضح، ففي المستوى النظري، قوام هذه البنية ثلاث ركائز: مبادئ النظرية (افتراضات حول غرض البلاغة ومعنى التمكين)، ومنهج النظرية (الطريقة التي عولج بها الخطاب لتحقيق التمكين)، ونتائج النظرية (مخرجات تمكين المعنى متمثلة في استجابة المتلقي) هذه الركائز تتفاعل بانسجام داخلي حرص المؤلف على التأكيد عليه. وقد أوضح أن انسجام المبادئ مع النتائج شرط أساسي لكيان أية نظرية، وبيَّن كيف أن فرضية (تمكين المعنى) هو "**غرض البلاغة التي تنسجم تمامًا مع النتيجة الملموسة المتمثلة في وجود بُنى استجابة ضمن الخطاب البلاغي لتحقيق ذلك الغرض،**[1] وهذا الانسجام الداخلي، يدلّ على أن بنية المفهوم لدى عودة متماسكة منطقياً، كون المنطلقات النظرية (أهداف البلاغة) تؤدي إلى ممارسات نصّية (آليات بلاغية) تقود بدورها إلى مفاعيل محددة (ترسيخ المعنى/استجابة القارئ).

وعلى المستوى المنهجي، يتجلى بناء المفهوم في اعتماد أساس لساني صارم، لذلك يبيّن عودة أن نظام التمكين يقوم أولاً على معطيات لسانية – فالكلام يُفهم في ضوء بنيته الأصلية وبنيته المعدَّلة – مما يضفي صبغة علمية محددة على النظرية، ولعل تميز منهج البلاغيين العرب "**بوصف تلك البنية عن طريق الموازنة بين الأصل والتفريع، هو ما أكسب نظرية التمكين بُعدًا تركيبيًا منهجيًا، أي النظر دومًا إلى شكل التعبير قياسًا بما كان يمكن أن يكون عليه لو صيغ بطريقة مباشرة.**[2]

وعند تمحيص البنية، نجد أيضًا أن المؤلف أقامها على أساس (تاريخي/معرفي) فقد ربط أصول التمكين باتجاهين تراثيين (دراسات الإعجاز ودراسات البيان والنقد الأدبي)، ثم واصل بناء النظرية عبر تتبّع تطور مفاهيم

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، المصدر السابق، ص 62.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص70.

الاستجابة وتمكين المعنى عبر أعلام البلاغة (الجاحظ، عبد القاهر الجرجاني، السكاكي... إلخ) هذه الاستشهادات تضفي على بناء النظرية مصداقية أكاديمية وجذورًا عميقة، لكنها في الوقت نفسه، توضح أن عودة يقوم بعملية تركيب بناء نظري معاصر اعتمادًا على لبنات قديمة.

هذا الفهم الجبار الذي رصده صاحب المدونة ،يتقاطع بشكل ما مع اهتمامات نظرية التلقي الحديثة، إلا أنه ينطلق من سياق مغاير تمامًا (سياق إثبات إعجاز القرآن ودفع الشبهات عن قصور بيانه) وهذه الخطوة يمكن فهمها **كمحاولة** لسد الفجوة بين المنجز الغربي والمنجز العربي؛ فإذا كانت نظرية التلقي الغربية ترتكز إلى ظاهراتية هوسرل وتأويلية غادامير، فإن عودة يستنطق التراث العربي ليجد جذورًا موازية لفكرة مركزية القارئ، وقد وجد فعلا في مفهوم التمكين ما يمكن اعتباره نواةً تأويلية تشير إلى وعي مبكر بأهمية أثر الخطاب في المتلقي، لكنه يدرك أنها نواة جزئية ومقصودة لغاية مختلفة (هي إثبات علوية النص القرآني). لذا يدرسها بوصفها محاولة قديمة لتجاوز أحادية المعنى النصي عبر إشراك فعل التلقي (فالبيان القرآني عندهم فائق لأنه يُحدث أثرًا حاسمًا في نفوس المتلقين ويضمن رسوخ المعنى).

وبعد هذه المحاولة الجزئية لرصد قضيتي الاستيعاب والتمكين يمكن القول :إن جهود عودة خضر مثّلت نقلة نوعية في الخطاب النقدي العربي نحو التأسيس، ولكنها بقيت – في معظمها – ضمن أفق نظرية التلقي ذاته، فقد أرسى الباحث أسسًا قوية لاستيعاب معرفي واعٍ للنظرية، من خلال شمول العرض ، وصرامة التحليل، وضبط المصطلحات، الأمر الذي وطد للساحة النقدية العربية خارطة واضحة لفهم جمالية التلقي وموقعها بين النظريات، وهذه المساهمة بحد ذاتها تأسيسية ثمينة في بيئتنا؛ إذ حرّرت النقاش من كثير من التخبط والعمومية، كما أن محاولته في المبحث الرابع إدماج مفهوم "التمكين" البلاغي يمكن النظر إليها كإشارة بدائية لإمكانية الإبداع النظري المحلي، وكأنه يعلن أن لدينا قابليات ثقافية لخوض الحوار النظري لا مجرد التلقي. وقد كشف الكتاب فعلاً عن رؤى مهمة، منها أن نظرية التلقي هي نظريّة في الفهم، وأنها تنطوي على محمول فلسفي مصدره مرجعيات معرفية ذاتية وتأويلية.

إلا أن الإنصاف، يقتضي الإقرار بأن ناظم عودة بقي إجمالًا داخل أفق التلقي بمعناه العام، إذ لم نشهد في عمله قطيعة إبستمولوجية أو طرحًا مستقلا عن مسلمات جمالية التلقي الغربية، فعملية التأسيس التي أنجزها كانت بالأحرى تأسيس فهم عربي لنظرية قائمة، وليست تأسيس نظرية جديدة مغايرة، حتى محاولة (نظرية التمكين) ظلّت جزئية ومتاخمة للنظرية الأم ولم تتحول إلى إطار بديل متكامل.

بمعنى آخر، إن ناظم عودة قد اجتاز مرحلة الاستيعاب السلبي قطعًا، لكنه لم يبلغ بناء نظرية محلية مكتملة الأركان، تنفصل عن أفق التلقي الغربي، وفي المحصلة لقد وُفِّق في ترسيخ مرحلة الاستيعاب المعرفي المتقدم —وهي مرحلة ضرورية وأساس لأي إبداع تالٍ، وربما ترك الباب مفتوحًا لاستكمال المسير نحو تأسيس نظريات نقدية أكثر تفردًا.

2. تشكّل مفهوم القارئ – بين التأويل والقراءات الجديدة

يعرض عبد الكريم شرفي (مفهوم القارئ) على أنه الجسر المتين، الذي يربط علاقة التأويل بنظرية التلقي والقراءة، مؤكّداً أنه يتخطى بنية الخطاب التقليدي الذي يرى في القارئ طرفا هامشيا، وبناء على ذلك، يبدأ شرحه بعرض تاريخي للفلسفة التأويلية وضدها نظريات التلقي، والغاية من ذلك وضع القارئ كقطب مقابل للكاتب؛ فهو يرى أن التأويل (بأشكاله التقليدية) اهتم بمعنى النص المقصود عبر مُؤلّف خياليّ، فيما ظهرت دراسات التلقي الحديثة لتمنح القارئ دوراً فاعلاً في إنتاج المعنى.

وبرصدنا للقضية في مدونة شرفي، فإنه منذ البداية، يرى أن مسألة القارئ وحضوره التفاعلي في تحقيق المعنى هي محور رئيسي للنقاش حول طبيعة النص والمعنى، ولأجل ذلك صاغ السؤال المركزي الذي يميز مقاربته: هل المعنى موجودٌ ومعطى ومشكّل داخل النص مستقلاً عن القارئ؟ أم أن "**الذات القارئة أو المؤوِّلة هي التي ‹تبنيه› و‹تركبه› من خلال المعطيات النصية، لأنه ليس معطى ولا محدّدًا داخل النص**"؟[1]

يظهر لنا من خلال هذا الطرح، كيف أن شرفي يؤسس لموقف يرى فيه القارئ عاملاً نشطاً في البناء التأويلي، وليس مجرد متلقٍّ سلبي، فالاستفهام المضمَّن يفيد التأكيد على دور القارئ في تركيب المعنى، مما يدلّ أن قضية القارئ حاضرة بوضوح في المدونة الفكرية لشرفي وتعرض كنقطة مركزية من انطلاقه.

ومن الزاوية المقابلة فإن المتتبع للقضية ضمن المدونة، يلتمس حقيقة أن، شرفي لا يقدم تعريفاً اصطلاحيا خاصا للقارئ يختصر دوره، وإنما ينخرط في تلخيص المشروع النظري له بواسطة رصد مساهمات كبار النقاد الألمانيين والفرنسيين (شلاير ماخر، ديلتاي، أيزر) ونظرية التلقي، لكنه ضمن هذا العرض، يستدعي القارئَ باعتباره قضية مركزية، تتقاطع عندها مجالات التأويل والقراءة النظرية، دون أن ينشر نصا تحليليا مستقلا خاصا بتعريفه؛ بل يعيد صياغة ما ورد في المصادر.

وينطلق شرفي من رؤية تربط إشكالية القارئ بالسياق الفلسفي العام، ولكي يبني ذلك، جعل من الأسئلة التي تدور حول فهم النص وإدراكه، "**مسألة أساسية مبثوثة سلفا في الهرمينوطيقا والفينومينولوجيا على حدّ السواء**"[2]، بهذا التوصيف يتضح لنا أن حضور فكرة القارئ مترابطة مع التراث الفلسفي التأويلي، بوجه دقيق لم تكن مسألة فرعية بل محورا أساسيا، كما هي الأساس المعرفي لنظريات التلقي.

كما أن اشاراته لإشكالات الذاتية والموضوعية والوعي بالنص، تُبرهن فعليا على أنه يضع قضية القارئ ضمن الإطار التاريخي للنظريات الكبرى، وبحمولتها تكون دالة على موقع مفهوم القارئ في بنية الخطاب النقدي العام، حيث يتحرك الفهم بين ذات القارئ وموضوع النص.

---

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1428 هـ، 2007 م، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص14.

وفي خريطة شرفي العامة، تبدو قضية القارئ بمثابة جسر بين التوجهين، فهو يحرص على إبراز كيف انتقل التحليل النصي من نظرة ضيّقت طيلة قرون على السياق التاريخي والنية الصريحة للمؤلِّف، إلى اعتبار القارئ عنصراً مكوّناً أساسياً في بناء الدلالة الأدبية.

بغية تأطير هذا المشروع، يسترسل شرفي شارحا التمييز بين القطبين الأساسيين للعمل الأدبي (النص والقارئ) ثم يبرز أن المداخل التأويلية الغربية، سمحت للقارئ بالابتعاد عن النمط التقليدي، وبذلك يضع شرفي مفهوم القارئ ضمن محور الصراع الفكري، ما يُمكن اعتباره محورا هيكليا في تركيب مدونته خاصة في الفصل الثالث؛ فتارة يُراجع الأطر المعرفية القديمة، وتارةً يستعين بمفاهيم التلقي الجديدة لإعادة صياغة الحد الفاصل بين الفهم التقليدي والنقد التحديثي. بمعنى آخر، ينظر إلى القارئ كمنطلق للانتقال من نمط تأويلي عتيق إلى نمط قراءة تفاعلية؛ ولذا تشكل هذه القضية مركزياً في بناء نصّه النقدي وتحليله النظري.

اما عن الآليات، فيعتمد شرفي في اشتغاله بمفهوم القارئ على أدوات مفهومية مركزية داخل حقل نظرية التلقي، لكنه لا يقدّم بناء تنظيريا خاصا، بل يعيد توظيف المفاهيم المحورية كما وردت في خطاب ياوس وإيزر، مع إضفاء تفسير تنظيمي عليها، ومن أبرز المفاهيم التي يشغّلها في هذا السياق (أفق التوقع) الذي يعدّه المفصل الحاسم لفهم القارئ كتجربة تأويلية فاعلة، إذ يقرّر شرفي أن أفق الانتظار "**هو مفهوم إجرائي أو وظيفي، لأنه الأداة المنهجية المثلى التي تمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة في إعادة بناء تاريخ الأدب.**[1]

يظهر لنا من هذا التحديد، أن شرفي لا يتعامل مع المفهوم بوصفه بناءً فلسفيًا غامضًا، بل بوصفه وسيلة منهجية، تسمح بإعادة تنظيم العلاقة بين النص وقارئه في بعدها التاريخي، وتمنح هذه الوظيفة المنهجية للمفهوم شرعية تطبيقية كما تُعيد الاعتبار إلى القارئ كطرف فاعل إيجابي.

ويستكمل شرفي توضيح الدور الفعلي لهذا المفهوم عبر علاقته بالتمييز النقدي الجمالي، فهو يذكر أن "**أفق التوقع له أثر في نظرية التلقي، إذ بوجوده يستطيع المتلقي التمييز بين الأعمال الأدبية.**[2] بهذا التوصيف، يبيّن شرفي أن القارئ ليس أداة استقبال فقط، بل طرف حاكم يُعيد تشكيل الذوق الأدبي، ويعيد تصنيف الأعمال وفق معاييره الإدراكية.

ونستشرف هنا أن المفهوم عنده لا يعمل في نطاق الذهن فقط، بل يتجاوز ذلك إلى مجال الحكم الجمالي وإعادة بناء التقاليد الأدبية، هذا الاشتغال يُثبت أن شرفي يتعامل مع المفهوم كآلية مزدوجة: أداتية من جهة، وتنظيمية للقيمة الجمالية من جهة أخرى.

ويُلاحظ أيضا من جهة أخرى، أن شرفي يربط تفعيل المفهوم بمنظور فلسفي تأويلي، فالقارئ عنده ليس ذاتًا عارفة متمركزة، بل فاعل يتشكّل إدراكه ضمن تفاعل مع النص في ضوء الفراغات، والانفتاح، والانتظار.

---

[1] ينظر: عبد الكريم شرفي، المصدر السابق، ص 162.

[2] المصدر نفسه، ص164.

وهذا ما يجعله يقر أن "**الفهم هو سيرورة التفاعل المستمر بين النص وكل متلقٍّ في كل زمان.**[1]

هذا الربط بين أفق التوقع والسيرورة التأويلية يدل على أن الآلية التي يقترحها شرفي لا تنفصل عن أصولها الفينومينولوجية، أي أنه لا ينقل المفهوم كما هو فحسب، بل يدمجه ضمن مسار معرفي متسلسل يتقاطع فيه الإدراك الوعي، والتاريخ الأدبي.

وما يمكن أن يحتسب لشرفي في تبعه لآليات الاشتغال التي تدور حلوها القضية، هو أنه على الرغم من ذكره للمفاهيم الاجرائية المتعلقة بالتلقي عند الغرب سواء في مدرسة كونستانس أو نظرية أفعال الكلام ونظرية الأنساق ونحو ذلك، إلا انها في نظره ليست مسلمات فلسفية جامدة، بل أدوات منهجية يستخدمها النقاد لاستيعاب تفاعل القارئ مع النص، أي أنه يتعاطى مع بنى التأويل التفكيكية على أنها وسائل عملية. بمعنى أن المفهوم، وفق شرفي، آلية لربط النص بالمتلقي؛ فهو يظهر القارئ في وضعية فاعلة تُمكِّن النظريات التفسيرية من تجديد رؤيتها للأدب.

وبمعنى آخر، تبدو بنية قضية القارئ ضمن مدونته، تستند إلى مكونات معرفية (القارئ الضمني، أفق التوقع، الفعل التواصلي)، بحيث يستنسخ المفهومَ من النصوص المستعارة دون تأسيس جديد كليا؛ فهو يعيد ترتيب مفهوم القارئ وفق رؤية وظيفية تتيح تفسير النشاط القرائي بآليات مألوفة من نظرية التلقي.

وفي المحصلة ، يتضح أن طرح شرفي لـ لقضية(مفهوم القارئ) لم يبلغ حد التنظير الفريد المستقل؛ وإنما كان أشبه بجمع وتنسيق لمدخلات فكرية سابقة، حيث قدَّم شرفي قراءة تحليلية مُركّزة، جمع فيها بين مناهج التأويل القديمة، ومبادئ التلقي الحديث، أي انه قدم عرضا توثيقيا، يعكس منهج الأفكار السائدة عند (شلايرماخر، إيكو، غادامر، ريكور، إلخ) وفق تلازم يقوم بين إعادة إنتاج الخطاب النقدي القائم، وبين التحرّي النظري، دون إضافات نظرية جوهرية، لكننا لا ننكر في حدود اطلاعنا، أن شرفي عبد الكريم وخاصة في الفصل الثالث من المدونة، يعد من بين النقاد الجزائريين القلائل الذين استطاعوا فهم نظرية التلقي في بيئتها الغربية، وهذا ما يجعل مدونته، ترتقي لمصاف البحوث التي تعنى بالتأسيس للنظرية ضمن البيئة العربية.

3.دور القارئ في انتاج المعنى

يمثل دور القارئ في إنتاج المعنى إحدى أهم القضايا المركزية التي سلط عليها الضوء حامد أبو أحمد ضمن كتابه (الخطاب والقارئ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة) وجدير بالذكر أن تناول أبا أحمد للقضية كان ضمن إطار الكتابة التنظيرية لنظرية التلقّي كوافد جديد، ساعيا في هذا المسلك إلى تتبّع حضور القارئ في العملية التأويلية، وكيفية مساهمته في بناء معنى النص الأدبي، ولعل هذه الوقفة مع مدونته تروم إعادة معالجة نقدية للقضية كما ظهرت في خطاب المؤلف، وذلك عبر خطوات مترابطة تتقصّى جذور مفهوم القارئ نظريًا، وتتبّع تطوره عبر طروحات المدونة.

[1] عبد الكريم شرفي، المصدر السابق، ص164.

انطلق حامد أبو أحمد في معالجته لدور القارئ من تتبّع الجذور الفلسفية والنقدية التي مهدت لإبراز القارئ بوصفه عنصرًا فاعلًا في العملية النقدية، و يوضح أبا أحمد أن التحول نحو مركزية القارئ في تحديد الدلالة ارتبط بتطور الفلسفة الحديثة، ولا سيما تيار الظاهراتية، فمن خلال رؤية سلدن رمان يذكر أن: "**الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يركز على الدور المركزي للقارئ في تحديد المعنى هو الفينومينولوجيا (أو فلسفة الظواهر)**"[1] وبحسب هذا الاتجاه الذي أرسى دعائمه هوسرل، لم يغدو موضوع المعرفة هو النص وحده أو العالم الخارجي، إنما أضحى اهتمامها منصبا على وعي القارئ ومحتوى إدراكه، وبالتالي فإن ما يظهر لوعينا هو الذي يتحدد به المعنى. وقد انجر عن ذلك تحويل بؤرة الاهتمام إلى الوعي القارئ الذي شكّل نقطة تحول مفصلية مهدت لنظرية التلقي لاحقًا، لأن المعنى أصبح يُنظر إليه كنتاج لتفاعل ذات القارئ مع الظاهرة النصية.

يعزو المؤلف إرهاصات النظرية النقدية التي تركز على القارئ أيضًا إلى تطورات فلسفية أخرى، فهو يشير – نقلًا عن سلدن – إلى إسهام مارتن هايدغر في رفض الاتجاه الموضوعي المحض الذي تبناها أستاذه هوسرل، فيما أكّد هايدغر على الوجود المتعيّن تاريخيًا للإنسان (ومن ضمنه القارئ) بحيث لا يمكن فصل القارئ عن سياقه الوجودي والتاريخي. وهذا التأكيد على تاريخانية الفهم، انتقل إلى حقل التأويل الأدبي عبر هانز–جيورج جادامر، الذي "**استفاد من فكرة هايدغر وطوّرها أدبيًا في كتابه (الحقيقة والمنهج)**[2] بناءً على ذلك، أصبحت عملية تفسير النص عملية حوارية بين الماضي والحاضر، أي بين النص وقارئه، مما يعزّز الفكرة القائلة بأن القارئ شريك أساس في إضفاء المعنى تبعًا لأفقه التاريخي والثقافي.

من هذا المنطلق الممهِّد، يُبرز حامد أبو أحمد أن نظرية التلقي جاءت نتيجة تلاقح مجموعة من التيارات الفكرية والنقدية الغربية التي أولت الاهتمام للذات القارئة، وقد أشار إلى رأي كل من فوديكا وإيلرود إبش القاضي بأن ظهور نظرية التلقي مرتبط بثلاث تحولات فكرية كبرى هي: إحياء المنحى التاريخي، وترسيخ التأويل إلى جانب التحول نحو ذاتية التلقّي الهرمنيوطيقي، وقد أسهمت هذه الجذور مجتمعة في تهيئة المناخ لظهور اتجاه نقدي جديد، يضع القارئ في مركز العملية الإبداعية والتأويلية.

ومع إرهاصات فلسفية وفكرية كهذه، ظهر في أواخر الستينات تيار نقدي واضح المعالم يُعلي من شأن القارئ في إنتاج الدلالة، تمثّل في نظرية التلقي (جمالية التلقي) ومدرسة كونستانس الألمانية على وجه الخصوص. قام حامد أبو أحمد بعرض مسلك مفصّل لكيفية إعادة مركزية القارئ في النقد عبر أطروحات روّاد هذا التيار أمثال هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر. وقد انطلق هؤلاء من نقدهم للتيارات البنيوية والشكلانية السابقة التي همّشت دور القارئ ومنحت النص هيمنة مطلقة، لذلك بيّن أبو أحمد كيف أن مناهج النقد قبل التلقي –

[1] حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 2000 م، ص 29.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص29.

كالبنيوية الأسلوبية وغيرها – ركّزت على بنية النص الداخلية إيمانًا منها بأن للنص وحدة مركزية مكتفية بذاتها، ورأت وظيفة القارئ مُجرّد إحاطة بمعالم النص وأنساقه المحددة سلفًا.

في هكذا مناخ نقدي، كان النص يعامل كمرجع مغلق المعنى تقريبًا، ودور القارئ ثانوي يقتصر على الفهم السلبي أو التفكيك التقني لبنية النص، وهذا الفهم المتميز بأحادية الاتجاه للعلاقة بين القارئ والنص هو ما سعى منظّرو التلقي إلى تجاوزه وتفكيكه، فقد شعر ياوس –كما ينقل أبو أحمد – "**بانزعاج من إهمال الطبيعة التاريخية للأدب لدى النقاد السابقين ، ودعا إلى وصل ما انقطع بين نتاجات الماضي واهتمامات الحاضر وبتعبير آخر، أصرّ ياوس على ضرورة إعادة القارئ التاريخي إلى دائرة الاهتمام العلمي كي تنتعش دراسة الأدب.**[1] وهكذا انطلقت نظرية التلقي لتطرح تصورًا جديدًا يعتبر الأعمال الأدبية غير مكتملة بذاتها، وأن اكتمالها يتحقق عبر سلسلة لا متناهية من القراءات عبر الأزمنة، وبوجه مخصوص، لقد أصبحت اختلاف القراءات وتعددها هي السلطة الأولى في التعامل مع أي نص، كما يلخّص أبو أحمد إحدى النتائج الأساسية لتحوّل المنهج.

في عرض حامد أبو أحمد لنظرية التلقي، نجده يحدد مجموعة من المفاهيم المفتاحية التي بلورها منظرو هذا الاتجاه، من ذلك حديثه عن مفهوم القارئ الضمني و وظيفة الفعل المتبادل عند إيزر و القارئ النموذجي عند أومبرتو إيكو وغير ذلك وصولا إلى أفق التوقعات عند ياوس، وترمي هذه المفاهيم المختلفة إلى بيان طبيعتها المشتركة في تصويرها للعملية القرائية بوصفها تفاعلًا بنيويًا بين النص وقارئ افتراضي أو فعلي، ولعل أبرز ما يؤكده المؤلف هنا هو الانقلاب على الفكرة التقليدية بأن المعنى ثابت ومنصوص عليه نصًا من قِبل المؤلف، فعلى النقيض، تؤكد جمالية التلقي –كما ينقل عن الناقد الإسباني أنطونيو غارسيا بيريو على معنى العمل الأدبي "**بوصفه مجموعة المدلولات أو المعاني التي يُعدّها القرّاء أثناء عملية القراءة، رافضةً المعنى المنسوب تقليديًا للنص بوصفه مجرد نتاج موضوعي للمؤلف ومستودعًا للقدرات الدلالية الكامنة**[2] بهذا الطرح، يصبح القارئ هو منتج المعنى فعليًا، إذ لا وجود لمعنى مستقل عن وعي القرّاء وتفاعلهم مع النص.

ويبرز المؤلف ذلك بجلاء، حيث أن نظرية التلقي تؤمن بنسبية المعنى وتاريخيّته، فكل قراءة تخلق دلالات جديدة، ولا يمكن اعتبار أي تأويل واحد الحقيقة النهائية للنص هكذا انتقل مركز الثقل من النص وحده إلى عملية التلقّي؛ فالنص الأدبي بات أشبه بـ(بنية مفتوحة) تكتسب خصائصها الدلالية من تفاعلها المتجدد مع قرّاء متنوعين عبر الزمن، ومن المهم أن نلاحظ أن أبا أحمد، رغم حماسته لهذه الأفكار، يظل واعيًا لطبيعة الاختلافات بين نظرية التلقي وغيرها من اتجاهات ما بعد البنيوية؛ فهو يشير إلى أن نظرية التلقي – خلافًا

[1] ينظر: حامد أبو أحمد، المصدر السابق، ص 33.

[2] حامد أبو أحمد، المصدر نفسه، ص 77.

للتفكيكية المتطرفة- "**لا ترفض وجود المعنى مطلقًا، بل تتبنى منظورًا نسبيًا له**"[1]

أي أن المعنى عند منظّري التلقي يظل قائمًا كإمكان يُعاد إنتاجه في كل قراءة، وليس شيئًا معدومًا أو مؤجلًا إلى الأبد كما عند التفكيكيين، بهذا الفهم النقدي المتزن، يعرض حامد أبو أحمد نظرية التلقي بوصفها توجهًا جديدًا نسبيًا يتيح للناقد العربي إعادة النظر في علاقة القارئ بالنص، واضعًا التجربة الجمالية والتأويلية للقارئ في قلب العملية النقدية.

من أجل إبراز الوجهة التي انتقل بها مركز السلطة في الخطاب الأدبي من المؤلف والنص إلى القارئ في أطروحات ما بعد البنيوية، بالإضافة ألى تقديم هذا التحول لقارئه العربي، يوضح المؤلف أن نهاية الستينات وبداية السبعينات شهدت انقلابًا فكريًا في النظريات الأدبية تمثل في إعطاء أولوية قصوى لدور القارئ. ويُرجع ذلك إلى تصاعد الشك في مفاهيم المركزية النصية والمؤلف المرجع، مقابل الإيمان بتعدد القراءات، فبعد أن كان النص يتمتع بالهيمنة على المعنى في المناهج الشكلانية والبنيوية، أصبح القارئ هو محور الاهتمام بوصفه مشاركًا نشطًا في إنتاج الدلالة،و يلتقط حامد أبو أحمد هذه الفكرة بتعبير مكثف مفاده "**اختلاف القراءات أصبح هو السلطة الأولى في التعامل مع أي نص**"[2] وهذا التصريح يعني أن شرعية التأويل لم تعد مستمدة من النص وحده، بل من تفاعل قرّاء مختلفين معه؛ إذ يغدو لكل قراءة جديدة أن تكشف جوانب مغايرة أو إضافية في العمل الأدبي.

ويضرب المؤلف مثالًا بارزًا يوضح هذا التحول مستعينًا بنموذج الاتصال اللغوي لدى رومان ياكوبسون. فقد كان ياكوبسون –كما يشرح المؤلف – "**يؤمن بأن خصوصية الخطاب الأدبي تكمن في تركيزه على الرسالة (النص ذاته) بحيث ان القصيدة لها دلالة الشكل والمعنى قبل تبهر المتلقي لها.**[3]

هذا التصور يُقصي القارئ إلى الهامش، جاعلًا إياه متلقيًا سلبيًا لجماليات الرسالة النصية، لكن حامد أبو أحمد يبيّن كيف انقبي الحال مع ظهور منظور التلقي فيقول: "**إذا رفضنا النظرة الشكلية لياكوبسون وتأملنا الأمر من منظور القارئ... فإن نموذج ياكوبسون يتغير بالكلية وعندئذٍ يمكن أن نقول إن القصيدة ليس لها وجود فعلي إلا عند قرّائها، وإن معناها لا يمكن مناقشته إلابقرائتها**[4] وهنا يصل الخطاب إلى جوهر القضية؛ فوجود القصيدة ذاته ومعناها أصبح رهينًا بفعل القراءة إن النص بلا قارئ مجرد إمكان لغوي أو جمالي معطّل، ولا يكتسب (حياته) إلا حينما تستحضره ذات قارئة تمنحه معنى ضمن سياق تلقيها الخاص.

ويمضي المؤلف في تتبع تمظهرات أخرى لهذا التحول في الفكر النقدي ما بعد الحداثي، فيُذكّرنا بشعار

[1] حامد أبو أحمد، المصدر السابق، ص76.

[2] المصدر نفسه، ص31.

[3] ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

[4] ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

رولان بارت الشهير حول "موت المؤلف" وولادة القارئ، ثم ينقل حامد أبو أحمد اتفاق معظم النقاد والمنظرين في تلك الحقبة على إعلاء شأن القارئ، حتى وإن اختلفوا في التفاصيل، فيقول:« **لكن الجميع اتفقوا على شيء واحد هو إعطاء القارئ دورًا رئيسيًا؛ حدث ذلك في المناقشات النظرية حول الأدب والنقد وفي شروح الأعمال الأدبية**»[1] ويتبع ذلك بفكرة بارث حول موت المؤلف الحاسمة التي تلخّص روح ما بعد البنيوية في رفض سلطة المؤلف المطلقة وتحرير النص من سطوة صانعه، لصالح قارئ يُعاد اكتشافه كمنتج للمعنى، ويضيف أبا أحمد، أن نقادًا آخرين دفعوا هذا المفهوم إلى مداه الأقصى حيث بحيث لم يعد المؤلف هو المرجع النهائي لمعنى النص، بل تراجع إلى خلفية المشهد، وتقدم القارئ الفاعل ليملأ الفراغ الذي تركه غياب المؤلف. ضمن هذا السياق، يستشهد حامد أبو أحمد كذلك بالناقد التفكيكي بول دي مان، الذي أعلن انتهاء عهد هيمنة العمل الأدبي بوصفه كيانًا مستقلاً مغلقًا.

إن هذه الشواهد وغيرها يستخدمها المؤلف ليبيّن بجلاء أن نظرية التلقي لم تكن إلا جزءًا من موجة فكرية أوسع في النقد المعاصر قلبت الموازين التقليدية. فكما يرى، صار القارئ مركز كل قراءة وتأويل في نظريات ما بعد البنيوية، سواء تجلى ذلك في جمالية التلقي الألمانية أو في نقد استجابة القارئ الأمريكي أو حتى في التفكيك الفرنسي، ورغم الفوارق بين هذه الاتجاهات، إلا أنها تشترك في منح الأولوية لحضور القارئ وتأثيره، مقابل تراجع مفهوم المعنى الموضوعي الأحادي.

إن حامد أبو أحمد، بإبرازه هذه التحولات، لا يكتفي بعرض المفاهيم الغربية، بل يمارس تحليلًا نقديًا لها، فيكشف نقاط الاتفاق والافتراق بين نظرية التلقي والتفكيك؛ "**فالأولى تقبل المعنى بوصفه نتاجًا نسبيًا مشتركًا بين القراء، في حين تدفع الثانية نحو لا نهائية التأويل وإنكار أي مركز ثابت للمعنى.**[2] وبناءا على ذلك يرسّخ أبو أحمد قناعة أن مركزية القارئ في إنتاج المعنى باتت من المسلّمات في النقد الحديث، وأن التنظير العربي ينبغي أن يستوعب هذه الحقيقة ليجدد أدواته ومناهجه.

بعد استعراض شامل لمنجزات النظرية الغربية حول دور القارئ، رصد أبو أحمد في سياق النقد العربي مدى تبلور تنظير موازٍ أو استجابة محلية لهذه الأفكار (القارئ بين المفاهيم الغربية والسياق العربي)، ويظهر جليا في مدونته اهتمام البالغ بتتبع محاولات بعض النقاد العرب في تبنّي نظرية التلقي ومفاهيم القراءة الجديدة، ما ينمي على وعيه بإمكانية تعريب هذه النظريات وإعادة إنتاجها ضمن بيئتنا الثقافية، لأجل هذا يستحضر مثالين بارزين.

أولهما الناقد العراقي فاضل ثامر وكتابه (اللغة الثانية) الذي أفرد فيه فصلًا بعنوان (من سلطة النص إلى سلطة القراءة) حسب تقدير حامد أو إحمد كما تعقبه الأخير يعلق مفاده، أن فاضل ثامر في ذلك الفصل تبنّى

[1] حامد أبو أحمد، المصدر السابق، ص37.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص76.

بوضوح أطروحة جمالية التلقي، مسلطًا الضوء على فعل القراءة بوصفه مركز إنتاج الدلالة الأدبية.

أما المثال الثاني الذي يورده هو الناقد السعودي عبد الله الغذّامي، لا سيما في كتابه (الخطيئة والتفكير) **بوصفه أول دراسة نقدية عربية تُعلن انتماءها إلى نهج القراءة التفكيكية**[1] وبذلك، يقدّم أبو أحمد دليلًا على أن بعض النقاد العرب الكبار لم يكتفوا بنقل البنيوية إلى النقد العربي، بل تجاوزوها إلى منظور جديد يجعل القارئ شريكًا أساسًا في العملية النقدية، وهذه الإشارات مهمة لأنها تظهر أن التنظير العربي بدأ يستوعب مفهوم القارئ المنتج للمعنى، سواء تحت تأثير نظرية التلقي الألمانية أو القراءات الأمريكية أو حتى التفكيكية الفرنسية.

بيد أن المتأمل في خطاب حامد أبو أحمد يلحظ أن تناول هذه المحاولات العربية يظل في إطار التوثيق والإشارة السريعة، أكثر منه بناء تنظير عربي جديد فالمؤلف يقرر صراحةً أن تداخل نظرية القراءة (التلقي) مع التفكيكية في النقد العربي "**يحتاج إلى دراسة خاصة ترصد جوانب الاتفاق وجوانب الاختلاف**[2] ما يحيل أن مدونته لا تدعي عي القيام بهذه المهمة بنفسه، وبعبارة أخرى لم بقدم أوب أحمد صياغة نظرية متكاملة خاصة بالسياق العربي حول دور القارئ، وإنما قام بدور الوسيط النقدي الذي يستعرض النظريات الغربية ويختبر إمكانية انخراط النقاد العرب فيها، لدرجة أن حتى الأمثلة التي قدّمها (فاضل ثامر، الغذّامي وغيرهما) تؤكد أن الجهد العربي في هذا المضمار كان – إلى حد كبير – امتدادًا للمفاهيم الغربية ضمن تطبيقات محلية، وليس ابتكارًا لمفاهيم مغايرة جذريًا. فعنوان فصل فاضل ثامر المذكور أو تبنّي الغذّامي لمفهوم "سلطة القراءة" يبيّن أنهما نهلا مباشرةً من معين النظريات الوافدة.

كما أن حامد أبو أحمد نفسه لم يحاول – في حدود هذه المدونة – الرجوع إلى تراث نقدي عربي قديم يبحث في عوالم المتلقّي ضمن الثقافة العربية الكلاسيكية؛ فغائب عن صفحاته أي استدعاء مثلاً لنظرية التلقي ضمن البلاغة العربية القديمة أو نقد الشعر عند العرب إلا في سياق مقارنات عابرة في فصل تحليل الخطاب، وهذا يعزّز الانطباع بأن المؤلف ركّز جهده على استيعاب المنجز الغربي الحديث وتقديمه بلغة عربية أكاديمية واضحة، دون أن يصوغ نظريات محلية بديلة، فلم نجد في ثنايا الكتاب ادعاءً بابتكار مصطلح نقدي جديد أو قلب فرضية نظرية قائمة، ومع ذلك لا يمكن التقليل من أهمية عمله في إغناء المشهد النقدي العربي.

لقد مهد أبو أحمد السبيل أمام الباحث العربي للاطلاع المنهجي على أحدث التطورات في نظرية التلقي، وفتح الباب لدمج مفهوم القارئ الفاعل في تحليلاتنا للنصوص، ويكون بذلك قد أدلى بدلوه في توطيد خطاب نقدي عربي معاصر، يبرز تمثلات القارئ حتى لو كان ذلك الخطاب في جوهره يستند إلى مفاهيم مستعارة من النقد الغربي، وبغض النظر عن جهوده، فإن نقل المعرفة النظرية إلى اللغة العربية بعمق وتحليل

[1] ينظر: حامد أبو أحمد، المصدر السابق، ص 30.

[2] ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها.

نقدي، إضافة إلى تطبيقها بحذر، هو في حد ذاته خطوة ضرورية في بلورة خطاب التنظير لأي نظرية نقدية.

وفي المحصلة النهائية، نستشف أن حامد أبو أحمد وُفّق في إبراز دور القارئ كقضية نظرية في النقد العربي المعاصر بمعالجة ثرية، جاءت أقرب إلى سردية نقدية تحليلية تستعرض منجزات نظريات التلقي الغربية وتفككها، مع محاولة استثمارها في السياق العربي، وذلك بتوفير أرضية نظرية صلبة، مستندة إلى أرقى ما في نقد ما بعد الحداثة من تصورات، لكنه في الوقت ذاته، اكتفى باستعارة ذلك الإطار النظري العام من الغرب، ولم يتجاوزه إلى بناء نظرية تلقّي عربية ذات خصوصية محلية واضحة ولكنه يظل بمثابة جسر معرفي الذي نقل الى ساحتنا العربية النقدية فكرًا نقديًا بكامله.

4. التلقي الجمالي للنصوص المقاومة للتأويل

يتبنّى بسام قطوس ضمن مدونته **تمنّع النص متعة التلقي (قراءة ما فوق النص)** مشروعًا نقديًا تأويلا، يقوم على رصد كيفية التعامل مع النصوص الغامضة، لذلك تتجلّى صُلب قضية "النص المقاوم (الممانع) للتأويل" بصورة مركزية منذ مقدمة المدونة، إذ تهيمن عليها في صياغة علاقة القارئ بالنص.

يقول: «**لقد بات النص الأدبي من الخصب والغنى وخصوصية الرمز والتمنع بحيث لا يستطيع اختراقه أو التواصل معه أي قارئ مستهلك؛ ومن هنا فإن النص المتمنع... يطلب قارئاً متثقّفاً عارفاً ذا خلفية فكرية وفلسفية**»[1]، نلحظ إذا أن: هذه الفقرة الاستهلالية، تبدي ثقلا لحضور القضية، فبسام قطوس، يريد معالجة النص المقاوم كحالة معان غير مُسلّم بها، ويطلب قارئا فاعلا ذكيا لإنتاج معانيه.

ويشير قطّوس إلى أن هذا النوع من النصوص، يُدخل المتلقي في تجربة قرائية مغايرة، تُحرك فضوله وتدفعه إلى التوغّل في الطبقات الخفية للخطاب؛ فالمعنى في هذه الحالة لا يُقدَّم على سطح النص، بل يتوارى خلف إشارات تتطلب يقظة ذهنية وتأملًا مستمرًا، وينتج عن ذلك تحوّل القراءة إلى فعل استكشاف، تتولد فيه المتعة من لحظة الوصول إلى ما كان مُضمرا، لا من تلقّي المعنى بشكل جاهز، ثم إن تضمين "**متعة بلوغ المعنى الخفي**[2] في السياق ذاته يُبرز أن التعاطي مع النص المقاوم متعة ذاتية تولد من صعوبة التأويل، و هكذا يجمع النص بين فك الغموض وإحساس القارئ بالفرح، ما يعكس أن قضية التلقي الجمالي للنص المقاوم هي المحور الذي دبجت حوله بنية الدونة منذ بدايتها.

وبخصوص موقع المفهوم المتعلق بالقضية، يُدرج قطّوس مفهوم التمنّع ضمن منظور نقدي، يسعى إلى تحقيق توازن بين المرجعية الثقافية العربية والانفتاح على النظريات الغربية، "**كما يظهر تقديره لنظريات التلقي التي منحت المتلقي مكانة مركزية داخل الفعل القرائي، مع وعي واضح بالفوارق المعرفية التي تفصل بين**

[1] بسام قطوس، تمنّع النص، متعة التلقي (قراءة ما فوق النص)، دار أزمنة، عمّان، ط 1، 2002 م، ص9.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 10.

البنية الثقافية العربية، وتلك التي تستند إلى خلفيات فلسفية واجتماعية ونفسية غربية.[1]

إن التنويه المذكور سلفا، يحوّل المفهوم إلى حلقة وصل بين فكر هوسرل وجادامر من ناحية، وتراثنا النقدي (الجرجاني وغيره) من ناحية أخرى، ومن ذلك نستجل، توجه قطّوس نحو قراءة للتراث تنبع من وعي الحاضر، وتستثمر ما تراكم من أدوات معرفية ونقدية حديثة، دون أن تخضع بالكامل للمرجعيات الغربية، وهذه القراءة التي يعنيها، مدارها "**معاملة التراث بوصفه مادة حية، يُعاد النظر في بعض جوانبه انطلاقًا من الحاضر، من دون ادعاء التفوق أو التقديس، وإنما في إطار فهم معاصر يُعيد تشكيل العلاقة مع الماضي ضمن أفق نقدي.**[2]

كما يضع قطّوس وفق ذات المؤشر نصوص عبد القاهر الجرجاني (وغيره) مرجعًا أولاً للمفهوم، ثم يضفي عليها بصمة حديثة، وعلى الرغم من تعهّده بعدم الإملاء الأعمى للمناهج الحديثة، تبقى إشاراته إلى التراث مركزية في بنية الخطاب، إذ يقرّ ذاتيًا بأن: «**مصطلح تمنع النصلم يرد نصًا وحرفًا عند الجرجاني (...) وإنما هو تأويل يشبه التأويل بل يكاد يكون هو نفسه**»[3] هكذا يتحرّك المفهوم داخل سردية نقدية متراصة، يجمع بين شرعية تاريخية (الجرجاني) وبين خطاب جمالي جديد.

أما عن آلية اشتغال المفهوم في المدونة، فإن صاحبها تجاوز المستوى التعريفي النظري نحو تفعيل المفهوم ضمن الممارسة القرائية، حيث يُقدّمه كأداة معرفية، تسهم في تفكيك طبيعة النصوص الشعرية، ويُصوَّر التمنّع كآلية دفاعية يُمارسها الفعل اللغوي أمام سلطة الآخر، مما يمنح النص مقاومة دلالية تتجاوز الزخرف اللفظي، كما يُبرز قطّوس أن النص الممانع لا يُختزل في بُعد جمالي سطحي، وإنما يصدر عن شاعر منغمس في التجربة اللغوية حتى الانصهار، "**حيث تشكل اللغة بالنسبة إليه مجالًا حيويًا مشحونًا بالمعاناة والإشراق معًا، ويبدو أن قدرة الشاعر على بث التوتر الرمزي داخل النص ترتبط بانفعاله العميق باللغة، مما يدفع المتلقي إلى الانخراط في جهد تأويلي يهدف إلى تفكيك الرموز واستجلاء المعنى.**[4]

كما يكشف الاشتغال النقدي في مدونة قطّوس أيضا عن وعي واضح بطبيعة العلاقة بين النص والقارئ، فيُفعّل قطّوس مفهوم التمنّع ليس فقط كمصطلح وصفي لحالة النصوص المتسمة بالغموض والامتناع، بل بوصفه استراتيجية نصية، يفرضها الشاعر بوعيٍ لتفعيل دور المتلقي، وبفكره النقدي، يرى قطوس أن النصوص الممانعة، تتشكّل من خلال بناء داخلي معقّد، يدعو القارئ إلى (الاقتحام الجمالي) بحيث يستدرجه النص إلى فعل القراءة الفاعلة.

---

[1] ينظر: بسام قطوس، تمنّع النص، متعة التلقي (قراءة ما فوق النص)، المصدر السابق، ص17.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص 21.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص 29.

وتوجيها لذلك يؤكد قطوس أن:"**النص الأدبي المتمنع لا يقدم نفسه بسهولة، إنما يظلّ يمنح القارئ مساحات فارغة تقتضي منه ملأها بفعل تأويلي خاص به،**[1] ونلتمس من ذات الطرح آليةَ الفجوةِ أو الفراغ التي يعتمدها المؤلف بشكل منهجي، فيجعل من القارئ عنصرا منتجا، ومكمّلا لعملية تكوين المعنى، وهذا التفعيل للتلقي، ينسجم مع منطلقات جمالية التلقي عند ياوس وإيزر، غير أنه يأخذ بُعدا تطبيقيا ملموسا ضمن نصوص شعرية عربية.

وبخصوص علاقة المتلقي بالنص، يبرز صاحب المدونة فاعليته عبر ربطه بالوعي الجمالي الحديث لدى القارئ، الذي "**يتوغل داخل مكامن النص، ويكشف معانيه المضمرة التي تختبئ خلف رموزه ومجازاته، ما يجعله في حالة مواجهة جمالية مستمرة مع النص**[2]، ولابد أن نشير هنا، أن قطوس اصطلح على هذا القارئ اسم (المنصت) في مقابل اصلاح الجرجاني له بالقارئ (العارف).

من هنا يبرز دور التلقي كحالة من التحدي المعرفي والجمالي، مما يشير إلى أن قطّوس، يُفعّل مفهوم التمنّع بوصفه مواجهة مستمرة بين النص وقارئه، تؤدي إلى إنتاج متعة خاصة ناتجة عن عملية الكشف، ويتضح لنا أن النص المقاوم عند قطّوس، هو نصٌّ يستثمر الغموض لخلق لذة جمالية خاصة مرتبطة بطبيعة القراءة نفسها.

كذلك يتبدّى الاشتغال بالمفهوم بواسطة آلية الربط الواضح بين التراث البلاغي العربي والنظريات الغربية، فيعود قطّوس إلى مفاهيم عبد القاهر الجرجاني مثل: (معنى المعنى أو المعنى المجازي) ليربطها مباشرة بنظرية الفراغات النصية عند إيزر، وقد أشار يشير إلى أن "**فكرة التمنّع عند الجرجاني ترتبط بمفهوم المعنى المجازي الذي لا يعطي نفسه بسهولة للقارئ، وإنما يحتاج إلى جهد تأويلي خاص.**[3]

يظهر لنا من ذلك، أن قطوس يتجاوز العرض الوصفي أو السطحي لهذه المفاهيم، ويعيد تركيبها داخل سياق نقدي جديد، بحيث يصبح التمنّع هو الإطار العام الذي يتقاطع فيه الموروث البلاغي مع المفاهيم الغربية المعاصرة، وهذه الآلية تعزز من قوة الاشتغال النقدي لديه وتمنحه بعدا تنظيريا واضحا.

وفي الوقت نفسه، نستشف أن قطوس لا يمر على مصطلح (متعة التلقي) مرور الكرام، إنما يضفي عليه بُعدًا منهجيًا عبر تفكيكه، إذ أرجع الأول لاستعمالات الناقد الفرنسي رولان بارت، بينما أرجع الثاني لمدرسة كونستانس الألمانية، وبهذا الربط الاصطلاحي، يرفع العامل النفسي (المتعة) إلى مستوى نقدي معرفي، ونستجل عبر هذه الآليات ، أن المفهوم عنده يعمل على إثارة (فاعلية ذهنية) في قارئ النص؛ بمعنى أن المقاومة (التمنّع) تقود المتلقي إلى بذل جهد عبر محوري الفكّ والتلقي نشط، بينما تضطلع (المتعة) بمهمة تبرير تبرر هذا الجهد.

---

[1] ينظر: بسام قطوس، المصدر السابق، ص33.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 34.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص ص 30و 58.

وبخصوص البنية المفهومية الداخلية لقضية التلقي الجمالي للنصوص المقاومة، تتسم عند قطّوس بالتماسك والعمق، وذلك نتيجة إدراكه لتفاعل عناصرها الداخلية التي تجمع بين الغموض والتلقي والمتعة الجمالية، ولرصدها وجدنا قطّوس، يفكك جذور المفهوم في اللغة والمصطلح لتوضيح بنائه الداخلي، فالتمنع اللغوي عنده يشير إلى (الامتناع) و(المعاودة) ويشبّه حركته الدفاعية في الجسد الأنثوي أو العلاقة بالمعنى النقدي؛ كما يخلص إلى تصوير التمنّع كآلية دفاعية، يُمارسها الفعل اللغوي أمام سلطة الآخر، غير أننا نلحظ أن هذا الطرح، يضفي على المفهوم هالة ميتافيزيقية تجعله شبيهًا بـ(الاغتصاب) أو (الغرابة) في مفردات التراث.

إن المراد الذي يصبو أليه قطوس بخصوص التمنع، لا يقتصر على الغموض السلبي أو الاستغلاق المعرفي، وإنما يشتغل على مفهوم ديناميكي، يستدعي مشاركة القارئ في إنتاج المعنى، فهو يقر أن:"**النص المتمنّع مرجعه إلى فلسلفة الابداع اللغوي الذي يُنتج مساحات من اللايقين، والتردد لدى المتلقي، وهذا اللايقين، يدفع القارئ إلى استدعاء قدراته المعرفية لتأويل النص، وفك رموزه بتتبعها وموازاتها.**[1] من هنا، يتجلى المفهوم داخليًا كعملية تفاعلية، ويكون النص الممانع مفتوح على تعدد القراءات، ما يعمّق التفاعل الجمالي بين النص والمتلقي.

ذلك يبيّن قطّوس أن البنية المفهومية للتمنّع ترتبط عضويًا بـ "متعة التلقي"، حيث يؤكد أن: "**المتعة المقصودة لا تتحقق إلا إذا كانت هناك درجة من المقاومة والغموض في النص، فالقارئ يجد في تحدي النص باصطناع حيل تكتيكية، وإعادة إنتاج معناه متعة خاصة**[2] وهذه الثنائية (الغموض/المتعة) داخل المفهوم تُضفي عليه بعدًا جدليًا حيويًا؛ باعتبار التلقي عملية إبداعية، ينتج عنها لذة نابعة من التجاوز والتغلّب على مقاومة النص، وبناء على ذلك، يشتغل قطّوس على بنية مفهومية معقدة، تُحول التلقي من فعل بسيط إلى عملية إبداعية يشارك فيها القارئ بشكل جمالي ومعرفي في آن واحد.

ومن نفس الزاوية، فإن التقسيم الذي ذكرناه مسبقا (متعة، التلقي) طرحه قطوس كقصد نقدي جديد، ولعله كان يرمي من خلال التباين التركيبي للمصطلحين، فكرة –وإن بقيت ضمنيا مفادها: التمنّع – بأصله الشعري والبلاغي – يُعطي النص صفة مناعة المعنى، فيما تتعاظم –المتعة– كنتيجة حتمية لمقاومة هذا المعنى.

وفي المحصلة، نستشف أن معالجة بسام قطّوس لمفهوم التلقي الجمالي للنصوص المقاومة ضمن مدونته ، تقوم على بنية مفهومية دقيقة، واشتغال منهجي واضح يدمج بوعي بين التراث والحداثة، غير أنه ميّال إلى إعادة إنتاج خطاب نقدي مألوف أكثر مما هو ابتكار نظرية مستقلة، ففي الوقت الذي لا يبتغي فيه فرض مناهج النقد المعاصر على التراث بشكل قسري، دبج قراءته المثقلة بقيم الجرجاني بمفردات عصرية شبيهة بالغلاف، ولا بد من التنويه أيضا أن صحاب المدونة، قد قدم محاولة تأسيسية ذات شقّين –أحدهما تأصيلي

[1] ينظر: بسام قطوس، المصدر السابق، ص 62.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 78.

وثيق الصلة بالتراث القديم، والآخر إجرائي، جرب فيه بحوثًا تطبيقية على نصوص عصريّة، دون أن تتبلور منه رؤية نقدية جديدة جريئة بالكامل، وبذلك يبرز في جوهره (ناظِر) إن صح القول داخل تقليد كبير، وعلى الرغم من ذلك، تبقى قيمة العمل في كونه جهدًا منظّمًا لقراءة التراث بأدوات معاصرة، غايته خلق حوار حقيقي وفعّال بين مرجعيتين مختلفتين.

5. التركيب النقدي بين نظرية التلقي والتراث العربي

تتسقّ اهتمامات الباحث محمود عباس عبد الواحد المبثوثة في مدونته (قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي) مع سياقٍ نقديّ، يَبحثُ في تلاقي الأطر الغربية المعاصرة، والتراث النقدي العربي، فقد انبثق عمله عن قراءة موضوعية لترجمة مؤلف غربي في (نظرية التلقي) أفضتْ به حقيقة إلى الاقتناع بوجود علاقة بين مكامن النظرية الغربية، والحركة النقدية القديمة في تراثنا. وبناءً على هذه الفرضية، انطلق الباحث في استقراء، يقارِن بين عواصمٍ فكرية غربية أهمّها فلسفة التلقي عند أرسطو مع جماليات القراءة عند نقّادنا القدامى، ويظهر هذا الاتجاه التكاملي جليا في عبارته التي تؤكّد أنّ «**المحاور الفكرية التي اشتغل بها روّاد النظرية ربما تكون ذات صلة مباشرة أو غير مباشرة بحركة النقد القديم عند العرب واليونان**»[1]، لكن ما يصبو إليه في إطار دراسته، إثبات أن مفهوم التلقّي ليس غريبًا عن تراثنا، بل له جذور واضحة في خطابنا النقدي القديم، و على سبيل المثال، يشير إلى أن النصوص النقدية العربية الكلاسيكية، تستبطن تصوّرًا ثلاثيًا لعمليّة الإبداع الأدبي، يضمّ المبدع والنصّ والمتلقّي، حيث لا تتحقّق جماليّة العمل إلا بتفاعل هذه المحاور جميعا.

وهذا ما يُظهِر حقيقة، حضور قضية التركيب النقدي ضمن منطلقات البحث نفسه، والحرص على الربط بين المرجعتين الغربيّة والعربية.

وبخصوص تفكيك بنية القضية في الخطاب، فإن موضوع (التركيب النقدي) يقع في قلب هيكلة المدونة، حيث يُعطى لمقارنتهما مساحة محورية في كلّ المتن. وبذلك، تصبو المدونة إلى استجلاء الأمشاج المشتركة بين الأطر الغربية والموروث العربي، من خلال استدراج مثالين مركزيين: الجانب الفكري الأرسطي، وجماليات التراث النقدي العربي، يقول منوها بذلك: «**ولعل من جملة العوامل التي فرضت المقارنة (..) هو ما وجدناه مبثوثا في تضاعيف النظرية الجديدة من فكر لام رجعية له إلا في رصيدنا النقدي**».[2]

ويتجلّى هذا الهدف في بناء ثلاث مرتكزات، أولها: استعراضُ النظرية الغربية (اختيار المصطلح ودلالته، وعوامل التأثير والتغيّر)، وثانيها: مقارنةٌ بين قطبين من بيئتين متباعدتين زمنيا وثقافيا (ياوس في الغرب وابن

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1996 م، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص 9.

قتيبة في المشرق..) على أساس وحدة المفهوم، وإمكاناته الاستراتيجية المشتركة، وثالثها: تحكيمٌ للتراث النقدي والتلقي في ضوء أدلة تاريخية ونقدية.

بيد أنّ التركيز يقع دائماً على الربط الآلي بين المحدِّد النظري الغربي، وعلم الجمال التراثي عند العرب؛ فالمعارف المشتركة التي يرى أنها: « **تنتظم خلاصة الفكر النقدي في فلسفة التلقي عند أرسطو، وجمالياته في تراثنا النقدي**»[1] قد أماطت اللثام عن موقفَ الباحث من مكانتهما التبادليّة، فلا يقدم التراث العربي كحاضرٍ مستقلٍ فحسب، ولا يختزل الحضور الغربيّ إلا في نظريّته، بل يَرسم مسارا تلازميا بينهما ضمن سياقٍ نقديّ موّحد؛ وبالتالي فإن موقع قضية التركيب النقدي هنا هو نقطة تلاقي بين التراث النقدي العربي وإطاره الغربي.

أما عن تحليل آليات الاشتغال بالمفهوم كما ظهرت في المدونة، يبني المؤلف منهجه بدراسة نظرية التلقي نفسها قبل أيّ مقارنة مباشرة، فالخطاب النقدي، يتخذ النظرية المستقبَلة مدخلاً أساسيا، وقد استشفينا سلفا من تصريحه أن منهج البحث لديه، اقتضى دراسة هذه النظرية للوقوف على المفاهيم التي تقود إلى مجال المقارنة بالمذاهب الغربية من ناحية، وبتراثنا النقدي من ناحية أخرى، وهنا يظهر تحليل باحثي حاسم، فمن خلال منهجه يتضح أن مدونته تعمد أولاً إلى استكناه ثنايا الفكر الغربي ذاته، ثم تنتقل إلى ربطها بالنقد العربي؛ فتُؤدّي هذه الآلية البحثية إلى تفكيك جزء كبير من محتوى القضية.

فعلى مستوى المصطلح مثلاً، يبرز التمييز الدلالي بين المصطلحين وينتبه إلى دلالات العربية، هذا ما يجعنا نستشف ميوله بشكل غير مباشر، مع تعليل تفضيله المستبطن لاستعمال مصطلح التلقي بدلا من الاستقبال، وبشكل أوضح يرى الباحث أن مفهوم التلقي عند العرب "**يرتبط أساسًا بطبيعة الاستعمال اللغوي، ويتجلى ذلك في ما اعتادت عليه الأذن من أنماط وأُنساق مألوفة، مما يجعل التلقي نابعًا من الألفة والعادة أكثر من كونه فعل استقبال خالص، إضافة إلى توجه القرآن الكريم، الذي اعتمد على مادة لتلقي في بنائه التعبيري، دون أن يُوظّف لفظ الاستقبال صراحة**[2] وهذا يدلُّ على آلية لغوية وتفسيرية، يسعى فيها الباحث إلى تمثيل النظرية الغربية بشروطنا اللغوية والتراثية.

وعلى مستوى المنهجية، يُقَارِن الباحث باستمرار بين نماذج نظرية من الثقافة الغربية (بحوث هانز ياوس وفولفغانغ إيْزَر) مع نصوص ونماذج من الأدب العربي القديم (ابن قتيبة، الجرجاني..) منطلِقًا من ثوابت نقدية عامة، تتجاوز الفواصل الزمنيّة، و يُعتمد فيها على التضمين الوضعي والإحالة التأريخية لبيان أنّه رغم البعد الزمني إلا أنّ المفاهيم تتلاقى في نقاط، ومن هذا وجود مفاهيم ياوس مبثوثة لدى ابن قتيبة، و أول إحالة للقاء تكون متعلقة بالتعامل مع النص حسب عباس عبد الواحد؛ "**فالقديم له قيمته التاريخية والحديث له وظيفته**[3]،

[1] محمود عباس عبد الواحد، المصدر السابق، ص7.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 13.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص31.

والفارق هنا، ان مسار ياوس هو الاستبصار في النص، بينما ابن قتيبة انتقاء للجودة من النص، وخلص الباحث إلى أن عامل الزمن لا دخل له عند كل من الطرفين، وأن الحداثة ليست مقياسا بين العصور، إنما الزمن السائد نفسه هو الفيصل .

أما المرتكز الاخر المتعلق بجماليات التلقي والذي يعتبرها هنا جزء من كل، فإن الباحث ربط المقابلة بين إيزر وانغرادن، وتوصل إلى نقطة الوفاق الكامنة في استجلاء المكامن الجمالية، فقد وصف عبد القاهر الجرجاني بأن السير في هذه العملية يتطلب من القارئ أن يكون حذقا، اما انغرادن فيطلب الخبرة الشخصية، وكلا المعيارين وجهان لعملة واحدة.

وفي سياق الاهتمام بالمتلقي في تراثنا النقدي، تحت مظلة آراء النقاد القدامى، وتجاوزا للمقابلة بين التيار الغربي والتراثي، سلك الباحث منهجا آخر بغية إثبات أصالة التلقّي في خطابنا النقدي القديم من منظور القراءة المعاصرة، وحتى يثبت ذلك، أشار إلى أن النصوص النقدية العربية الكلاسيكية تستبطن تصوّرًا محوريا ثلاثيًا لعمليّة الإبداع الأدبي يضمّ "**المبدع والنصّ والمتلقّي**"[1]، حيث لا تتحقّق جماليّة العمل إلا بتفاعل هذه المحاور جميعا، ومن اجل لك استفاض في الحديث عن تلقي النقاد المعاصرين للشعر الجاهلي.

غير أن تعليقه على الطرفين لم يكن متزنا لافتقاده منهجية واضحة، فقد بقي يعرض نفس المفاهيم ك (الحذق، الوساطة الفنية، قضية اللفظ والمعنى، القدم والحداثة) وخلص إلى نتيجة مفادها، أن عملية التلقي تدور وحاها حول ثلاثية "**تبدأ بالمنبع الذي يصب تجربته ثم اللغة الموحية، وأخيرا المتلقي بذوقه وخبرته الفنية.**[2]

كذلك يستخدم المؤلف آليّة التجريد النظري ثم التطبيق، إذ يُحدّد أولًا المفاهيم المركزيّة في نظريّة التلقّي (مثل التفاعل الجدلي بين النص والقارئ) ثم يُظهر تجلياتها التطبيقية في التراث، ففي تحليله لآليات التأثير في البيان العربي يصنّف المؤلف معايير تلقّي الخطاب إلى نفسيّة وعقلية واجتماعيّ ، مستندًا إلى نصوص البلاغيين؛ فهو يقول عن المعيار النفسي مثلاً:« **ربما يكون هذا المعيار من أهمّ المعايير المؤثّرة في عمليّة التلقّي، ومن ثمّ كان من ضرورات فنّ الخطابة عند العرب وغيرهم..**»[3] ثم يسترتسل في الشرح، فالخطيب العربيّ، اعتمد على فهم نفسيّة جمهوره لتحقيق التأثير، وعن المعيار العقلي والاجتماعي، يبرز اعتماد الخطيب على الإقناع العقلي وعلى اعتبار مكانته وهوّيّته الاجتماعيّة في التأثير على المتلقّين.

وبهذه الآليّات – الجمع بين الشرح النظري الحديث والاستشهاد التطبيقي التراثي – يُمارس المؤلّف تركيبًا منهجيًا يوضح التقاطعات بين النظريّتين في بنية حجاجيّة مقنعة، وبوجهة نظر دقيقة، بين محمود عباس عبد الواحد، أنّ التراث العربي يحمل (ممارسات فعلية لعملية القراءة والتلقي) بينما تبرز الدراسات الغربية بطابعها

[1] محمود عباس عبد الواحد، المصدر السابق، ص79.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص95.

[3] المصدر نفسه، ص 121.

المنهجي المنضبط، وبذلك تعمل آلية التعليل والتفريق بين (الحداثة المنهجيّة) و(الموسوعية التراثية) على تعميق معنى التركيب النقدي؛ فالدراسات الغربية تتفوق في الحسم المنهجي، بينما التراث العربي يتجلى في موسوعية واسعة للثقافة القرائية.

وبخصوص فحص البنية الداخلية المفهومية، فإن قضية التركيب النقدي، تنطوي داخليا على أبعاد تبيّن التلاقي والتغاير بين المرجعيتَين.

– أولا: من جهة المقارنة المضمونية، فالمفهوم يجمع بين بعدين هنا النظرية والأسلوب، فالنظرية ممثلة بـ(نظرية التلقي) الغربية التي تتصل بالفلسفات الحديثة والتراث الماركسي والحواري، أما الأسلوب أو الممارسة، فهي موجودة في التراث النقدي العربي الذي يقدّم تصنيفًا متسلسلًا، أو منهجيًا للقراءة والنقد (مثلاً في أعمال ابن قتيبة).

–ثانيا: من جهة الدلالات اللغوية، فالمصطلح نفسه يشير إلى الدمج الدلالي؛ فاللغة العربية تحتضن (التلقي) على أنّه فعل فاعل يرتبط بمعنى الاستقبال والتلقيّ المفضي إلى الفهم، مما يتيح للمؤلف الانطلاق منه ليتقاطع مع دلالات المصطلح الغربي (Reception) وبذلك، يشير التركيب المفهومي إلى توافق إجرائي بين ثقافتين، تلتقي في الرؤية إلى النص الأدبي كظاهرة حيوية ومفتوحة، وتتباين في مناهجهما. ومع ذلك، يلحظ القارئ أن عباس عبد الواحد يُبقي غالبا على المفاهيم الغربيّة بوصفها مرجعيّة النظر والتحليل، في حين يأتي توظيف التراث لدعم هذه المفاهيم أو إيجاد ما يماثلها؛ أي أنّ البنية المفاهيميّة للقضية داخل المدونة، تميل أكثر إلى التوفيق بين جهازين مفاهيميّين بدلا من الانصهار في جهاز واحد جديد.

ركوحا لما سبق، إن مدونة عباس محمود عبد الواحد، تنا ولت قضية(التركيب النقدي) بمعالجة منهجية مقارنة تفضي إلى الدمج البنّاء، والمنهج المقارن الذي سلكه يُظهر جهدًا في ربط الخطاب النقدي الغربي الحديث بمرجعياتنا، ويكسب هذا العمل حسًّا تاريخيا ونقديا مشتركا، غير أنّه يغلب عليه طابع التوثيق والتوضيح لممارسات موجودة في الموروث، أكثر من ابتكار تصوّر نظري جامع جديد، ومن منظور النقد لا يسعنا ألا أن نقر بنجاح صاحب المدونة في تحكيم التراث النقدي، وإظهار ما فيه من مواضيع هادئة، إلا أنه أقرَّ بأسبقية الغرب في التنظير مما يعكس اعترافًا بوجود تفاوتات بين المرجعيتين.

وإذا كان في العمل إشارة واضحة إلى ما لمح إليه بوصفها ممارسات فعلية لعملية القراءة والتلقي في التراث، فإن تلك الإشارة لم تتحول إلى نمط نظري متماسك، يقود المنظومة النقدية بأكملها، وإنما بقيت ضمن مجال التحليل العلمي. وبعبارةٍ أخرى، لقد تجسّدت قضية التركيب كعملية معرفية وثيقة الصِلة بالنص ذاته، لكنّ تنولها ظل أقل من مشروع تنظيري جديد، إذ أن عباس عبد الواحد يكتفي باستظهار مواطن التشابه والتباين دون تتويجها بإطار نظرية منضبط مستقل، لكننا لا ننكر أنه في الوقت نفسه، أنجز مهمة المعادلة النقدية الصارمة بتبيان مقاصد المذاهب وتفاصيلها إضافة إلى إبراز مكامن الإثراء الحضاري في مقارباتنا النقدية التقليدي.

وفي المحصلة يُعدّ مشروع عباس عبد الواحد رافدا مهما في جهود التنظير لنظرية التلقي في النقد العربي، لا بوصفه بديلًا جاهزًا للنموذج الغربي، بل كمرحلة تأسيسية لوعي نقدي مركّب يُعيد الاعتبار لكل من القارئ العربي، والنص العربي، في آن واحد.

لقد كشفت لنا هذه القضايا الخمس التي عالجناها في السياق التنظيري العربي لنظرية التلقي عن طبيعة الممارسة النقدية العربية في تفاعلها المعرفي مع النظريات الوافدة، وقد اتضح من خلال هذا التحليل أن معظم الجهود بقيت تراوح بين مساءلةٍ حذرة للمفاهيم الغربية ومحاولات تفاعلية تتوسّل تلك المفاهيم بوصفها أدوات إجرائية قابلة للاشتغال النصي المباشر، دون أن تتبلور ملامح اتجاه تأصيلي متكامل أو مشروع نظري عربي مستقل. وبقدر ما عكست هذه المعالجات مستوى وعي الناقد العربي بإشكاليات استيعاب المفاهيم وتوطينها، كشفت أيضًا عن المسافة النقدية بين النظرية والممارسة، وعن درجة تفاعل أو تقاطع كل ناقد مع أفق النظرية الغربي، على نحو يعكس خصوصيات الخطاب النقدي العربي المعاصر وإشكالياته. ولتوسيع دائرة الفهم والتقييم لطبيعة الحضور العربي لنظرية التلقي، ستنتقل هذه الدراسة في مبحثها التالي إلى رصد وتحليل قضايا الممارسة التطبيقية، لبيان مدى الانسجام أو التفاوت بين التصورات النظرية التي تم عرضها هنا، وبين آليات تطبيقها الفعلي في السياق الأدبي والنقدي العربي المعاصر.

الفصل الرابع: نظرية التلقي وخطاب الممارسة التطبيقية في النقد العربي المعاصر

وفيه ستة مباحث:

المبحث الأول: التلقي والتأويل النصي

المبحث الثاني: القارئ الضمني وأفق التوقع

المبحث الثالث: التحول من المؤلف إلى القارئ

المبحث الرابع: تعدّد مستويات التلقي

المبحث الخامس: تلقي الأجناس الأدبية المختلفة

المبحث السادس: الدراسة التطبيقية: القارئ وبناء فعل القراءة والتلقي–مقاربة تأويلية– في رواية "مَنّا– قيامة شتات الصحراء" للصديق حاج أحمد

إن المسعى الذي تصبو هذه الدراسة إلى تحقيقه في هذا الفصل هو استكشاف الممارسة التطبيقية لنظرية التلقي في فضاء النقد العربي المعاصر، وسنروم ذلك بالتركيز على تجلّياتها المختلفة، ورصد مستويات تفعيل مفاهيمها وآلياتها في تناول النصوص الأدبية، ولا سيّما من خلال النظر في كيفية انتقالها من سياقها النظري إلى مساحات الإجراء النقدي التطبيقي. كما تهدف الدراسة إلى الوقوف على طبيعة هذا الاشتغال النقدي ومدى وعيه بأدوات النظرية ومقولاتها الأساسية، وأشكال توظيفها في سياقات نصية متباينة، تتراوح بين الشعر والسرد بمختلف مكنوناته.

وعبر محاولة التقصي للمدونة النقدية العربية في هذا الصدد، يُمكننا تسجيل اهتمام واضح ومتفاوت في تفعيل مفاهيم نظرية التلقي على المستوى التطبيقي. فالنقّاد العرب لم يقفوا عند حدود التبني النظري، بل حاولوا ممارسة هذه الأدوات على النصوص، سواء تعلق الأمر بالتلقي والتأويل النصي أو بأفق التوقع والقارئ الضمني، أو الانتقال من مركزية المؤلف إلى مركزية القارئ، أو بتعدد أنماط التلقي وتفاوت مستوياتها، أو حتى بكيفية التعامل مع خصوصية الأجناس الأدبية وتنوّع إمكانات تلقيها. ووفقا لذلك، تبرز الممارسة النقدية العربية باعتبارها نماذج جادة، تهدف إلى اختبار مرونة النص العربي في استيعاب مقولات التلقي وكشف أثرها في توليد دلالات جديدة أو إعادة اكتشاف دلالات مهملة أو مستترة.

وسيتم تحقيق أهداف هذا الفصل عبر انتقاء مجموعة من الدراسات العربية التطبيقية المميزة، التي لطالما عُرفت بمحاولاتها الواضحة والجادة في تفعيل مفاهيم التلقي إجرائيً، وقد تم تلمس ذلك في مدونات "بشرى موسى صالح" و"المصطفى العمراني" و"نادر كاظم" و"حميد لحمداني" و"نعيم اليافي" وصولًا إلى "عصام الدين أبو العلا" و"حسين بن عائشة".

ويؤكد هذا الاختيار وعي الدراسة النقدية الحالية بأن التطبيق لا يعني مجرد الإسقاط المباشر للمفاهيم، بل يتجسّد في إعادة إنتاج هذه المفاهيم وتكييفها داخل بنية النص الأدبي العربي المتنوعة أجناسه وأشكاله وخطاباته، وهو ما سيتم التعامل معه بمنهج نقدي تحليلي، يكشف آليات التوظيف وأبعاد الممارسة، بعيدا عن المنحى الوصفي التقريري أو التلخيص الجامد لمحتوى المدونات.

وبما أنّنا في حضرة الممارسة التطبيقية، فإننا نرى أن التلقي لا يكتمل تصوّره دون اختبار فاعليته ضمن نصوص محدّدة تُستدعى باعتبارها فضاءً لتفعيل آليات التلقي، لأجل ذلك كان لزاما علينا أن نتوج خاتمة هذا الفصل بمقاربة مباشرة تُعيد هذه المبادئ إلى مجالها الحيوي الأصلي، وقد وقع اختيارنا على نموذج ينتمي إلى الفضاء الروائي "منا: قيامة شتات الأرض" لا من باب التمثيل النوعي فحسب، بل لأنّ هذا النص يتيح قراءة متأنية تستجيب لمقتضيات نظرية التلقي، وتكشف عن مدى قابليتها للتطبيق على المنجز الأدبي العربي، انطلاقًا من خصوصياته الأسلوبية والتأويلية.

1. التلقي والتأويل النصي

تعد مدونة كل من بشرى موسى صالح والمصطفى العمراني من أبرز الاجتهادات التي حوت تطبيقات التلقي والنص التأويلي؛ إذ أبدى كل واحد منهما براعة في تطويع اجراءات التلقي وممارستها على النصوص بمختلف أنواعها سواء على مستوى الشعر أو السرد.

بداية تتعامل بشرى صالح مع (التلقي والتأويل النصي) ضمن مدونتها (نظرية التلقي: أصول وتطبيقات) كنموذج منهجي متكامل في النقد العربي الحديث، لا كمفهوم متعالي مجرد. فهي تبرز أن منهج القراءة والتلقي، يشكّل نواة علمية للإنتاج النقدي المعاصر، ويعتمد على شبكة من المبادئ اللغوية والسيميائية والتأويلية، تدمج مختلف المناهج النقدية؛ فعلى سبيل المثال، توضح أنّ «**نظرية التلقي وجمالياته تعتمد أساساً على جملة من المبادئ الألسنية؛ والسيميولوجية التأويلية التي تستلزم الاختيار والتركيب، لإنشاء شبكة حوارية من الخطوط المنهجية المتضافرة التي تمنح التحليل تكامليته المطلوبة**».[1]

وهذا يؤكد أن بشرى صالح، لا تنظر إلى نظرية التلقي كحمولة مستقلة، بل كمقاربة حوارية منفتحة على مناهج أخرى، تحرّر النقد من الانغلاق المنهجي.

كما تشير إلى أن الدافع وراء تبنيها لمنهجية التلقي هو استثمار التعددية الأسلوبية للنصوص ورصد (المهيمنات الأسلوبية) فيها بما يفتح آفاقاً لإعادة البناء والمعنى، بعيدا عن المقاربات المثالية الجامدة، ومن هذا التأسيس، تتعمّق الكاتبة في بيان خصوصية النص العربي مقارنة بالأدب الغربي، مُدوّنةً بذلك حدود وملاءمة النظرية للتطبيق العربي دون حصرها فقط في تعريفات سطحية. ثم تجد نفسها قد اتخذت مسارا مكنها من رفض المناهج القاصرة وتمد جسوراً بين النص القديم والجديد عبر مفهوم (التلقي) فتطرح موضع العلاقة الديناميكية بين النص والمتلقي في الفضاء النقدي.

وبخصوص زاوية التناول لقضايا النصوص وعلاقتها بالمتلقي، تتنوع النصوص التي تناولتها بين أدب قديم وحديث، مع تركيز رئيسي على الشعر باعتباره مجالاً غنياً للاستقبال والتأويل. ففي قراءة نصوص التراث، مثل بحثها في مفهوم (عمود الشعر) كأساس لنظم الكتابة والقراءة الكلاسيكية، تقرر أن «**عمود الشعر هو أعراف الكتابة وال(قراءة) الشعريتين... لأنه يتطابق تماماً مع مفهوم القارئ الضمني..**»[2] وقد تمخض عن هذا الطرح، تصور المتلقي الضمني كنمط تقليدي للتحكم في النص، ومفهوماً فوقياً يفرض معايير ثابتة على كل نصّ جديد.

أما على مستوى الأدب الحديث، فتفحص بشرى صالح شعر نزار قباني على أنه تجربة تحدّت الأفق

---

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط 1، 2001 م، ص 6.

[2] المصدر نفسه، ص 75.

المألوف لقصيدة الغزل، وتخلص إلى أن:

"قصائد نزار كسرت أفق التوقع المألوف لقصيدة الغزل أو شعر المرأة الحديث... وقد بدا شعر نزار نائيا عنها".[1]

بذلك ترسم بشرى صالح صورة العلاقة بين النص والمتلقي على أنها تفاعلية دائمة: النص يمنح إمكانات وأدوات (لغوية وجمالية)، والمتلقي يشكّل الدَور الفاعل في إعادة بنائها؛ فهي ترى في النصوص ذاتها حاملة لمستويات شِعرية ودلالية متعددة، وليست أحاديّة المعنى، تم تتوج فاعلية التأويل كفضاء "**يمارس فيه القارئ دوره في إعادة بناء النص وإنتاجه من جديد**[2] في مقابل القراءة (الانطباعية) السلبية؛ بمعنى أن القارئ هنا شريكٌ في بناء المعنى، يقود عملية التلقي بعينه النقدي الخاص.

اما أدوات الاشتغال النقدي، لقد وظّفت بشرى صالح مفاهيم رئيسة متعلقة بالتلقي في بحثها النقدي، وأحالتها إلى أدوات تحليلية فعلية. إذ تذكر صراحة مصطلحات مثل: "**القارئ الضمني، أفق التوقع (الانتظار)، الانزياح وغيرها**[3]، كونها نقاط انطلاق لمنهجية التأويل، على سبيل المثال لا الحصر، تصف مفهوم (أفق الانتظار) كما وضعه ياوس بأنه نظام من الإحالات التاريخية والثقافية التي يتركها المتلقي في ذاكرته لتوقعه نصاً جديداً، ثم ذلك الفهم الاصطلاحي تطبيقا بالواقع العربي، فتشرح كيف أن (عمود الشعر) كان أفق انتظار موروثاً، وإذ ينكسر هذا الأفق تتغيّر قواعد القراءة.

كذلك تؤكد على دور المتلقي في ملء الفجوات التي يتركها النص عمداً، وتوضح من زاوية أخرى أنّ بناء المعنى المكتوب نصياً يشمل حضوراً لقصور واعٍ في النص يثيره القارئ، تقول: «**ويأتي دور المتلقي بوساطة فعل الإدراك وآلية الفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الفجوات**».[4]

ولعلنا نلتمس من هنا، ان خاصية المهيمن التي امتازت بها كل قصيدة حللتها، كانت هي الدافع عندها أصلا بتتبعها منهجا تحليلا قوامه التلقي والأسلوبية في آن واحد، وهو ما مكن افق القارئ عندها من ملء فراغات القصائد المدروسة.

وصحة هذا الطرح تتبدى في تعليلها قبالة تحليل قصيدة نزار قباني الرامي أن الهدف من الممارسة التطبيقية هو "**تفحص مستويات الشعرية مما يمكن من بلوغ المهيمن والسادي وكل ما يصير التأويل وتفريغ النصوص ويمكن من اعادة انتاجها.**[5]

---

[1] بشرى موسى صالح، المصدر السابق، ص 120.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص21.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص22.

[4] المصدر نفسه، ص38.

[5] ينظر: المصدر نفسه، ص115.

بهذا تظهر بشرى صالح أنها استلهمت تصورات المدرسة الألمانية لتبرير التفاعل الديناميكي للمتلقي مع النص، فليست مفاهيم نظرية التلقي حبرا على ورق عندها، بل تدمجها في قراءة نصية: فهي ترصد مثلاً مؤشرات المسافة الجمالية أو الأفق التاريخي وتربطها بظروف الثقافات العربية. وبالتالي، فإن أدواتها النقدية تجمع بين أنماط متعددة من التحليل، من خلال ما تحققه هذه المصطلحات من تفسيرات في شق التلقي.

وعن موقف القارئ في بناء المعنى، تُصوّر القارئ في موقعٍ وسيطٍ نشطٍ بين النص والبيئة النقدية، فهو فاعلٌ حرٌ ومدرك، وليس عالةً على طقوس النص أو الإدراك الانطباعي المجرد. فاعتبارها أنّ كل قراءة هي قراءة مفتوحة يؤكد لنا أنها تعتبر القارئ منشئ للمعاني. وقد أشرنا سابقا نقلا عنها، أن المتلقي بفاعلية التأويل، يحصل على قدرة تمكنه تفعيل النص وكشف معانٍ لا حصر لها.

كما تُرجع عملية بناء المعنى إلى القارئ أيضا بفعْل إعادة الإدراك والملء والتعويض، ووفقا لذلك تكون بشرى صالح قد كرّست للقارئ موقعًا فاعلاً مركزياً، يتبادل الاتصال مع النص في فضاء التداولية. رغم ذلك، فهي لا تغفل الجانب البنائي؛ فهي تعترف في مثال "**القارئ الضمني في مقابل عمود الشعر**[1] بأن النص القديم كان يفترض وجود قارئ معيّن وفق نظام محدّد. لكن هذا الاعتراف لا ينفي تميز القارئ المعاصر بحريّة نقدية أوسع، فالقارئ اليوم يفرز (آفاقًا غير نهائية من التأويل) كما ترصد بشرى صالح.

إجمالاً، إن القارئ المعاصر في نظر بشرى صالح ليس مقيدًا بعقلية هبوطية للنص، بل يشترك في بناء المعنى ضمن وعي نقدي حي، ونستجل بذلك ميولها إلى رؤى ما بعد البنيوية والقرائية، حيث يُنظر إلى النص كأفق يحتمل تأويلات مستجدة. وهذا ما يتبدى في استخدامها المتكرر لوظيفة التلقي الإيجابي (reception)لدى الناقد؛ إذ تقر أن "**الانطباعية الموضوعية أو التلقي الإيجابي ... بنية منتجة تفضي إلى إنتاج الدلالات الأدبية وتقود إلى القراءة المفتوحة القادرة على فك شيفرات النص**[2] بالتالي، فالقراءة التفاعلية هي الأساس عند موسى لبناء المعنى الأدبي؛ والنص يُمارَس عليه فعل الفهم في مقابل كل جيل من المتلقّين.

وفي المحصلة بعد تتبع القضية، يتبين أن وعياً حقيقيًا بنظرية التلقي يحرك مضمون مدونة نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، فتراكم الاقتباسات والدراسات الميدانية التي أنجزتها موسى تدل حقيقة على تحول مفاهيم النظرية إلى آليات نقدية حقيقية عن طريق توظيف دقيق وكاشف.

بعبارة أخرى، لقد نجحت بشرى صالح في تفعيل بعض مفاهيم النظرية في تحليل النصوص، لكن ما يلاحظ عليها أنها في بعض الأحيان لا تخلو مقاربتها من حنين إلى البناء التقليدي النصي عند مقارنتها بين أنساق القراءة المختلفة وهذا إن دل فإنما يدل عل براعة المنهج بشكل واع يعكس فهم التلقي كأداة نقدية،

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، المصدر السابق، ص 75.

[2] المصدر نفسه، ص7.

وقدرة على ملء تلك المفاهيم بمضامين تحليلية محددة، ما يجعلها نموذجا تطبيقيا واقعيا لنظرية التلقي في النقد العربي المعاصر.

أما بالنسبة لمدونة المصطفى العمراني الموسومة بمناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي (روايات غسان كنفاني نموذجًا) فقد تموضعت قضية (التلقي والتأويل النصي) بوضوح ضمن مشروعه، بوصفه محورا جوهريا تتكشّف من خلاله آليات القراءة النقدية للروايات العربية الحديثة، وعلى وجه الخصوص روايات غسان كنفاني.

اشتغل العمراني من منطلق أن عملية القراءة ليست مجرّد فعل استهلاكي للنص، وإنما هي فعل إنتاجي تأويلي عميق، تتمظهر فيه المفاهيم الأساسية لنظرية التلقي، وأبرزها مفهوم (أفق الانتظار). في إطار هذه الرؤية، يركز العمراني على تأويلات متعددة لروايات كنفاني، واضعًا كل قراءة نقدية في مواجهة غيرها، ليبيّن طبيعة الفروق في استجابة النقّاد، وكيف تتشكّل المعاني من خلال تعلق النص مع المتلقي، وقد تنبه العمراني خاصة في الفصل الثاني من مدونته إلى أن اختلاف القراءات ليس مجرد اختلاف في الأذواق أو الأحكام، إنما هو اختلاف في المنظورات التأويلية وفي آليات التفاعل بين القارئ والنص؛ أي أن تعدد القراءات وتنوعها يدل على تعدد الآفاق الفكرية والجمالية التي ينطلق منها القراء، وعلى تعدد الأسئلة التي تطرحها النصوص الأدبية ذاتها على متلقيها. وعليه فالعمراني ينظر إلى التلقي بوصفه حوارًا معقدًا، تبرز فيه سلطة القارئ وتنوع تأويلاته.

وبخصوص زاوية التناول الخاصة بالنصوص والقضايا المدروسة، تناول العمراني تحديدا نصوص غسان كنفاني الروائية مركّزًا على اختلاف تأويلات النقاد لهذه النصوص. ومن خلال تحليله، تناول العمراني قراءات نقدية لعدد من الأعلام أمثال إحسان عباس، وفضل النقيب، وفيصل دراج، وأفنان القاسم، محاولا فهم آليات التلقي المتنوعة بين هؤلاء النقاد، وقد أبرزت هذه الزاوية طبيعة العلاقة التفاعلية بين النص والمتلقي، وجعلت من النصوص ميدانا خصبا للتأويل، وحتى يحصل ذلك رسم العمراني مسالكا للتلقي المتعدد، وكل ذلك يحوم إما حول التلقي المؤثر الذي يندرج بين أفق الانتظار والخيبة، إما التلقي الفعلي المتتبع للمضمون، أو التلقي النصي.

وعلى الرغم من ذلك فمن ناحية اخرى لم يخفي العمراني مدى **"أهمية طروحات ياوس وجهازه المفاهيمي على وجه الخصوص (القارئ الحقيقي، أفق الانتظار) في الدفع بالنقد نحو توسيع أدواته، وكذلك دفع القارئ لإنتاج قراءات متعددة ومدى وزنه في اللعبة النقدية بعدما كان مقصى".**[1]

فنجده مثلا يقف عند قراءة إحسان عباس لرواية (رجال في الشمس) مبينا أنها كانت قراءة رمزية، تقوم على تأويل النص من خلال طبقة المعنى الباطن والدلالات المجازية. ويورد العمراني موقف عباس موضحا أن

[1] المصطفى العمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي (روايات غسان كنفاني نموذجًا)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2011 م، ص149.

النص لديه مفتوح على أكثر من معنى، والنص الذي يكون كذلك يكون من طبيعة خاصة، يسمح بالاختلاف في التأويل وبشكل دقيق لقد بين العمراني أن" **عباس لم يرسم حدود التأويل غذ أطلق العنان لكل تأويلاته الرمزية التي تلائم الأغلب الأعم للرواية كونه ينظر إلى النص الروائي عبر شخصيته**".[1]

أما فضل النقيب فقد صدر حكمه عن الرواية رجال في الشمس بإعجاب باهر كونها باكورة عمل غسان كنفاني وقد تلمس ذلك بعد القبول الباهر الذي لقياه من تعدد أنماط القراء، لكن في الحقية هذه القراءة كانت سطحية لم تختلط بعد بمظاهر التأويل المألوف، **و** يُبرز فضل النقيب مفارقة لافتة تتعلق بكيفية تلقي بعض القراء لرواية رجال في الشمس " **فهو يشير إلى أن كثيرين يبدون انبهارًا وانجذابًا شديدين بالنص من اللحظة الأولى، إذ تشدهم الكلمات وتستحوذ على وجدانهم حتى النهاية، لكن ما إن يُسأل أحدهم عن سبب هذا الإعجاب، حتى يتملص من الجواب أو ينأى عن الدخول في أي تحليل جدي.**[2]

هذه المفارقة تُضيء لنا نوعا خاصا من التلقي الانفعالي، حيث يقع القارئ تحت تأثير النص دون أن يُنتج وعيًا واضحًا بأسباب هذا التأثير، وكأن القراءة هنا تحضر بوصفها تجربة حسية أكثر منها موقفًا تأويليا ناضجا.

من هنا بنى العمراني موقفه النقدي حول النقيب بوصف قراءته بالانطباعية، مع ميلها إلى الحكم الذاتي المباشر على الشخصيات والأحداث دون التعمق في البنية الرمزية للنص، وهو ما يجعلها أقل قدرة على فتح آفاق النص التأويلية. وهكذا تظهر قضية التأويل النصي واضحة في خطاب العمراني من خلال إبراز كيفية تفاعل القراء مع النصوص، وتحديد مدى نجاح أو إخفاق هذه التفاعلات في تحقيق العمق التأويلي المطلوب.

ولقراءة المضمون النصي طرح العمراني ثلاث مسارات اولها مرتبطة بالجانب الايديولوجي وهو ما تمثل في العمل الروائي (ما تبقى لكم) لكنفاني من منظر قراءة فيصلي دراج وخلص إلى أن الهيمنة الايديولوجية الراسخة عند كنفاني والتي انعكست بشكل مباشر على القراء.

ثانيا: منها ما هو مرتبط بجانب اجتماعي بغية رصد مسار خيبة الانتظار، لأجل ذلك قام العمراني بعمل منظم تاريخيا تتبع فيه ردود أفعال القراء لروايات كونفاني بالترتيب (رجال في الشمس، ما تبقى لكم، عائد إلى حيفا، ام السعد).

ثالثا: منها ما هو مرتبط بجانب نفسي وهذا الجانب في حد ذاته يميل له المصطفى العمراني، باعتباره يكشف عن نفسيات وهواجس الأشخاص.

أما عن آليات اشتغال المفاهيم المرتبطة بالتلقي في إطار معالجة روايات كونفاني، أظهر العمراني وعيا عميقا بأدوات نظرية التلقي من خلال توظيف مسارات القراءة سواء السوسيونصية، أو السوسيولوجية وربطها

[1] المصطفى العمراني، المصدر السابق، ص 158.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 153.

باستجابة (أفق الانتظار) كونه يراه مفهوما محوريًا يساعد على تفسير أسباب اختلاف تلقي النصوص وتأويلها، معتبرا أن النص الأدبي يولّد لدى المتلقي مجموعة من التوقعات التي يسعى إلى تحقيقها أو خرقها.

كما استخدم العمراني مصطلح (الفجوات النصية) معتبرا إياها محفزا للقراءة التأويلية، لأنها تفتح مساحة من التفاعل والتأويل بين النص والقارئ وهنا هنا يتضح لنا، أن العمراني لا يستحضر هذه المصطلحات استحضارا شكليا، وإنما يجعلها أدوات تحليلية منتجة داخل قراءته التطبيقية.

من خلال التتبع السابق لخطاب العمراني، يتبيّن بوضوح أن معالجته لقضية التلقي والتأويل النصي تتميز بالدقة المنهجية والوعي النقدي بمفاهيم نظرية التلقي وتطبيقاتها الفعلية، فقد نجح في تحويل هذه المفاهيم من مجرد مفردات نظرية إلى أدوات حقيقية لفحص النصوص الأدبية وتفكيكها عبر أنواء التلقي والقراءات، كذلك بيّن العمراني بوضوح أن الفعل التأويلي لدى القارئ يظل محكوما بإشارات النص وحدوده، ما يمنع من حدوث أي فوضى تأويلية أو تعويم لمعاني النص. وصفوة القول، يمكن القول إن تجربة العمراني تقدم نموذجًا تطبيقيا ناجحا لنظرية التلقي، يُبرز أهمية الفعل التأويلي كممارسة نقدية فاعلة ومثمرة في المشهد النقدي العربي المعاصر.

2. القارئ الضمني وأفق التوقع

يستهل نادر كاظم مدونته التي نعد في أصلها رسالة ماجستير (المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث) بضرورة الحضور القرائي لفهم النص الأدبي، إذ يرى أن الفن الأدبي لا يوجد إلا بوساطة الآخرين (القرّاء)، وأن القراءة **"نشاط تفاعلي حيوي بين النص والقارئ"**.[1] فهو بهذا الصنيع يشرح موقف إيزر، الذي يشير إلى أن وجود القارئ والقراءة أمر لا يُمكن إنكاره، أي أن النص الأدبي يصدر متضمِّنًا توقعًا ضمنيًا بوجود من يتلقاه، حتى وإن لم يُظهر ذلك صراحة، لكن عندما يُسند للقارئ دور في جعل النص "يتكلم"، فإن القراءة حينها تصبح عملية حيوية، لا يمكن تثبيتها في تفسير واحد.

ولعل هذا يظهر جليا في فهم كاظم الذي يقر بأن تواجد القارئ بشكل دائم، ينجر عنه إحداث شيء لا يقوله النص وتبعا لهذه الرؤية، يُدرج كاظم فعل التلقي بوصفه عنصرًا جوهريًا في تشكيل المعنى، بحيث لا يُمكن فصل المعنى عن تفاعله مع وعي المتلقي.

في هذا الإطار، يقتبس كاظم من إيزر مفهومي القارئ الضمني والفجوات (الفراغات النصية)، ويعرّف القارئ الضمني بأنه: «**بُنية نصية تتوقع حضور متلقي دون أن تحدده بالضرورة**»[2] مشيرا بذلك إلى أن المؤلف لا يكتب لقارئ فعلي، بل يبني في نصه صورة لقارئ يتوقع منه تفعيل المعنى. ثم ينتقل إلى مفهوم الفجوات، حيث يرى أن هذه المناطق غير المكتملة داخل النص تمثّل المجال الذي يتحرك فيه خيال القارئ ليعيد بناء

[1] نادر كاظم، المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003 م، ص 26.

[2] نادر كاظم، المصدر السابق، ص 64.

الدلالة. من خلال هذا التبني، يرصد كاظم الآليات المفهومية التي اقترحها إيزر، ويُظهر وعيا واضحا بها، خاصة حين يُسند للقارئ مسؤولية ملء ما لم يقله النص، بما يضمن توازن عملية التلقي داخل السرد، ونستشف من هنا وبشكل واضح أن نادر كاظم، يسير على خطى إيزر في تطبيق الأدوات الاجرائية الخاصة بالأخير على الخطاب السردي.

من المسلّمات الأساسية التي ينطلق منها نادر كاظم أن قراءة أي نص من الماضي لا يمكن فصلها عن حاضر القارئ، فالتلقي في رأيه، يتشكل داخل شروط زمنية وثقافية محددة، لهذا يصرّح بأن كل قراءة تخضع لما يتيحه السياق الذي تنشأ فيه من إمكانات، وفي الوقت ذاته تواجه اكراهات يفرضها ذلك السياق نفسه. وبناء على ذلك، يركز المؤلف على نص المقامات (مقامات بديع الزمان الهمذاني) كنص أصلي موضوع الدراسة، بينما اللمسة الحقيقية تتحقق في تتبعه أنماط التلقي لهذا النص في السياق التاريخي المعاصر (خصوصا عصر النهضة العربية) كون موضوع التلقي عنده، فعل ثقافي واجتماعي صاغته تشابكات زمانية ومجتمعية، لهذا قسّم كاظم دراسة التلقي إلى ثلاثة أنماط رئيسية متسلسلة زمنيا (تتضمن كل منها مفهوما للأفق):

أ. **التلقي الإحيائي (تشكيل أفق الانتظار)**: رصد فيه القراءات المتعددة (الطهطاوي، الخالدي..) لمقامات بديع الزمان الهمذاني منذ القرن التاسع عشر، ووقف على إعادة النقاد إحياء النص بوجه يحتفظ بالبعد التراثي لكنه يندمج ضمن أفكار عصرهم، وبعدها صاغ قراءته بأفق انتظارات تاريخية حديثة.

ب. **التلقي الاستبعادي (كسر أفق الانتظار)**: بين كاظم أن نصوص الهمذاني قد واجهت انقطاعا حادا عن نمط التلقي الإحيائي الذي سبقها، فبدل أن تُقرأ ضمن استمرارية الذوق الكلاسيكي، قوبلت برفض حاد اعتُبر استثناءً في تاريخ التلقي العربي الحديث، هذا التحوّل لم يكن مجرد مراجعة نقدية، بل مثّل مواجهة عنيفة مع الذائقة القديمة، تمخّض عنها زوال الاعتقاد بقيمة المقامات بوصفها تراثا يُحتفى به.

ج. **التلقي التأصيلي (تعديل أفق الانتظار)**: رصد الكاظم نمطا فرئيا جيدا عند كل من مرتاض، شكري عياد وغيرهم وبين أن هذا التوجه قد قام بإعادة النظر في مقامات الهمذاني، كما ضبط عمليات القراءة ضمن أفق محدث، قام بتصحيح أفق سابق كان قد تم كسره.

ولا بأس بالذكر هنا، أن هذه المنظومة وفرت إطارا لتتبع كيف تشكّل أفق التوقع تاريخيًا وتطوّرًا لمقامات الهمذاني. فالعلاقة بين القارئ والنص عند كاظم محكومة أولًا بهيمنة الأفق السائد في كل عصر، والتغييرات التي تطرأ عليه بفعل القُراء المتمكنين أو ظروف متبدّلة.

وبالنسبة لتوظيف آليات التلقي على النص السردي، يولي كاظم مفهوم (أفق التوقعات) بأهمية فائقة في البناء التحليلي، فالأقسام الأساسية في المدونة، تحوي عنوانًا يتضمن صيغة الأفق (انتظار/توقع)، وتعرض كيفية توجيه القراءات بواسطة هذا الأفق وتغييره. على سبيل المثال، حين يحلل المقامات الأربع (الساق على الساق) لفارس الشدياق التي نسجها أصلا كمحاكات للفحول الاوائل، يلتمس كاظم أن هذه "**المحاكاة الساخرة حالة**

نموذجية لضرب من القراءة يمهّد لكسر أفق التوقعات الذي يحجزه القارئ.[1]

وبشكل اوضح، فالقارئ الذي يقرأ مقامات الشدياق يتوقع، بناء على أفق التوقع الذي شكلته قراءته السابقة للمقامات الكلاسيكية، أن تسير القصص وفق نمط مألوف؛ لكن ذلك الأفق يصطم بالإبهار حين يجد مشاهد هزلية غريبة. بهذه الكيفية يستخدم كاظم مصطلح الأفق، ليبيّن كيف أن انفعال القارئ ينبع من فشل النص في الوفاء بانسجام مع تصوّراته المسبقة.

كما ننوه دائما في إطار الممارسة التطبيقية استعانة الكاظم بغدامير وياوس لتوضيح أن الإحياء (محاولة إحياء التراث) يقتضي دمج الأفقين القديم والحديث معا، وأن التغيير في الأفق ليس تغييرا عشوائيا، بل يحدث وفق ما يتناسب مع أفق القراء التاريخي الخاص. وبعبارة أخرى، يربط بين التلقي والأيديولوجيا والظروف البيئية؛ ويركّز على أن القارئ لا ينأى بنفسه عن الخلفية العامة، ونتيجة لذلك دعا عبد الفتاح كيليطو إلى **"توسيع أفق القراءة ونطاق اشتغالها لكي يتسنى له تجاوز التّحجيم بتفسير واحد.**[2]

وبشكل عام، يتجلّى أفق التوقع في مدونة كاظم كأداة مركزية: فهو يحلل كل مرحلة من مراحل التلقي (الإحيائية والاستبعادية والتأصيلية) من منظور كيف أُعيد صنع النص أو تلقّفه ضمن أفق تاريخي معيّن، وخير دليل على ذلك ينقدح بالتمعن في عناوين الفصول والنتائج المترتبة على كل نمط؛ فبحساب كاظم، كل نمط من تلقي، يرتبط بطريقة ما بإقامة أو تجاوز أو تعديل أفق التوقع لدى القراء.

أما القارئ الضمني وملء الفراغات، فعلى الرغم من ورودها ضمن المدونة، فإننا نلتمس موقعهما بشكل رئيسي في الإطار النظري لا في تحليل المقامات نفسه. فقد شَرَح مفهوم القارئ الضمني بوصفه بنية نصية تتوقع حضور متلقي لكنه لم يحدِّد بعد ذلك أيَّ قارئ ضمني كامتداد لتحليله، إذ شدّد مثلا على دور القارئ في ملء الفراغات النصية ومع ذلك فإن تطبيقه الفعلي على النصوص كان غائبا أو رمزيا أكثر من كونه تحليلا استجابيا للشكل الروائي المتعلق بالمقامات.

وحتى عند استشهاده بكلام (مصطفى الشكعة) عند قراءة الأخير للمقامة الموصلية، واقراره أن العرض موفق خال من الفجوات، كان يقصد الإشارة إلى أن هذه المقامات، تمتلك عناصر القصة المكتملة، لكنّه لم يناقش مطلقا متى ولماذا قد يشعر قارئ ما بفراغات تحتاج إلى ملء. وبذلك يبقى (ملء الفجوات) عنده مفهومًا نظريًا توضيحيا، لا أداة لتشريح عناصر النّص.

في الأخير نخلص أن مدونة (المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث) توثق فعليا وعي نادر كاظم بمفاهيم التلقي. لقد وظّف مصطلحات مثل:(الفجوات، القارئ الضمني، أفق التوقع) بكثافة وشدّد على السياق الثقافي والنظري لعملية القراءة، إلا أن هذه المفاهيم ظلت في الغالب

[1] ينظر: نادر كاظم، المصدر السابق، ص112.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص 398.

خلفية نظرية توجه هيكلة بحثه التاريخي، أكثر منها أدوات نشطة في تحليل النصوص. فالأمثلة الواردة في طيات المدونة لم تُظهر تفكيكا عميقًا لآلية التلقي على مستوى التفاصيل النصية أو النفسية؛ بل اكتفى بتصنيف ردود الفعل النقدية ضمن أفق زمني معاصر.

وفي هذا الإطار، يبدو أن مصطلحات التلقي لدى نادر كاظم هي صيغة منهجية لمساءلة القراءات التاريخية، وليس تقنية تطبيقية تفعّل داخل قراءة كل مقام بعينه، وفي المقابل لا يمكن أن نخفي براعة نادر الكاظم في الدقة المنهجية والحس النقدي بمفاهيم نظرية التلقي وتطبيقاتها الفعلية ولو جزئيا.

3. التحول من المؤلف إلى القارئ

تتموضع قضية التحول من المؤلف إلى القارئ عند حميد لحمداني صاحب مدونة (القراءة وتوليد الدلالة) من صميم معالجته لمفهوم القراءة بوصفها نشاطًا إنتاجيا للدلالة، لا مجرّد استهلاك لها، وقد انطلق لحمداني من "**ضرورة إعادة النظر في علاقة المتلقي العربي بالنصوص الأدبية، متجاوزا المفهوم التقليدي الذي يُلزم النصَّ بمضمونٍ مرسوم سلفا وثابت عبر العصور.**[1]

من هنا تتّضح لنا الرؤية النقدية التي يتبناها، إذ يرفض ثبات المعنى ويكرّس للقارئ دورا محوريا في إنتاج الدلالة، الأمر الذي يطرح أسئلة جدية حول منبع السلطة الدلالية: هل هي حكرٌ على المؤلف، أم هي مساحة يتفاعل فيها القارئ ويتحاور مع النص؟

و عن تتبع هذا التحول الفكري نجده يتجلّى بشكل أكثر عمقا ودلالة في قراءته التطبيقية لنصوص أدبية عربية معاصرة، حيث يظهر وعيه النقدي حين يشير إلى أن تغيير علاقة القارئ العربي بالنصوص يعود **إلى التحوّل الذي طرأ في شكل ووظيفة الأدب مؤكداً أن أشكال التعبير القديمة التي كانت منسجمة مع وظيفتها التاريخية قد فقدت صلاحيتها في الحاضر بسبب عوامل تكوينية داخلية أو بسبب مزاحمة فنون أخرى له**[2] وتكمن أهمية هذه الإشارة في أنها، تؤسس للتحوّل من اعتبار النص منتجًا نهائيًا، إلى اعتباره كيانا مفتوحا يُستكمل من خلال فعل القراءة والتلقي.

وبخصوص زاوية التناول الخاصة، نستطيع أن نستجلي ملامحها من خلال اختيارات لحمداني النصية المتمثلة في (مجموعة قصصية للقاصة التونسية نافلة ذهب، وثلاثية نجيب محفوظ) وقد تبين لنا ميوله إلى النصوص ذات الطبيعة التأويلية العالية، التي تمتلك بنيات إيحائية ومفتوحة على دلالات متعددة. فهو يصف أحد نصوص نافلة ذهب بأنه: «**شديد القصر، كثير الدلالات الإيحائية والمعاني الاحتمالية**»[3] بينما نستشعر من انتقاء

---

[1] ينظر: حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2003 م، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص ص9-10.

[3] المصدر نفسه، ص 234.

لحمداني، مدى فاعلية القراءة من حيث اعتبارها عملية إبداعية، تستثمر في إمكانات النص لإنتاج دلالات جديدة وليست مجرد فك شفرات لمضمون النص.

وفي ذات السياق لا يكتفي لحمداني بوصف الإمكانات التأويلية للنصوص، وإنما يتعمّد دراسة تفاعل المتلقي معها، فيقوم بما يصفه بإجراء اختبار حول طبيعة تلقي النص القصصي القصير، بغية معرفة الخصوصيات النصية التي تؤثر في اختيارات القارئ، وتوجّه تأويلاته دون أن تكون هذه التأويلات متابعة بالضرورة للنص، ولعل هذه الزاوية تعكس إصرار لحمداني على اعتبار القراءة فعلا منتجًا ومساهما أساسيا في صياغة المعنى الأدبي، لا مجرّد فعل استهلاكي محكوم بنوايا المؤلف.

وبالنسبة لثلاثية مجيب محفوظ، كانت رؤية الحمداني ثاقبة منذ البداية، إذ تبصر فيها ووقف على حولتها المتعددة سواء تعلق الأمر بالعقد المتدرجة فيها، أو عندما تعلق الأمر أيضا بأشكال الصراع المتنوع داخلها، كل هذه التراكيب المتنوعة جعلت الحمداني بدلا من توجيه الحكم سواء بمدح نجيب محفوظ أو ذمه، وجه الدفة إلى ما أحدثته هذه الرواية من اثارة في القراء، وهذا الوعي عند لحمداني ينم عن تركزي دقيق صوب النص والقارئ.

أما بخصوص زاوية الاشتغال بالمفاهيم، يمتلك لحمداني وعيا نظريا واضحا بأدوات نظرية التلقي باستخدامه الدقيق لمصطلحات مثل (الفجوات النصية، أفق التوقع، تعدد التأويلات الاحتمالية) وما يبرز وعيه بشكل دقيق ملامسته للفاعلية التطبيقية لهذه المفاهيم، إذ يؤكد أن: "**المسؤول عادة عن التأويلات الاحتمالية المتعددة في النصوص القصصية والأدبية بشكل عام هي الفراغات.**[1]

إذن فالحمداني بهذا الصنيع نجد لحمداني قد استوعب فعليا هذه الآلية، حيث يربط وبوضوح بين النص بوصفه بنية ناقصة، وبين القارئ بوصفه فاعلا يُكمل هذه البنية عبر ملء الفراغات والتفاعل معها.

وفي إطار رسم حدود مفهوم التأويل من منطلق نظري، يوضح لحمداني أن النص ينبغي أن يكون قابلا للفهم والتأويل بواسطة الاستدلال المنطقي، انطلاقا من العلاقات التي تربط بين عناصره الداخلية، أو مما توحي به تلك العلاقات من قيم لها حضور في الذاكرة الثقافية والإنسانية. بهذا يتبنّى لحمداني منظورا تلقويا دقيقا، يربط عملية التأويل ليس فقط بالحدس الفردي للقارئ، وإنما أيضا بسياقات ثقافية ومرجعيات إنسانية، مما يجعل التأويل متسقًا ومنضبطًا، وليس فوضويًا أو عشوائيا.

ومما يجدر التنويه به على مستوى الاشتغال بأدوات التلقي، أن لحمداني قد ساق تقسيما ثلاثيا لأنماط القراءة ندرج بيانها كالآتي: [2]

أ. قراءة تغلب الجانب المعرفي.

ب. قراءة تعادل بين الجانب الحدسي والجانب المعرفي.

---

[1] ينظر: حميد لحمداني، المصدر السابق، ص235.

[2] حميد لحمداني، المصدر نفسه، ص 229.

ج. قراءة تزاوج بين الجانب الحدسي والجانب الإيديولوجي.

إن المتتبع لخطاب حميد لحمداني يكتشف جليا مدى الوعي النقدي بقضية التحول من مركزية المؤلف إلى مركزية القارئ، حيث وظّف مفاهيم التلقي كأدوات تحليلية وتطبيقية واضحة من خلال اختبارات القراءة الميدانية التي أجراها على نصوص أدبية مختارة بعناية، رابطا في نفس الوقت بين البنية الإيحائية للنص، وطبيعة التأويلات التي يُمكن إنتاجها، وبشكل ملموس هذا يبرهن على أنّ المفاهيم النقدية، لم تكن مجرّد خلفية شكلية في تحليله، بل أدوات منهجية وإجرائية ساعدته على إبراز مركزية دور القارئ في التلقي.

كما أظهر تحليل لحمداني للقارئ بوصفه مشاركا في صناعة المعنى، وعيا عميقا بأنّ الدلالة الأدبية تتولد خلال فعل القراءة، وأن سلطة المعنى ليست حكرا على المؤلف، بل باتت موزّعة بين النص والمتلقي والسياقات الثقافية والذوقية والتاريخية المتغيرة.

هذا التناول، يؤكد إدراكه لأهمية الانتقال النظري والتطبيقي من مركزية المؤلف التقليدية إلى مركزية القارئ بوصفه قوة تأويلية مستقلة، ما يجعل منهجية لحمداني نموذجا ناجحا للقراءة التأويلية في النقد العربي المعاصر.

وختاما، لقد تجاوز لحمداني التصورات التقليدية التي تحدد النص بمدلول ثابت، وتمكّن بجدارة من إبراز جوهر نظرية التلقي القائمة على استثمار الطاقات التأويلية والتفاعلية للقارئ، ويظل عمله في هذا السياق واحدا من الممارسات النقدية العربية الأكثر نضجا وتكاملا في التعامل مع مفاهيم التلقي، باعتباره تعاملا يتجاوز حدود العرض النظري نحو تطبيق إجرائيّ حقيقيّ في تحليل النصوص الأدبية.

4. تعدّد مستويات التلقي

تحتلّ قضية (تعدد مستويات التلقي) موقعا استثنائيا في مشروع "نعيم اليافي" الموسوم بالشعر والتلقي (دراسة في الرؤى والمكونات) إذ يُشكّل هذا التعدد عنده بؤرة تحليلية تُضيء من خلالها آليات اشتغال النص الشعري. يستهل اليافي بحثه منذ البداية بضبط اصطلاح الشعر والتلقي، حيث يوسّع مفهوم الشعر ليشمل كل نص يمكن أن **يُنسب إلى مجالات الشعرية أو الشاعرية، بمختلف تياراتها التقليدية والحديثة، بما في ذلك الرومانسية، والنثرية، والكتابية. أما التلقي، فيضعه في موضع موازٍ لعملية النشأة أو التأليف، باعتباره طرفًا أساسيًا في التفاعل مع النص، ويجعله مرتبطًا ببنية تواصلية ثلاثية تجمع بين المرسل، والرسالة، والمتلقي".**[1]

وتلك الإشارة الأولية تؤسس لوعي الناقد بضرورة إدخال المتلقي كطرف فاعل في إنتاج الدلالة، وفي تحديد مستويات الفهم والتفسير.

ثم ينتقل اليافي إلى توضيح أن مقاربته لا تنطلق من استنساخ مباشر للمفهوم الغربي كما طُوِّر في مدرسة

[1] نعيم اليافي، الشعر والتلقي: دراسات في الرؤى والمكونات، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2000 م، ص21.

كونستانس، إنما تنحو نحو استثمار تطوراته واستيعاب نتائجه ضمن إطار النص الشعري تحديدا، موجها اهتمامه إلى تفعيل المفهوم في السياق العربي، ومن هنا، يبدأ اليافي فعليًا بتوضيح منهجه في التلقي الذي يعيد تعريف موقع القارئ، حيث يعتبر التلقي في إطار تحليله لمستويات القبول، **أنه:" قائم على اعتبار القارئ، سواء على نحو فردي أو جماعي، طرفا فاعلا في تشكيل النص أو معناه، وركنا أساسيا من أركان العملية النقدية.**[1]

بهذا التعريف يعمّق اليافي مفهوم المشاركة الفاعلة للقارئ ويخرج من حدود التنظير نحو التطبيق المباشر.

وبخصوص زاوية تناول القضية، تشكّل المستويات المتعددة التي يقترحها اليافي إطارا إجرائيا للتحليل التطبيقي، وتعبّر عن رؤية منهجية واضحة، تستند إلى تصنيف إجرائي دقيق يقوم على أربعة مستويات رئيسية للتلقي:

أ. المستوى الأول (التلقي التداولي): يعد الأكثر انتشارا لكونه **عام أو مباشر، وتمثله نظرية التأثير أو الاستجابة التلقائية بصورة حقيقة**[2]، وبخصوص فاعليته، قام اليافي باختبار هذا المستوى عمليًا عن طريق تجارب قرائية متعددة مع طلبته بغية كشف ردود الأفعال الأولية في التعامل مع النصوص الشعرية، مما يعكس وعيا نقديا لديه بتفاعلات القراء المباشرة مع النص.

ب. المستوى الثاني (التلقي الوثائقي): يقارب النص بوصفه **"مرجعًا اجتماعيًا أو نفسيًا أو دينيًا لأفكار الكاتب وميوله»، فيتحول النص هنا إلى سجل أو مرآة.**[3] هذه الزاوية الوثائقية، تؤكد أن اليافي يعي جيدًا عمق الأثر المرجعي في عملية القراءة، وكيف أن القارئ يسعى من خلال النص إلى اكتشاف السياقات الثقافية والاجتماعية والأيديولوجية التي تُحكم إنتاج الدلالة، متجاوزًا بذلك القراءة السطحية نحو قراءة تستنطق النص وتكشف خلفياته الإنسانية والتاريخية.

ج. المستوى الثالث (التلقي التعددي المفتوح): يحيل إلى قراءة النص من خلال **"إدراك خاص بالقارئ، بعيدًا عن مقصد المؤلف أو النص الأصلي، سعيًا «لإنتاج دلالة أصيلة محتملة أو غير موافقة لمعناه المتداول.**[4] ويبرز هذا المستوى وبوضوح الوعي بضرورة تحرّر القراءة من القيود المرجعية، وتفعيل القراءات التأويلية التي تفتح النص على آفاق جديدة ومغايرة كليا عن مقاصده التقليدية، وبهذا يكرّس بعمق مفهوم الحرية التفسيرية التي تمنح المتلقي سلطة دلالية مميزة.

د. المستوى الرابع (التلقي التعاقبي): وهو ما يمثّل التلقي المتغيّر بتغير الأزمان والثقافات، حيث يقرأ النص قرّاء متعاقبون في أجواء ثقافية مختلفة، ونستجل من هذا المستوى وعي اليافي بضرورة النظر في التلقي كظاهرة

---

[1] ينظر: نعيم اليافي، المصدر السابق، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص26

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص31.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص48.

تاريخية تتغيّر بل إنها تتجدد مع تغير أفق التوقع عبر الزمن(الأجيال) فلا دلالة ثابتة مطلقة للنصوص.

وبخصوص الممارسة التطبيقية على النصوص، قدم اليافي نموذجا تطبيقيا لتعدّد التلقي عبر الزمن، وذلك من خلال تحليل ثلاث قراءات لأبيات شعرية صدرت عن ثلاثة نقّاد ينتمون إلى قرون مختلفة.[1]

ولما قـضينا من منـــى كـل حاجـةٍ ****وسالت بأعناق المـطيّ الأباطـح

وشدت على حدب المهاري رحالنا ** ولا ينظر الغادي الذي هو رائح**

أخـذنا بأطـراف الأحـاديث بيننا ****وسـالت بأعناق المـطي الأبـاطح

–قراءة ابن قتيبة (القرن الثالث الهجري): تتميز هذه القراءة بالنزوع التفسيري السردي، حيث يركّز ابن قتيبة على إعادة صياغة المعنى الكامن تحت النص، مستخلصًا دلالة سردية لحركة الحجيج والوداع ومجالسة الرفاق. إنها قراءة تفكّك الظاهر وتعيد بناء المعنى استنادًا إلى أفق تلقي تاريخي واجتماعي مرتبط بسياق الحج والمغزى من الشعائر.

–**قراءة ابن طباطبا (القرن الرابع الهجري)**: تتجه قراءته نحو البُعد العاطفي والتجريبي، إذ يرى في النص تعبيرًا عن فرحة تحرك القافلة وحنينه إلى الوطن، مع الاحتفاء بجمال الصورة الشعرية، ووجه التركيز هنا ليس مرتبطا بما قيل فحسب، بل على شعور القائل، ما يجعل هذه القراءة مشحونة بدلالة وجدانية ذاتية.

–قراءة عبد القاهر الجرجاني (القرن الخامس الهجري): ينتقل التحليل هنا إلى المستوى البلاغي، فالجرجاني هنا يُقارب النص من زاوية الاستعارة والبلاغة، ويكشف عن ندرة الصورة وانتقاء التعبير، كما يضع النص في إطار من الفحولة الشعرية والنضج البلاغي.

إن تباين هذه القراءات يكشف عن بنية ثقافية معرفية متحولة داخل أفق التلقي العربي، إذ النص الواحد، يُقرأ ضمن سياقات متباينة، فيُنتج معاني متجددة وغير متكررة. وهذا التعدّد يُثبت أن التلقي لا يُختزل في فعل فردي معزول، بل هو شبكة متشابكة من الأفق الثقافي، والأدوات المعرفية، والذائقة الفنية، وموقع القارئ التاريخي.

وبذلك، يُرسّخ اليافي فكرة محورية في نظرية التلقي مفادها: أن لا وجود لمعنى نهائي للنص، بل إن المعنى مشروط دوما بزاوية القراءة، ومؤهلات القارئ، وسياق التلقي، مما يجعل النص الأدبي حيّاً ومفتوحًا للتجدد عبر الأزمنة.

لقد أبرز مشروع نعيم اليافي عن وعي نقدي متقدم بتطبيق متطلبات التلقي على النصوص الشعرية العربية، متجاوزا حدود التنظير إلى ممارسة تطبيقية فعّالة، فمن خلال تصنيفه لمستويات التلقي (التداولي، الوثائقي، التعددي المفتوح، والتعاقبي)، يُظهر إدراكا عميقا لتنوع آليات التفاعل بين القارئ والنص، وكيفية تأثير السياقات الثقافية والزمنية على فهم النصوص وتأويلها.

[1] نعيم اليافي، المصدر السابق، ص61.

بناء على ذلك يُمكن القول، إن نعيم اليافي قدم نموذجا نقديا عربيا يُجسّد التفاعل الخلاق في فضاء التلقي، كما قد أبرز قدرة النقد العربي على استيعاب وتطبيق النظريات الحديثة بفعالية، من دون أن ننسى مساهمته الفعالة في إثراء الممارسة النقدية العربية المعاصرة.

5. تلقي الأجناس الأدبية المختلفة

يوضح عصام الدين أبو العلا في مدونته (آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم) منذ الاستهلال، أن دراسته لآليات التلقي في دراما توفيق الحكيم تنطلق من منظور جمالي يستند إلى بنية النص ذاته، بالإضافة إلى الابتعاد عن الاهتمام الاجتماعي الذي طبع تصور ياوس للتلقي. ومما يلاحظ أيضا أن أبو العلا يرتكز في مقاربته التحليلية على تصورات إنجاردن، خاصة ما يتعلّق بفكرة (القارئ المفترض) باعتباره مكونا مدمجا في النص.

وعلى الرغم من إشارته إلى مفهوم (أفق التوقع) كما طرحه ياوس، خصوصا فيما يخص طريقة تقييم العمل عند ظهوره، فإنه يوجّه اهتمامه نحو المؤشرات النصية الداخلية بوصفها أدوات تكشف عن نمط التلقي المراد، إذ تقوم فرضيته الأساسية على أن النص المسرحي يحمل ضمن بنيته علامات توجيهية للكلمة المسرحية، تُيسّر تحديد نوعية الجمهور المستهدف، سواء أكان موجّهًا للعرض، أم للقراءة، أم لكليهما معا.

ولكي يصل الباحث إلى هذه الآليات كان لزاما عليه أولا أن ينتقي النماذج المسرحية من أعمال توفيق الحكيم وبالفعل وقف على خمسة منها هي:

أ. اوبريت علي بابا.

ب. أهل الكهف.

ج. أريد أن أقتل.

د. إزيس.

هـ. الصفقة.

وكان عليه أيضا اعتماد تصور منهجي متدرج يمكنه من استيعاب خصوصية النص المسرحي كونه خطابًا مزدوج البنية، يتأسس على التفاعل بين البعد النصي والبعد العرضي. وقد تمثلت منهجيته بداية في:[1]

تحليل البناء الداخلي للنص الدرامي عند توفيق الحكيم، من خلال ثلاث زوايا رئيسة: فعل الحدث الدرامي وتحوّلات الزمن داخله، ومستويات تشكيل الشخصية المسرحية، إضافة إلى أنماط اللغة وتنوّع وظائفها داخل سياقات القول المسرحي.

ثم انتقل الباحث إلى دراسة الآليات التي يتجه عبرها النص إلى المتلقي المفترض، محللاً عناصر التجسيد

[1] ينظر: عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 2007 م، ص ص 7–8.

المسرحي بما فيها السينوغرافيا بتفرّعاتها: منصة العرض، جسد الممثل، الديكور، الأزياء، والإضاءة، بغية فهم كيفيات الاشتغال (البصري/السمعي) في المسرح.

كما خُصّص الجانب الثالث لتحليل أنماط الأداء التمثيلي، سواء على مستوى الصوت أو الإيماء أو الحضور الجسدي، مع الاهتمام بالحركة المسرحية والموسيقى والمؤثرات السمعية والبصرية.

ومما يجدر التنويه بشأن هذه المقاربة، تهدف إلى تفكيك استراتيجية التلقي الكامنة في مسرح توفيق الحكيم، والكشف عن تموضع المتلقي المفترض داخل النسيج الدرامي كعنصر بنائي لا يُختزل في وظيفة الاستقبال، بل يُدرَك بوصفه مكوّنًا ضمن آليات المعنى والإخراج.

على مستوى التطبيق العملي لهذه المنهجية، يحلل أبو العلا نصوص الحكيم بوصفها حاملة لآليات التلقي، ونستجل أنه يصنف الوصف المسرحي حسب ما إذا كان يوجّه (القارئ/المتلقّي) أو طاقم العرض المسرحي، فعلى سبيل المثال في مسرحية إيزيس، يستشهد بعبارة "**تحت أسوار قصر ملك بيلوس حارسان يقفان بالباب**[1] ويلاحظ أنها تكتفي بإشارة عامة دون تفاصيل، متروكة لخيال المتلقي، سواء كان قارئًا أو مصمّم سينوغرافيا واصفًا هذا الأسلوب بأنه آلية تلقٍ محايدة.

هذه الآلية المحايدة تترك فراغات نصّية يملؤها المتلقّي، غير أن الغرض الأساسي منها هو تفعيل مفهوم (ملء الفراغ)؛ فالكاتب إذا، يتيح لعقل المتفرج تكوين صورة المنظر المسرحي بدلاً من التصريح بها بشكل كامل.

يعتمد أبو العلا أيضًا على تحليل تفاعلات المواقف الدرامية مع توقعات الجمهور، ففي دراسته لمسرحية (أريد أن أقتل) يخلص إلى أن: "**آلية تلقي هذه الحبكة الدرامية تستهدف العرض المسرحي**"[2]، أي المتفرّج، أكثر من استهدافها القارئ وفي مسرحية (إيزيس) يشير إلى أن الراوي يصف ما يمكن تجسيده بصريًّا عوضًا عن عرضه مباشرة، فيخلص إلى أن المؤلّف قد وضع المشهد ليُعرض على خشبة المسرح، واحتوى على آليات تلقٍ تستهدف النمطين (المتفرّج/القارئ) عبارة أخرى، يرى الباحث وجود نمطين متقاطعين للمتلقي المسرحي:

الأول (متفرّج) أي جمهور حيّ أمام العرض، والثاني (قارئ) يتلقّى النص عبر القراءة – وقد تسهم نفس الآلية النصية في توجيه كلا النوعين.

عبر هذه الأدوات، يبرز وعي أبو العلا النظري بمفهوم التلقي، وقدرته على تفعيله بشكل ملموس في قراءة النص المسرحي. فهو يتتبّع عناصر الأداء التمثيلي غير الكلامي، مثل التمهيد الكوميدي أو تدوين التحولات السينوغرافية، من زاوية أثرها على المتلقي، ويقدّم مثالا دالّا على ذلك في مسرحية (أهل الكهف) حين يتوقف عند تصرف بسيط "**كإشارة الملك إلى مرنوش، ويُظهر كيف يمكن لمثل هذه الإيماءة أن تُحدث**

[1] عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، المصدر السابق، ص134.

[2] المصدر نفسه، ص62.

أثرا لحظيا لدى المتلقي[1]، كإثارة الضحك، أو كيف يمكن للوصف الدرامي المفاجئ أن يربك أفق توقعات المتفرج ويعيد تشكيل انتظاراته من جديد.

ويتضح ضمن ذات السياق أن النقد يتجه نحو مراعاة خصوصية العرض المسرحي، من حيث طبيعته الآنية وتوجهه المباشر للجمهور، فيخاطبه على مستويين متداخلين: الفردي، بما يحمله من خلفيات ثقافية ووعي خاص، والجماعي بما يشكّله من طاقة تواصلية جماعية، ويُظهر أبو العلا وعيه بهذه الازدواجية، إذ يعترف بقدرة (القارئ المتخصّص) العارف بإجراء التفاعل مع النص بعمق، غير أن اهتمامه الأساسي يبقى منصبًا على النص ذاته وكمدى استجابته الجمالية.

بهذا التوازن بين الطرح النظري والملاحظة المرتبطة بتجربة التلقي الحيّة، ينجح أبو العلا في تحويل مفاهيم التلقي من مجرد إطار فكري إلى أدوات قرائية ملموسة، يستعين بها في التعامل مع نصوص توفيق الحكيم المسرحية. فهو لا يكتفي باستحضار المفاهيم، بل يوظّفها في تتبّع لحظات التفاعل بين النص والمتلقي، بما يمنح قراءته بُعدا حيويا يستند إلى حضور القارئ أو المشاهد كطرف أصيل في إنتاج الدلالة.

أما خطاب حسين بن عائشة، فيتجلى فيه سعي واضح إلى توظيف مفهوم التلقي من منظور تعددي، بحيث يعالج الحكاية الشعبية التراثية (رحلة السندباد) على أساس أنها نموذج قابل لاحتضان مستويات متباينة من القراءة والتفاعل النصي. ينطلق من ضرورة مفادها بحسبه "**إحياء التراث العربي القديم، وإدراك مدى تجاوب النص العربي السردي للنظريات النقدية الحديثة**"، ومؤكّدا في ذات الوقت على فكرة أساسية وهي قدرة النصوص التراثية على الاستجابة لأدوات التحليل المعاصرة. وعليه، لا يقف التلقي عند حدود الاستقبال المباشر، وإنما يذهب نحو كشف الطبقات الدلالية المتراكمة تاريخيًا والتي تتفاعل مع أفق توقع المتلقي الحديث.

في إطار تحديد مسار الاشتغال، يحدد بن عائشة وبوضوح الإطار النظري لهذه الممارسة التطبيقية بالرجوع إلى ما أسماه بـ "**المؤثرات والإرهاصات التي ساهمت في توليد نظرية التلقي وفي تأسيس مفاهيمها الإجرائية**". ومن هنا نستجل إنّ تلقي الحكايات الشعبية لا يتأسس على مجرد التأثر العفوي، وإنما يُبنى وفق بنية معرفية محددة وأدوات نقدية واضحة المعالم، ومن أجل تحصيل ذلك وقد وظّف بن عائشة أيضا مفاهيم كل من ياوس وإيزر، إلى جانب سيميائيات غريماس، بغية تفكيك النص السندبادي من زاوية تفاعله مع المتلقي بمختلف مستوياته.

كما تظهر بصمة الممارسة النقدية لدى بن عائشة في قدرته على تطبيق مفهوم التلقي من خلال مستويات مختلفة، فهو يستعين مثلًا بمنهج السيميائيات كما أسلفنا الذكر لتحليل العلاقات النصية القائمة ضمن النص السردي، إذ يرى أن "**البحث عن المنطق العاملي يستوجب دراسة العلاقات التي تتشكل بطريقة منتظمة ضمن خطة سردية محددة، ونظام نحوي دقيق**"، وهذه الرؤية تبيّن إدراكه العملي العميق لكيفية

[1] ينظر: عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، المصدر السابق، ص166.

اشتغال النص مع المتلقي. فعبر هذه المقاربة، يتعامل مع نص السندباد باعتباره خطابًا ينظم العلاقات بين عناصره بطريقة تُنتج الدلالة، والتي بدورها تُستثمر وتُعاد إنتاجها في سياق تلقي جديد.

ومن زاوية أخرى يُبرز حسين بن عائشة في تناوله لرحلة السندباد أفقًا متسعًا في استقراء أشكال تلقّي الحكاية الشعبية، ويكشف عن تفاعل النص السردي مع فئات متنوّعة من المتلقين، وتتوزع هذه الأنماط في رؤيته إلى ثلاثة مستويات أساسية:

أ- التلقي التربوي: شهد هذا المستوى تحول الحكايات الشعبية من نصوص تُروى للترفيه إلى وسائل تعليمية تربوية، ففي ظل هذه الممارسة، أصبحت حكايات مثل رحلة السندباد تُوظَّف داخل المدارس التعليمية، إذ تُلقى على مسامع الأطفال، ليُعاد سردها من قِبلهم، متبوعة بأسئلة تثري فهمهم، وتُعمّق استيعابهم للدلالات المتعلقة بالأخلاق والقيم، وهنا يُستثمر النص الشعبي لتشكيل وعي تربوي ونفسي لدى المتلقي الناشئ.

ب- تلقي النقّاد: يختلف عن سابقه من حيث أنه يستند إلى مرجعيّات نقدية رصينة، ولبلوغ المراد، يوظّف بن عائشة إسهامات فلاديمير بروب ومنهجه الشهير في (مورفولوجية الحكاية الشعبية) كركيزة أساسية لهذا التلقي. وقد انعكس ذلك في الممارسات النقدية التي قاربت النص السردي الشعبي بمنهجيات أكثر صرامة وعمقا، فبات النص يخضع لقراءة بنيوية تحليلية، تنظر إلى الوظائف والعلاقات التي تربط مكونات الحكاية فيما بينها، متجاوزة بذلك القراءة السطحية نحو وعي عميق بأبعاد النص وآليات إنتاج معناه.

ج- التلقي الترجمي: يُمثّل هذا المستوى بالذات انتقالا نوعيا بالنص السردي من حيزه الثقافي الأصلي إلى فضاءات ثقافية أخرى، ولعلنا ندرك ذلك في استقبال نصوص (ألف ليلة وليلة) و(حكايات السندباد) في أوروبا، حيث انتقلت هذه النصوص إلى لغات مختلفة لأجل توصيل التجربة الشرقية إلى العقلية الأوروبية، ومن أجل هذا كله عملت الترجمات على إعادة إنتاج النصوص بلغة مبسطة تناسب الجمهور العام والخاص حتى تبرز قدرة النص الشعبي على اختراق الحواجز الثقافية وتحقق تواصلا فعّالا بين الثقافات المتباينة.

ختاما، لقد كشف لنا التحليل التطبيقي الذي قدّمه حسين بن عائشة في دراسته مستويات تلقي النص الأدبي عن درجة عالية من الوعي النقدي بتوظيف مفاهيم نظرية التلقي، وذلك عبر تطبيقه المتكامل لأدوات هذه النظرية على نص تراثي ذي طبيعة شعبية، مثل رحلة السندباد، وتبرز قيمة هذه الممارسة في كونها تفعّل المفاهيم النظرية على نحوٍ عملي، من خلال الكشف عن تعدد المستويات التي يمكن للنص الأدبي أن يتفاعل بها مع متلقيه عبر الأزمنة والسياقات الثقافية والاجتماعية.

إن تعدّد مستويات التلقي، كما أظهرها بن عائشة، هو تأكيد واضح على قدرة التراث السردي العربي على تجديد نفسه باستمرار، عبر تجارب القراء المتنوعة، وهذا ما يفتح المجال أمام إعادة اكتشاف النصوص التراثية في ضوء مستجدات العصر. وصفوة القول، فإن بن عائشة يقدّم من خلال دراسته نموذجا تطبيقيا مُحكما يؤكد من خلاله أن عملية التلقي لا تمثّل استهلاكا سلبيا للنصوص، وإنما هي عملية إبداعية يشارك فيها المتلقي

في بناء المعنى، محقّقا بذلك هدفه الأساسي المتمثل في إثراء العملية النقدية وسدّ الفراغ الذي تعاني منه الساحة النقدية، عبر ممارسة نقدية تطبيقية فاعلة لنظرية التلقي في السياق العربي المعاصر.

تبقى الإشارة في ختام رصد القضايا إلى أن الاقتصار على هذه النماذج التطبيقية في دراسة خطاب التلقي في النقد العربي المعاصر، لا يعني بأيّ حال من الأحوال الإحاطة الشاملة بجميع الممارسات النقدية التي تفعّل هذه النظرية، بل إن اختيار هذه النماذج جاء استنادًا إلى قدرتها على تمثيل أبرز تمظهرات الاشتغال النقدي بمفاهيم التلقي في الساحة النقدية العربية. وعلى الرغم من التفاوت الواضح بين النقاد العرب في مستويات تطبيق المفاهيم وآلياتها، وفي مدى التفاعل مع النصوص الأدبية المختلفة، إلا أنّ ذلك يعكس في العمق حيوية الممارسة النقدية العربية، وتنوّع إمكاناتها في استيعاب وتوظيف مقولات نظرية التلقي، سواء في الشعر أو السرد أو المسرح أو الحكاية الشعبية

وقد أتاحت هذه النماذج المنتقاة فرصةً واضحة لرصد الاختلافات المنهجية، والتباين في طرائق استثمار مفاهيم التلقي وتطبيقها إجرائيا، كما مكّنت من تحديد مواطن القوة والضعف في توظيف هذه المفاهيم داخل النص الأدبي. ورغم ما تم رصده من ملاحظات نقدية على بعض التطبيقات، إلا أنّ ذلك لا يقلّل من قيمة هذه الممارسات، بل يؤكد أنها لا تزال في مسار تطوري مستمر حيث يُعاد تشكيلها وإثراؤها بشكل دائم بفضل انفتاحها على المستجدات النقدية الغربية، وعلى خصوصية السياق العربي الذي يعيد تكييف هذه المفاهيم وإنتاجها في ضوء احتياجاته وخصوصيات نصوصه الأدبية.

وما يمكن تأكيده أخيرا، أنّ الاشتغال التطبيقي بنظرية التلقي في النقد العربي لم يكتمل بعد، وستظل حيوية وفاعلة، متجددة باستمرار، تقتضي من الباحثين العرب مزيدا من الجهد النقدي والتطبيق الواعي في سبيل الوصول إلى نماذج نقدية أكثر نضجا وإقناعا.

6. الدراسة التطبيقية: القارئ وبناء فعل القراءة والتلقي–مقاربة تأويلية– في رواية "مَنّا– قيامة شتات الصحراء" للصديق حاج أحمد

إنّ المسعى الذي تروم هذه الدراسة بلوغه، في هذا المبحث من الفصل، هو مقاربة تمثّلات القارئ

الضمني واستراتيجيات اشتغاله في **رواية* "مَنّا– قيامة شتات الصحراء"** للصديق حاج أحمد الزيواني*****، استنادا إلى ممكنات نظرية التلقي كما بلورها منظّرو المدرسة الألمانية، وفي مقدّمتهم "فولفغانغ إيزر"، فالرواية

* الصدّيق حاج أحمد، منّا: قيامة شتات الصحراء، الدواية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2023 م.

** من هم الاعمال التي اندرجت ضمن جائزة القائمة القصيرة للرواية العربية (البوكر)، تُعدُّ عملًا سرديًا يتقاطع فيه الإبداع الروائي مع التوثيق التاريخي والاجتماعي، حيث تُستعاد عبرها مأساة شعب الأزواد إثر كارثة الجفاف التي ضربت صحراء شمال مالي سنة (1973م)، وما ترتب عنها من تهجير قسري ومحو تدريجي لمظاهر الاستقرار والهوية. تتخذ الرواية من لفظ "مَنّا" عنوانًا دالًا، وهو تعبير مألوف في لسان الطوارق يشير إلى القحط والمحل، لتعيد من خلاله تشكيل المسار المعقّد لرحلة الشتات التي خاضها الطوارق بحثًا عن النجاة. تبدأ الرواية من مشاهد الانهيار المناخي وتداعياته القاسية على نمط العيش البدوي المعتمد على تربية المواشي، لتتوالى فصول المأساة، حيث يسلك اللاجئون مسارات اضطرارية نحو الجنوب الجزائري، حيث كان احتضان الجزائر لهؤلاء النازحين تعبيرًا عن موقف إنساني وأخوي، وفّر لهم الإغاثة والمأوى زمن المحنة، كما أتاحت لهم عبر مدن كأدرار وتمنراست هامشًا من الاستقرار المرحلي حاى سنة (1976م). غير أن الأحداث تتصاعد مع تحوّل وجهة الأزواد نحو ليبيا مطلع الثمانينيات، تحت إغراءات بوعود سياسية بتأسيس كيان مستقل، فتتورط الشخصيات في معسكرات تدريب، ثم تجد نفسها لاحقًا منخرطة في حروب غير معنية بها، مثل جنوب لبنان وحرب تشاد، لتنتهي هذه الرحلة بانكشاف الخديعة وعودة الإحباط، وهو ما يدفع بالناجين إلى الرجوع خلسة إلى وطنهم الأزواد، انطلاقًا من الجنوب الليبي مرورًا بالنيجر، وصولًا إلى مدينة "منكا" حيث تبدأ أولى شرارات المواجهة المسلحة سنة (1990م). تكثّف الرواية هذا المسار في بنية سردية تستثمر الموروث التارقي والصحراوي، وتستدعي الأسماء، والعادات، والعلامات الثقافية المميزة، مشكّلة عبر ذلك خطابًا سرديًا مزدوج البعد: فهو من جهة يتابع مأساة الشتات، ومن جهة أخرى يُفعّل الذاكرة الجماعية لجماعة ظلت لعقود على هامش التمثيل الرسمي. وبهذا، لا تقدم الرواية تسجيلًا لأحداث معزولة، بل تُعيد سرد الهوية المنفية في صراعها مع العطش والمحو، في علاقة جدلية بالمكان واللغة والزمن، ضمن ما يشبه قيامة رمزية لأمة في صحراء لا تنسى أبناءها.

*** الصدّيق حاج أحمد، المعروف أدبيًا باسم الزيواني، أكاديمي وروائي جزائري، من مواليد (1967م) بزاوية الشيخ، ولاية أدرار – الجزائر، يشغل منصب أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب، جامعة أدرار، وهو مدير مخبر سرديات الصحراء بنفس الجامعة، ومن أبرز الباحثين والروائيين المهتمين بقضايا الجنوب الجزائري، وإرثه الثقافي والإنساني.

امتدت اهتماماته بين التأريخ الثقافي والتحقيق العلمي والإبداع السردي، حيث أصدر مجموعة من الكتب البحثية منها:

- التاريخ الثقافي لإقليم توات (2003م)
- الشيخ محمد بن بادي الكنتي: حياته وآثاره بالأزواد (2011م)
- الدرس اللغوي بتوات (2017م)

أما في مجال الإبداع، فقد كتب العديد من الروايات، منها: كامارد، مملكة الزيوان، الطانفا.

نال الجائزة التقديرية الوطنية للكتابة عن فضاء الصحراء سنة (2019م) من وزارة الثقافة الجزائرية، وبلغت روايته " منا" القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) سنة 2023، ما جعله من أبرز الأصوات الروائية الجديدة التي تعيد تشكيل الوعي الصحراوي في السرد العربي المعاصر.

بوصفها خطابًا تخييليًا مفتوحًا على إمكانيات متعددة للتأويل، لم تُصغ لعرض الأحداث فحسب، بل بُنيت بطريقة تسعى إلى توريط القارئ في إنتاج المعنى، من خلال استدعاء بنيات لغوية، وجمالية، وثقافية، تستبطن القارئ الضمني ضمن شبكة الدلالة.

ولذلك فإنّ الغاية من هذا الفصل لا تقتصر على رصد العلامات النصية وتتبّع بنيتها فنيًا، بل تتعدّى ذلك إلى محاولة الكشف عن آليات اشتغال القارئ بوصفه طرفًا مشاركًا في العملية التواصلية السردية، ذلك أنّ الرواية تعمّدت توزيع الإشارات النصّية بطريقة، تفتح أفق القراءة أمام قارئ منتج، قادر على تأويل ما لم يُقال، واستحضار المعاني المتخفّية خلف البياضات، وتفعيله من خلال علامات الحضور والغياب.

ولتحقيق هذه الغاية، سيتم التوقف عند مجموعة من الظواهر السردية التي تؤسس لفعل التلقي وتُفعّل دور القارئ في النص، وذلك عبر تفكيك استراتيجيات تتصل بالبنية الخارجية (الغلاف، العنوان، اللون)، وأخرى تتعلق بمستويات الحضور التأويلي في الداخل السردي، منها: فضاء الصمت، مسارات الزمن، الحوارات وتداخلهما، استدعاء الموروث، دلالة الحواس في تشكيل المكان، وقوة الاسم في تشكيل الذاكرة السردية، كما يتم التوقف أخيرًا عند لحظة كسر أفق التوقّع، بوصفها علامة دالّة على انخراط المتلقي في إعادة تشكيل النهاية وتأويلها.

إنّ كل هذه الظواهر ستُقارب في ضوء قدرة النص على تحفيز القراءة التأويلية، بوصفها فعلاً يقوم على الاشتباك لا الاستهلاك، وعلى الاستجابة لا الامتثال، ممّا يجعل النصّ السردي في هذه الرواية مجالاً مفتوحًا لتفاعل حقيقي بين القارئ والنص، يكشف عن طبقات المعنى، ويعيد إنتاجها داخل أفق انتظار متحوّل.

1.6. الغلاف وملامح القارئ الضمني

في فضاء التخييل الروائي، يشكّل الغلاف عتبة شديدة الحساسية والتأثير، لا تنتمي إلى الهامش ولا إلى الهالة الجمالية المجردة، بل تتّخذ موقعًا إجرائيًّا ضمن الجهاز التواصلي للنص، موجهة فعل التلقي ومنظمة علاقته الأولى بالخطاب السردي. في هذا السياق، يبرز الغلاف باعتباره نقطة تماس بين الذات المنتجة والذات المستقبلة، وعلى حد تعبير سعيد يقطين "**فأخبار الدار على باب الدار**"[1] حيث ينغرس القارئ الضمني في بنيته البصرية والدلالية، ساعيًا إلى فكّ شفراته واستقراء مقاصده.

في غلاف رواية "**مَنّا** " تتجلى مجموعة من التفاعلات الجمالية

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت: من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008 م، ص 13.

والدلالية التي تضع القارئ منذ اللحظة الأولى في قلب البنية التأويلية للنص، كما لو أن الغلاف نفسه نصٌّ تمهيدي موازٍ يقترح على القارئ الضمني مسارًا أوليًا للفهم والانخراط في مغامرة التلقي.

من النظرة الأولى، يُستدرَج القارئ الضمني إلى مشهد صحراوي مشوب بملامح العري والانكشاف: خيمة بدائية، تحاصرها الرمال الداكنة، عصيّ قائمة تشبه بقايا أعمدة، وأرضٌ تشقّقتها الرمال كما لو كانت تبحث عن صوتٍ مفقود في عمق التاريخ. الغلاف لا يطرح صحراء جامدة، بل صحراء مفعمة بالأثر الإنساني، إذ أن بنية التكوين نفسها تحاكي فكرة الحضور والغياب في آن واحد، الخيمة قائمة، لكنها لا تحوي أحدًا، وكأنها تنتمي إلى زمن انقضى أو إلى كيان ما يزال معلقًا بين الحضور الفعلي والنداء الرمزي.

هنا تتشكّل ملامح القارئ الضمني على هيئة باحث في الدلالة، غير مكتفٍ بالتماس الصورة البصرية، مدفوعٌ بتوق داخلي للنبش في طبقات الصمت المضمّن في الصورة، ولأن الرؤية وجودية. كيف لخيمة أن تكون شاهدة على قيامة؟ وما الذي يجعل الصحراء، بكل اتساعها، مسرحًا لشتات لا يُلملم نفسه؟

ما يبدو صامتًا في الصورة، يكتسب نبرة ملحّة كلما حدّق القارئ أكثر: عمق الظلال، الخيمة، خشونة الأعمدة، كلها إشارات تندرج ضمن خطاب بصري غير ناطق لكنه موجّه بعناية. هذا الخطاب يعمل على تأطير استقبال القارئ من اللحظة الأولى، ويضعه أمام احتمالات قرائية تتكثف في سؤال الوجود ذاته، هنا تتبلور ملامح القارئ الضمني بوصفه متأهّبًا للتلقي عبر فجوات الغياب، أكثر من تموضعه في يقين الحضور. الصورة لا تعرّف الشخصيات، ولا تُظهر وجوهًا، ولا تقدم مشهديّة مكتملة، بل تُراهن على الإيحاء، وعلى نوع خاص من التواطؤ مع المتلقي الذي يُنتظر منه أن يملأ فراغ الصورة بذاكرته، وخبرته، وشكوكه.

وبين سواد الرمل وفجاجة اللون، يكتشف القارئ الضمني أن لا شيء في الغلاف تمّ اعتباطًا، عنوان الرواية، كُتب بحروفٍ متشققة، مطمورة جزئيًا في الرمال، وكأن اللفظة نفسها خاضعة لتأثير الزمن الصحراوي، كأنها تنبع من الأرض وتتكسّر في لحظة نداء، تجعل يتحوّل إلى فعل سرديّ قبل الدخول في السرد نفسه، ويجسد مشهدا دلاليا متعدّد الأبعاد: فضاءٌ يقترح ذاكرةً مشرّدة، ومقوّم بصريّ يؤسس لمسافة جمالية بين المألوف والغريب، وبين الواقعي والرمزي. هذا ما يفرض على القارئ الضمني أن يكون شريكًا في بناء النص، مساهِمًا في ترميم الفجوات التي يتركها المؤلف عن قصد.

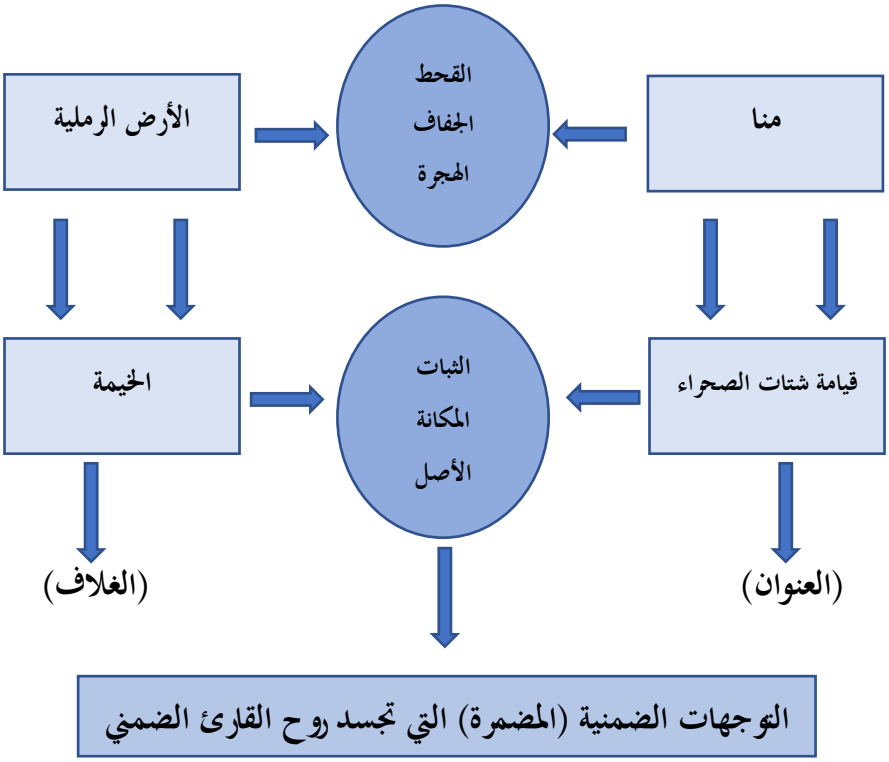
وما يلفت الانتباه أيضًا أن موضع الخيمة في الصورة، تُزيح المركزية نحو حواف التأويل: غياب الأشخاص، واحتجاب الأجساد، يجعل من الخيمة جسدًا رمزيًا يحمل عبء الجماعة، وبذلك، يُعاد رسم حدود القارئ الضمني، بوصفه كائنًا مطالبًا بترميم الذكرى، بإعادة تشييد ما تبقى من اللغة في مواجهة الصمت الرملي، والتمزق الجغرافي.

كما أن الألوان المعتمدة – وخاصة التباين بين الأسود والأصفر – تُوقظ في المتلقي حساسية الانقسام بين الظاهر والمخفي، بين الحضور والغياب، بين البقاء والاندثار، وهي إشارات لا تخلو من بعد سردي خفي،

تمهّد لنص يتحرك في مساحات القسوة والنجاة، بذلك، يتضح أن تصميم الغلاف وفق هذا النمط، يعمل على استدراج قارئ ضمني يمتلك حساسية جمالية وتأويلية تؤهّله للعبور من الصورة إلى الفكرة، ومن اللون إلى الهوية، ومن الخيمة إلى خريطة الشتات الكبرى.

إنّ القارئ الضمني الذي يُستحضَر عبر هذا الغلاف عبارة عن كيان تأويلي يتفاعل مع العتبة البصرية بوصفها شيفرة أولى تستدعي القراءة كونها فعلاً تأويليا يتوغّل في اللغة البصرية المفعمة بالمعنى، ومن تجليات ذلك، نقل المتلقي إلى وضعية شك معرفي: من هي مَنّا؟ ما علاقة القيامة بالشتات؟ هل نحن أمام سرد لبطولة؟ أم تأبينة لأثر ضائع؟ أم وقفة على أطلال ذاكرة لم تعد قادرة على البوح إلّا من خلال الرمال؟

وفي هذا الانسحاب المقصود من المباشرة، ومن التعيين، تُبنى علاقة نوعية بين الغلاف والقارئ الضمني: علاقة تشاركية قائمة على الجهد، والبحث، والانخراط في لعبة التأويل، ليشكل الغلاف عتبة مُوجِّهة، تُحمّل المتلقي مسؤوليته الجمالية والمعرفية منذ الصفحة الأولى، بل ما قبل الصفحة، إنّه يُعلن — دون صخب — شبهه بالصحراء التي يتحدّث عنها النص: لا يعطيك شيئًا مباشرة، لكنه يمنحك المفاتيح إن قرأت بشغف، ووقفت طويلاً عند الأشياء التي تبدو صامتة، يقتح اقتراح على التأويل، ويدعو إلى شراكة جمالية تستكمل ما بدأه النص البصري، ليُعيد المتلقي بناء النص السردي، كونه تجربة لا تزال تتراكم في أفق الانتظار.



2.6. دلالة العنوان وملامح القارئ الضمني

يتقدّم عنوان رواية **"مَنّا: قيامة شتات الصحراء"** كنداء أوليّ يستوقف المتلقي عند العتبة الأكثر كثافة واحتشادًا بالدلالات، ذلك أنه يظهر كمحرّك لتوجّه القراءة، وجهاز إشارة يستنهض وعي القارئ الضمني للبحث في صميم المقاصد، لا على هامشها. في هذا المقام، لا يُفهم العنوان بوظيفته النحوية، وإنما بوظيفته التأويلية، حيث يتداخل فيه الصوت الإيحائي مع البنية البصرية لإطلاق فعل القراءة في أفق مفتوح.

تتصدّر الواجهة كلمة **"منا"** مكتوبة بخط متشقق، كأنّ حروفها نُزعت من أرض قاحلة، أو خضعت لهبوب رياح قديمة تُبقي في أثرها صوتًا مبحوحًا يبحث عن معنى يتكوّن. هذه المفردة، المفصولة عن سياقها النحوي المباشر، تظهر محمّلة بتراكم رمزي يتخطى التعيين الشخصي ليتصل بفكرة الانبثاق من العدم، ومواجهة المجهول، والاحتماء من المحو. الصوت الذي تنقله هذه المفردة إلى القارئ أثر حيّ له حضور متوتر بين البقاء والزوال، بين النداء والاستغاثة، ويلتقط القارئ الضمني هذا الارتجاج الوجودي في العنوان، وينخرط منذ اللحظة الأولى في محاولة تثبيت دلالته، غير أنه سرعان ما يدرك أن ما يُمنح له، يُراد له أيضا أن يُفكّك عبر مسار طويل من التلقي، ومِن هنا تنشأ العلاقة الحيوية بين المتن والعنوان، وبين القارئ والنص، إذ لا يمكن تثبيت القراءة من دون الاصغاء المتكرر لذلك النداء المغروس في تربة الكلمة.

ويتوسّع الأفق التأويلي عند النظر إلى الجزء المضاف في العنوان **"قيامة شتات الصحراء"** والتسمية هنا، إنما تستدعي مشهدًا كونيًا مشبعًا بمجازات النهاية والبداية؛ فالقيامة لا تُقرأ بوصفها بعثًا متخيلًا فقط، وإنما كتحوّل في بنية المعنى والهوية والوعي، إنها نداء جماعي، ينهض من أرض التشظي، ويستعيد سردية الجماعة في وجه الفقد، والتهجير، والانقسام.

وتأتي مفردة **الشتات** لتُثقل الوعي بالحضور الغائب، ذلك أن الشتات يعني انكسار الرحيل في الذاكرة، وانفصالًا قاسيًا عن المركز، حيث تُطوّف الذات في مساحات لا تعترف بانتماءاتها الأصلية، هذا ما يُستدعى على مستوى التلقي في ذهن قارئ ينتمي إلى تاريخٍ عربيٍّ عميق الارتباط بتجربة التشرذم، مما يجعله لا يتعامل مع اللفظة كجرحٍ يتكرّر بأشكال مختلفة.

أما **الصحراء**، فهي المدى المفتوح الذي يعيد تأطير كل المفاهيم السابقة، وبغض النظر عن كون الصحراء تلك الخلفية الطبيعية، فهي أيضا فضاء يتعالق فيه المعنى بالوجود، والتمزق بالاستمرار، الصحراء تُعيد رسم العالم على هيئة الفراغ العظيم، حيث تنكشف الحكايات لا على هيئة أحداث متسلسلة، بل على هيئة بقايا،

وأصوات، وشواهد ضائعة.

وبعد أن يجمع القارئ شتات هذا العنوان ويستقر أمامه كاملا **"مَنّا: قيامة شتات الصحراء"** يدخل عالم التساؤلات، ليضيف إلى ذهنه صورة الصحاري والحر والشمس والكهوف وغيرها من الصور الذهنية، الأمر الذي يدفعه إلى أن يسترجع مخزونه الفكري والثقافي والدينيّ حول الصحراء بشكل عام في محاولة منه لربط العنوان بالقصة، وتتبادر إلى ذهنه العديد من الأفكار، التي تتسارع لتعصف ذهن المتلقي، بسيل من الأسئلة والاستفسارات حول ماهية الصحراء و " **منّا** " التي يتحدّث عنها العمل الأدبي، والمعروف أن الصحراء وصف للهدوء والاسترخاء ومداعبة الرمال الذهبية، فأنى لها أن تكون القيامة والشتات؟ العديد من الأفكار التي تطرح نفسها متدافعة في ذهن المتلقّي، وقد نجح الكاتب في خلق الإثارة، إذ أراد لمتلقّيه أن يتوغل في أعماق نصه ليكتشفها من خلال فطنته وذكائه، عبر إطلاقه مجموعة من التساؤلات التي تلحّ عليه تبحث لها عن جواب كاف.

إن الصحراء التي ربطها الكاتب بالقيامة والشتات في قصته، مردفا لها لفظ " **منّا** "، جعلها تختلف عن غيرها من الأقطار والأمصار، وهو بذلك يريد أن يستلهم فكر القارئ ويغير جغرافية ذهنيته من اخضرار وحروب مسلحة وسيارات وضجيج ومطاعم فارهة ومقاهي وارفة، إلى لحظة من السكون والنوع الآخر المختلف من المجازفة والمخاطر العنيفة داخل متاهات الفيافي والكثبان، بانقطاع الشراب وابتلال الحناجر، والحلم كل الحلم في الرواية رشفة ماء تسدّ الريق خلف الحدود الجزائرية قبل 300 كلم عن عين امقل وتينزاواتين وتيمياوين وغيرها.

إن المتلقي يدرك فيما بعد أن العنوان يحمل دلالة عميقة أراد الكاتب من خلالها أن يشير إلى وطنه الذي غادره مشتّتا بفعل ظروف وجفاف وحرائق ، ليجد نفسه في غياهب التغييب، مع ارتباط ذلك بحرب لبنان ومعتقلات ومحتشدات ومخيّمات، أمراض وظروف قاهرة قهرية، حيث هجر أبناءه إلى كل حدب وصوب، ومن هنا يمكن الفهم أن مهمة المتلقي هي البحث والتنقيب وإعمال الفكر، ليهتدي بعد ذلك غلى العلاقات الموجودة بين أجزاء النص، ليتمكن من رسم صورة واضحة للفجوات التي سكت عنها الكاتب، فمنذ عتبة النص يضعنا الكاتب في وضع استكشافي يسعى من خلاله إلى استثارة همة المتلقي في الكشف.

ولم يكتف الكاتب بالعنوان لوحده، بل جاءت عتبة النص الاستهلال لتعمل على التلميح للقارئ بمعنى الصحراء، وكأن الكاتب يريد بذلك الغموض أن يثير في القارئ الفضول أكثر، ويستثير همّته للبحث عن العلاقة بينهما، فإن عتبة النصّ هي الوسيط في عملية التفاوض بين ضلعي عمليّة الابداع المؤلّف والقارئ، لذا وجب أن يكون هذا الوسيط لبقا حصيفا مدركا واعيا مرنا، حتى تنجح تلك العملية، لأن فشلها يحدث ضررا جسيما بنص جيّد.

وبمجرد ان يقلب القارئ صفحة الغلاف، يلحظ أن الكاتب وكأنه أضاف لها عنوانا آخرا، إذ استهل

روايته بـ عبارة واحدة تتوسط صفحة بكاملها هي " **إلى شتات صحراء شمال مالي في ذكرى وجيعة الجفاف**"[1]، حيث حدد الراوي الإطار الزماني والجغرافي الذي ستدور فيه أحداث هذه المغامرة، صحراء شمال مالي والحدث وجيعة الجفاف، حيث يلمح الكاتب إلى أن العطش سيكون سيد الموقف طيلة صفحات هذا العمل الروائي، ومنه يستجل القارئ أن هذه العبارة جاءت لتلخّص معاناة طويلة عاشها البطل، معاناة تمثلت في الغياب القسريّ الذي أجبر عليه نتيجة الجفاف والعطش والترحيل، هذا الغياب الذي لم يجعله ولو للحظة أن ينسى أدغال وفيافي الصحراء وفخره بها حتى وهي مفعمة بالجفاف منتشية بالأرواح التي يحصدها عنف الصحراء في كل وقت وحين.

3.6. دلالة اللون في توجيه القارئ الضمني

لقد تجلّى تركيب الألوان على غلاف "**مَنّا: قيامة شتات الصحراء**" كمسرح للمفارقات الشعورية، يهيئ المتلقّي ضمنياً لرحلة سردية قائمة على التوتر بين الهشاشة والصمود، يبدأ المشهد بلوحة أحادية اللون تقريباً، حيث الرمادي الفاتح للخيمة والرمال- يعكس جبال كيدال- الدال على الحزن والانزعاج والضجر، إذ يعمل على تجريد البعد العاطفي للفضاء الصحراوي من زخارفه، وما يتركه من صور ذهنية عن دفء الحياة ومداعبة الريح للرمال، هذا التجريد يسعى إلى جعل الصحراء مساحة خالية من الانتماء المباشر، فتولد انطباعات أولية عن فقد الهوية وعن قابلية المشهد للاحتواء والطمس.

تتسلل بعد ذلك نبرة حيوية عبر العنوان المكتوب بكتلة لونية صفراء متشققة، تماثل صدأ الزمن والجفاف، تدعو هذه الدرجة الصفراء القارئ الضمني إلى قراءة مضادة للفكرة التقليدية عن الصحاري كأماكن موتٍ وانحسار، فتكون الكلمة المكتوبة بمفرداتٍ يُمكن أن تفسّر على أنها بذرة أمل تنبثق من عمق الخراب لأن "**دلالة الأصفر غالبا ما تحوم حول الزوال المرض والموت**[2]، وفي وعي المتلقّي تتكوّن علاقة قائمة على سؤالٍ ضمني: كيف لمادةٍ تبدو يابسة أن تمنح دفقاً من الطاقة الروحية؟ هنا تتجلى وظيفة اللون الأصفر في تعميق الفجوة التأويلية، إذ يضفي على المفردة ـ مَنّا ـ صفة الحضور الذي ينتزع من الفقد إشعاع الحياة.

يُكمل الإطار العلوي للغلاف استخداماً بارعاً للبرتقالي القاتم في شريط المعلومات الخاصة بالبوكر، وهو لونٌ يُذكّر بوهج الشمس عند الغروب، فيضمد جفاف المشهد بمسحة دافئة تُعزّز قيمة النص كمنصة لترميم الجراح الجمعية، وهذا الشريط لا يقتصر على دوره الإعلامي فحسب، بقدر ما يعمل كآلة شدّ جذبت القارئ

[1] الرواية، ص03.

[2] كلود عبيد، الألوان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2013 م، ص 110.

الضمني إلى فضاء من الترقّب والتوقع. من زاوية أخرى، اكتسب اللون الأسود استعمالاً مركزياً في كتابة اسم الكاتب وفي إبراز خيوط الخيمة، ما يساعد على ربط الشخصية بالسياق الثقافي والتاريخي، ويضفي هيبةً ثقيلة على الغلاف ككل.

من خلال هذا المزيج اللوني يشيد القارئ الضمني بنسيج دلالي متشابك، يعبر عبره عن إحساس ثنائي يجمع بين الخواء والإثارة، يولّد الغلاف مساحة لقراءة تبدأ من التعطش للمعنى، ثم تتخطى حدود اللون نحو أسئلة عميقة في الوجود والهوية، حتى يصبح المتلقّي شريكاً لا يحتمل السكون في محاولة مداهمة سرّ قيامة شتات الصحراء.

4.6. تموضع القارئ الضمني في فضاء الصمت

عند تحليل ظاهرة الصمت في المشاهد السردية المقتبسة، نجدُ أن المبدع قد عمد إلى خلق حالة صمت مُغايرة، ليست صمتا ينشأ من البياض أو الحذف، وإنما هو صمتٌ يتشكّل ويتعمّق عبر ألفاظٍ ومواقف يصورها النص بعناية فائقة، وهو ما يتيح للقارئ الضمني مساحة واسعة للتفاعل مع المشاهد السردية المقدمة.

يقول المؤلف ببلاغة دقيقة: **"تلاشت ملامح أمي ووالدي، خلف غبار المركبة، المرسوم بشعاع ضوء سيارة خلفنا، قادمة عند المنعطف الأخير من الشارع، سلّمنا رأسنا لهموم الفراق، وخضّات لاندروفر، مستقبلين طريق تيمياوين غير المعبّد، صمت الرّفقة، ومتاهتها في مغادرة الأهل، مع سكون الصحاري ووحشتها المظلمة.."**[1]

في هذا المشهد، لا يُدفع القارئ الضمني نحو تأمّل الكلمات بوصفها مجرد سرد، وإنما ينجذبُ إلى داخل أجواء النص بشكلٍ عميق، إنه قارئٌ يتجاوز القراءة المباشرة، ويُدرك أنّه مطالب بالتخيّل والمشاهدة، وكأنه في قلب الحدث، يعايشُ الصمت بكامل تفاصيله، فالقارئ هنا يُستحضر فعليًا ليعيش هذه اللحظة المكثّفة؛ يتأمل وجه الأهل الذي يتلاشى، يُحسّ بخضات السيارة، يُعاين طريق الصحراء وصمت الصحبة، من هنا، فإنّ القارئ الضمني يتشكّل في لحظة استجابة حميمية صامتة، تقترن فيها مشاعره الشخصية مع ما يصفه النص، ليجد نفسه أمام مشاهد متخيلة تعيدُ صياغة تجربته الذاتية التي تتوازى مع تجربة الشخصية داخل النص، حيث يصير الصمت معادلًا للوجود والمصير والفراق.

وفي مقطع آخر يقول: **" خرجنا من المطار في حافلة عسكرية صغيرة بعد إجراءات أمنية خاصة بنا، كان طريق المطار الدولي طويلا، أطال علينا التحديق في سؤالنا الوجودي، أين وطننا؟ كيف السبيل إليه؟ وانفردت بحملقتي في سؤالي الخاص، تُرى غلواتة ذهب لتشاد كالمفترض أم لا يزال مرابطا هنا؟ اخترقنا ضجيج العاصمة، حتى تناقص في أطرافها، وصلنا من حيث خرجنا، 2 مارس، هاهم قيادة مكتب طرابلس**

[1] الرواية، ص139.

ينتظروننا، وبلا شكّ معهم أشياء من مشعوذات ومهدّئات قذّافيهم وقشّاطيهم".[1]

يُستدعى القارئ الضمني من جديد، ولكن على نحوٍ مختلف؛ حيثُ توظّف التساؤلات الوجودية لاستدعائه بشكلٍ أكثر عُمقًا، القارئ هنا مُطالبٌ ل بالغوص في التساؤلات التي تطرحها الشخصية ضمنيًا "أين وطننا؟ كيف السبيل إليه؟". إنّ هذه التساؤلات لا تُطرحُ بهدف إيجاد إجابة مباشرة، إنما بهدف تحريك ذلك القارئ الكامن في داخل النص، الذي يربط بدوره بين معاناة الشخصيات وبين ما يتجسد في نفسه من صورٍ أو ذكرياتٍ أو مشاعر، فالقارئ الضمني يُصبح ذاتًا متفاعلة مع النص من خلال ملء الفجوات التي عمد إليها المؤلف بطريقة قصدية، لخلق نوعٍ من المشاركة الوجدانية والفكرية، التي يتحرك فيها القارئ بحرية، فيقارب بين حياته الخاصة وما تثيره هذه التساؤلات من قلقٍ وجودي، فيتخذ من الصمت السردي حالة تأمّل شخصي عميق، ففي كلّ هذه الأسئلة المتلاحقة التي يظهر فيها جليا الانشطار النفسي للبطل، والمعاناة التي يعيشها روحيا، بين ما كان وما هو كائن، بين ماض جميل مليء بالحياة وحاضر يغطّ في سبات من الصمت، هذا الصراع الداخلي بين الثابت والمتحول بين الوطن الذي لا يغيب عن الروح وبين الروح التي شاخت وهي تنتظر العودة إلى الوطن.

ومن جهة أخرى، تأتي الإشارة الدقيقة لأسماء السيارات "تويوتا، لانروفر"، ولأصوات المحركات وضجيج المدينة، لتخلق مفارقةً حساسةً بين الصمت الداخلي وضجيج الواقع، إذ لا يسع القارئ الضمني إلا أن يلاحظ هذه المفارقة التي تستدعي تفاعله الواعي؛ إنه الصراع بين الضجيج والصمت، بين الواقع الذي يفرض نفسه، وبين الصمت الداخلي للشخصيات، الذي يصبح متسعًا رحبًا يسمح للقارئ الضمني بالتموضع النفسي داخله.

إن الصمت في هذه المشاهد لا يقتصر على كونه غلافًا للمكان أو خلفية للوصف، فهو شكل من أشكال الانكماش الداخلي للشخصية، لا يعبّر المتحدث عن فقدٍ مؤقت، إنما يعيش تمزقًا وجوديًا بين سؤال الوطن وحضور الجسد في المكان، ما يجعل الصمت هنا لغة بديلة عن العجز عن التعبير، ووسيطًا بين القارئ الضمني وتجربة النص. ومن هنا، يتحول القارئ إلى متورط في شعور الفقد، كمَن يعاني اضطراب الانتماء ذاته، ويسكن في فجوة المعنى.

بناء على ذلك، يكون القارئ الضمني في هذا النص متفاعلاً في صميمه مع لعبة التخييل؛ يعيشها بعمق، ويجد نفسه مستغرقًا فيها، بحيث لا تعود هناك حدود واضحة بين وجوده الذاتي خارج النص، وبين وجوده في عمق اللحظات السردية، الأمر الذي جسد براعة النص في استدعاء القارئ الضمني، عبر خلق لحظات صمت تتجاوز الكلمات المكتوبة لتصبح وجودًا جماليًا وتأمليًا يشارك فيه القارئ بحساسية عالية، دون أن يكون مُجبرًا على تفسير نهائي، وإنما مدعوًا إلى التأمل الحرّ والمتواصل.

[1] الرواية، ص318.

5.6. الاسترجاع الزمني وبناء مسارات التلقي

يشكّل الاسترجاع والمفارقات الزمنية في المشاهد السردية قناةً مهمةً يستدعي من خلالها النصُ القارئَ المتلقي ليكون حاضرًا بكامل شعوره ووعيه داخل زمنية الرواية، فالقارئ هنا يجد نفسه مدعوًّا بشكلٍ حتميّ إلى تجاوز دوره التقليدي في القراءة نحو المشاركة الوجدانية العميقة مع الشخصية، يرحل معها عبر مسارات الذاكرة التي تستحضر ماضيًا يصوّره النص بكثير من التفصيل والدقة.

يقول الكاتب: **"من أواسط شهر أوت 1980، وصولنا قبل الغروب، مكننا من إلقاء نظرة عامة على أجواء هذا المكان الأسطوري في واقعنا وخيالنا، ما إن كبس السائق على زرّ فتح الباب الأمامي للحافلة، حتى حضر قبالته ثلاثة أشخاص بزيّهم العسكري، ملامح القيادة بازغة عليهم ..... مكان شبه خال، سياج ممتدّ وعر التخطي يحوّط المعسكر به باب حديدي كبير أخضر ... بمقدار 10 أمتار".**[1]

إن هذا الوصف الدقيق الذي استرجع به الزيواني هذا المشهد، يجعل القارئ يعيش معه كل التفاصيل من الحافلة إلى الثكنة أو المحيط العسكري، كأنه يشاهد لوحة فنية مليئة بالألوان الصحراوية التي تجسّدها الحافلة هاهنا وركابها، ففي كل مرة يعود فيها بذاكرته يخلق مفارقة وهوّة وعميقة بين ماضيه المحرق وحاضره المشرق، وهذه الدقة في تصوير المكان إضافة إلى تحديد اللحظة الزمنية تجذب القارئ المتلقي إلى داخل فضاء الحكاية ليصبح شاهدًا لا قارئًا فقط، فتتشكّل في ذهنه صورة بصرية حيّة يتفاعل معها وجدانيًا، ويراود المكان بنفس الانبهار والتوجس الذي تعيشه الشخصية. يُستدعى المتلقي هنا إلى مساحة فريدة من التلقي، يكون معها قادرًا على الشعور برهبة اللقاء الأول، مستكشفًا دلالات المكان التي تُعبّر عن واقع غامض ومجهول، تزداد وطأته من خلال وصف دقيق يستهدفه الكاتب كوسيط أساسي بين النص ومتلقيه.

وفي موضعٍ آخر يستعيد النص لحظة أخرى لا تقل قوةً وحضورًا في ذهن المتلقي، عندما الراوي يقول الراوي: **"مع فجر 11 مارس 1979 وجدت نفسي مع الرفيق باي الكنتي، بساحة غير مهيّأة لاستقبال المسافرين"**[2]**.. ثم يعقب قائلاً: "مكان شبه خال، سياج ممتدّ وعر التخطي يحوّط المعسكر، به باب حديديّ أخضر.. بنيت عند مدخله، صالة صغيرة للحراسة مصبوغة هي الأخرى بالأخضر، تصطفّ أمام السياج من الخارج على جانبي الباب الواسع، تويوتات كرابوطاج كثيرة ومتعددة، لعلّها هي الأخرى وضعت عمدا في هذا المكان الشوّاف، لتخدّر سوخا ومن عطف عليه من أقوامنا".**[3]

يشعر القارئ أنّ القصّة متداخلة العناصر، حيث يتداخل الزّمن مع الاسترجاع، ويتداخل الحوار مع الاسترجاع، ليسبغ عليه هالة من الواقعيّة والقرب، ولعلّ التّنوّع في الضّمائر على لسان البطل يدفعنا للقول بأنّ

[1] الرواية، ص208.

[2] الرواية، ص 208.

[3] الرواية، ص208.

الصديق الزيواني يعيش حالة من الصّراع النّفسيّ الذي يحاول تعمية القارئ عنه ليبدو له متماسكا ظاهريًّا من خلال السّرد المفصّل لذكرياته الجميلة، تلك التي أراد باسترجاعها أن يحاول سحب السّكين المغروسة في روحه منذ سنوات، وتأتي محاولاته عبثا لأنّ تلك السّكين كلما حاول أن ينزعها عاد الجرح ينزف من جديد، هنا، يتفاعل القارئ المتلقي مع هذه اللحظات الاسترجاعية التي تخلق بدورها مفارقة عميقة بين زمنين، زمن وقوع الحدث وزمن استدعائه من الذاكرة، فيتشكّل في وعيه إحساس قوي بالتناقض، حيث يعيد النص بناء الماضي أمام عينيه بتفاصيله الدقيقة، لكنه يتركه في ذات الوقت أمام سؤال كبير حول قيمة هذا الماضي وحضوره في ظل الحاضر المضطرب، فالمتلقي يجد نفسه في حالة استجابة وجدانية تسائل الهوية والانتماء، فهو يملأ فجوات النص ويُدرك ضمنًا عمق الأزمة التي تعيشها الشخصية حين تحاول التخلص من أثر الماضي، إلا أن الذاكرة تصرّ على إعادة الجرح للواجهة من جديد، كاشفةً بذلك عن هشاشة البطل وصراعه الداخلي العميق.

من خلال هذه المفارقات والاسترجاعات، يتحوّل القارئ إلى متلقٍ فعّال، يقرأ ذاته بالتوازي مع قراءة النص، ويعيش اللحظات الماضية كأنها لحظاته الشخصية، مُفعّلًا حساسيته الإنسانية تجاه مشاهد سردية تتجلى في ذهنه كلوحاتٍ بصرية ناطقة، تروي تاريخًا نفسيًا مشتركًا بينه وبين الشخصية. إنّ الاسترجاع الفني هنا لا يقدم أحداثًا فقط، وإنما يستحضر القارئ ليشارك بشكلٍ واعٍ في إعادة بناء المعنى، وليتحرك بحرية في زوايا النص، يستشعر فداحة الغياب وقسوة الحنين، ويقف على تخوم الذاكرة التي يفرض النص حضورها عليه كمتلقٍ يُشبع من خلالها حاجته إلى فهم ذاته وواقعه، فيصبح النص بذلك حوارًا مفتوحًا دائمًا مع القارئ، متجاوزًا حدود الزمن الروائي إلى زمن التلقي المفتوح على فضاءات التأويل.

يمكن أن ندرك في هذه القصّة أهميّة الذاكرة دورًا محوريًّا في القصّة، حيث نجد الصدّيق الزيوانيّ دائم الترحال بين ماضٍ حفر الوطن ذاكرته فيه، جسّد فيها تفاصيل المرحلة التي عاشها، متنقّلا بين ماض متعثّر بين ذكريات جميلة رغم غربتها وصعوبتها، وحاضر يغصّ بالحرية والوطن، محاصر بأوجاع الفقد والشتات، حيث عبّرت شخصية الصدّيق الزيواني عن تناقضات وتساؤلات وجدانية هوياتية، لتعكس تلك الصورة سلوكياته وحالته النفسية بكل اكساراتها في رؤيتها للماضي والحاضر، حيث تظهر الذاكرة بشكل بارز على طول القصة من خلال الاسترجاع الفنّي المتلاحق في القصة مشبّعا بالاستفهام الحائر الذي يبحث له عن جواب، هذه الذاكرة التي تثير فيه الحنين إلى الماضي وما تحمله دلالات هذا الماضي الذي يعلن حضوره بشكل بارز، متنقلا بين باقات الذكريات، باحثا عن روح مغيّبة خلف غياهب الرحيل المادي والمعنوي.

6.6. الديالوج والمونولوج وتفعيل المتلقي في البناء السردي

يشكل **الديالوج* والمونولوج**** في النص السردي مساحات مفتوحة تتيح للقارئ المتلقي الولوج إلى

* تفاعل خارجي أي بين شخصين أو أكثر.

** تفاعل او حديث داخلي فردي.

عمق التجربة النفسية للشخصيات، حيث يمكّنه النص من التفاعل معها بشكل حيوي ومباشر. فحين يقول الكاتب:

"وما إن عبرنا هذا الوادي الخير، حتى سمعت ثرثرة ذلك المصدر، يقول، إننا على مقربة من التوقّف والنزول الجبري، نظرا لرمال مركوبة المخيفة، التي عادة ما تتسلط بعجلات الشاحنات فتسرطها، كما بلعت محرقة الصحراء كتّان الكفن خلال هذا العام.."[1]

هذا التفصيل السردي بضمير المتكلم إنما يعكس انتماء الكاتب لتلك الأيام التي يرى فيها حقيقته وحياته التي عاد ليروي تفاصيل جحيمها، ولم يكن توظيف ضمير المخاطب سوى تحسيسا لانتماء روحيّ وقلبيّ وفكريّ لتلك الفترة من حياته، وينتقل فوريا من ضمير المتكلم إلى الغائب، بأفعال تجسّد بدقة صورة أوضح عن الحياة الصحراوية القاسية وقتئذ، وهو شاب يافع يحلم أن يركض مع أترابه في الحقول، تبادله الطبيعة سعادته، وتصفق له الصحراء، ويستدعي النصُ المتلقيَ ليشارك في تجربة شخصية عميقة وذاتية، تُجسّد الحالة النفسية للشخصية الرئيسية من خلال صوتها الداخلي (المونولوج)، فيشعر المتلقي أنه يرافق الشخصية في مسيرتها عبر الصحراء، مستشعرًا عمق القلق والخوف الذي يحيط بها، ومتورطًا في جو النص النفسي والروحي.

كما يبرز النص استخدام الديالوج أو الحوار كوسيلة أخرى لخلق تفاعل فعّال مع المتلقي، في قوله:

"يبدوا أن هذا الرجل الثرثار، يحفظ الطريق وأمكنته، من حركة الشاحنة واهتزازها، عرفت فيما بعد أنه من قبيلة (أولَمْدَن) التارقية.. " و**"سمعت بعدها أبي يتحدّث مع خالي يقول، إن رمال مركوبة لا يمكن للشاحنات قطعها إلا فجرا، حيث الرمال متماسكة بفعل برودة الليل.."[2]**

إن استعمال السرد المتلاحق على لسان الزيواني بلسان ضمير الغائب، يؤكد أن توظيفه لهذا الضمير جاء بحكمة مدروسة أراد من خلالها أن يجسّد حالة الغياب الروحي الذي يعيشه، فكلّ ما مرّ به في الأزمة جرّده عن ذاته وكيانه، حيث يرى في نفسه ذلك البعيد الذي ذاسته شتات الصحراء فسلخت ماضيه.

هنا يستشعر القارئ المتلقي أنه جزء من الحوار، يلتقط أطراف الحديث ويعيد بناء المشهد بأكمله في ذهنه، مما يزيد من تفاعله ويُعمّق من استجابته الوجدانية والعقلية مع النص، وهذا التوظيف المتناوب بين المونولوج والديالوج يستحضر القارئ المتلقي بوضوح، ويخلق أمامه صورتين مختلفتين للشخصية، الأولى تتمثل في الزيواني الصحراوي الذي يعيش في كنف الصحراء ذات الوجه الغضوب المتقلّب بسرعة والمحفوف بالخطر، الغارق في واقعه المثقل بالمعاناة، والثانية الزيواني الشاب الحيوي المتفائل الذي يجابه الصعاب ، وهما صورتان يعيد المتلقي تشكيلهما بشكل مستمر وفق تفاعله مع النص، ما يعزز من شعوره بالتناقض والصراع الداخلي للشخصية، ويزداد تأثير هذا التناقض حين يتمخض عن تلك الارهاصات والظروف القاهرة شخصية جديدة،

[1] الرواية، ص39.

[2] الرواية، ص39.

وحالة شعورية جديدة غريبة كل البعد عن حقيقة الزيواني، هذه الحالة وهذا الشعور الذي يستعيده ضمير المتكلم، حين يرتبط بالصحراء والوجوه البطلة التي تعيده إلى حالته الأولى، حالة الوعي والتشبع الروحي، يقول الكاتب:

"ها قد عادت الروح إلى الصحراء ولله الحمد والمنة.. نجوا من خراب الموت، الذي عصف بمواشيهم وزحف إليهم مستوحشا في ذلك العام المشؤوم"[1] ليجد المتلقي نفسه أمام مشهد روحي عميق يدعوه إلى مشاركة الشخصيات إحساسها بالفرج والنجاة بعد أزمة خانقة.

بهذه الطريقة، يفتح النص أبوابه أمام القارئ المتلقي ليتحرك بمرونة في الفضاء الداخلي للشخصيات، متجاوزًا القراءة السطحية نحو فهم عميق للواقع النفسي والوجداني الذي تعيشه، فالمتلقي لا يكتفي بالتلقي السلبي، وإنما يندمج تمامًا مع الشخصيات، يعيش معها تجاربها ويشاطرها أحاسيسها ومشاعرها المتناقضة، وبذلك يصبح جزءًا من عالم النص وفاعلًا رئيسيًا في إتمام معناه ودلالاته.

7.6. استحضار الموروث في وعي المتلقي

إن توظيف الموروث في تشكيل المكان في رواية "منّا" للحاج أحمد الصدّيق الزيواني، يفتح أمام القارئ المتلقي فضاءات تأويلية عميقة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بموروثه الثقافي والديني، حيث يتحول المكان من مجرد خلفية لأحداث السرد إلى عنصر فعال يسهم في تشكيل تجربة القراءة ذاتها.

1.7.6. الموروث الديني:

يستهل الكاتب توظيفه للموروث الديني منذ افتتاح الرواية، ويعلن المكان عن نفسه بأنه الصحراوي المجرّد من كل أشكال الحياة والذي يفتقر إلى كل مقومات الحياة، يقول: **"كل القرائن المدبوغة بمخيّلة إنسان الصحراء باتت تشي بمجيء عام (يا لطيف)"**.[2]

هذه العبارة القصيرة والمكثفة تضع القارئ المتلقي مباشرة أمام إطار ثقافي وديني مشحون بالدلالات الروحية والوجدانية، فيتفاعل معها القارئ مستدعيًا موروثه الخاص من الرجاء والتضرع لله طلبًا للحماية واللطف في مواجهة قسوة الصحراء التي تشكل فضاء السرد. هذا التفاعل يجعل القارئ يتجاوز القراءة السطحية ليندمج في عملية تأويلية تقوم على استحضار معانٍ ضمنية نابعة من ثقافته وموروثه الديني.

إن هذه القصص التي يرويها الكاتب للقارئ بين طيات الرواية، تناسب المكان والزمان، فهو يحدّثهم بما يرتبط ارتباطا وثيقا بالمعاناة، قصص الترحيل والتهجير، القبض والسجن والاستفسار والاستعلام والتعذيب، قصص الجوع والفاقة، العطش والجفاف، ويمكن استشعار المكان من قصاصة قصة ضمن الرواية.

وفي مشهد آخر تتعمق العلاقة بين المكان والموروث الديني، إذ يقول الكاتب: **"ترك خالي قافلته بعيدًا**

[1] الرواية، ص248.

[2] الرواية، ص08.

عن الخيام وأتى وحده ليتفقّد مرافقتنا للقافلة، ذهبت مع والدي، حيث الإبل الأربعة، رابضة على الأرض، تركنا متاعنا المكوّر نائمًا قربها، قبل أن تقوم الناقة والجمال الثلاثة، وضعنا دبشنا ورياشنا على ظهورها، وربطناه جيّدًا".[1]

هنا، يدعو النص القارئ المتلقي إلى استحضار تصورات ذهنية غنية ترتبط بفكرة الترحال التي تُعد جزءًا أساسيًا من الموروث الثقافي الصحراوي، وتوظّف أفعال مثل (وضعنا دبشنا ورياشنا على ظهورها) لتعزيز ارتباط المتلقي بمفهوم التوكل على الله والصبر والتحمل، وهي مفاهيم أساسية في الثقافة الدينية الشعبية، فيشعر القارئ وكأنه يلتقط أنفاس الرحل المتوكلين، ما يجعله يشعر بعمق التجربة ويعيشها بوصفه جزءًا منها.

ولا يتوقف الكاتب عند توظيف المكان جغرافيًا فقط، وإنما يجعله فضاءً روحيًا مشبعًا بإشارات دينية تساهم في عمق تجربة القارئ المتلقي، وتتفاقم هذه التجربة التأويلية باستحضار عبارات صوفية كقوله: **"الصلاة على المصطفى".**[2]

و**القطب** في قوله:" **من قام بهذه الأوراد والتسابيح، ألا يستحق أن يكون غوثا أو قطبا"**[3]، إضافة إلى **التبرك** " **يتبرك به واحد من أربعتنا".**[4]

كذلك **التفويض** في قوله:" **رضينا بالأمر الواقع مكرهين، حياتنا ساءت من كلّ النواحي، بسبب هذا الغُبن المسلّط علينا، فوّضنا أمرنا لله، مكثنا ما لا يقل عن سبعة أشهر على هذا الحال، من الميزيرية".**[5]

هذه الإشارات الدينية والصوفية تتيح للقارئ المتلقي التفاعل مع النص عبر استدعاء مخزونه الروحي والثقافي، فيشعر أن المكان أصبح حيّزًا لتأملاته الروحية الخاصة، وتجربة جمالية وجدانية تعيد إنتاج الدلالة وفق معجمه الديني والثقافي.

2.7.6. الموروث الأسطوري:

يُمكّن استدعاء الأسطورة القارئ المتلقي من الهروب عبر طبقات الخيال الصحراوي إلى ما هو أبعد من الواقع، فيبحر مع النص بين علامات **"الشجرة على ضفة الواد"**[6] و**"الجبل الوعر"**[7] **"الغراب"**[8] **"الأرض**

---

[1] الرواية، ص29.

[2] الرواية، ص24.

[3] الرواية، ص62.

[4] الرواية، ص93.

[5] الرواية، ص309.

[6] الرواية، ص148.

[7] الرواية، ص157.

[8] الرواية، ص350.

القاحلة"[1].

وفي عبارة " **الجان والعفاريت سكنوا الجبال القريبة من غات واستعمروها"[2]**، يكون القارئ أمام نص يلعب دور المرسِل وكأنه يهمس له بقصص الأساطير، فيستنهض مخيلته الشخصية وشعره الشعبي القديم ليتماهى مع عالم الماورائيات، فيشعر بأن المكان يفتح أمامه بوابةً إلى زمن سحري.

هذا التداخل بين الواقع والأسطورة يدفع القارئ لاستدعاء نصوصه اللامرئية الخاصة، ذكريات الحكايات الشعبية، أو قصص الجدّات عن قوى خفية تأويها الصحراء. وعليه، يكون النص قد فعّل في وعيه حالة تأمل إبداعي، تُمكّنه من إعادة إنتاج المكان أسطوريًّا وشعبيًّا في آنٍ واحد.

3.7.6. الموروث التاريخي:

يحضر التاريخ كطبقة سردية تُضيء أبعاد المكان عبر حادثة **"عبر حادثة مصيبة كبيرة حلّت بالقيادة الأزوادية لمعسكر 2 مارس في النصف الأخير من سنة 1987م"[3]** فتنقل القارئ المتلقي إلى صميم الذاكرة الجماعية للأحداث الكبرى، عند قراءة وصف المجزرة وما خلفته من فراغات بشرية، يكتشف القارئ أن الرواية تستحضر تراكمات التاريخ وتوظّفها لتكثيف إدراكه الزمني: فهو لا يقرأ الحاضر فحسب، بل يستحضر مراحل سابقة من الترحال والمعاناة.

كما يتكرر في النص ذكر **"الشاي"** بطرائق تحضيره وتناوله:

"في غمرة هذه القيامة وجلبتها على تين البركة، تذكرت المسكينة صرة شاي، وما يكفي تحليتها سكرا"[4]

"مرت الجلسة طريبة.. التي تأتي مع رغوة قاع الكأس"[5]

"لا شيء يعدل آنية الحليب برغوتها.. وطقس تربيعة شراب الشاي"[6]

" في صباح اليوم الموالي.. شربنا شاينا مع ما تبقى من بسكويت"[7]

"كؤوس الشاي برغوتها وحليب النوق"[8]

---

[1] الرواية، ص350.

[2] الرواية، ص172.

[3] الرواية، ص319.

[4] الرواية، ص13.

[5] الرواية، ص21.

[6] الرواية، ص120.

[7] الرواية، ص170.

[8] الرواية، ص337.

فتتحول هذه الإشارات اليومية إلى رموز تاريخية وثقافية، يستدعي القارئ المتلقي من خلالها ذاكرته الخاصة بفعل الشرب كأسلوب تعايش مشترك، فيشعر بأن المكان يربط بين الماضي والحاضر عبر طقوس بسيطة يرددها أهل الصحراء.

هذه الطبقات الثلاث (الديني، الأسطوري، التاريخي) تتشابك لتشكيل بنية المكان، فتدعوا القارئ المتلقي إلى المشاركة في إنتاج دلالات نصية متعددة؛ إذ يعيد تشكيل المشهد الصحرائي بملامسته الروحية، وإضفائه أبعادًا أسطورية وتاريخية وفق مخزونه الذهني والثقافي. من ذلك يتحول مكان الرواية إلى فضاء ديناميكيّ مفتوح على ثقافات متعددة، يتناوب في ذهن المتلقي بين الجغرافيا والميتولوجيا والتاريخ، فيصير لحظة تأويلية وثقافية متجددة.

8.6. المكان وأبعاده في تلقي القارئ

يمثّل المكان في رواية **"منّا"** بُعدًا مركزيًّا في تشكيل وعي القارئ المتلقي، إذ لا يقدَّم بوصفه مساحة حيوية تتقاطع فيها تجارب الانتماء والهوية والنضال، ويتشكّل عبرها خيال المتلقي، لتصبح القراءة فعل انخراط وجداني في بنية النص، ونستجل ذلك بوضوح حين يقرأ القارئ وصفا كثيفا يختلط فيه الحدث الثوري مع استدعاء الفضاء المكاني، كما في قول الكاتب:

" ولجنا البيت سريعا، لم نجد الكومندان، نبّشنا أركانه وغيرانه جيّدا، حصلنا ثلاثة مسدّسات وذخيرتها، ذهبنا بعدها مباشرة للسجن الملاصق لهذا البيت، أفرغنا رصاصة مسدّس في رأس الحارس المرابط هناك، وتوغّلنا في السجن، فتحنا زنزاناته، عثرنا على مجموعة من الثوّار المعتقلين، أفرجنا عنهم وانضموا لنا".[1]

هذا المقطع، ينفذ من خلاله القارئ إلى تجربة نضالية مشبعة بالحركة والمخاطرة، ويتفاعل معها على مستوى الحواس والانفعال؛ فالتفاصيل المكانية الدقيقة – من "أركانه وغيرانه" إلى "السجن الملاصق" – تبني خريطة ذهنية في وعي المتلقي، تجعل من المكان نقطة التقاء بين البعد الثوري والتاريخي والرمزي، فيرتبط المكان بالفعل، ويتحوّل إلى شاهد ومكوّن في المعنى.

كما يمدّ النص المتلقي بوقود تخييليّ يُفعّل قدرته على إسقاط معانيه الخاصة، فيرى الوطن عبارة عن فكرة ونداء دائمين، والتكرار الضمني لصيغة الثورة والفرار والرصاصة والانضمام يحرّك في ذهن القارئ خيوطًا من الذاكرة، خاصة تلك التي تتغذى على صور الكفاح الشعبي، فيتلقّى السرد بوصفه امتدادًا لحكايته الخاصة.

ثمّة بُعد ثالث في إدراك القارئ للمكان في هذا النص، يتمثل في انتقال المكان من مادّيته إلى دلالته، حيث يُقرأ البيت والسجن كرمزين لفعلين: القمع والتحرر، السلطة والمقاومة، يتماهى القارئ مع هذا التحوّل

[1] الرواية، ص369.

الرمزي، ويعيد قراءة الفضاء الروائي في ضوء شبكة من الانفعالات والرؤى الشخصية، مما يحوّل الفضاء إلى نصٍّ ثانٍ يُنتَج من فعل التلقي ذاته.

بهذا المعنى، ينشئ القارئ المتلقي داخل بناء دلالة المكان مشاهد داخلية تنبع من علاقته بالتاريخ، وبالرموز الوطنية، وبالذاكرة النضالية؛ فتغدو القراءة، ضمن هذا الأفق، تجربة وجدانية وتخييلية متداخلة، تنصهر فيها صورة الوطن بأبعاده النفسية والرمزية والتاريخية، وتتحول الرواية إلى حقل تفاعليّ مفتوح يستجيب فيه القارئ بنداءات النص، ويعيد خلق المعنى من داخله.

9.6. الوظيفة الحسية للمكان في تشكيل فعل التلقي

تلعب الحواس في رواية "منّا" دورًا فاعلًا في تشكيل صورة المكان داخل وعي القارئ المتلقي، إذ لا تقتصر على كونها عناصر وصفية جامدة، بل تتحوّل إلى وسائل تأويلية تستدعي انخراطًا وجدانيًا من القارئ، يشارك من خلاله في بناء العالم السردي كذاتٍ مغمورة في طوفان المشاعر، ومندمجة في فضاء النص الحسي.

فحين يصف الكاتب جلسة الشاي بقوله: " **أضيف لهذه الجلسة، طقس الشاي المبجّل، لن أصف جوقة الفرحة التي تزوّقت بها وجوه الحضور رغم الأحزان، بعد صيام بعضهم عنه منذ أسابيع، خالي بتّو، أعرف عنه وعن أبي عزّة النّفس، لكنهما هذه المرّة عجزا عن غمّ بهجة نفسيهما لحبّة الأتاي المعظم**".[1]

يستطيع السارد من خلال هذه اللغة الحواسية بناء عالم حكائي تخييلي على أنقاض العالم الواقعي، وتشكيل عناصر المحكي، عالم تتحوّل فيه الأشياء إلى علامات دالة، وذلك بمزاوجة السرد والوصف والتصوير، وهذا يفتح للقارئ مجالا رحبا للقراءة والتأويل لمدى علاقة هذا المحسوس بالذات أو بالسارد نفسه، ورؤيته للعالم ومدى تكليفها للحظة، وتفجيرها للأفكار والعواطف، وبهذا يتّضح تأسيس الخطاب القصصي على عنصر بصري، مكاني، غلب عليه اللون والذوق.

وفي تذكّر وجداني، يعود الروائي مستحضرا صورة والده الجسمانية والمعنوية، وعزة نفسه، ويربطها بالشاي ويعظمه، وهي أمنية الروائي مشاركة والده هذا الشعور تجاه مشروب الشاي الذي لوحده يعكس صورة من صور الصحراء، في وقت شدّة وكربة، حيث يتيح للقارئ أن يفهم ضمنيا ان الروائي لم يستحضر والده من فراغ، فهذا الأب هو الذي ورّث حب الوطن لأولاده، وهو الأجدر والأحقّ بأن يكون موجودا الآن، حيث يعبّر الروائي عن هذه اللحظة الملحة بالتمني الذي يعزّ ويستحيل تحقيقه.

لقد منح الكاتب السّرد عمق الحالة الشعرية، وانتشله من التقليدية على الرغم من ذاتية السرد والانطلاق من الفضاء الداخليّ للشخصية، فالجمل السردية لم تكن مجرّد وسيط لنقل الحدث، بل أسهمت في تكثيف اللحظة الحاضرة وتعميقها، من خلال لوحات واقعية اشتغلت فيها بالمدركات الحسية دلاليا، على مساحتها

[1] الرواية، ص49.

لتعبّر عن الرؤية السّردية، وفي الوقت نفسه استفزّت القارئ بصمتها وغموضها تارة، ووضوحها الكامل تارات أخرى، لاستقراء علاماتها في الحالتين معا.

يجد القارئ نفسه في قلب مشهد حسي يحرّك أفق توقّعه الجمالي؛ إذ يُقدَّم الشاي هنا ككائن حي يحمل عبء الذكرى، وحمولة وجدانية تتجاوز الفعل الاعتيادي إلى التفاعل الرمزي، حيث يتلقى القارئ المشهد بواسطة حاسة الذوق مقرونة بالمدرك البصري للفرحة الصامتة، فينخرط في لحظة شعورية تجسّد التوتر بين الفرح والحزن، بين ما هو حاضر وما هو مفقود، يظن المتلقي أنه بصدد متابعة جلسة عادية، لكنه يُفاجأ بدخول رمزي حميمي يجعل من "الشاي" معادلًا شعوريًا لفعل الحياة والصمود. هنا تنصهر آفاق القارئ والنص، فيرتبط الطقس اليومي بمعنى الوطن والانتماء، وينهض المكان عبر حاسة الذوق ليكون لحظة تذكّرٍ واستدعاءٍ للماضي.

ويبلغ التلقي ذروته حين ينخرط النص في صور بصرية حميمة تستدعي الألفة والدفء والرمز، كما في قوله:

" **هاهي هكّتا منتصبة بقناعها المزهّى بالألوان التي تعشقها، ولي فيها متون وحواشي، بل تقاليد واستدراكات، لا يعلمها أحد من العالمين غيرنا، تعانقنا، سخرنا من فيح السنين ومصائر الأيام، كيف فرّقتنا وجمعتنا من جديد؟ صحيح هي الأخرى نالها شيء من إزميلشتات، لكنها لا تزال تحتفظ بشعلتها، وهذا من فضائل معادن النساء الحسناوات، أفول نجم الإبهار بهنّ لا يخبو سريعا** ".[1]

هاهو الروائي يقذف بالقارئ من صحراء وصراعات لأجل البقاء، إلى شعاع الحب والأمل، كأنه يقتل القارئ ثم يحييه بين رجاء وامل، ويأس وقنوط، فتصوير الحواس للمكان يأخذ بالقارئ إلى حتفه عطشا ورعبا ومخاطرة، ثم يجبر كسر خاطره بلقاء هكّا أو ذكراها، فهو بذلك يقلّب تفطير القارئ وذهنه ويبادّل نظراته بين عشق ومشقّة، مستحضرا الوفاء والصمود لأجل الحلم.

في هذا المشهد، يندمج القارئ داخل عالم من الألفة والانجذاب العاطفي، تنبع فيه الحاسة البصرية لا من النظر فحسب، بل من الانغماس في لون الذكرى وشكل الطقس العاطفي، والمدرك البصري هنا يُقدَّم بوصفه ساحة تداخل فيها اللون بالذاكرة، والشكل بالوجدان، ليجد القارئ المتلقي نفسه أمام صورة ديناميكية تُفعّل حاستي البصر والشعور، ويتنقل-المتلقي- معها في تبدل لحظي من موقف المتفرّج إلى شريك العاطفة، من حافة الصحراء إلى حافة الحب، ومن قسوة الفقد إلى دفء الذكرى. هنا تتبدل وجهة النظر داخليًا، فيصبح القارئ مشاركًا في تحولات السارد النفسية، متقمّصًا وجدانه وموزعًا بين الانفعال بالمكان والانفعال بالشخص.

وتزداد فعالية الحواس، حين يتم استدعاء التلقي الذاتي المتفاعل عبر استحضار صورة الأب كشخصية تحمل بعدًا حسّيًا مركبًا.

يقول: " **كان هذا القطب، آية في المكر اللّذيذ، ومعلمة في إيقاع الآخرين بحباله، لكن طرافته**

[1] الرواية، ص357.

وصابونه المعطّر في غسل الأحزان يجعلك تنزع ملابسك، أو تؤثره كرتون فراشك ولحافك الوحيد، لو كان به خصاصة، يمكنك تأويل ذلك، إنها أبوة وسلطة روحية، أعطيت له بلا طلب، أي والله.."[1]

هنا يتمدّد النص في تجربة حسية تجمع الشم والبصر والملمس في آن واحد، لا يتلقّى القارئ هذا الوصف بوصفه دفقًا لغويًا، بل يستحضره بوصفه لوحة شعورية، يُفعّل من خلالها ملء الفجوات، حيث تنخرط حاسة الشم في تكوين معنى روحي للحضور، ويتحول الصابون المعطر إلى وسيط للغسل من الألم، فتستدعي التجربة الحسية في وعي المتلقي صورة شخص يحتل مركزًا وجدانيًا عميقًا، في المقابل تُركت للقارئ حرية التأويل في معنى الغسل، والمكر اللذيذ، والسلطة الروحية غير المعلنة.

وحين يرتبط الأمر بالاغتراب، يرنو الروائي إلى ألوان قاتمة وغموض في الوصف وانقطاع أمل، عاكسا من خلالها سواد تلك اللحظات ويربط بينها وبين عمق تجربته المؤلمة في الغربة.

يقول:" **تلاشت ملامح امي ووالدي، خلف غبار المركبة، المرسوم بشعاع ضوء سيارة خلفنا، قادمة عند المنعطف الأخير من الشارع، سلّمنا رأسنا لهموم الفراق، وخضّات لاندروفر، مستقبلين طريق تيمياوين، غير المعبّد، صمت الرفقة، ومتاهتها في مغادرة الهل، مع سكون الصحاري ووحشتها المظلمة، اعطى فرصة سانحة، لشخير محرّك لاندروفر، ان يشكّل صوتا طاغيا، قطّع وصاله، هزات المركبة وصوت احتكاك مفاصل حديدها، الذي بكى ثقل الأجسام والأحمال".**[2]

عند حدود هذا المشهد، يُستدرج القارئ إلى لحظة تشظٍّ داخلي، فتتقاطع صورة الغبار والضوء مع مفاهيم الفقد والنفي والرحيل، يختبر القارئ انصهارًا تامًا بين الحواس والمكان، يتحوّل الأخير إلى فاعل في الشعور، وتتحول الحواس إلى وسيط يعمّق تجربة الغربة والانفصال، فينغمس القارئ المتلقي في شعور الفقد والانكسار، يرى ويشم ويسمع ويهتز كما لو أنه في حضن المركبة نفسها، تائهًا بين الحنين والرعب، في تداخل سردي يُنتج معنى داخليًا يصعب القبض عليه دون انخراط وجداني، ثم إن كل ما ورد في وصف الغربة والظلام (اللون الأسود)، تجرّ القارئ قسرا إلى العالم الداخلي للسارد، فلا وجود لأحداث أو أصوات مستقلة عن الصحراء وعذابها.

وفي ختام هذه المسارات، يأتي مشهد الشتات ليجمع التجربة الحسية بالتاريخية، عبر صورة جماعية قاتمة، يقول الراوي:

" **شتات أهل اللثام، بمن فيهم بادي، هم يتامى الوطن، وسوافي الرمل كما يقال، شعب طوّحت به الأيام، ورمته الأقدار بعيدا بين بلدان الصحراء الكبرى، ضحّوا بمضارب خيامهم ومراعيهم، حيث عالمهم المثاليّ بالصحراء، غادروا مساقط رؤسهم مكرهين، لم يبالغ بادي في الحكم، حين وصل إلى استنتاج مهم**

[1] الرواية، ص96.

[2] الرواية، ص139.

مفاده، أن (أوتاي والباسن) غيّر مسار صحراء الأزواد، وأضحت بحدثه الجليل، شتاتا.."[1]

هنا، يتلقى القارئ هذا النص بوصفه مرآة لتاريخ عاش في الحواس، إنها لحظة يدمج فيها بين تجربة القارئ الخاصة وتاريخ الجماعة، فتتشكل المعرفة حين تتداخل الحواس مع التاريخ والهوية، وتُبنى صورة الوطن انطلاقا من مشهد مادي محمّل برمزية الفقد والانتماء، إلى حالة وجودية تعكس تمزق الذات وتشتت الجغرافيا.

وضمن ذات الصدد تبرز في الرواية حاسة الشم، خاصة فيما جاء من وصف الأماكن، فهذا المكان بالنسبة للسارد لم يكن مجرّد فضاء مكاني، بقدر ما كان فضاء روحيا عميقا تجاوز ضفاف المألوف إلى ما هو أعمق من ذلك، وحين ينظر القارئ إلى وصف السارد لنسيم **"الشاي المعظّم"[2] "الرطوبة"[3] و "الصباح الباكر".[4]**

يجد فيها من الثقل الصوتي ما يشبه سقوط حجر كبير في بكرة ماء يتغلغل عميقا إلى داخلها، هو ذلك الشعور بعمق الانحدار القوي لهذه المشاعر في ذات السارد، وقد جاء اختيار هذه الألفاظ متساوقا ومتناسبا مع حجم المشاعر التي تجول في كيانه، هذا التوظيف العميق لحاسة الشمّ يخدم الدّلالة فيجعلها صورة حيّة مكثّفة رصدت الواقع الشعوري للسارد، فهواء بلاده ليس كأي هواء.

حين يصف السارد نسيم "الصباح الباكر" و"الشاي المعظّم" و"الرطوبة الحارة"، يكون ذلك بناء مشهدي حسي يحفّز القارئ على تفعيل ذاكرته الحسية، فعبارات من قبيل "الرطوبة الحارة" تستدعي في ذهن القارئ خبرات معيشة مشابهة، مما يخلق جسرا وجدانيا بين النص والقارئ.

كما أن هذا الانخراط لا يقتصر على الاستحضار التذكّري، بل يتجاوزه إلى نوع من المشاركة الحسية التأملية، لا سيما حين يختار السارد ساعات **"الفجر الأولى"[5]** و**" صمت الليل"[6]**، وهي أوقات ذات دلالات روحية ووجدانية، يشعر القارئ أن اختيار هذه اللحظات مسرحٌ مقصود لحضور الذاكرة الحسية والانفعال الوجداني، مما يولّد رغبة خفية لدى المتلقي في أن ينفرد هو الآخر بهذا العبق، كأنما السارد قد أغراه ليتماهى معه في الشعور.

إن الصورة الزاهية التي يرسمها السارد "لهواء الصبح والليل"، يقيسها على عطر "هكّتا"، ولم يكتف بوصف جمالها، فصفة الشباب جاءت معادلا موضوعيا لشبابه الذي رحل إلى غير عودة، كما أنه يعكس من خلال

---

[1] الرواية، ص197.

[2] الرواية، ص49.

[3] الرواية، ص189.

[4] الرواية، ص331.

[5] الرواية، ص140.

[6] الرواية، ص161.

حاسة الشمّ جمال نسيم بلاده، ويتقاطع هذا التوظيف مع لحظة حاسمة في التلقي: فالسارد يستدعي مرحلة عمرية، ويُحمِّل العطر دلالة الزمن الجميل، وهنا يتفاعل القارئ مع النص عبر تقنية الاسترجاع المشهدي لا الحدثي.

أما حين ينتقل السارد إلى الحديث عن "**المخبزة**"[1]، "**المعتقل**"[2]، "**حليب النوق** "[3]، فإن القارئ يُفاجأ بدايةً بعدم الترابط الظاهري بين هذه العناصر، لكنه يُجبر لاحقًا على ملء الفراغ التأويلي، ليدرك أن الرائحة هنا رمز للحنين والانتماء، وأن السارد يصوغ وطنه من تفاصيل روائح متباعدة، لكنها موحدة في شعورها الداخلي، بينما يغوص القارئ بعدها في شخصية السارد الصحراوية، ويلمس تمسّكه الشديد بحبه الوطن، ليدرك بعدها أن هذا الانتقال كان صورة حية شاهدة على هذا الحب، ويستخلص القارئ ذلك من تكرار التلذذ بالشاي وتمجيده، وقد ارتفع السارد في توظيف الروائح من خلال الحواس، وهذه من الآليات التي تتحكم بها الذات لإدراك العالم وتفسيره، وإعادة صياغته برؤيتها الخاصة، وهو التوظيف الواقعي للحواس، أي استدعاؤها، فقد صنع السارد للظاهرة الحواسيّة ملامح جديدة تسهم في تفعيل القيم الدّلالية والوجدانية، وتنتج المعاني الجديدة، دافعة بالمسار السردي إلى الأمام، هكذا يُدرك القارئ أن الرائحة قد تحلّ محل اللغة، وأن الشم هنا وظيفة سردية .

تُحدث هذه التفاعلات، وفقًا لنظرية التلقي، تحركا داخل الفضاء الروائي وفق وجهة النظر لجوالة؛ إذ لا يظل القارئ في موقع ثابت، إنما ينتقل بين مستويات من الفهم والتأمل، ويتنقّل شعوريًّا بين لحظات الصفاء (رائحة الشاي، نسيم الصبح) ولحظات الألم (المعتقل، الاغتراب)، هذه التنقّلات لا تنتج عن مجرد وصف دقيق، بل عن تحريض النص لذاكرة القارئ ووجدانه.

يمكن أن نخلص إلى أن السارد في هذه المشاهد لا يكتب عن روائح، بل يكتب بالروائح، مما يجعل القارئ لا يقرأ النص فقط، بل يشمه في استبطان دلالي حسي، حيث تتحوّل الحاسة إلى أداة لإنتاج المعنى. وبذلك، تكون حاسة الشم، كما وردت في الرواية، جسراً حقيقياً بين الكاتب والقارئ، تتجلى من خلالها روح النص، ويولد فيها، من تماس الحواس، وعيٌ مشترك، يُنتج المعنى بتأمله وتجربته.

وصفوة القول، الشيء اللافت أنّ السرد لا يُسهب في تفسير هذه العواطف، ما يُبقي مسافة تأويل مفتوحة أمام المتلقي، يُطلب منه أن يملأها بذائقته وخبرته الشعورية. فالقارئ مدعو دومًا إلى التحرك داخل النص، محمولًا بالحواس، متنقلًا بين الرؤية والشم والذوق، مشاركًا في تأثيث المكان وجدانيًّا ومعنويًّا، فتتشكل القراءة بوصفها فعلاً مشتركًا بين صوت النص وصوت المتلقي.

---

[1] الرواية، ص103.

[2] الرواية، ص178.

[3] الرواية، ص228.

10.6. دلالة الأسماء

لبناء المعنى في ذهن القارئ، ومنحه فرصة الاستقراء والاستنتاج، ولوضعه في عمق الحدث الصحراوي وتقلبات احوال القصة، لجأ السارد إلى استعمال أسماء صحراوية تارقية وأزوادية، ليخرج القارئ من عسر التخيّل إلى سلاسة بناء الفكرة وتتبّعها بين أحداث القصة، وقد أورد السارد عشرات الأسماء الصحراوية الغامضة أو الجديدة بالنسبة للمتلقّي، ليعطيه عربون ثقافة من قبس الصحراء الكبرى، بكل مكوّناتها اللسانية والثقافية والاجتماعية.

حين يواجه القارئ اسم "**غُسمان**"، ويطّلع على تعليل السارد بأن التوارق ينطقون العين غينًا والثاء سينًا، فإن هذا لا يقدَّم كمعلومة لغوية عابرة، بل كأداة لتفعيل ذاكرة المتلقي وإشراكه في التفاعل مع عالم الرواية. غُسمان، الذي هو عثمان، كأنه يستحضر شخصية سيدنا عثمان بن عفان، المقدام الجواد، صاحب الرزق الوفير، وهو ما يعمّق الإحساس بالصدمة التي تحلّ بعائلة كانت رمزًا للكرامة، مما يُنتج نوعًا من الانكسار الدلالي الذي يلامس وجدان القارئ.

اسم "**لولة**"، على بساطته الظاهرية، يفتح أفقًا تأويليًا واسعًا. فالمتلقي يقارنه ضمنيًا بإسم "لالة"، بما تحمله من دلالات سيادة ووجاهة، ويتابع دورها كركيزة اقتصادية وعاطفية في الرواية، فيربط تلقائيًا بين مفرداتها الحياتية (البقرة، النوق، المعزاة) وبين صورتها كعمود أساسي للأسرة، مما يعمّق الإحساس بمأساتها، ويولد تعاطفًا وجدانيًا طبيعيًا في المتلقي.

أما "**بادي الإدناني التارقي**"، فالسارد ل يُمهّد له بتفاصيل دقيقة عن ذاكرته القوية، وحرصه على الوطن، وشجاعته، حتى يصبح في ذهن المتلقي رمزًا للمقاومة المتأصلة، كما يُستدرج القارئ إلى تكوين شخصية روائية متخيلة تتجاوز حدود الحكي، لتغدو بمرور الأحداث رمزًا يتماهى معه المتلقي ويفهم من خلاله دلالة الصمود.

هكّتا: الفتاة المحبوبة، صاحبة الجمال، الشريكة في الترحال، لفظ تارقي صحراويّ عتيق جعله السارد مفتاحا من مفاتيح فهم بيئة الرواية والتدرّج في تفاصيلها، ولم يختر الكاتب اسما بسيطا، بل خصّص اسم هكّتا ليعكس جوهر الصحراء الكبرى خاصة بشمال مالي، حيث اللسان التارقي وتشابهه بمختلف اللهجات واللكنات التي أخبر السارد عنها في تفاصيل الرواية، وإذا كام هذت الاسم يستدعي في القارئ تساؤلًا أوليًا حول ندرته وغرابته، فإن السارد يهيئه لتلقٍّ عميق حين يربطه بعالم الصحراء، وبالمرأة المحبوبة التي ترحل وتعود، فتصبح الحبيبة في ذهن المتلقي امتدادًا لرمز الوطن الضائع، أو الصورة المثالية للأنثى الصحراوية العتيقة.

وفي أسماء مثل "**أخمادو**"، "**غلواتة**"، و"**سيد أحمد التوجي**"، تتكرّس نغمة التنوع الهويّاتي داخل وحدة جغرافية واحدة، ما يدفع المتلقي إلى قراءة هذه الأسماء بوصفها تمثيلات رمزية للتعدد الثقافي داخل الجزائر الكبرى. يدرك القارئ أن هذه الأسماء إنما جاءت لتستدعي في ذهنه خريطة اجتماعية وجغرافية، وتدفعه إلى فهم سردية الرواية باعتبارها سردية وطنية جامعة.

وعند الانتقال إلى "**خمو الكلغلغي**"، تتعزز هذه القراءة، إذ يتحول الاسم إلى إشارة دينية رمزية، باتخاذ اسم الرسول صلى الله عليه وسلم اسمسة للبنين، لتكثّف الإحساس بانتماء الصحراء إلى عمقها الديني، وتؤسس رابطة شعورية قوية بين المتلقي والنص

وبالانتقال إلى أسماء مثل "**سوخا**" و"**إلي الإفوغاسي**"، يستمر تفعيل هذا المسار التأويلي. ففي "**سوخا**"، يظهر البعد العسكري والرسائلي الذي يجعل القارئ يتلقّى الحدث عبر مسار تحويلي في النص، أما "**إلي الإفوغاسي**"، فإنه يحيل إلى قبيلة الصحراء، ويُشعِر القارئ بأنه صار يعرف الجغرافيا القبائلية للمنطقة، متجاوزًا حالة التلقي السطحي.

وهكذا تؤدي الأسماء في رواية "**منّا**" وظيفة دلالية عميقة، تُلزم القارئ المتلقي بالمساهمة في تشكيل المعنى، وتحويل الاسم من مَعْلم سطحي إلى بؤرة دلالية، تؤسس انفعالًا وجدانيًا ومعرفيًا، وتُنتج دفقًا تأويليًا متجددًا يرافق تطور الحكي وامتداد الأحداث.

11.6. النهاية وكسر أفق التوقّع

منذ الصفحات الأولى، يجد القارئ نفسه داخل مسار حكائي يسير بخطّ أفقي يغلّفه الألم ويقوده الحنين. تبدأ الرواية من نقطة الفقد، وتمرّ عبر مفازات الغربة، وتحطّ عند ضياع الأرض وتشتت الإنسان، عبارات العنوان وحدها كانت كفيلة بأن تحمّله شعورًا داخليًا بانحدار الوجود وانكساره، فالقيامة لا تعني في هذا السياق النهوض، وإنما الانفجار، التبعثر، تهاوي الروابط، وانمحاء اليقين.

يراقب القارئ توالي الأحداث، يرى الفقد والغربة، القيامة والشتات، الأراضي التي هُجرت، الأوطان التي سُلبت، ضحايا الرحلات ومراكز الاعتقال، انسحاب الشخصيات واضمحلال دورها بالأمراض والوفاة وغيرها من أساليب الإقصاء القسري، الذي تحكمه ظروف الصحراء الكبرى وقهرها، حيث جسّدت القصة واقعا حقيقيا لصحراء الجزائر وأهلها من القبائل قبل ضبط الأمور من طرف الجزائر، ومن البديهي أن يكون توقع القارئ على ضوء الأحداث التي عاينها في القصة أن يكون سبب تهجير الأهالي نابعا من تداخل بين الدول والثقافات، وفتح الباب على مصراعيه أمام دول الجوار، وكان توقع القارئ أن الجزائر لن تتوانى في استرداد أبنائها وتسكينهم وتوطينهم وتعزيز وجودهم وتوفير الطرقات والماء والأمن لهم لئلا يتكرر ما جرى في فصول القصة، وما يدفع هذا التوقّع هو تسلسل الوقائع التي حفلت بالتعبير عن الحرمان وتقلّب الأحوال، من جفاف الأرض إلى فرار الإنسان، ومن توحّش المخيمات إلى انطفاء الشخصيات، وتراجع أدوارها بفعل المرض أو الإقصاء أو الغياب القهري.

غير أن الرواية تتّجه فجأة نحو منعطف غير منتظر، ففي ختامها، يظهر ميل السرد نحو بناء جديد للمعنى، يبتعد عن الاستجابة لتوقعات القارئ، ويقدّم مفارقة تصدم الحس التنبؤي لديه، إذ لا تأتي النهاية بالحل، ولا تعيد ترتيب الأمور كما كان يُفترض ضمن النسق التأويلي الذي بناه المتلقي تدريجيا، وإنما تقدّم

مشهدًا يحمل طابع المرارة، بعبارة تلخّص عمق التمزّق.

" وطن أزوادي، لا يزال يتأرجح على سنام إبله، أمام زكاة فرنسا لصرصرة زوابعه، كلّ التقارير الطبيّة والنفسية، أفادت صداعه المزمن، وملّا يعيش مساراته المجهولة ".[1]

هنا تبدأ عملية القراءة من جديد، حيث يجد القارئ نفسه مدفوعًا إلى إعادة النظر في كل ما قرأ، فذلك الوطن الذي ظنه قاب قوسين من الترميم والعودة، يُترك معلّقًا على سنام الناقة، عالقًا في فضاء الاحتمال والتأرجح، أما الشخصية المحورية **"بادي"**، التي منحها السرد صفة الصامد والباقي، فإنها تُنهك وتخفت تدريجيًا، في تماهٍ مع تعب الصحراء ومحدودية الحيلة.

تحدث هنا المفاجأة، ويقع الانزياح الكامل في أفق التوقع. لقد اعتاد القارئ من تجارب مشابهة أن تحمل النهايات شكلاً من أشكال الإنصاف، ولو رمزًا، لكنه يواجه هنا نهاية مفتوحة، ترفع علم "الأزواد" بعد يأس طويل، لا لتغلق الجرح، بل لتذكّره بعمقه، وهذا ما يجعل من عملية التلقي فعلًا حقيقيا، حيث يتورط القارئ في النص من الداخل، وتتحوّل قراءته إلى مشاركة وجدانية، تنبع من لحظة إدراك أن النهاية، عوض أن تضع حدًا للسؤال، تعيد طرحه بصيغة أكثر وجعا.

في ضوء هذه المفارقة، يظهر واضحا أن أفق التوقّع أخترق بهدف إعادة تشكيل الوعي القرائي، لقد استطاع النص، عبر هذا الانعطاف، أن يستدرج المتلقي نحو بناء معنى جديد، معنى لا يُسلَّم له في الخاتمة، وإنما يُترك له ليعيد اكتشافه في ضوء تجربته الخاصة، وفي ظلّ صراعه الداخلي بين ما تمنّاه من نهاية، وما واجهه من حقيقة.

هكذا، يتحقّق فعل القراءة النشط، وتظهر بوضوح التبادلية بين النص والمتلقي، حيث يُفتح المجال أمام القارئ ليكون جزءًا من صناعته، عبر خيباته، وعبر صمته المندهش، وعبر المقارنة التي تجري في داخله بين البداية التي لمحت بقيامة الفقد، والنهاية التي تركت كل شيء معلّقًا على حبال التأويل.

تبقى الإشارة، في نهاية هذا الفصل، إلى أنّ اختيار التجارب النقدية العربية –التي تم التركيز عليها– لم يكن عشوائيًا، وإنما استند إلى معيار الوعي الإجرائي بالمفاهيم المفتاحية للنظرية، وقد استُحضرت هذه الممارسات النقدية من فضاءات جغرافية مختلفة (البحرين، العراق، مصر، الجزائر، المغرب، سوريا)، من أجل رسم صورة نسبية عن ملامح تلقّي النظرية وأشكال توطينها في الخطاب النقدي العربي، ثم إن إنّ رصد هذه التطبيقات كشف في الآن ذاته، عن تفاوتات في عمق التفاعل مع مفاهيم النظرية، وتباينات في طرائق إدراجها داخل الممارسة النقدية، فبين من استوعب المفاهيم وفعّلها بوعي نظري واضح ومن اكتفى باستحضارها كأدوات جاهزة، ولئن خُصّص جزء من الفصل لمقاربة تطبيقية في نصّ روائي معاصر — رواية منا: قيام شتات الصحراء للصديق حاج أحمد — فإنّ هذه المقاربة مثّلت محاولة عملية لاستجلاء دينامية التلقي، ولتجريب بعض الأدوات

[1] الرواية، ص374.

ضمن سياق نصّي عربي مخصوص، بما يتيح اختبار مدى مرونتها وقدرتها على توليد الدلالة خارج سياقها الأصلي.

ركوحا لما سبق، إن الاقتصار على هذه النماذج المختارة لا يعني الإحاطة بجميع قضايا الممارسة التطبيقية لنظرية التلقي في خطاب النقد العربي العربي المعاصر، بل يعكس حدود هذه الدراسة، وانحيازها الواعي لنماذج تتوفّر فيها شروط الوعي الإجرائي والجدّية المنهجية كما يُؤمل أن يقدّم هذا الاشتغال مدخلًا لإعادة مساءلة الممارسة النقدية العربية في علاقتها بالنظريات الغربية، وتثمين الجهود القائمة على نقل المفاهيم دون الارتهان لأصولها.

ورغم ما سُجّل من ملاحظات تتعلّق بحدود التفاعل أو تفاوت الفهم في بعض النماذج، فإنّ ذلك لا يحجب القيمة المعرفية لهذه المحاولات، ولا يقلّل من أهمية ما تحقّق من تراكم نقدي يلامس – ولو بحذر –بناء خطاب نقدي عربي أصيل، يتفاعل مع الآخر، دون أن يفقد صوته أو ينسلخ عن سياقه

أخيرا، يجدر التنبيه إلى أن النظرية ذاتها في صورتها التأسيسية داخل مدرسة كونستانس، لم تكن بمنأى عن الملاحظات والمسائلات التي طاولت بنيتها المفاهيمية وخلفيتها المعرفية، إذ بدا مفهوم القارئ –كما تبلور عند ياوس في "أفق التوقّع" و"القارئ التاريخي"، وعند إيزر في "القارئ الضمني" – مفهوماً مراوغًا يتنقّل بين التعيين والتجريد وبين الواقع والافتراض حتى استحال كيانًا نظريًا أقرب إلى النموذج المثالي منه إلى صورة القارئ الفعلي المتشظي بتعدّد الذوات والآفاق والسياقات، ومن هنا نشأ الإشكال حول من يُقصد فعلاً بهذا القارئ: أهو الفرد الواقعيّ المتلقّي؟ أم هو صورة تأويلية تستبطنها البنية النصيّة؟

وإن كانت النظرية في بعض توجهاتها تعترف بتعدّد التأويل وتحوّله عبر السياقات، فإنها – في تمثّلاتها التأسيسية – ظلت في تمثلاتها الإجرائية مشدودة إلى أفق جمالي صرف قد غيّب إلى حدّ بعيد أثر الواقع الاجتماعي والثقافي في تشكيل عملية التلقي، فبدت النظرية في بعض تمثّلاتها، منصرفة عن الإيديولوجيا، غافلة عن الفروق الطبقية–العلمية والفكرية والثقافية– بل محجوبة عن تأثير السلطة بما هي فاعل مركزي في توجيه أفق القراءة وتحكيم معانيها، بناء عليه أُقصيت السياقات من مسرح التأويل، وحُصرت الدينامية القرائية في التفاعل مع النص، أضف إلى ذلك أن النموذج الذي بُنيت عليه النظرية مر وصول بتجربة أوروبية بعينها، فكان تمثيلها للقراءة تمثيلاً محليًا مُؤسّسًا على أدب ألماني وسياق غربي مخصوص، ما يجعل تفعيلها في بيئات مغايرة –كالعربية مثلاً – رهينًا بإعادة تأويل ومواءمة شاقة، تتطلّب وعيًا نقديًا يَجمع بين الحذر والمساءلة.

الفصل الخامس: نظرية التلقي وإشكالات الترجمة والمصطلح في النقد العربي المعاصر

وفيه ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: ترجمة المصطلحات المفتاحية لنظرية التلقي في النقد المشرقي

المبحث الثاني: ترجمة المصطلحات المفتاحية لنظرية التلقي في النقد المغاربي

المبحث الثالث: مظاهر الإشكال الاصطلاحي في نظرية التلقي

أفرزت التحولات الكبرى في النظرية الأدبية منذ النصف الثاني من القرن العشرين بروز توجهات قرائية جديدة، كان من أبرزها نظرية التلقي التي شكّلت تحوّلا نوعيا في مسار النقد الحديث، حيث انتقلت بمركز الثقل من المبدع إلى المتلقي، وهو ما فتح أفقا تأويليا رحبا أمام الخطاب النقدي المعاصر. غير أنّ حضور هذه النظرية في الساحة النقدية العربية لم يكن سلسًا ولا مستقرا، إذ سرعان ما اصطدم الباحث العربي بإشكالات تتعلّق بترجمة مصطلحاتها وضبط مفاهيمها، مما أدّى إلى بروز تباينات واضحة في التوظيف والتأويل.

ولعل من أبرز مظاهر هذا الارتباك المصطلحي ما يتصل بتعدد المقابلات العربية لمصطلح "التلقي" ذاته، حيث اختلفت التسميات من باحث إلى آخر، وهو ما يعكس عمق الإشكال في فهم النظرية ذاتها المنبني أساسا عن مستوى الترجمة ؛ إذ يتفق معظم الباحثين في مجال نظرية التلقي حول صعوبة إيجاد مصطلح موحد لها، وذلك نتيجة لتعدد تسمياتها من منظر لآخر، وهذا ما ينم عن حجم الإشكالية التي يتخبط فيها مصطلح التلقي، ويزداد الأمر تعقيدًا حين ننظر في سياق التداول العربي، حيث تتحوّل الترجمة من مجرد عملية تقنية إلى إشكال نقدي في حد ذاتها. ذلك أن الاختلاف في الترجمة، كما تقرره بحوث الترجمة، لا يعود فقط إلى ضعف في الضبط أو إلى تباين مرجعي، بل إلى أن "**المترجمين يصدرون عن تصورات مختلفة للترجمة كما أنهم يتبعون فيها طرقا متباينة؛ فنجد منهم من يقدم لغة الأصل على لغة النقل، ومن يقدم لغة النقل على لغة الأصل، وأيضًا من ينظر إلى النص بعين المؤلف ومن ينظر إليه بعين المتلقي**".[1]

وإذا كان الاتجاه المشرقي قد مال في كثير من نماذجه إلى تبني ترجمات حرفية للمصطلحات وتكييفها وفق الأفق البنيوي السائد حينها، فإن الاتجاه المغاربي، بخلفيته اللسانية والسيميائية، قد سعى إلى مزيد من التحري الدلالي، وإن لم يسلم هو الآخر من فوضى المصطلح. هذه المفارقات تظهر بوضوح حجم التشويش الذي يطال المدونة النقدية المعاصرة عند تتبع استخدام المصطلح النقدي المترجم، فقد يكون "**سبب هذه الكثرة في المصطلحات إما اختلافا جذريا بين كل منها، أو لاختلاف في الترجمة، حيث يستخدم كل ناقد عربي مرادفًا عربيا للمصطلح الأجنبي الذي يحتمل أكثر من معنى باللغة العربية**"[2] وبذلك تصبح الترجمة مجالا صراعيا للتأويل والتمثيل، يفرض على الباحث مساءلة كل مصطلح قبل تبنيه.

انطلاقًا من هذا الواقع الاصطلاحي المضطرب، نسعى في هذا الفصل إلى مساءلة الجهاز المفاهيمي والاصطلاحي المرتبط بنظرية التلقي في النقد العربي المعاصر، من خلال الوقوف عند الإشكالات التي تطرحها الترجمة من جهة، ومحاولة الحفاظ على المحمولات المعرفية للمفاهيم في سياقاتها الأصلية من جهة أخرى. كما

---

[1] فؤاد عفافي، نظرية التلقي: النشأة وإشكالات المصطلح، مجلة الكلمة، منتدى الكلمة للدراسات والأبحاث، قبرص، ع 31 مارس 2013، شوهد في 17 سبتمبر 2024 (http://kalema.net).

[2] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، ط 1، 2006 م، ص 44.

يُركّز البحث على المفارقة القائمة بين تعدد المقابلات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد وبين السعي إلى تأسيس نسق اصطلاحي موحد ووظيفي.

وتجدر الاشارة أن الاشتغال سيتم على عدد من القضايا المرتبطة ببناء المصطلح، منها آليات الترجمة بالإضافة إلى المظاهر المرتبطة باضطراب المقابلات، وتداخل المفاهيم، وضعف الأداء الدلالي لبعض الترجمات. كما يُفرد البحث حيّزًا لتحليل حضور التراث العربي، بما فيه من اجل بناء البدائل الاصطلاحية.

من أجل بلوغ هذه الغاية، نقف على نماذج كانت لها عناية بترجمة مصطلحات نظرية التلقي عبر المدونات سواء من الاتجاه المشرقي أو المغاربي، بما يكشف عن تنوّع التمثّل العربي لنظرية التلقي وتفاوت الوعي المصطلحي في فضاءات نقدية مختلفة.

1.5. ترجمة المصطلحات المفتاحية لنظرية التلقي في النقد المشرقي

1.1.5. الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي عند روبرت هولب

أ. الجهاز المصطلحاتي في ترجمة عبد الجليل رعد:

يُعدّ اختيار رعد عبد الجليل* لترجمة كتاب نظرية الاستقبال**: مقدمة نقدية لروبرت هولب خطوة وُصفت في حينها بأنها أول محاولة جادة لتقديم نظرية التلقي للقارئ العربي في هيئة مؤلف متكامل، بدل الاكتفاء بالإشارات المبتورة أو التوظيفات الجزئية التي عرفتها الساحة النقدية العربية قبل ذلك. وقد استند المترجم إلى النسخة الإنجليزية من الكتاب (Reception Theory: A Critical Introduction)

واضعًا بين يدي القارئ العربي مادة نظرية مركّبة تُعالج نشأة النظرية، خلفياتها الفكرية، أعلامها البارزين، وكذا التحديات التي واجهتها في بيئتها الأصلية.

لكنّ ما يستوقف الدارس، في هذا السياق، ليس فقط قيمة النص المترجَم في ذاته، بل اختيارات المترجم الاصطلاحية التي تكشف عن رؤية معينة للترجمة والنظرية معًا فقد رجّح عبد الجليل استعمال مصطلح الاستقبال عنوانًا للترجمة متجاوزًا بذلك مصطلح التلقي الذي يكاد يكون الأكثر تداولًا في الخطاب النقدي العربي، ورغم أن المترجم لم يقدّم تبريرًا صريحًا لهذا الترجيح، إلا أن الاختيار في حد ذاته لا يخلو من دلالة، ويدفعنا إلى مساءلة الخلفية التي حكمت هذا القرار: هل الأمر نابع من قناعة دلالية أم من تصور خاص للترجمة؟ وهل يفتح هذا التفضيل بابًا لقراءة مختلفة للنظرية في السياق العربي، أم يكرّس لبسًا جديدًا في الجهاز الاصطلاحي؟

إن قراءة ترجمة رعد عبد الجليل لا تكتمل من دون فحص السياق الذي وردت فيه هذه الترجمة، والأسلوب الذي اتبعه في نقل المفاهيم، إذ يلاحظ أنه قدّم مادة ثرية تسعى إلى الإحاطة بجوانب النظرية كافة،

* أكاديمي ومترجم عراقي، اشتغل في مجال النقد الأدبي الحديث، واشتهر بترجماته لأعمال تنظيرية معقدة سواء في حقل النقد او غيره، من اهم اعماله الترجمية (تقنيات الكتابة في فن القصة والرواية، مختارات من القصص القصيرة الهندية).

** روبرت هولب، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 1992 م.

لكنها – في المقابل – تظل مشروطة بالخيار الاصطلاحي الذي تبنّاه، وفيما يلي بيان ترجمته كالآتي:

الرقم	المصطلح الأصلي بالألمانية	اللغة الوسيطة (الانجليزية)	ترجمة رعد عبد الجليل	الصفحة
01	Rezeptionstheorie	Reception Theory	نظرية الاستقبال	08
02	WIRKUNGSGESCHICHTE	Wirkungsgeschichte	تاريخ تعزيز النص	07
03	REZEPTIONSGESCHICHTE	Rezeptionsgeschichte	تاريخ الاستقبال	07
04	WIRKUNGSÄSTHETIK	Wirkungsästhetik	جماليات التأثير	07
05	REZEPTIONSÄSTHETIK	Rezeptionsästhetik	جماليات الاستجابة	07
06	READER-RESPONSE CRITICISM	Reader-response criticism	نقد استجابة القارئ	08
07	Paradigma	Paradigm	النماذج	13
08	READER EXPECTATIONS	Reader expectations	توقعات القارئ	23
09	PERCEPTION / DEVICE	Perception / Device	الاستقبال والأساليب	30
10	OSTRANENIE DEFAMILIARIZATION	Ostranenie Defamiliarization	الاغتراب	32
11	Realisation & Concretion	Realization & Concretion	المحسوس والمتجسم	40
12	SEMIOLOGY	Semiology	سيميولوجية	48
13	LITERATURNOST	Literaturnost	أالتأدب	49
14	INTENTIONALITY	Intentionality	القصدية	49
15	Interpretation	Interpretation	علم التأويل	52
16	HISTORY OF INTERPRETATION	History of Interpretation	تاريخ التأويل	54
17	HISTORY OF HERMENEUTICS	History of Hermeneutics	تاريخ علم التأويل	55
18	HERMENEUTICS	Hermeneutics	التأويلية	55
19	SUBTILITAS INTELLIGENDI	Subtilitas intelligendi	الفهم	55
20	SUBTILITAS EXPLICANDI	Subtilitas explicandi	التحليل	55
21	SUBTILITAS APPLICANDI	Subtilitas applicandi	التطبيق	55

56	المنهج التاريخاني	Historicity / Historiceity	HISTORICITY HISTORIECITY	22
57	الرأي المسبق التأويلي	Transcendental prejudice	TRANSCENDENTAL PREJUDGMENT	23
58	التحيّز التفسيري	Interpretive bias	INTERPRETIVE BIAS	24
58	التاريخ الفعال	Effective history	WIRKUNGSGESCHICHTE	25
58	أفق الفهم	Horizon of understanding	HORIZON OF UNDERSTANDING	26
59	الأفق التاريخي	Horizontverschmelzung	HORIZONTVERSCHMELZUNG	27
60	أفق التوقعات	Horizon of expectation	ERWARTUNGSHORIZONT	28
60	الملموس	Realization / Concretion	REALISATION CONCRETION	29
66	سوسيولوجيا الذائقة	Geschmack	GESCHMACK	30
74	الانعكاس	Widerspiegelung	WIDERSPIEGELUNG	31
79	تغيير الآفاق	Horizontwandeln	HORIZONTWANDELN	32
88	جماليات السلبية	Aesthetics of negativity	NEGATIVE ÄSTHETIK	33
93	إنتاجية الخبرة الجمالية	Aesthetic experience	ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG	34
94	استقبالية الخبرة الجمالية	Aisthesis	AISTHESIS	35
96	اتصالية الخبرة الجمالية	Catharsis	CATHARSIS	36
103	القارئ الضمني	Implied reader	IMPLIED READER	37
103	القارئ المتفوق	Super reader	SUPER READER	38
103	القارئ المبلغ	Informal reader	INFORMAL READER	39
103	القارئ الظاهراتي	Phenomenological reader	PHENOMENOLOGICAL READER	40
112	الإبهام	Indeterminacy	UNBESTIMMTHEIT	41
112	مجال الرؤية للرأي التساؤلي	Wandering viewpoint	WANDERING VIEWPOINT	42
129	نظرية سلوك الاتصال	Theory of communicativ action	THEORIE DES KOMMUNIKATIVEN HANDELNS	43

44	LITERATURGESELLSCHAFT	Literaturgesellschaft	المجتمع الأدبي	147
45	MISINTERPRETATION	Misinterpretation	سوء التفسير	184

تحليل الجدول:

اعتمد رعد عبد الجليل في ترجمته لنظرية التلقي، على مزيج من الآليات الاصطلاحية التي تكشف عن موقفه التأويلي من المفاهيم الأصلية، وسعيه لتقديم مصطلحات قادرة على العمل داخل الحقل النقدي العربي دون أن تقطع صلتها بالجذر الفلسفي الغربي، ومن أبرز هذه الآليات:

فمن جهة، نلحظ حضورا بارزًا للترجمة الحرفية في عدد من المصطلحات، مثل نظرية الاستقبال (RECEPTION THEORY)وإنتاجية الخبرة الجمالية (AESTHETIC EXPERIENCE) وهي ترجمات تلتزم بالمبنى الأصلي للمصطلح دون مغامرة تأويلية، لكنها تُغفل أحيانا البعد التداولي أو الخلفية المفهومية الدقيقة، مما يجعلها تُلامس الدقة التقنية أكثر من تحقيق المعنى في السياق العربي.

أما الترجمة التفسيرية، فتبرز حين تتعقد البنية الدلالية للمصطلح أو يتعذر إيجاد مقابل مباشر له، كما في *نقد* استجابة القارئ (READER-RESPONSE CRITICISM) والفهم (SUBTILITAS INTELLIGENDI) حيث يلجأ المترجم إلى ترجمة تُفكك المصطلح وتشرحه ضمنيا، غير أن هذا التفسير أحيانا قد يُغلق باب التأويل أو يخرج بالمصطلح عن إطاره الاصطلاحي المتفق عليه في التداول الغربي.

كما نجد اعتمادا واضحًا على التعريب الجزئي أو الكلي، وهو ما يتجلى في استعمال كلمات مثل سيميولوجية (SEMIOTIK) والهرمنيوطيقا (HERMENEUTIK) حيث تم الاحتفاظ بجذر المصطلح الأجنبي، لكنه أُلبس حلة عربية صوتية، مما يمنح المصطلح هوية هجينة بين الأصل الغربي والوجهة العربية. وهي استراتيجية تسعى إلى ترسيخ المصطلح كما هو دون المساس بجذوره، لكنها تفترض ضمنيا أن المتلقي يمتلك خلفية ثقافية قادرة على تفعيل هذا التراث المعرفي المزدوج.

من جهة أخرى، يبدو أن الاشتقاق العربي التقليدي قد حضر كآلية تأصيلية، حيث اعتمد المترجم على بنى لغوية مألوفة، فبدلا من تعريب (INTENTIONALITÄT) أو ترجمته تركيبًا مثل: الوعي المتوجه، استخدم رعد الاشتقاق من الجذر (ق–ص–د) ليعطي القصدية وهي صيغة اسم مصدر مألوفة في العربية، تُوحي بالنية والتوجّه، وتحافظ على اتصال بالمصطلح دون قطع مع الجذر العربي.

ونلحظ نفس الشيء مع مصطلح (UNBESTIMMTHEIT) فبدلا من الترجمة التقنية الموسومة بالانفتاح الدلالي، لجأ إلى اشتقاق مألوف في اللغة، إذ اختار له الإبهام وهي صيغة اشتقاقية من جذر (ب–هـ–م)، وتعني في العربية الغموض أو عدم الوضوح، وكل ذلك سعيا منه لخلق مقابل عربي متصل مع المعجم العربي، لكنه أحيانا يُختزل أمام الثقل الفلسفي الدقيق للمصطلح الأصلي، لا سيما في السياقات الظاهراتية أو الهيرمينوطيقية.

وفي مستوى آخر، تظهر بعض مظاهر الانزياح واللبس الدلالي، إذ نلمح تحويرا للمفهوم الأساسي في ترجمات مثل تاريخ تعزيز النص (EFFECTIVE HISTORY) والتي تحيد عن المفهوم الأصلي الذي يشير إلى تراكب تأثير الماضي في فعل الفهم الحاضر وفقًا لغادامير، فيُختزل في بعد بنائي يفقده عمقه الجدلي.

كما أن المترجم أحيانًا يستبدل المصطلح بتوصيف شارح، مثل: سوء التفسير وسوء الفهم (MISINTERPRETATION) وهو خيار يوحي بعدم الحسم بين احتمالين دلاليين، ويدخل القارئ في مفترق قرائي كان يمكن تجنبه بتبني أحد الاحتمالات بدقة اصطلاحية.

وتتجلى أيضًا ازدواجية المقابلات في مصطلحات مثل:(المحسوس والمتجسّم والملموس) كمقابلين لنفس الأصل (CONCRETIZATION) مما يربك مصطلحات نظرية التلقي، ويخلق ضبابية حول المفهوم النقدي المقصود، كما أن بعض الترجمات تبدو مفرطة في الطول أو الصياغة الغامضة، كـ مجال الرؤية للرأي التساؤلي، وهو تعبير لا يساعد على استقرار المصطلح في الحقل النقدي العربي.

أخيرا يمكننا القول: إن رعد عبد الجليل تعامل مع المصطلحات بحذر وتأنٍّ، وجمع بين الانضباط العلمي والحس التداولي، لكنه في مسعاه ذاك وقع أحيانا في التردد أو الترادف الاصطلاحي، مما أضعف من وضوح الجهاز المفاهيمي لنظرية التلقي كما أراد نقله. وهو ما يفتح الباب نحو مساءلة أعمق للجهاز الاصطلاحي العربي: هل نحن بصدد ترجمة مفاهيم أم تأسيس لنظرية بصيغة عربية جديدة؟

ب. الجهاز المصطلحاتي في ترجمة عز الدين اسماعيل:

جاءت ترجمة **عزّ الدين إسماعيل*** لكتاب** روبرت هولب بمثابة محاولة لتصحيح المسار الذي افتتحته ترجمة رعد عبد الجليل، وذلك من منطلق واعٍ بأهمية ضبط الجهاز الاصطلاحي وتحديد السياق المعرفي للنظرية قبل تقديمها إلى القارئ العربي. فقد لاحظ إسماعيل – عن حق – أن الترجمة الأولى افتقرت إلى المقدمة التأطيرية الضرورية، تلك التي كان من شأنها أن تُعرّف بالمؤلِّف، وتشرح خلفيات تأليف الكتاب، وتُدرج النظرية في بيئتها الأصلية وسياقها التاريخي، وهو ما اعتبره خللت منهجيًّا يُفقد المتلقي العربي أدوات التعامل الأولي مع النص.

انطلاقا من هذا التأسيس جاءت ترجمته الصادرة عام(1994م) تحت عنوان نظرية التلقي: مقدمة نقدية لا لتكون تكرارًا لما سبق، بل بديلًا تأويليًا يقوم على وعي اصطلاحي مختلف، بدا جليّا في اختياره لمصطلح التلقي بدلا من الاستقبال.

وفي هذا الاختيار لا نجد فقط تحوّلاً في المفردة، بل في زاوية النظر أيضًا؛ إذ رأى عزّ الدين إسماعيل أن (الاستقبال) في اللغة العربية محمّل بإيحاءات فضفاضة قد تحيل إلى مجالات لا صلة لها بالسياق الأدبي، بينما

* ناقد وأستاذ جامعي مصري، ولد في القاهرة عام(1929م) ويعد من أبرز النقاد المعاصرين في مصر والعالم العربي، حصل على العديد من الجوائز منها جائزة الملك فيصل العالمية في اللغة العربية والأدب (2000م) توفي سنة (2007م).

** روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 1، 2000 م.

مصطلح (التلقي) يكون أدقّ تمثيلًا للدور الذي يلعبه القارئ داخل النظرية.

وقد دعم إسماعيل خياره هذا بإحالة ساخرة صادرة عن أحد روّاد النظرية، هانز روبرت ياوس، الذي أشار – مازحا – إلى أن **"مسائل الاستقبال قد تكون أنسب إلى الإدارة الفندقية منها إلى الأدب"**[1]، وهي إشارة ذات طابع مزدوج: تلطيفي من جهة، ونقدي من جهة أخرى، تُلمّح إلى سوء فهم محتمل لمصطلح (reception)إذا تُرجم حرفيًا دون تأويل دلالي.

بهذا التوجه، لم يكتف عزّ الدين إسماعيل بإعادة الترجمة، بل سعى إلى تأصيل كل مصطلح متعلق بنظرية التلقي وتكييفه داخل البنية الثقافية العربية، عبر اختيار المصطلح الأقرب إلى المدلول النظري من جهة، والأبعد عن اللبس التداولي من جهة ثانية. وهو ما يجعل من ترجمته مدخلًا خصبًا لمساءلة المفاهيم، لا على مستوى النقل فحسب، بل على مستوى التمثل النظري داخل سياق عربي خاص، وفيما يلي بيان ترجمته كالآتي:

الرقم	المصطلح الأصلي الألماني	الترجمة الإنجليزية	ترجمة عز الدين إسماعيل	الصفحة
01	REZEPTIONSTHEORIE	RECEPTION THEORY	نظرية التلقي	ص25
02	WIRKUNGSGESCHICHTE	EFFECTIVE HISTORY	تاريخ الفاعلية	ص26
03	REZEPTIONSGESCHICHTE	RECEPTION HISTORY	تاريخ التلقي	ص26
04	WIRKUNGSÄSTHETIK	AESTHETICS OF EFFECT	جماليات التأثير	ص26
05	REZEPTIONSÄSTHETIK	AESTHETICS OF RECEPTION	جماليات التلقي	ص26
06	REZEPTIONSKRITIK	READER-RESPONSE CRITICISM	النقد المتعلّق بالقارئ /الاستجابة	ص27
07	Paradigma	PARADIGM	النموذج	ص31
08	LESERERWARTUNGEN	READER EXPECTATIONS	توقعات القارئ	ص45
09	PERCEPTION / DEVICE	PERCEPTION / DEVICE	الإدراك /الأداة	ص51
10	OSTRANENIE	DEFAMILIARIZATION	التغريب	ص53
11	REALISIERUNG KONKRETISIERUNG	REALISATION CONCRETIZATION	التجسيد	ص63
12	SEMIOTIK	SEMIOTIK	علم العلامة	ص73
13	LITERATURNOST	LITERARINESS	أدبية الأدب	ص74

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص25.

14	INTENTIONALITÄT	INTENTIONALITY	القصدية	ص74
15	INTERPRETATION	INTERPRETATION	علم التفسير	ص77
16	GESCHICHTE DER INTERPRETATION	HISTORY OF INTERPRETATION	تاريخ علم التفسير	ص81
17	HERMENEUTIK	HERMENEUTICS	الهرمنيوطيقا	ص81
18	SUBTILITAS INTELLIGENDI	SUBTILITAS INTELLIGENDI	الفهم	ص81
19	SUBTILITAS EXPLICANDI	SUBTILITAS EXPLICANDI	الشرح	ص81
20	SUBTILITAS APPLICANDI	SUBTILITAS APPLICANDI	التطبيق	ص81
21	HISTORIZITÄT	HISTORICITY	التاريخانية	ص82
22	INTERPRETATIVE VOREINGENOMMENHEIT	INTERPRETIVE BIAS	التحيز التفسيري	ص83
23	WIRKUNGSGESCHICHTE	EFFECTIVE HISTORY	التاريخ العملي	ص84
24	VERSTEHENSHORIZONT	HORIZON OF UNDERSTANDING	أفق الفهم	ص84
25	HORIZONTVERSCHMELZUNG	FUSION OF HORIZONS	الأفق التاريخي	ص85
26	ERWARTUNGSHORIZONT	HORIZON OF EXPECTATION	أفق التوقع	ص87
27	KONKRETISIERUNG	CONCRETIZATION	التعيين	ص87
28	GESCHMACK	TASTE / SOCIOLOGY OF TASTE	سوسيولوجيا الذوق	ص94
29	WIDERSPIEGELUNG	REFLECTION	الانعكاس	ص101
30	HORIZONTWANDELN	CHANGING HORIZONS	تغيير الأفق	ص108
31	NEGATIVE ÄSTHETIK	NEGATIVE AESTHETICS	جمالية السلبية	ص119
32	ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG	AESTHETIC EXPERIENCE	التجربة الجمالية المنتجة	ص125
33	AISTHESIS	AISTHESIS	الحس الجمالي	ص125
34	KATHARSIS	CATHARSIS	التطهير	ص125
35	IMPLIED READER	IMPLIED READER	القارئ الضمني	ص136

36	SUPER READER	SUPER READER	القارئ المتميّز	ص137
37	INFORMAL READER	INFORMAL READER	القارئ غير الرسمي	ص137
38	PHENOMENOLOGICAL READER	PHÄNOMENOLOGISCHER LESER	القارئ الظواهري	ص137
39	INDETERMINACY	UNBESTIMMTHEIT	الإبهام	ص147
40	WANDERING VIEWPOINT	WANDERNDER STANDPUNKT	الرؤية لوجهة النظر الجوالة	ص147
41	THEORY OF COMMUNICATIVE ACTION	THEORIE DES KOMMUNIKATIVEN HANDELNS	نظرية النشاط الاتصالي	ص165
42	LITERARY SOCIETY	LITERATURGESELLSCHAFT	مجتمع الأدب	ص185
43	MISINTERPRETATION	MISINTERPRETATION	سوء الفهم	ص228

تحليل الجدول:

تكشف مراجعة ترجمة عز الدين إسماعيل لمصطلحات نظرية التلقي عن تنوع في الآليات الترجميّة الموظفة، يتراوح بين النقل الحرفي والتفسير السياقي، في محاولة لتحقيق توازن بين أمانة المعنى الأصلي وسلاسة التلقي العربي. فقد لجأ المترجم في عدد من المواضع إلى الترجمة الحرفية، كما في أفق التوقع (HORIZON OF EXPECTATION) والتاريخ العملي (EFFECTIVE HISTORY) والتجربة الجمالية المنتجة (AESTHETIC EXPERIENCE) وهي اختيارات تعكس حرصا على الحفاظ على بنية المصطلح المصدر غير أنها في بعض الأحيان تفتقر إلى التجذّر المفهومي داخل المنظومة النقدية العربية.

إلى جانب ذلك، برزت الترجمة التفسيرية كخيار أساسي في المصطلحات التي تفتقر لبنية مألوفة في اللسان العربي مثل: النقد المتعلّق بالقارئ/ الاستجابة (READER-RESPONSE CRITICISM) حيث لجأ إسماعيل إلى شرح المصطلح ضمن الترجمة نفسها. هذه المقاربة تُظهر وعيًا بأهمية القارئ العربي غير المتخصص، لكنها – في المقابل – تُضعف من تماسك الجهاز الاصطلاحي حين تتراكم مثل هذه الترجمات المطوّلة.

وفي بعض المواضع، استخدم إسماعيل التعريب أو الاشتقاق اللغوي في محاولة لتوطين المصطلح داخل النسق العربي، كما في علم العلامة (SEMIOTIK) وأدبية الأدب (LITERARINESS) والقارئ الظواهري(PHENOMENOLOGICAL READER) ورغم أن هذه الترجمات تعبّر عن اجتهاد تأصيلي ملحوظ، فإنها تظل مفتوحة على التأويل وتفتقر في بعض الحالات إلى الاستقرار الاصطلاحي في النقد العربي الحديث.

أما فيما يخص مظاهر اللبس والانزياح الدلالي، فإن أول ما يُلحظ هو التفاوت في ترجمة المصطلح

الواحد، كما في(WIRKUNGSGESCHICHTE) التي تُرجمت مرة بتاريخ الفاعلية وأخرى بالتاريخ العملي مما يُنتج انزياحًا مفهوميًا بين البعدين الفلسفي والتطبيقي للمصطلح.

كما أن بعض الترجمات مثل: مجتمع الأدب (LITERATURGESELLSCHAFT) تُثير تساؤلات حول دقتها، إذ قد يفهم القارئ منها كيانا مؤسسيا، بينما السياق الأصلي يشير غالبا إلى الحقل الأدبي أو الفضاء القرائي.

ولعل أكثر ما يلفت الانتباه في ترجمة إسماعيل هو لجوؤه إلى ترجمات توصيفية طويلة، قد تُضعف من حدة الاصطلاح مثل: (النقد المتعلّق بالقارئ، الاستجابة) مقابل ترجمات أقصر وأكثر تكثيفًا في الساحة العربية مثل: نقد التلقي.

هذا التردد في الحسم الاصطلاحي يمتد أيضًا إلى مصطلحات ذات عمق فلسفي أو لاهوتي في أصلها، من قبيل (SUBTILITAS -INTELLIGENDI - EXPLICANDI -APPLICANDI)

التي تُرجمت إلى (الفهم، الشرح، التطبيق) في حين أن هذه المصطلحات تحمل دلالات تأويلية أعمق لا تُختزل في أفعال عقلية بسيطة.

في المجمل، يبدو أن عز الدين إسماعيل تعامل مع المصطلح بوصفه أداة تقريبية، تتوسط بين القارئ العربي والنص المصدر، أكثر مما اعتبره وحدة مفهومية مستقلة قابلة للتوطين والتداول. وقد أفضى هذا المنهج إلى ترجمات تتفاوت في دقتها، وتفتح الباب أمام مراجعة نقدية جدية لمسألة الترجمة الاصطلاحية في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

2.1.5. الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس:

أ. الجهاز المصطلحاتي في ترجمة سعيد علوش

لقد أفضت التحولات التي شهدها النقد العربي المعاصر إلى انفتاح متزايد على النظريات الغربية الحديثة، بفعل ما فرضته المرحلة من متغيرات ثقافية ومفاهيمية دفعت بالناقد العربي إلى مراجعة أدواته ومفاهيمه. وقد جاءت الترجمة، في هذا السياق، كوسيلة مركزية لتمكين هذا التحول، خاصة فيما يتعلق بالنظريات التي عرفت انتشارًا واسعًا في الغرب، وفي مقدمتها نظرية التلقي، التي وجد فيها النقاد العرب مادة نظرية خصبة استرعت اهتمامهم من جهة مفاهيمها ومصطلحاتها.

ومن أبرز المحاولات التي ساهمت في التعريف بهذه النظرية داخل الوسط النقدي العربي، نجد ترجمة سعيد علوش* لمقالة هانس روبرت ياوس التي نُشرت في مجلة الفكر العربي المعاصر البيروتية سنة

* ناقد ومترجم مغربي وأستاذ مغربي، ولد بمكناس (1946م) ، يعد من الأسماء البارزة في حقل النقد الأدبي، اهتم بقضايا الأدب المقارن، والمصطلح النقدي والترجمة.

(1986م) *، وترجمة بسام بركة** الصادرة سنة (1988م)*** عن دار الفكر والعرب، وحري بالذكر أن كلا الترجمتين تمت انطلاقًا من النص الفرنسي، وقد وفّرت هذه المادة المترجمة قاعدة مرجعية موثوقة تمكّن القارئ العربي من الإلمام بمبادئ النظرية ومفاتيحها الأساسية، وخصوصًا على مستوى المصطلحات التي تشكّل جوهر مشروع ياوس.

وتستمد هذه الترجمة أهميتها من كونها تعاملت مع الجانب المفاهيمي للنظرية، فجاءت مصطلحاتها في صيغتها الألمانية الأصلية، ثم اللغة الفرنسية الوسطية إلى جانب مقابلها العربي، وهو ما مكّن من استعراض دقيق للاختلافات الاصطلاحية وتنوع المقابلات التي تم اعتمادها في مقالة ياوس كما نقلها سعيد علوش وبسام بركة، وفيما يلي بيان مصطلحات الجدول الآتي:

الرقم	المصطلح الأصلي الألماني	الترجمة الإنجليزية	ترجمة عز الدين إسماعيل	الصفحة
01	REZEPTIONSTHEORIE	RECEPTION THEORY	نظرية التلقي	ص25
02	WIRKUNGSGESCHICHTE	EFFECTIVE HISTORY	تاريخ الفاعلية	ص26
03	REZEPTIONSGESCHICHTE	RECEPTION HISTORY	تاريخ التلقي	ص26
04	WIRKUNGSÄSTHETIK	AESTHETICS OF EFFECT	جماليات التأثير	ص26
05	REZEPTIONSÄSTHETIK	AESTHETICS OF RECEPTION	جماليات التلقي	ص26
06	REZEPTIONSKRITIK	READER-RESPONSE CRITICISM	النقد المتعلّق بالقارئ/ الاستجابة	ص27
07	Paradigma	PARADIGM	النموذج	ص31
08	LESERERWARTUNGEN	READER EXPECTATIONS	توقعات القارئ	ص45

* هانز روبير ياوس، جمالية التلقي والتواصل الأدبي، تر: سعيد علوش، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع. 38، 1986م.

** مترجِم وأكاديمي لبناني، وُلد في طرابلس عام(1950م)، حاصل على دكتوراه دولة في اللسانيات من فرنسا. عُرف بإسهاماته المتميزة في ترجمة الفكر الإنساني من لغاته الأصلية إلى العربية، لا سيّما في ميادين اللغة والفلسفة والجماليات. نال جائزة الملك عبد الله بن عبد العزيز للترجمة في دورتها السابعة عن فرع العلوم الإنسانية، تقديرًا لجهوده النوعية، ومن أبرز أعماله المترجمة (فلسفة اللغة، قاموس علم الجمال، الترجمة وتاريخها) وجميعها تشهد على التزامه بالدقة العلمية والوضوح الأسلوبي.

*** هانز روبير ياوس، "علم التأويل الأدبي: حدوده ومهماته،" تر: بسام بركة، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع 3، 1988م.

09	PERCEPTION / DEVICE	الإدراك /الأداة	ص51
10	OSTRANENIE	DEFAMILIARIZATION	التغريب	ص53
11	REALISIERUNG KONKRETISIERUNG	REALISATION CONCRETIZATION	التجسيد	ص63
12	SEMIOTIK	SEMIOTIK	علم العلامة	ص73
13	LITERATURNOST	LITERARINESS	أدبية الأدب	ص74
14	INTENTIONALITÄT	INTENTIONALITY	القصدية	ص74
15	INTERPRETATION	INTERPRETATION	علم التفسير	ص77
16	GESCHICHTE DER INTERPRETATION	HISTORY OF INTERPRETATION	تاريخ علم التفسير	ص81
17	HERMENEUTIK	HERMENEUTICS	الهرمنيوطيقا	ص81
18	SUBTILITAS INTELLIGENDI	SUBTILITAS INTELLIGENDI	الفهم	ص81
19	SUBTILITAS EXPLICANDI	SUBTILITAS EXPLICANDI	الشرح	ص81
20	SUBTILITAS APPLICANDI	SUBTILITAS APPLICANDI	التطبيق	ص81
21	HISTORIZITÄT	HISTORICITY	التاريخانية	ص82
22	INTERPRETATIVE VOREINGENOMMENHEIT	INTERPRETIVE BIAS	التحيز التفسيري	ص83
23	WIRKUNGSGESCHICHTE	EFFECTIVE HISTORY	التاريخ العملي	ص84
24	VERSTEHENSHORIZONT	HORIZON OF UNDERSTANDING	أفق الفهم	ص84
25	HORIZONTVERSCHMELZUNG	FUSION OF HORIZONS	الأفق التاريخي	ص85
26	ERWARTUNGSHORIZONT	HORIZON OF EXPECTATION	أفق التوقع	ص87
27	KONKRETISIERUNG	CONCRETIZATION	التعيين	ص87
28	GESCHMACK	TASTE / SOCIOLOGY OF TASTE	سوسيولوجيا الذوق	ص94
29	WIDERSPIEGELUNG	REFLECTION	الانعكاس	ص101
30	HORIZONTWANDELN	CHANGING HORIZONS	تغيير الأفق	ص108

31	NEGATIVE ÄSTHETIK	NEGATIVE AESTHETICS	جمالية السلبية	ص119
32	ÄSTHETISCHE ERFAHRUNG	AESTHETIC EXPERIENCE	التجربة الجمالية المنتجة	ص125
33	AISTHESIS	AISTHESIS	الحس الجمالي	ص125
34	KATHARSIS	CATHARSIS	التطهير	ص125
35	IMPLIED READER	IMPLIED READER	القارئ الضمني	ص136
36	SUPER READER	SUPER READER	القارئ المتميّز	ص137
37	INFORMAL READER	INFORMAL READER	القارئ غير الرسمي	ص137
38	PHÄNOMENOLOGISCHER LESER	PHENOMENOLOGICAL READER	القارئ الظواهري	ص137
39	UNBESTIMMTHEIT	INDETERMINACY	الإبهام	ص147
40	WANDERNDER STANDPUNKT	WANDERING VIEWPOINT	الرؤية لوجهة النظ الجوالة	ص147
41	THEORIE DES KOMMUNIKATIVEN HANDELNS	THEORY OF COMMUNICATIVE ACTION	نظرية النشاط الاتصالي	ص165
42	LITERATURGESELLSCHAFT	LITERARY SOCIETY	مجتمع الأدب	ص185
43	MISINTERPRETATION	MISINTERPRETATION	سوء الفهم	ص228

تحليل الجدول:

بالنظر في الترجمة التي قدمها سعيد علوش لمصطلحات جمالية التلقي عن اللغة الفرنسية، نلمس توجهاً تركيبياً متعدد الطبقات، يتراوح بين الأمانة النصية، والمراوغة المفهومية، والاشتقاق التأويلي، ما يعكس وعياً جزئياً ببنية المصطلح النقدي وحدوده التداولية.

يلجأ علوش إلى الترجمة الحرفية حين يتعلق الأمر بالمصطلحات المؤسسة للمجال، كما في (Réception) الاستقبال، (Esthétique de la reception) جمالية التلقي والتواصل الأدبي (Communication littéraire)، هذه الحرفية تمنح الترجمة قدرًا من الثبات المرجعي، ولكنها – في مواضع عدة – تأتي على حساب النمط التأويلي الذي تفتحه اللغة المصدر، خصوصا إذا كان المصطلح متجذراً في نسق فلسفي لا يستجيب تلقائياً للبنية العربية.

في مقابل ذلك، ينزع علوش إلى الترجمة التفسيرية كلما كان المصطلح مشبعًا بخلفية معرفية دقيقة، مثل: (Interprétation immanente) الضمنية، أو (Horizon d'attente) أفق الانتظار،

و(Fusion des horizons) تغيير الأفق.

هذه الخيارات لا تُفتقر إلى الوجاهة، لكنها تتضمن مخاطر التعميم الدلالي، إذ تُحيل في بعض المواضع إلى المعنى القريب من الفهم العام، دون أن تستحضر الثقل النظري للمصطلح في سياقه الغربي الأصلي.

أما على مستوى الاشتقاق العربي، فقد برز بوضوح في توليد مقابلات مثل: (Concrétisation) تجسيد، و (Altérité)الغيرية، و(Fonction communicative) الوظيفة التواصلية.

ويُحسب له هنا استخدامه لبُنى صرفية عربية (تفعيل) قادرة على حمل المعنى دون الحاجة إلى شرح مفرط. هذا الميل إلى الاشتقاق يحافظ على أصالة اللغة العربية، ويمنح المصطلح قابلية الاندراج في السياق الثقافي المحلي. غير أن هذه المحاولة لم تكن منهجية بالكامل، إذ بقيت محدودة في عدد من المفردات دون تطوير نسق تأصيلي شامل.

كما تتجلى مظاهر اللبس بشكل بارز في تعدد المقابلات لمصطلح واحد: ف (Réceptionniste) تُرجم إلى جمالية التلقي، وجمالية الاستقبال، والجمالية الاستقبالية. هذا التنويع الاصطلاحي – وإن دلّ على محاولات تطويع لغوي – فإنه يربك القارئ ويفقد المصطلح مرجعيته المفاهيمية، بل يُظهر الترجمة وكأنها في طور البحث عن مقابل، لا في طور توطينه.

يُضاف إلى ذلك غياب الترجمة لبعض المصطلحات الجوهرية مثل: (Philologie)و(Philologisch) وهو ما يُثير تساؤلات حول إدراك المترجم لأهمية هذه المفاهيم داخل نظرية التلقي، أو على الأقل يشير إلى صعوبة تعريبها ضمن النسق الذي اعتمده.

كذلك، نجد انزياحًا مفهوميا في ترجمة (Fusion des horizons) إلى تغيير الأفق وهي ترجمة تُقصي المعنى الفلسفي الغني لمفهوم اندماج الآفاق في فلسفة التأويل، وتحوله إلى توصيف حركي سطحي، مما يُضعف المحتوى النظري ويختزل التجربة التأويلية في بُعد زمني آني.

ولا يمكن تجاهل تأثير العقل الترجمي الفرنسي، فبعض المصطلحات ك (Herméneutique) أو (Concrétisation) جاءت محمّلة بمفاهيم فرنسية وسطى، قد لا تتطابق تمامًا مع الدلالة الألمانية الأصلية، وهو ما يعني أننا أمام عملية تعريب لنسخة مترجمة بالفعل، لا للأصل، مما يضاعف احتمالات الانزياح المفهومي، ويستدعي من القارئ العربي جهدًا مضاعفًا لاستيعاب مرجعية المصطلح.

ونافلة القول فإن ترجمة سعيد علوش تُظهر معرفة عامة بمفاهيم نظرية التلقي، ومحاولة صادقة للتقريب بين النسق المفاهيمي الغربي والخطاب العربي، لكنّها لم تخلُ من ارتباكات مصطلحية، وتفاوت في المنهج، ومحدودية في استثمار إمكانات الاشتقاق العربي أو التأسيس لنظام ترجمي متكامل.

ب. الجهاز المصطلحاتي في ترجمة بسام بركة

الرقم	المصطلح الأصلي بالألمانية	اللغة الوسيطة (الفرنسية)	الترجمة العربية
01	Rezipieren	-	–
02	Rezeption	Réception	الاستقبال
03	Rezipient	Réceptionniste	المستقبل
04	Rezeptionsästhetik	Esthétique de la réception	جمالية التلقي
05	Rezeptionsakt	Acte de réception	فعل التلقي
06	Rezeptionsgeschichte	Histoire de la réception	تاريخ التلقي
07	Erwartungshorizont	Horizon d’attente	أفق الانتظار
08	Erfahrungshorizont	Horizon d’expérience	–
09	Hermeneutik	Herméneutique	علم التأويل
10	Literarische Hermeneutik	Herméneutique littéraire	علم التأويل الأدبي
11	Hermeneutisch	Herméneutique (adj.)	تأويلي هرمنوتيكي
12	Konkretisation	Concrétisation	تجسيد
13	Kunstwerk	Œuvre d’art	–
14	Offenes Kunstwerk	Œuvre ouverte	النص المفتوح
15	Interpretation	Interprétation	التفسير
16	Immanente Interpretation	Interprétation immanente	التفسير المباشر المحايد
17	Literarischer Diskurs	Discours littéraire	الخطاب الأدبي
18	Paradigma	Paradigme	النموذج
19	Paradigmenwechsel	Changement de paradigme	تغيير النموذج
20	Ästhetische Erfahrung	Expérience esthétique	التجربة الجمالية
21	Literarische Kommunikation	Communication littéraire	–
22	Ästhetische Norm	Norme esthétique	الحكم الجمالي
23	Kommunikative Funktion	Fonction communicative	–
24	Philologie	Philologie	علم الفقه
25	Philologisch	Philologique	فقهي
26	Alterität	Altérité	الغيرية
27	Horizont	Horizon	الأفق
28	Horizontverschmelzung	Fusion des horizons	تغيير الأفق

تحليل الجدول:

في ترجمة بسام بركة لمفاهيم جمالية التلقي، تتجلى مقاربته الاصطلاحية كمزيج بين الحرفية المنضبطة، والوعي السياقي والاجتهاد التأصيلي في توليد المصطلح. ولعل أبرز ما يُميز اشتغاله الترجمي هو حرصه على ألا تكون الترجمة مجرد نقل لغوي، بل إعادة تشييد مفهومي يراعي نسق اللغة المستقبِلة، دون أن يقطع جذوره المعرفية.

بادئ ذي بدأ، يتصدر الاشتقاق العربي قلب العملية الترجمية عند بركة، ويُشكل عنصرًا بنيويًا في استراتيجيته. إذ بدلًا من اللجوء إلى التعريب الصوتي أو الترجمة المعجمية الجاهزة، يعمد المترجم إلى استثمار طاقات اللغة العربية الداخلية، فيصوغ مقابلات عربية انطلاقًا من الأوزان الفعلية والاسمية ذات البنية المفهومية.

نجد على سبيل المثال مصطلحات مثل الغيرية (Altérité) المشتقة من الجذر(غ-ي-ر) والحكم الجمالي (Norme esthétique)من الجذرين (ح-ك-م)، (ج-م-ل) لا تعكس مجرد ترجمة، بل هي صياغات اشتقاقية مؤصلة تحرص على الاستقرار في الخطاب النقدي العربي.

أما الترجمة الحرفية، فهي حاضرة بكثافة في عمله، ولا تُعد علامة على الفقر التفسيري، بل على العكس، هي تعبير عن التزام معرفي تجاه النص المصدر. فقد حافظ على البنية الأصلية لمفاهيم مثل جمالية التلقي (Esthétique de la réception)، وتاريخ التلقي (Histoire de la réception)، وأفق الانتظار (Horizon d'attente)، وهي مصطلحات مستقرة إلى حد بعيد في الحقل النقدي العربي.

ومع ذلك، لم يغفل بركة أهمية الترجمة التفسيرية، خصوصًا حين تتطلب بعض المفاهيم دقة سياقية أو حمولة فلسفية، ففي (Immanente Interpretation) مثلًا، اختار ترجمتها بالتفسير المباشر (المحايد) وهي محاولة لتوسيع أفق القارئ دون حصر المفهوم في سياق واحد، رغم أن هذا الخيار قد يُفضي إلى انقسام دلالي غير مرغوب. وكذلك في (Fusion des horizons) التي تُرجمت إلى تغيير الأفق، فقد لجأ إلى تعبير وظيفي يختزل – ولو بشكل نسبي – البعد الجدلي للتأويل كما هو عند غادامير.

رغم هذا التوازن، تبرز بعض نقاط الضعف في اختيارات بركة، فغياب الترجمة لبعض المصطلحات الجوهرية مثل (Rezipieren)، (Euvre d'art)، (Fonction communicative) يطرح إشكالية معرفية، خاصة في سياق يُفترض أنه يسعى لتأصيل الجهاز الاصطلاحي. إن هذا الغياب لا يمكن تبريره فقط بصعوبة المقابل، بل قد يُقرأ كتعليق ضمني على مركزية المصطلح أو كإغفال يعكس خللًا في الرؤية الاصطلاحية الكلية.

يُمكن القول إن ترجمة بسام بركة تشكّل أحد النماذج التي تزاوج بين الحذر الاصطلاحي والوعي اللغوي، في إطار مشروع يهدف إلى حشد مصطلحات التلقي ضمن قاموس نقدي عربي واضح المعالم. ورغم بعض مظاهر الغياب أو الانزياح، تبقى مساهمته حيوية في تثبيت بعض المفاهيم، وتفتح الباب أمام جهد جماعي لتجاوز التشتت المصطلحي الذي لا يزال يُعانيه حقل التلقي في النقد العربي المعاصر.

3.1.5. الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي عند فولفغانغ إيزر

أ. الجهاز المصطلحاتي في ترجمة نبيلة ابراهيم

شهدت نظرية فولفغانغ إيزر حضورا لافتا في الأوساط النقدية المشرقية، حيث حظيت أعماله باهتمام واضح تُرجم إلى عدد من المبادرات التي سعت إلى نقل مفاهيمه التأسيسية إلى القارئ العربي. ومن بين أبرز هذه المبادرات، تبرز ترجمة نبيلة إبراهيم* لمقالة القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال** والتي تنتمي إلى صلب المشروع النظري لإيزر، وتتمحور حول العلاقة الدينامية بين النص والقارئ، في ضوء مفهوم التفاعل القرائي.

وننوه أن هذه الترجمة تتسم بخصوصية منهجية؛ إذ لم تقتصر على النقل عن لغة وسيطة، بل اعتمدت على النص الألماني الأصلي، مما منحها دقة اصطلاحية نسبية في نقل المفاهيم الأساسية، ويضاف إلى ذلك أن المترجمة أجرت حوارًا مباشرًا مع إيزر نفسه، ما يضفي على مصطلحاتها بعدًا توثيقيًا يعزّز مصداقيته ويقلّص المسافة بين المفهوم ومقابله العربي. هذه الخصوصية تجعل من الترجمة مادة قابلة للتحليل من حيث صيغتها المفاهيمية ومنظومتها الاصطلاحية، خاصة فيما يتعلق بكيفية تمثيل نظرية التأثير والاتصال ضمن اللغة النقدية العربية.

الرقم	المصطلح بالألمانية	الترجمة العربية
01	Wirkungs- und Kommunikationstheorie	نظرية التأثير والاتصال
02	Wirkungstheorie	نظرية التأثير
03	Der implizite Leser	القارئ الضمني
04	Der Akt des Lesens	فعل القراءة
05	Konkretisierung	تجسيدي
06	Konstanzer Schule	مدرسة كونستانس

تحليل الجدول:

في تعاطيها مع مفاهيم فولفغانغ إيزر، تقدم د نبيلة إبراهيم نموذجًا لترجمة واعية متوازنة، تتجاوز النقل الحرفي الميكانيكي نحو صياغة اصطلاحية تؤسس لحضور معرفي دقيق داخل الخطاب النقدي العربي ورغم بساطة المصطلحات التي تعاملت معها، فإن القيمة الترجميّة تكمن في نوعية المعالجة لا كميتها.

* باحثة مصرية وأكاديمية رائدة في دراسات الفولكلور والثقافة الشعبية، تُعد من المؤسسين الأوائل لمقرر الأدب الشعبي في جامعة القاهرة. امتد عطاؤها العلمي لأكثر من خمسة عقود، تركت خلالها أثرًا بارزًا في التنظير والتطبيق في حقل الأدب الشعبي. نالت جائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية عام (2013م). توفيت سنة (2017م) من أبرز أعمالها (سيرة الأميرة ذات الهمة، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق، والمقومات الجمالية للتعبير الشعبي).

** نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، مصر، ع 1، 1 يناير 1984 م.

ومما تنماز به ترجمتها هو حضور الاشتقاق العربي الوظيفي، ففي مصطلح (Concretization) تمت ترجمته "**تجسيدي** "المأخوذ من الجذر(ج-س-د) (صفة منسوبة إلى مصدر تجسيد على وزن تفعيل)، حيث لم تترجم الكلمة إلى تجسيم أو تحقيق أو تجسُّد، بل تم اشتقاق صفة تحمل معنى المفعولية والفعل في آن واحد، فـ(تجسيدي) تعني ما له علاقة بفعل (تجسد) لكنها لا تُختزل فيه، وهذا ما يعطي للمصطلح مرونة تداولية وقابلية للاندماج في الخطاب النقدي العربي.

ومن جهة أخرى، يبرز اعتمادها على الترجمة الحرفية الدقيقة كأداة لضبط المفهوم دون تشويش تأويلي. فمصطلحات مثل (Wirkungstheorie)و(Der Akt des Lesens) تُرجمت بنظرية التأثير وفعل القراءة على التوالي، دون أن تُثقِل النص بشروحات تفسيرية أو اصطلاحات معقّدة، وهو ما يعكس ميلًا نحو الوضوح والضبط المفهومي في آن واحد.

غير أن هذا الوضوح لم يكن قيدًا يمنع اللجوء إلى الترجمة التفسيرية المعتدلة عندما يستدعي المفهوم ذلك، ويظهر ذلك جليًا في ترجمتها لمصطلح (Der implizite Leser) بالقارئ الضمني وهو اختيار اصطلاحي مستقر اليوم في النقد العربي ويُحسب لها أنها ساهمت في ترسيخه مبكرًا، إدراكًا منها لبعده التأويلي، وليس فقط كونه مقابلاً لغويًا.

ومن الملامح الإيجابية أيضًا، غياب النحت أو التعريب الصوتي في معجمها، ما يُشير إلى وعي لغوي ونقدي بتفادي ما يُضعف بنية المصطلح أو يجعله غريبًا على الذوق العربي. المترجمة لا تخلق مصطلحات هجينة ولا تلجأ إلى تعبيرات رنانة لا تنتمي إلى السياق المفهومي.

ولعلّ أبرز ما يُميز ترجمة نبيلة إبراهيم عن غيرها هو أنها اعتمدت الألمانية الأصلية مباشرة، ما جنبها الانزياحات الناتجة عن الترجمة الوسيطة (الفرنسية أو الإنجليزية)، وهو أمر يُكسب ترجماتها عمقا دلاليا يتّصل بنوايا المؤلف وأفقه الفلسفي، وفي الحقيقة هي ترجمة تُحاور المفهوم وتحاول نقله من نسق إلى نسق بأمانة ووعي لغوي متين.

ب. الجهاز المصطلحاتي في ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح

تمثّل ترجمة الباحثَين العراقيين **حسن ناظم*** وعلي **حاكم صالح**** لمقالة التفاعل بين النص

* ناقد ومترجم وأكاديمي عراقي، يشغل منصب أستاذ في الجامعة الأمريكية في بغداد، وسبق أن تولّى وزارة الثقافة والسياحة والآثار في العراق (2020–2022). له حضور لافت في الساحة الثقافية العربية من خلال مؤلفاته وترجماته ودراساته المنشورة في دوريات علمية ومؤسسات دولية مثل اليونسكو. من أبرز مؤلفاته (الشعرية المفقودة، النص والحياة، أنسنة الشعر، وشعرية الألعاب).

** ناقد ومترجم عراقي، أستاذ بجامعة ذي قار متخصص في الفلسفة الحديثة.

والقارئ* إحدى المحاولات الجادة في نقل مفاهيم نظرية الاستجابة الجمالية كما صاغها فولفغانغ إيزر إلى اللسان النقدي العربي، فقد اعتمد المترجمان على النص الإنجليزي بوصفه لغة وسيطة، وهو خيار يكون غرضه الحضور المضاعف للوعي الاصطلاحي، لما تستدعيه الترجمة عبر الوسيط اللغوي.

تقوم هذه الترجمة على سعي واضح إلى ضبط المصطلح النظري من خلال توثيق يقترن بالمقابلة المباشرة بين الأصل الإنجليزي والصيغة العربية، بما يتيح للقارئ تتبع تطور المعنى داخل البنية الثنائية للنص، ويزداد هذا الخيار وجاهة في ضوء مركزية التفاعل في نظرية إيزر، حيث تُعد العلاقة بين بنية النص والقارئ العنصر الحاسم في إنتاج الدلالة الأدبية.

لذلك يصبح تحليل آليات المصطلحات المترجمة في هذه المادة مدخل لازما لفهم الكيفية التي اختار بها الناقدان تمثيل هذه العلاقة المركبة داخل الخطاب العربي.

الرقم	اللغة الوسيطة(الإنجليزية)	المصطلح الأصلي بالألمانية	الترجمة العربية
01	Phenomenological Theory	phänomenologische Theorie	النظرية الظاهراتية
02	Aesthetic Object		–
03	Artistic Pole	künstlerischer Pol	القطب الفني
04	Aesthetic Pole	ästhetischer Pol	القطب الجمالي
05	The Politics of Experience	Politik der Erfahrung	سياسة التجربة
06	Perception	Wahrnehmung	–
07	Realization	Realisierung	–
08	Blanks	Leerstelle	الفراغات /الفراغ
09	Effect	Wirkung	–
10	Foreground	Vordergrund	–
11	Background	Hintergrund	–
12	Wandering Viewpoint	Wandernder Standpunkt	–
13	Aesthetic Object	ästhetisches Objekt	–

تحليل الجدول:

تنطوي الترجمة المشتركة التي أنجزها كل من حسن ناظم وعلي حاكم صالح لمقال (التفاعل بين النص والقارئ) على مقاربة لغوية تتسم بالحذر المنهجي والالتزام بمستويات مرجعية قريبة من النص الإنجليزي الأصلي. يتجلى هذا أولًا في سمة بارزة هي الميل نحو الترجمة الحرفية الدقيقة، حيث حافظ المترجمان على البنية الاصطلاحية

* حسن ناظم وعلي حاكم صالح، القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط 1، 2007 م.

الأصلية في عدد من المفاهيم المركزية مثل: النظرية الظاهراتية، القطب الفني، الموضوعة الأمامية.

هذا الأسلوب يوحي حقيقة باحترام واضح للمصطلح كما ورد في بنيته المفهومية الغربية، غير أن هذا الوفاء لا يخلو من ثقل تداولي حين يُطرح في بيئة نقدية عربية غير متماهية مع تلك الخلفيات الفلسفية المعقدة التي تقف خلف النص.

من جهة أخرى، ظهرت محاولات لتطويع المصطلح ضمن السياق التداولي العربي عبر ما يمكن تسميته بالترجمة المفهومية المعتدلة، وهي تبرز في ترجمات مثل: التحقق، وجهة النظر المتجولة، حيث لا يُفرّط في الدقة، ولكن يُفسح للمصطلح مجالا ليُقارب الأفق التداولي للقارئ العربي دون خيانة للبنية الأصلية، لكن هذا الاتجاه يحقق ضربا من التوازن بين التجريد الفلسفي والتواصل المعرفي.

أما على مستوى البنية الاشتقاقية، فقد اعتمد المترجمان على توليد المقابلات العربية انطلاقًا من صيغ مألوفة مستندة إلى جذر ثلاثي، وهو ما يتضح في مصطلحات من قبيل: الإدراك، التأثير والفراغات، ونستجل ضمن هذه الصيغة الاشتقاقية منحها للمصطلح شرعية لغوية، كما تُقحمه في التداول الثقافي العربي من خلال بنيات مألوفة صوتيا ودلاليا، مما ييسر عملية التلقي ويقلل من أثر الاغتراب الاصطلاحي.

لكن من المهم التوقف عند الطبيعة الوسيطة للنص المصدر، فالترجمة أُنجزت انطلاقا من اللغة الإنجليزية، لا من الألمانية التي كُتب بها النص الأصل، وهذا التفصيل يحمل تداعيات معرفية واضحة. فبعض المصطلحات الواردة، مثل: الموضوعة الأمامية والخلفية، وإن كانت دقيقة من حيث المقابل الإنجليزي، فإنها لا تعكس بالكامل الشحنة الفينومينولوجية التي كان يُمكن استجلاؤها في حال الترجمة المباشرة من الألمانية. ويبدو أن هذه المحدودية تفرض قيودا على الاشتباك التأويلي مع مفاهيم مركزية في نظرية إيزر، لا سيما تلك المرتبطة بتجربة القراءة ونمط تشكّل المعنى.

2.5. ترجمة المصطلحات المفتاحية لنظرية التلقي في النقد المغاربي

في سياق الانفتاح النقدي على النظريات الغربية المعاصرة، اتجه عدد من الدارسين المغاربة إلى الانخراط في مشروع استيعاب نظرية التلقي، بوصفها تصورًا يتطلب إعادة توطين دلالي ومعرفي داخل السياق العربي. وقد مثّلت ترجمة أعمال روّاد النظرية، وفي مقدمتهم هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، خطوة أولى نحو هذا الانخراط، حيث سعت مدرسة بلاد المغرب، عبر مجهودات نقدية وترجمية متباينة، إلى تفكيك الجهاز المفاهيمي للنظرية وتأمل قابليته للانصهار داخل الحقل النقدي المحلي، الأمر الذي يمهّد لمقاربة متعلقة بالجهاز الاصطلاحي الذي نشأ عن هذا الاستيعاب الثقافي المتعدد.

1.2.5. الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي عند هانز روبير ياوس

أ. الجهاز المصطلحاتي في ترجمة رشيد بنحدو

تُمثل ترجمة **رشيد بنحدو*** لكتاب جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي** إحدى المحطات البارزة في تلقي النظرية داخل الفضاء النقدي المغاربي، لا فقط من حيث راهنية النص المترجم، ولكن أيضًا لما اتّسمت به الترجمة من وعي معرفي ومنهجي بمقومات المشروع التأويلي لياوس. وللإشارة فقد جاء الكتاب في صيغة شاملة، تتضمن مقدمة موسعة، وأربعة فصول، ومسردا اصطلاحيا، وثبتا للأعلام، ما يجعله مؤلفًا مزدوج الوظيفة: ترجمة للنص الأصلي، وتأطيرا نظريا له في آن واحد.

وتستمد هذه الترجمة خصوصيتها من مقدمة وضعها المترجم نفسه، تُبرز الخلفيات التي دفعته إلى هذا الاشتغال، إذ لم يكن الدافع مجرد اهتمام أكاديمي، بل استجابة لرغبة عبّر عنها ياوس نفسه أثناء زيارته إلى مدينة فاس عام(1994م)، عقب لقائه بالمترجم. وقد أشار بنحدو إلى أن ياوس، بعد أن تبيّن له اشتغال الباحث على نظريته في سلك الدراسات العليا، عبّر عن أمله في أن تُنقل أفكاره إلى العربية، انطلاقًا من قناعة بأن " **جمالية التلقي كفيلة بالإسهام في تخليص الدرس الأدبي من بعض مآزقه**".[1]

بادئ ذي بدء تكشف المقدمة عن إدراك دقيق لأهمية الترجمة، كونها وسيلة لإعداد القارئ العربي لولوج عالم النظرية وقد عمل بنحدو على تهيئة القارئ من خلال تقديم تصور عام يؤطّر جمالية التلقي، مع الحرص على تنبيهاته التفصيلية التي تُضيء جوانب من النص وتذلّل كثيرا من صعوبات المصطلح أو البناء المفهومي.

أما الهيكلة الداخلية للكتاب، فقد جاءت موزعة على أربعة فصول، تناولت قضايا محورية في مشروع ياوس، من بينها العلاقة بين تاريخ الأدب والنظرية، ومفهوم التلقي في ضوء الأسطورة، ثم التفاعل الأدبي، وصولا إلى ملامح المنهج الجمالي كما تصوره ياوس.

هذا التقسيم يعكس رؤية منهجية تنسجم مع طبيعة النظرية، وتُترجمها إلى مسار قرائي متماسك ومفتوح على التأويل، أما مايخص ترجمة المصطلحات فبيانها كالآتي:

---

* ناقد ومترجم مغربي، أستاذ بجامعة محمد الأول، له العديد من المؤلفات منها (النص الروائي تقنيات ومناهج، جمالية البين-بين في الرواة العربية).

** هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2004 م.

[1] هانس روبيرت ياوس، المصدر نفسه، ص04.

الرقم	الترجمة العربية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح الألماني الأصلي
01	تاريخ الأدب	L'histoire de la littérature	Literaturgeschichte
02	التطور التاريخي	Progrès historiques	historische Entwicklung
03	المقاربة التاريخية	L'approche historique	historische Herangehensweise
04	المقاربة الجمالية	L'approche esthétique	ästhetische Herangehensweise
05	"منهج التأويل "المحايث	La méthode d'interprétation immanente	immanente Interpretation
06	الإدراك الفني	La perception artistique	künstlerische Wahrnehmung
07	التلقي السلبي	La réception passive	passive Rezeption
08	التلقي الإيجابي	La réception active	aktive Rezeption
09	جمالية التلقي	Esthétique de la réception	Rezeptionsästhetik
10	الأثر المنتج	L'effet produit	erzeugte Wirkung produzierte Wirkung
11	الجمهور	Le public	Publikum
12	القارئ	Le lecteur	Leser
13	جمالية الإنتاج	Esthétique de la production	Produktionsästhetik
14	جمالية الأثر المنتج	L'esthétique de l'effet produit	Wirkungästhetik
15	التلقي	La réception	Rezeption
16	أفق التوقع	Horizon d'attente	Erwartungshorizont
17	التأويل	L'interprétation	Interpretation
18	إعادة تشكيل أفق التوقع	Reconstituer l'horizon d'attente	Rekonstruktion de Erwartungshorizonts
19	السؤال والجواب	La question et la réponse	Frage und Antwort
20	تغيير في الأفق	Changement d'horizon	Horizontwandel
21	أفق التجربة الجمالية	L'horizon de l'expérience esthétique	Horizont der ästhetischen Erfahrung
22	تاريخ التلقي	L'histoire de la réception	Rezeptionsgeschichte
23	تاريخ الآثار	Histoire des effets	Wirkungsgeschichte
24	توحيد الآفاق	La fusion des horizons	Horizontverschmelzung

تحليل الجدول:

في ترجمة رشيد بنحدو لمصطلحات هانس روبرت ياوس من اللغة الفرنسية (الوسيط) إلى العربية، يمكن رصد مجموعة من الآليات الترجميّة التي أدار بها بنحدو العملية الاصطلاحية، والتي تعكس وعيا واضحا بالأبعاد

الثقافية والمعرفية، ولكنها أيضا لا تخلو من تحديات وإشكاليات ناتجة عن الوسيط الفرنسي.

أول ما اضطلع به الجهاز المصطلحاتي هو الحضور البارز للترجمة الحرفية، إذ تُعتبر هذه الآلية مهيمنة بشكل واضح في الغالب ، حيث جاءت ترجمة بنحدو أقرب إلى المقابل الفرنسي من حيث التركيب اللغوي والمعنى المباشر، ومن امثلة ذلك مصطلح (L'histoire de la littérature) المترجم بتاريخ الأدب، و La réception passive)) المترجم بالتلقي السلبي ثم (La réception active) المترجم بالتلقي الايجابي، وهذا النهج يعكس مدى الالتزام الواضح بالدقة المرجعية للمصطلح الأصلي، غير أنه لا يقدم دائمًا عمقا تأويليا كافيا للقارئ، ولا يراعي خصوصية الاشتقاقات الفلسفية الألمانية.

من جهة أخرى، اتجه بنحدو إلى اعتماد الترجمة التفسيرية عندما يتعلق الأمر بالمصطلحات ذات البعد الفلسفي أو النظري المركب، ولعلنا نستجل ذلك في (La méthode d'interprétation immanente) المترجم منهج التأويل "المحايث"، بالاضافة إلى (Reconstituer l'horizon d'attente) المنعوت إعادة تشكيل أفق التوقع. لكن ما يمكن ملا حظته هنا حرص المترجم على تقديم مقابلات اصطلاحية تحمل بعض الشرح والتفسير الضمني للمفهوم، مع إضافة علامات الاقتباس في مصطلح "المحايث" كمحاولة واعية للإشارة إلى خصوصية المصطلح الفلسفي.

يبدو أن الاشتقاق العربي التقليدي قد حضر كآلية تأصيلية، حيث استخدم بنحدو بشكل واضح آلية الاشتقاق اللغوي العربي المستند إلى جذور مألوفة ومتداولة، مما يسهل على القارئ العربي استيعاب المفهوم كما في (جمالية التلقي) و(تغيير في الأفق) ويُعتبر هذا الاشتقاق فعّالًا في توطين المفهوم، ويمنحه قابلية الاندماج في الثقافة النقدية العربية بشكل سلس دون غربة اصطلاحية.

وبخصوص الترجمة الاصطلاحية، بتضح استخدام هذه الآلية في المصطلحات ذات التداول النقدي العربي المسبق كما في (Horizon d'attente) تختار ترجمته أفق التوقع، و (horizons La fusion des) تمت ترجمته توحيد الآفاق. هذا النوع من الترجمة يعكس وعي المترجم بأهمية الربط مع النسق المفاهيمي النقدي العربي القائم مسبقًا، وإن كانت (توحيد الآفاق) تختلف قليلًا عن المقابل الشائع (اندماج الآفاق).

أما فيما يخص مظاهر اللبس والانزياح الدلالي، لعل أبرز إشكال واجه ترجمة بنحدو يكمن في اعتماده على النص الفرنسي بدل النص الألماني الأصلي، وهو ما قد يؤدي إلى إضعاف العمق الفلسفي لبعض المصطلحات، وتحديدا تلك المرتبطة بنظرية التلقي بوصفها فلسفة تأويلية ألمانية بالأساس. مثلًا، مفهوم "المحايث (immanente) "الذي تُرجم من الفرنسية يعكس خصوصية فلسفية فرنسية قد تختلف عن العمق الألماني الأصلي.

إضافة إلى ذلك وعلى الرغم من الدقة المرجعية العالية، هناك ميل واضح لدى بنحدو إلى الترجمة التي تحافظ على ثبات المصطلح في لغته الأصلية، ما أدى إلى اختزال بعض المفاهيم ضمن حدود ضيقة أو مباشرة،

وهو ما يظهر في مصطلح الأثر المنتج (L'effet produit)، حيث لم يحرِ توضيح الجوانب العملية أو التفاعلية لهذا المصطلح.

ب. الجهاز المصطلحاتي في ترجمة محمد مساعدي

تمثل ترجمة **محمد مساعدي*** حلقة أخرى في سلسلة الجهود المغربية الرامية إلى نقل مشروع هانس روبرت ياوس إلى القارئ العربي، وهي ترجمة تُدرج ضمن مسعى تأسيسي لتوطين مفاهيم جمالية التلقي داخل الخطاب النقدي المحلي. غير أن ما يلفت الانتباه في عمل مساعدي ليس فقط انشغاله بنقل النصوص النظرية، بل أيضا الكيفية التي وظّف بها المصطلحات الأساسية للنظرية داخل متن كتابه جمالية التلقي**.

الرقم	الترجمة العربية	اللغة الوسيطة(الفرنسية)	المصطلح الأصلي بالألمانية
01	تاريخ الأدب	L'histoire de la littérature	Literaturgeschichte
02	التطور التاريخي	Progrès historiques	historische Entwicklung
03	المقاربة الجمالية	L'approche esthétique	ästhetische Herangehensweise
04	الإدراك الفني	La perception artistique	künstlerische Wahrnehmung
05	جمالية التلقي	Esthétique de la réception	Rezeptionsästhetik
06	الوقع المنتج	L'effet produit	produzierte Wirkung erzeugte Wirkung
07	القارئ	Le lecteur	Leser
08	جمالية الوقع المنتج	L'esthétique de l'effet produit	Wirkungsästhetik
09	التلقي	La réception	Rezeption
10	أفق التوقع	Horizon d'attente	Erwartungshorizont
11	التأويل	L'interprétation	Interpretation
12	إعادة تشكيل أفق التوقع	Reconstituer l'horizon d'attente	Rekonstruktion de Erwartungshorizonts
13	السؤال والجواب	La question et la réponse	Frage und Antwort
14	تحول الأفق	Changement d'horizon	Horizontwandel
15	أفق الخبرة الجمالية	L'horizon de l'expérienc esthétique	Horizont der ästhetischer Erfahrung
16	تاريخ التلقي	L'histoire de la réception	Rezeptionsgeschichte
17	تاريخ التأثيرات	Histoire des effets	Wirkungsgeschichte

* ناقد ومترجم أكاديمي مغربي.

** هانس روبيرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب، تر: محمد مساعدي، دار النايا للنشر والتوزيع، ط 1، 2014 م،

تحليل الجدول:

تتميز الترجمة التي قدّمها محمد مساعدي لنصوص هانس روبرت ياوس بمزيج خاص من الحذر الاصطلاحي والدقة اللغوية التي تعبّر عن وعي واضح بمسؤولية النقل الثقافي للمفاهيم والنظريات من سياق إلى آخر. ولعل أبرز ما يُميز هذه الترجمة هو اعتمادها على الاشتقاق كونه عملية إعادة تشكيل واعية تنطلق من جذور لغوية عربية مألوفة لتوليد مصطلحات تتسق تماما مع التداول النقدي العربي الراهن، كما في (الوقع المنتج، تاريخ التأثيرات) حيث تستقر هذه المصطلحات ضمن سياق تداولي ثقافي يسهل قبوله واستيعابه.

وإلى جانب ذلك، يظهر مساعدي تمسكا ملحوظا بالترجمة الحرفية الدقيقة التي تؤمن للنص نوعا من الاستقرار المرجعي، وتجنّبه الانزياحات الدلالية التي قد تؤثر سلبًا على القراءة النقدية للنص. يظهر هذا في مصطلحات واضحة ومباشرة ك (تاريخ الأدب، المقاربة الجمالية، الإدراك الفني) وتعكس هذه الاستراتيجية رغبة واضحة في الوفاء الكامل للأصل الفرنسي، ما يتيح للقارئ العربي أن يتفاعل مع المفهوم في سياقه الأول، لكن مع الإقرار بأن هذه الترجمة الحرفية على الرغم من دقتها، قد تضحي أحيانا بالعمق التأويلي المحتمل.

أما على مستوى المرونة التفسيرية، فقد أظهر مساعدي جهدا واضحا في تبسيط وتوضيح بعض المصطلحات التي قد تبدو غامضة أو معقدة للقارئ العربي، وذلك باختياره مصطلحات مثل (تحول الأفق) و(إعادة تشكيل أفق التوقع) وهذه الترجمة، تمتد حقيقة نحو إعادة صياغة المصطلح بشكل يمكّن القارئ العربي من استيعاب الدينامية والعمق الذي يحمله المصطلح في سياقه الأصلي.

بالإضافة إلى ذلك، لعل أبرز ما يميز ترجمة مساعدي هو اختياره لمصطلح الوقع المنتج في ترجمته (L'effet produit) بدلا من الأثر المنتج الذي شاع لدى مترجمين آخرين. هذا التذبذب قد يفتح المجال لبعض الالتباس الدلالي، وإن كان يعكس محاولة المترجم في تقديم بصمته الخاصة في تمييز دقيق بين المفهومين.

ج. الجهاز المصطلحاتي في ترجمة عبد القادر بوزيدة

تقدّم ترجمة **عبد القادر بوزيدة*** لمقال جمالية (الاستقبال) أو (التلقي) عند هانس روبرت ياوس** نموذجا خاصا في التعامل مع نظرية التلقي داخل السياق النقدي الجزائري، حيث يطالع القارئ نصا يُظهر منذ بدايته تردد في الاصطلاح بين الاستقبال والتلقي، وكأن المصطلحين يؤديان المعنى ذاته دونما تمايز دقيق في الخلفية المفهومية. وقد استند بوزيدة في ترجمته إلى النسخة الفرنسية من كتاب ياوس (Pour une esthétique de la réception)، مع تركيزه على الجزء الأول منه، الذي يحمل عنوان تاريخ الأدب: تحدّ

* ناقد ومترجم محنك جزائري، أستاذ أكاديمي بجامعة الجزائر له العديد من الاعمال في مجال الترجمة وغيرها نذكر منها (رواية قسمت الميت، الوجيز في الأدب المقارن).

** عبد القادر بوزيدة، جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبيرت ياوس، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع. 10، ديسمبر 1996 م.

لنظرية الأدب وهو من النصوص النظرية المؤسسة في مشروع ياوس.

وما يُضفي طابعا مميزا على هذا العمل هو الجهد الاصطلاحي الكثيف الذي يظهر في بنية المقال، حيث عمد المترجم إلى تفكيك مفاهيم النظرية وتقديمها في عناوين مركزة، مقرونة بمقابلاتها الألمانية الأصلية، وهي ميزة نادرة في الترجمات العربية، خاصة أن هذه النظرية غالبا ما وصلت إلى النقد العربي عبر وسيط فرنسي أو إنجليزي. بهذا الأسلوب، لا يكتفي النص بتقديم ترجمة، وإنما يساهم فعليا في بلورة الجهاز المفهومي للنظرية وتثبيت مصطلحاتها ضمن اللغة النقدية العربية.

الرقم	الترجمة العربية	اللغة الوسيطة (الفرنسية)	المصطلح الأصلي بالألمانية
01	تاريخ الأدب	Histoir des idées	Geistesgeschichte
02	أفق الانتظار	Horizon d’attente	Erwartungshorizont
03	تعديل أفق الانتظار	Changement d’horizon	Horizontwandel
04	دمج الآفاق	Fusion des horizons	Horizontverschmelzung
05	المدرسة الظواهرية	École phénoménologique	Phänomenologische Schule
06	تاريخ الآثار	Histoire des effets	Wirkungsgeschichte
07	الاتجاه التاريخاني	L’historisme	Historismus
08	المحور التزامني	Synchronique	synchronisch
09	المحور التعاقبي	Diachronique	diachronisch

تحليل الجدول

بادئ بذي بدأ، نستشف جليا من اشتغال عبد القادر بوزيدة على ترجمة مقال ياوس أنّ مقاربته الاصطلاحية تنبني على نزعة محافظة، تتوخى الدقة المرجعية أكثر من خوض مغامرة توليد المصطلح. وهو ما يتجلّى في طبيعة الآليات الترجميّة التي وظّفها.

فعلى عكس بعض المترجمين الذين لجأوا إلى تفعيل الطاقات الاشتقاقية للغة العربية من أجل تأصيل الجهاز المفاهيمي، آثر بوزيدة الالتزام بالمصطلحات الجاهزة أو المألوفة أكاديميا، فمصطلحات مثل (الاتجاه التاريخاني والمحور التزامني/التعاقبي) تبدو أقرب إلى تعبيرات تداولية مستقرة منها إلى اجتهادات لغوية، وهذا يؤكد نزعة المترجم نحو خطاب ترقبي يتفادى المجازفة الإصطلاحية لصالح التلقي السلس، لكنه بالمقابل يُفوّت إمكانيات إثراء المعجم النقدي العربي.

كما عمد بوزيدة في عدد من المصطلحات إلى تقديم ترجمات حرفية، منها ترجمة (Gestesgeschichte) إلى تاريخ الأدب، و (Histoire des effets) بتاريخ الآثار، ويحيل هذا الاختيار إلى التزام مرجعي يراهن على تجنّب التأويل الزائد، لكنه في نفس الوقت يثير تساؤلا حول الوعي الدلالي المصاحب لهذه الترجمة، فاختيار مصطلح (الآثار) بدلًا من (التأثيرات) يحمل دلالة ملتبسة، إذ ينقل المفهوم من

حقل التلقي التفاعلي إلى فضاء دلالي أقرب للأنثروبولوجيا أو التفسير المادي.

ما يلفت النظر في هذه الترجمة هو تراجع الطابع التفسيري إلى حدّ شبه الغياب، فمصطلحات مركزية مثل (Fusion des horizons) ونحو ذلك لم تدرج أصلا، رغم أهميتها في بناء المفهوم التأويلي عند ياوس وغادامير.

تُجسّد ترجمة عبد القادر بوزيدة مثالًا لترجمة تنحو نحو الحياد اللغوي والتقني، مخلصةً لظاهر المصطلح ومتعالية عن الاجتهاد التأويلي، وهي بذات المعنى تمنح هذا الانجاز طابعًا خاصًا، وتجعل منه ثمرة جهد فردي قائم على استيعاب شخصي للنظرية في أفق تبليغها إلى المتلقي العربي بمصطلحات يراها أقرب إلى روح المفهوم منها إلى الصيغة الجامدة.

2.2.5. الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي عند فولفغانغ إيزر

أ. الجهاز المصطلحاتي في ترجمة عبد العزيز طليمات

في إطار التفاعل المغاربي مع المشروع النظري لفولفغانغ إيزر، قدّم **عبد العزيز طليمات*** مساهمته عبر مقال موسوم بالوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانغ إيزر**، وهي مساهمة استندت إلى الترجمة الفرنسية لكتاب فعل القراءة(نظرية الوقع الجمالي) ونستشف من اختيار المترجم للنص الفرنسي بدلا من النسخة الإنجليزية المعتمدة عند آخرين اختلافا واضحا في الرؤية الاصطلاحية، فمنذ الوهلة الأولى تظهر ملامح هذا التباين من العنوان ذاته، إذ جاءت الترجمة الإنجليزية بعنوان (فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب في الأدب) وهو ما يُبرز تنوع المرجعيات اللغوية المؤطّرة لترجمة مفاهيم إيزر إلى العربية.

تبرز في هذا العمل محاولة واعية لتحديد المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها نظرية الوقع الجمالي، من خلال استحضار مقابلات دقيقة باللغة الفرنسية، ما يعكس عناية خاصة بضبط المصطلح في سياقه الأصلي، وتجنّب الانزياحات المحتملة التي قد تطرأ عند الترجمة غير المباشرة. ويأتي هذا الاشتغال في صلب الجهد المغاربي الرامي إلى تأصيل نظرية إيزر داخل الخطاب النقدي العربي، اعتمادا على اشتغال اصطلاحي يتقصّد الوضوح دون الإخلال بالخلفية الفلسفية للمفهوم.

الرقم	الترجمة العربية	اللغة الوسيطة(الفرنسية)	المصطلح الأصلي بالألمانية
01	الوقع	Effet	Wirkung
02	التحقّق /التجسيد	Cincrétisation	Konkretisation
03	الموقع الافتراضي	Le lieu virtuel	virtueller Ort

* ناقد وأكاديمي مغربي.

** عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانغ إيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 6، 01 أكتوبر1992م.

04	حدث	Evénement	Ereignis
05	التحديد التضافري	Surdétermination	Überdeterminierung
06	جامع القارئ	Archi lecteur	Archileser
07	القارئ المخبر	Lecteur informé	Informierter Leser
08	القارئ المستهدف	Lecteur visé	Gemeinter Leser intendierter Leser
09	السجل /الاستراتيجيات	Répertoire	Repertoire
10	مواقع اللاتحديد	Lieux d'intermination	Orte der Unbestimmtheit
11	طاقة النفي	Potentiel négation	Negationspotenzial

تحليل الجدول:

من خلال آلية الاشتقاق العربي التأويلي، يكشف طليمات عن حس لغوي لا يكتفي بملاحقة الدلالة الظاهرة، بل يسعى إلى مواءمتها مع إيقاع اللغة العربية وطاقتها التداولية، ويتجلّى ذلك بوضوح في ترجمته لـ (Cincrétisation) إلى التحقّق والتجسيد، وهما صيغتان اشتقاقيتان تنتميان إلى بنية صرفية عربية مألوفة، من وزنَي تفعُّل وتفعيل، بما يحمّل المصطلح شحنة دلالية مركّبة تجمع بين الأنطولوجي والجمالي، إلا أن هذه الازدواجية، وإن عكست ثراء دلاليا، تُظهر في الآن ذاته تردّدًا في الحسم الاصطلاحي.

ولا تقل ترجمته لـ (Potentiel de negation) إلى طاقة النفي جرأة اصطلاحية؛ إذ يكسر الترجمة الحرفية لـ(إمكان) أو (قابلية)، ويستبدلها بـ(طاقة) وهو اشتقاق ينمّ عن وعي فلسفي بالإمكان كقوة كامنة وليس كمجرّد احتمال نظري، ما يقرّب المصطلح من الحقل التداولي العربي دون التفريط في عمقه.

من ناحية أخرى، نلحظ اعتماد طليمات على الترجمة الحرفية المنضبطة، حيث لم ينخرط في التفكيك الزائد لمصطلحات مثل (Effet) التي نقلها إلى (الوقع) بدلًا من (الأثر) مواكبة لاختيارات عدد من المترجمين المغاربة الذين أرادوا تفادي الحمولة اللغوية الدينية والسياسية لكلمة (الأثر)في العربية. ومثل ذلك أيضًا ترجمته لـ (Événement) إلى (حدث)، وهي ترجمة تبدو لأول وهلة بسيطة، لكنها في السياق الظاهراتي لإيزر تنفتح على أفق تأويلي أكثر تعقيدا، ما يجعل الحفاظ على البنية الأصلية اختيار محسوب.

وفي مقاربة واضحة نحو الوضوح والمباشرة، لجأ طليمات إلى التوصيف المعجمي المركّب بدلا من التكثيف الاصطلاحي، كما في (Répertoire)التي ترجمها إلى (السجل، الاستراتيجيات). هذه الثنائية تحيلنا إلى محاولة احتواء البعد التركيبي للمصطلح، وإن كان يفتح الباب أمام إرباك اصطلاحي؛ فـ(السجل) يحيل إلى الحقل البليوغرافي بينما (الاستراتيجيات) تنتمي إلى الخطاب التداولي أو التحليلي. ومثله، اختياره لـ (Lieux d'intermination)بـ (مواقع اللاتحديد) يراهن على بناء عبارة وصفية دقيقة، لكنها تبقى مفتوحة على احتمالات تأويلية تطبعها الضبابية، في غياب تجذير ثقافي للمصطلح ضمن المدونة النقدية العربية.

لكن رغم هذه الصرامة اللغوية، تُسجّل الترجمة عددًا من الانزياحات الدلالية، أبرزها تذبذب المصطلح الواحد بين مقابلين، كما في (التحقّق / التجسيد) لـ (Cincrétisation) مما يعكس تردّدًا تأويليا يُربك التلقي، خاصة في ظل غياب حسم مفاهيمي. ويزداد هذا الإرباك في ترجمته لمصطلح (Archi lecteur) إلى (جامع القارئ) وهي صيغة غير مألوفة في الخطاب العربي، ولا توضح ما إذا كان المقصود بها القارئ النموذجي أو القارئ المتعالي أو حتى القارئ الضمني. هذا الغموض الاصطلاحي يفتح باب التأويل على مصراعيه، ويُضعف التجانس المصطلحي في الترجمة.

ولعل أبرز مظاهر التوتر الدلالي في ترجمته تظهر في تبنّيه لمصطلحات قادمة من الحقل المعرفي الفرنسي، دون تمثل لمرجعياتها الألمانية الأصلية، كما في (Surdétermination) التي نقلها إلى التحديد التضافري – وهو مصطلح أقرب إلى استعمالات **لاكانية*** تنتمي إلى التحليل النفسي الفرنسي، لا إلى السياق التأويلي لإيزر. وهذا يُعيدنا إلى إشكالية اعتماد الترجمة الفرنسية وسيطًا، ما يُفضي إلى انفصال الترجمة عن السياق الفلسفي الألماني، لا سيما حين يتعلق الأمر بمصطلحات ذات خلفية ظاهراتية أو هيرمينوطيقية دقيقة.

في المحصلة، تكشف ترجمة عبد العزيز طليمات عن مسار ترجموي وسط بين الأمانة المعجمية والابتكار الاشتقاقي بين الضبط الاصطلاحي والتأويل الدلالي، لكنها تظلّ محتاجة إلى استعادة الأصل الألماني، لا فقط لاستكمال الدقة بل لتوطين المفهوم بما يليق بثقله النظري.

3.5. مظاهر الإشكال الاصطلاحي في نظرية التلقي

إنّ من أبرز ما يستوقف الباحث وهو يمعن النظر في خارطة الترجمة الاصطلاحية داخل المدونة النقدية العربية (المعاصرة) المهتمة بنظرية التلقي، هو التفاوت البين في صيغ ترجمة المصطلحات الألمانية المؤسسة لهذا الاتجاه والتباين في أوجه مقاربتها وتوظيفها في المتن النقدي العربي، لا من حيث دقتها المفاهيمية فحسب، بل كذلك من حيث استيعاب خلفياتها النظرية وامتداداتها الفلسفية والجمالية في السياق الغربي الذي وُلدت فيه.

فالمتأمل في المدونة العربية يلحظ تعدد الترجمات للمصطلح الواحد، بين مترجم وآخر، بل وأحيانًا لدى المترجم نفسه مما يفضي في كثير من الأحيان إلى نوع من الالتباس أو الانزلاق الدلالي الذي يربك القارئ، ويشوّش البناء المعرفي للنظرية ذاتها.

---

* تشير إلى أن بعض المصطلحات التي ظهرت في الترجمة – مثل (Surdétermination) التي نقلها طليمات إلى التحديد التضافري– لها جذور ومفاهيم خاصة في نظرية التحليل النفسي عند جاك لاكان، أحد أعمدة التحليل النفسي الفرنسي في القرن العشرين، وهذا المصطلح (التحديد الزائد أو التضافري) يعني أن معنى ما أو دلالة معينة لا تتحدد بسبب واحد مباشر، بل تنتج عن تراكب عدة محددات نفسية أو رمزية أو ثقافية، وعليه فإن الترجمة تنزاح من معناها الذي قصده إيزر (الذي يشتغل ضمن الفينومينولوجيا ونظرية التلقي) إلى معنى مستعار من الحقل النفسي–اللغوي الفرنسي، وهذا يُعتبر انزياحا دلاليا، لأنه يُلبس المفهوم ثوبا غير ثوبه الأصلي.

وإذا كان المبحث السابق قد أولى عناية بمقاربة الترجمة في علاقتها بالمدونة النقدية الخاصة بكل باحث، ورصد الآليات التي اعتمدها في ترجمته للعربية، فإن الاشتغال في هذا المبحث سيتجه نحو المصطلح الألماني الواحد، ليسلط الضوء على تنوع ترجماته واختلاف تأويلاته في محاولة لتفكيك خلفيات هذا التعدد، ورصد درجات التباين والاتفاق والبحث عن مدى اتساق هذه الترجمات مع الأفق النظري الذي انبثقت منه المصطلحات داخل سياقها الأصلي، أضف إلى ذلك محاولة استثمار التراث للوقوف على خلفية المصطلح.

ولضبط هذا الاشتغال وتفادي الخلط المنهجي، تمّ اعتماد تصنيف إجرائي يفرز المصطلحات المدروسة إلى ثلاث فئات مترابطة: فئة أولى تؤطّر المفاهيم النظرية العامة التي تشكّل الإطار الفلسفي والجمالي لنظرية التلقي، وفئة ثانية تُعنى بالمفاهيم الإجرائية والآليات التحليلية التي تُفعّل في قراءة النصوص وتفكيك علاقة القارئ بها، ثم فئة ثالثة تضم المفاهيم النقدية والتطبيقية المرتبطة بطرائق استجابة المتلقي وتمثلاته، بما يتيح قراءة أكثر دقة لتمثل إشكالات تعدد المقابلات العربية واختلاف درجات تمثلها في الخطاب النقدي العربي.

1.3.5. مصطلحات التأطير لنظرية التلقي

الرقم	المصطلح الألماني	الترجمة العربية	المترجم
01	Rezeptionstheorie	نظرية التلقي	عز الدين إسماعيل
		نظرية الاستقبال	رعد عبد الجليل
02	Rezeptionsgeschichte	تاريخ التلقي	عز الدين إسماعيل
		تاريخ الاستقبال	سعيد علوش
		تاريخ الاستقبال	رعد عبد الجليل
		تاريخ التلقي	رشيد بن حدو
		تاريخ التلقي	محمد مساعدي
		تاريخ التلقي	بسام بركة
03	Wirkungsgeschichte	تاريخ الفاعلية	عز الدين إسماعيل
		تاريخ العملي	عز الدين إسماعيل
		تاريخ تعزيز النص	رعد عبد الجليل
		تاريخ التأثيرات	محمد مساعدي
		تاريخ الآثار	رشيد بن حدو
		تاريخ الآثار	عبد القادر بوزيدة
04	Wirkungsästhetik	جماليات التأثير	عز الدين إسماعيل
		جماليات التأثير	رعد عبد الجليل
		جمالية الأثر المنتج	رشيد بن حدو

		جمالية الوقع المنتج	محمد مساعدي
05	Rezeptionsästhetik	جماليات التلقي	عز الدين إسماعيل
		جمالية التلقي	سعيد علوش
		جماليات الاستجابة	رعد عبد الجليل
		جمالية التلقي	رشيد بن حدو
		جمالية التلقي	محمد مساعدي
		جمالية التلقي /جمالية /الجمالية الاستقبالية	سعيد علوش
		جمالية التلقي	بسام بركة
06	Paradigma	النموذج	عز الدين إسماعيل
		النماذج	رعد عبد الجليل
		النموذج	سعيد علوش
		النموذج	بسام بركة
07	Hermeneutik	الهرمنيوطيقا	عز الدين إسماعيل
		الهرمنوتيكية	سعيد علوش
		التأويلية	رعد عبد الجليل
		الهرمنوتيكية	رشيد بن حدو
		الهرمنوتيكية	محمد مساعدي
		علم التأويل	بسام بركة
08	Interpretation	علم التفسير	عز الدين إسماعيل
		التأويل	سعيد علوش
		علم التأويل	رعد عبد الجليل
		التأويل	رشيد بن حدو
		التأويل	محمد مساعدي
		التفسير	بسام بركة
09	Theorie des kommunikativen Handelns	نظرية النشاط الاتصالي	عز الدين إسماعيل
		نظرية سلوك الاتصال	رعد عبد الجليل
10	Aisthesis	الحس الجمالي	عز الدين إسماعيل
		استقبالية الخبرة الجمالية	رعد عبد الجليل

يُبرز الجدول المخصّص للمصطلحات التأطيرية في نظرية التلقي مظهرًا آخر من مظاهر التشتّت والاضطراب التي تعتري الجهود الترجمية في الحقل النقدي العربي، ويكشف عن إشكالية إضافية تتقاطع مع جملة

من الإشكالات المنهجية والمعرفية التي وسمت تعامل عدد من النقّاد العرب مع المفاهيم الغربية الوافدة؛ إذ سلكت هذه المصطلحات ذات الطبيعة النظرية الشمولية، المسار ذاته الذي عرفته مفاهيم إجرائية أخرى في نظريات سابقة، من حيث التعدد المربك للمقابلات العربية المقترحة، وتفاوت البدائل الاصطلاحية المعروضة للمصطلح الألماني الواحد، دون ضوابط مفاهيمية أو توجيه معرفي دقيق دون أن ننكر وجود الاتفاق الاصطلاحي أحيانا.

ويُعزى هذا التباين –كما اتّضح من خلال استقراء الجدول – إلى اجتهادات فردية تُغلب الطابع الشخصي على العمل المعجمي، في ظل غياب المرجعية الجماعية الموحدة، بل وتُقصي أي جهد جماعي قد يطمح إلى بناء منظومة ترجمية متسقة.

ولا يقف الأمر عند حدّ التباين في الألفاظ، بل يتجاوزه إلى التفاوت في فهم المفاهيم ذاتها ضمن سياقها المعرفي الغربي، الأمر الذي يحول دون تحقيق التراكم المعرفي المطلوب، ويُربك إمكانية التواصل العلمي المتوازن بين المتلقي العربي والمفاهيم التي يُراد لها أن تُستثمر نقديًّا، ولعل الغاية التي يفترض أن تكون مركزية – هي توحيد الفهم قبل توحيد التسمية – غالبًا ما تضيع في خضم تعدد الصيغ وغموض التحديد.

بادئ ذي بدء وفي سياق النقد العربي المعاصر، واجه مصطلح **(Rezeptionstheorie)** تباينًا في ترجمته للعربية بين صيغتي (نظرية التلقّي) و (نظرية الاستقبال). ورغم محدودية هذين الخيارين ظاهريا، فإن هذا التعدّد البسيط يُخفي خلافًا دلاليًّا دقيقًا يؤثّر في فهم جوهر النظرية. فمن جهة أولى، يحمل فعل التلقّي في العربيّة إيحاءً بالتفاعل والاستيعاب والتجاوب النشط كما جاء في التنزيل **{فتلقّى آدمُ من ربّه كلمات..}** وقد فسر القرطبي (تلقّى) بمعنى "**فهم وأدرك وقَبِل وأخذ**[1]، مما يوحي بعلاقة حيويّة بين القارئ والنص وبخلقٍ مشترك للمعنى. أما الاستقبال في المقابل فيوحي بعمليّة آليّة أو حياديّة أشبه بتلقّي رسالة دون تفاعل أو تأويل عميق. هذا الفرق الظريف في الظاهر يؤدّي إلى تباين جوهري في تمثّل النظرية، فمصطلح (التلقّي) يتناغم مع منظور ياوس وإيزر في نظريّة التلقّي كون القارئ شريك فاعل في إنتاج الدلالة. في حين أن استخدام لفظ (الاستقبال) قد يُفهم على طريقة نظريات الإعلام والتأثير التقليدية، فينزلق بالمفهوم نحو السطحية ويُبعده عن جذوره الفلسفية والجمالية الأصلية. أضف إلى ذلك أن اعتماد مصطلح الاستقبال يُوقع المفهوم في التباسٍ اصطلاحي؛ إذ قد يخلط بين نظرية التلقّي بوصفها نظرية أدبية وتأويلية وبين مفاهيم أخرى في حقل الاتصال والإعلام. في الجانب الآخر، يمنح التراث اللغوي والبلاغي العربي سندًا قويًا لمصطلح التلقّي: فالجذر اللغوي (ل.ق.ي) يفيد اللقاء والأخذ بتفهُّم، وقد استخدمه البلاغيون كعبد القاهر الجرجاني لوصف دور المتلقّي بوصفه "**صاحب ذائقة وحُكم على جودة الكلام**[2]، مما يؤكد أن عملية التلقّي في التراث عملية تفاعلية تستلزم فهمًا وذوقا وليس مجرّد

[1] ينظر: أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تح: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 2، 1384 هـ، 1964 م، مج. 1، ص 323.

[2] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 225.

استلام سلبي. هذه الخلفيّة التراثيّة تجعل اختيار مصطلح (نظرية التلقّي) أكثر أصالة وانسجاما مع روح النظرية الحديثة، بينما تبدو (نظرية الاستقبال) أقل ثراءً دلاليّا وبعيدة عن عمق الجذر اللغوي في سياق النقد. وبناءً على ذلك، ورغم أنّ بعض الباحثين ك (رعد عبد الجليل) اعتمدوا مصطلح (الاستقبال) في محاولة منه للتبسيط، فإن المصطلح الأدق والأقرب لمراد النظرية وفق حدود اطلاعنا هو (نظرية التلقّي) لما فيه من تأكيد على تفاعل القارئ والنص وجماليات التأويل، وهذا التأييد لا يقلل من شأن اجتهادات من سبقنا في الترجمة المصطلحية، وإنما يُرجّح ما يتوافق مع جوهر المفهوم الأصلي.

وبصورة موازية، يبرز المصطلح الألماني **(Rezeptionsgeschichte)** وقد تُرجم إلى صيغتين في الساحة العربية هما (تاريخ التلقّي) و(تاريخ الاستقبال). تكشف بيانات الاستعمال النقدي أنّ الغالبيّة المتمثلة في – أربعة مترجمين– تميل إلى اصطلاح (تاريخ التلقّي) مع وجود محدود لاستعمال (تاريخ الاستقبال) لدى اثنين منهم؛ هذا التفاوت وإن كان رقما بسيطًا فإنه يترك أثرًا دلاليًا مهمًا. فمصطلح (التلقّي) يستحضر مرة أخرى عملية تلقٍ واعية وفاعلة عبر الزمن، حيث يُسهم القرّاء عبر العصور في تشكيل تاريخ حياة النصوص عبر تأويلاتهم المتجددة. أما لفظ (الاستقبال) في سياق التاريخ فيوحي برصد تلقٍّ سلبي أو معلوماتي محض لانتشار النصوص، دون التشديد على دور القارئ في إعادة إنتاج معانيها. وبذلك فإن (تاريخ التلقّي) يؤكد البعد التفاعلي والجمالي في سيرة الأعمال الأدبية بينما قد يقود (تاريخ الاستقبال) الذهن إلى حقل الاتصال الجماهيري أو تأريخ الانطباعات العامّة، مبتعدًا عن جوهر الفكرة التي قدّمها ياوس حول تاريخ القراءة بوصفه تحديًا للنظرية الأدبية التقليدية.

إنّ استعمال مصطلح (الاستقبال) هنا قد يسبب خلطًا بين التاريخ التأويلي للنصوص وبين مفاهيم أخرى ك (تاريخ التأثير) أو (نظريات الاتصال)، خاصة إذا لم يُميَّز بدقّة بين (نظرية التلقّي) و(تاريخ التلقّي) كمجالين متكاملين ولكنهما منفصلان في آن واحد. وليس من العبث أن يُعلّق ياوس بنفسه ساخرًا كما أسلفنا الذكر، بأن (**مسائل الاستقبال قد تكون أنسب إلى الإدارة الفندقية منها إلى الأدب**)، في إشارة منه إلى البُعد غير الأدبي الذي قد ينزلق إليه المفهوم إن أُسيء استعماله. ومن الناحية اللغوية والتراثيّة، يثبت الجذر العربي (لقي) حضوره مرة أخرى؛ فهو يدل على اللقاء والتفاعل والتأثّر، وقد رأينا كيف يمنح مصطلح (التلقّي) عمقًا وأصالة عبر استدعاء تراث بلاغي يعتبر القارئ طرفًا أساسيًا في العملية الإبداعية. هذا العمق يغيب نسبيًا في لفظ (الاستقبال) الذي لا يمتلك الحمولة نفسها في الذاكرة البلاغية العربية. وعليه، فإن ترجمة (تاريخ التلقّي) تبدو أكثر اتساقًا مع المنحى التأويلي والجمالي الذي يقصده المصطلح الألماني، فضلًا عن انسجامها مع ما رسخته (نظرية جمالية التلقّي) من أولوية لدور القارئ عبر التاريخ. ومع أن بعض الترجمات اعتمدت (تاريخ الاستقبال) وربما وجدت فيه معادلاً مقبولًا عندهم، فإن اختيار (التلقّي) يظلّ الأوفى للمفهوم والأكثر ثراءً؛ إذ يجمع بين دقة الدلالة واحترام الخصوصية النظريّة للمصطلح، مستفيدًا من إمكانات اللغة العربية نفسها. وفي

محصلة اطلاعنا، يكمن الحل الأمثل في اعتماد مصطلح واضح لا لبس فيه — يميل للاصطلاح الأدق (التلقّي) دون إقصاء البدائل الاجتهادية — مع إبقاء الباب مفتوحا لاستثمار التراث اللغوي والبلاغي لإغناء المفهوم وتوضيحه بعيدًا عن أيّ ابتذال أو اضطراب اصطلاحي.

أما مصطلح **(Wirkungsgeschichte)** فيواجه إشكالا اصطلاحيًا في النقل إلى العربية، فقد تعددت مقابلاته في خطاب التأويل وجماليّات التلقّي بتعدّد زوايا فهم (تاريخ التأثير) المقصود. استخدم عزّ الدين إسماعيل مصطلح (تاريخ الفاعلية) ومرّة (تاريخ العملي) في سياق محاولة إبراز بُعد الفعل أو الفاعليّة الكامنة في النص عبر تاريخه، بينما اقترح رعد عبد الجليل مصطلح (تاريخ تعزيز النص) مشيرًا إلى تراكم أوجه المعنى وتقوية حضور النص عبر تقاليد قراءته، أما محمد مساعدي فرأى الترجمة الأنسب في (تاريخ التأثيرات)، وكذلك اختار رشيد بن حدّو وعبد القادر بوزيدة تسمية (تاريخ الآثار) تأكيدًا على مفهوم الأثر المتروك في النفوس والآداب عبر الزمن. ومن الناحية المعجمية يعكس كل مصطلح جانبًا دلاليًا مغايرًا؛ " **فالفاعلية مصدر صناعي من فاعل بمعنى مقدرة الشئ على التأثير**"[1]، في حين يحمل مصطلح (التأثيرات، الآثار) حمولة دلالية أقرب إلى تقليد النقد العربي القديم الذي اعتنى بتتبّع وقع الكلام وأثره في النفس. وإذا كانت ترجمة (تعزيز النص) تتجاوز المعنى المباشر لـ (Wirkung) (التأثير) نحو دلالة التقوية، فإنها تخرج بالمفهوم عن سياقه الأصلي وتوحي بإشكال مفهومي؛ إذ يوهم لفظ (تعزيز) بأن دور التاريخ يكمن في دعم النص ذاته، لا في سريان تأثيره. كذلك حالة من اللبس جراء استخدام مصطلح (عملي)، لأن دلالة المصطلح في العربية **تحيل إلى "التطبيقي أو البراغماتي**[2] وليس إلى الفعل المؤثّر بالمعنى الهرمنيوطيقي الدقيق. إن هذا التفاوت الاصطلاحي لا يخلو من تبعات منهجية؛ فقد يؤدّي إلى خلط بين تاريخ التأثير الفعلي للنص وتاريخ تلقّيه، وهو تمييز أصرّ عليه الباحثون تفاديًا لاضطراب المفهوم، ولعلّ العودة إلى أفق البلاغة العربية تبيّن أن مصطلح الأثر ومشتقاته هو الأقرب إلى روح المفهوم، وقد تحدث الجرجاني مطولا في إطار تمثلات النظم عن خصوصية التعبير البلاغي في إحداث (تأثير في النفس) يميّزه عن التعبير المباشر، كما وصف الجاحظ الكلام البليغ بأنه "**يستولي على الأسماع والقلوب ويشيع ذكره في الآفاق بفضل قوة أثره.**[3]

بناء على التحليل الكمي والدلالي للمقابلات أعلاه، يتبيّن لنا في حدود فهمنا أن أنسب ترجمة للمصطلح – وأكثرها دقة واتساقًا مع السياق النظري للتلقي – هي (تاريخ التأثيرات)؛ كونها تجمع بين الدقة المعجمية وسندها التراثي من جهة، وتستوعب البعد التاريخي لتفاعل النص وصدى تأثيره المستمر من جهة أخرى.

---

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 2008 م، مج. 1، ص 1726.

[2] ينظر: أحمد مختار عمر، نفس المصدر، ص1556.

[3] ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص07.

وبخصوص مصطلح **(Wirkungsästhetik)** فقد تنوّعت المقابلات العربيّة لهذا المصطلح بين نقلٍ مباشر وصياغات تفسيريّة. إذ اعتمد البعض ترجمة حرفيّة بـ(جماليات التأثير)، واتّفق كل من عز الدين اسماعيل ورعد عبد الجليل على هذا المصطلح في دلالة على ترسّخ تدريجي له، بينما اختار البقية مصطلحات مثل (جماليّة الأثر المنتَج) أو (جماليّة الوَقْع المنتَج) التي تبتعد عن التركيب الأصلي سعيًا للإيضاح. هذه التعدّدية تعكس تذبذبًا في فهم البنية المركّبة للمفهوم وأدائه النظري؛ إذ من ناحية الدلاليّة، تُعدّ (جماليات التأثير) الأكثر وفاءً للأصل، كونها تحافظ على ثنائية (Wirkung، التأثير) و(Ästhetik، الجماليات)، مبرزةً البُعد التفاعلي للعمل الجمالي من حيث أثره في المتلقّي. أمّا (جماليّة الأثر المنتَج) فهي تأويل يركّز على الناتج النهائي للتأثير بدلاً من عمليّة التلقي الجمالية ذاتها، مما يضيّق المفهوم ويحصره في حصيلة جامدة، وبالمثل تأتي (جماليّة الوَقْع المنتَج) مستعيضةً عن التأثير بـ(الوَقْع)، وهو لفظٌ أضيق يشير إلى الانطباع الآني، ويضيف وصف (المنتَج) إيحاءً بتحويل التفاعل الجمالي إلى نتيجة محدّدة، فيختزل الديناميكية المفتوحة للمفهوم في بعد أحادي.

بناءً على ذلك، يبقى مصطلح (جماليات التأثير) الأكثر تماسكا ودقّة، فهو يحفظ هيكل المفهوم الأصلي، ويُبقي العلاقة بين النصّ والمتلقّي مفتوحة كما قصدتها نظريّة التلقي (إذ ربط ياوس الجماليّة بالفعل القرائي في سياقه التاريخي). ولا شكّ أنّ غياب توحيد اصطلاحي هنا قد يُسبّب تداخلاً مفاهيميًّا؛ فمثلاً قد يُفهم (الأثر المنتَج) بتقاربه اللفظي مع نظريّات التأثير الإعلامي أو جماليات الإنتاج، مما يُبعده عن حقله النقدي الأصلي. ومن منظور نقدي متوازن، فإنّ ترجيح (جماليات التأثير) يجنّب هذا التشويش ويحفظ للمفهوم خصوصيّته. وحري بالذكر أنّ مفهوم الأثر الجمالي ليس غريبًا عن التراث العربي؛ فبالرغم من عدم وجود مصطلح مطابق، تحدّث البلاغيّون عن قوّة التأثير في المتلقّي، كما أشار القاضي الجرجاني **إلى "ضرورة أن يتسم الكلام البليغ بـ(حلاوةٍ ورشاقةٍ تجعله أحظى في القلب وأوقع في النفس)، وأن يكون له وَقْعٌ قويّ يشتفُّ الآذان ويستولي على القلوب)**[1] ، في تصور مبكّر لفكرة التفاعل الجمالي. وعليه، فإنّ اعتماد مصطلح (جماليات التأثير) يفي بمعناه المركّب في سياقه الغربي ويمكن تأصيله ثقافيًا دون إخلال، في حين أنّ الترجمات الأخرى – مع تقدير دوافعها التوضيحيّة – تميل إلى تقييد المفهوم أو نقله إلى سياقات مغايرة.

بينما حظي مصطلح **(Rezeptionsästhetik)** بعدّة ترجمات عربيّة، غير أنها تركزت ضمن صيغتين رئيستين، إذ اعتمدت أغلبية الترجمات المحصورة في الجدول مصطلح (جماليّة التلقّي) أو بصيغة الجمع (جماليات التلقّي)، مع اختلاف طفيف بين المفرد والجمع دون أثر جوهري على المعنى، مما كرّس هذه التسمية كمصطلح راسخ. وفي المقابل ظهرت صيغة (جماليات الاستجابة) كترجمة أقل تداولاً، إلى جانب محاولة تفسيريّة مثل (الجماليّة الاستقباليّة) التي اقترحها سعيد علوش. تُعدّ (جماليّة/جماليات التلقّي) أقرب المقابلات تركيبًا ودلالةً،

[1] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ط.، د.ت.، ص 310.

إذ تترجم(Rezeption) بالتلقّي وتحمِل مفردة (Ästhetik) معنى الجماليّة، محافظةً على العلاقة العضوية بين فعل التلقّي والنشاط التأويلي الجمالي؛ فهي تشير إلى أنّ عمليّة القراءة نفسها تُنتج قيمةً جماليّة وتشترك في إبداع معنى النصّ. أما (جماليات الاستجابة) فتميل إلى تصوير القارئ بوصفه مستجيبًا لانفعالات أو انطباعات لحظيّة فحسب، لا كمشارك فعّال في إنتاج الدلالة الجمالية، ولذلك فهي أضيق من مفهوم التلقّي كما أراده منظّرو النظريّة (حيث قد تختزل التلقّي إلى ردّ فعل بسيط). وأمّا تركيب (الجماليّة الاستقباليّة) فيُعاني ثِقَلًا لغويا وابتكارًا لفظيًّا غير مألوف – فكلمة استقباليّة قليلة الاستخدام وغير موطَّنة نقديًّا – مما يجعلها أقرب إلى شرح المصطلح من ترجمته، وربما يربك القارئ بدلاً من توضيح المفهوم، ومن خلال التحليل المقارن، يتبيّن أن (جمالية التلقّي) سواء (مفردًا أو جمعًا) هي الصيغة الأوفى للمصطلح الأصلي، إذ تعكس بصدق طبيعته التفاعلية من منظور القارئ وتحتفظ بالإطار الجمالي التأويلي الذي وضعته مدرسة كونستانس.

وعلى الجانب الآخر، فإنّ ترجمة (Rezeptionsästhetik) بـ(الاستجابة) تُحرّف المفهوم نحو حقول علم النفس أو نظريّات الإعلام، بعيدًا عن سياقه الجمالي–النظري، كما أنّ لفظ (استقباليّة) يُدخل مصطلحا هجينا غريبًا عن مألوف الاصطلاح النقدي العربي؛ فلا هذه توسّع المفهوم في ذهن المتلقّي، ولا تلك تخدم الدقّة المطلوبة، بل ربما تؤدّيان إلى تشويه الاستيعاب. ويجدر التنويه بأنّ لفظ التلقّي ذاته متجذّر في العربيّة بمعنى الفهم الواعي، وقد أعار التراث النقدي العربي اهتمامًا لموقع المتلقّي وإن لم يُسمِّه بهذا الاصطلاح الحديث، فقد اعتبر ابن طباطبا مثلًا أن "**الشعر الجيّد يُخاطب عقل السامع وذوقه كما تخاطب اللذة الحسيّة الحواس، إذ للأشعار الحسنة مواقع لطيفة عند الفهم تلائمه إذا وردت عليه فيلتذّها ويقبلها ويرتشفها كارتشاف الصديان للماء البارد**[1]، مما يدل على وعي مبكّر بأهميّة الفهم والتفاعل في إتمام جماليّة القول. هذه الشواهد التراثيّة تتقاطع مع جوهر(Rezeptionsästhetik) في تأكيدها أن القيمة الجمالية للعمل الأدبي تتبلور بتفاعل القارئ وإدراكه. وبما أن اعتماد غالبية المترجمين كان إصطلاح (جمالية التلقّي) فإننا نتخير هذا التوجه باعتباره الأنسب دلالةً وأداءً، ولا شكّ أنّ توحيد المصطلح على هذا النحو يُسهم في ضبط النقاش النقدي حول نظريّة التلقّي بلغة عربية واضحة ومتسقة مع كل من الأصل النظري وروح اللغة العربيّة.

بالنسبة لمصطلح **(Paradigma)** كما ورد ضمن الجدول، فقد اتجهت الغالبية من المترجمين إلى استخدام لفظ (النموذج) مفردًا (عز الدين إسماعيل، سعيد علوش، بسّام بركة) مقابل محاولة محدودة لترجمته بصيغة الجمع (النماذج) عند رعد عبد الجليل. ويأتي اعتماد المفرد في معظم الترجمات كإشارة إلى توافق ضمني على دقة هذه الصيغة وملاءمتها دلاليًا؛ فكلمة (النموذج) في العربية تؤدي معنى (Paradigma) كما قصده "توماس كون" في سياق الثورة العلمية، أي الإطار الفكري أو النسق النظري السائد الذي يوجّه فهمنا للظواهر. ونجد هذه الترجمة مستخدمة أيضًا في النقد الأدبي للتعبير عن المثال النظري أو المرجع الإجرائي المهيمن.

[1] ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص15.

في المقابل، تظهر الترجمة بصيغة الجمع (النماذج) كإشكالية قد توحي بتعدّدية النماذج الفرعية، بينما المصطلح بالأصل – حتى وإن شمل نماذج جزئية – يُستخدم للإشارة إلى نسق واحد كلي يهيمن على الفكر في حقبة ما. وإذا أمعنا النظر من الناحية اللغوية، اكتشفنا أن كلمة (النموذج) عريقة في العربية ومُعرَّبة عن الفارسية (نموذج، أنموذج بمعنى المثال الذي يُحتذى)، وقد ورد في تاج العروس تعريفها" **مثالُ الشيء الذي يُعمَل عليه"**[1]، مما يكسبها تجذرًا يسهل تبنّيها اصطلاحيًا. وفضلا على ذلك، صحيح أن لفظ (النموذج) قد يتبادر إلى الذهن أحيانًا بمعنى (القالب) أو (النوع)، لكن السياق النظري كفيل بتخصيصه – فنقول مثلًا (النموذج المعرفي) أو (النموذج التأويلي) – لتأكيد أننا بإزاء مفهوم (Paradigma) بما هو إطار مرجعي شامل، لا مجرد نموذج عابر. بناءً على ميول غالبية الباحثين، تُعد ترجمة (النموذج) هي الأنسب والأدق لمصطلح (Paradigma)في النقد العربي المعاصر، أما استعمال (النماذج) بصيغة الجمع فلا يضيف دقةً، بل ربما يربك المتلقي بشأن المقصود، الأمر الذي يُفسّر شبه إجماع المترجمين على الصيغة المفردة.

أما مصطلح **(Hermeneutik)** أي النظرية العامة لتأويل النصوص وفهمها في الفلسفة والنقد الأدبي، فإنه قوبل في ترجمته إلى العربية إشكالاً اصطلاحيًا من نوع مختلف يتعلق بمدى اقتراب الترجمة من القارئ أو ابتعادها. وهنا نجد توجهين رئيسيين: أحدهما يُبقي على اللفظ الأجنبي بطابعه الأصلي من خلال (الهرمنيوطيقا) أو (الهرمنوتيكية)، والآخر يُعرّبه دلاليًا عبر مصطلحات من قبيل (التأويلية) أو (علم التأويل). التوجه الأول وقد اعتمده باحثون أمثال (عز الدين إسماعيل، سعيد علوش، رشيد بن حدّو، محمد مساعدي) يضمن الحفاظ على هوية المصطلح العالمية وخصوصيته الفكرية، فهو يُشير صراحةً إلى تقليد هرمنيوطيقي محدد نشأ في سياق غربي حديث. إلا أن عيب (الهرمنيوطيقا) كلفظ معرّب صوتيًا أنه يبقى غريبًا على الأسماع، ويحتاج قارئًا مُلمًّا بالمصطلحات الفلسفية ليستوعب مدلوله دون شرح.

في المقابل، تم اختيار لفظ (التأويلية) كما فعل رعد عبد الجليل أو (علم التأويل) كما لدى بسّام بركة، في ربط مقصود بين المفهوم الغربي وموروث عربي إسلامي عريق هو مفهوم التأويل. وكلمة (التأويل) في اللغة العربية تعني إرجاع المعنى إلى مراده وتفسير مآله، أي " **تفسير ما يؤول إليه الشيء"**[2] بحسب ما جاء في لسان العرب. من هذه الزاوية، تحمل (التأويلية) بُعدًا مألوفًا يضيء للقارئ العربي مهمة (الهرمنيوطيقا) الأساسية (أي الفهم والتفسير) ضمن إطار مصطلحي مشتق من لغته وتراثه. وقد يكون لهذا الخيار فضل في إزالة الاستغراب عن المفهوم وتوطينه ثقافيًا عبر وصل الحاضر بالماضي ، حيث عرف التراث الإسلامي جهودًا تأويلية واضحة

[1] السيد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد العليم الطحاوي، مراجعة: عبد الكريم العزباوي وعبد الستار أحمد فراج، وزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، د.ط.، 1974 م، باب النون، فصل النون مع الجيم مادة نوج، ج6، ص250.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 1414 هـ، ج11، ص34.

في فهم النصوص الدينية وتفسيرها، بيد أن لهذا الخيار مخاطره أيضًا إذا أُخذ على إطلاقه؛ إذ قد يتبادر إلى الذهن أن (علم التأويل) العربي التقليدي هو نفسه (الهرمنيوطيقا) الحديثة، وهذا تبسيطٌ مخل؛ فالهرمنيوطيقا بصفتها حقل معرفي تطورت تاريخيًا من تأويل النصوص الدينية إلى تأويل كل أنواع النصوص، ثم اتسعت لتشمل فلسفة الفهم الإنساني بأسره مع أمثال شلايرماخر ودلتاي وصولاً إلى هايدغر وغادامير، فهي إذًا منظومة مفاهيم أوسع من مجرد التأويل بالمعنى الكلاسيكي.

من هنا تظهر وجاهة إبقاء المصطلح الأجنبي بحروفه (هرمنيوطيقا) في السياقات الأكاديمية الدقيقة، تجنبًا لأي خلط بين الحقول المعرفية المختلفة، على أن يصاحبه شرح يقرّبه للقارئ كأن نقول (هرمنيوطيقا) (علم التأويل الحديث). كما أن استعمال (التأويلية) ممكن ومفيد بشرط تقييده ضمن السياق العلمي الغربي الذي جاء منه، كي لا يُظَن أنه مجرد امتداد مباشر لمعنى التأويل التراثي. إن تعدد الترجمات هنا لا يعني خطأ إحداها وصواب الأخرى بقدر ما يعكس زوايا نظر مختلفة للمصطلح، فاختيار (الهرمنيوطيقا) يؤكد استقلالية المفهوم ويحفظ حداثته لكنّه يتطلب شرحًا يفسّره، بينما اختيار (التأويلية) يقرب الفكرة إلى الذهن العربي لكنه يستدعي ضبطًا يحميها من الانزلاق إلى معانٍ مألوفة مختلفة. والموقف الاصطلاحي الأمثل قد يكون وسطًا بينهما يجمع الحسنيين: المحافظة على (هرمنيوطيقا) كمفهوم عالمي واضح، مع الاستفادة من حمولة (التأويل) العربي لتوضيح معناه عند الحاجة. وبهذا الأسلوب التوفيقي، نستطيع توطين المعرفة دون التضحية بدقة المفاهيم، فنضمن تواصلًا ثقافيًا مثمرًا يُقرّب نظريات النقد المعاصرة إلى القارئ العربي بلغة مألوفة، وفي الوقت ذاته نحافظ على الصلة بالمصادر الأصلية للمصطلح وفلسفاته.

شكل مصطلح **(Interpretation)** في سياق نظريّة التلقّي نقطة إشكالية لترادف مفهوميّ (التفسير) و(التأويل) في الترجمة العربية، فقد فضّل بعض الباحثين ترجمتها بـ(التأويل) أو حتى (علم التأويل)، بينما اختار آخرون مصطلح (التفسير) أو (علم التفسير). ويرجع هذا التباين إلى اختلاف الدلالة بين الكلمتين؛ فـ(التفسير) يُعنى ببيان المعنى الظاهر وإيضاحه، في حين يُشير (التأويل) إلى استنباط المعنى العميق للنص وللتذكير فقد كان هاذين المصطلحين محل نزاع طويل في ظلال القرآن الكريم وقد تعدد وجهات النظر ولعنا نكتفي بالقول الذي "**يرى في التفسير ما هو متعلق بالألفاظ أما التأويل ما تعلق بالمعاني**[1]. لذلك مال باحثون كسعيد علوش ومحمد مساعدي إلى استخدام (التأويل) تأكيدًا على البعد التأويلي العميق في قراءة النص، أما عز الدين إسماعيل وبسّام بركة فاستعملا (التفسير) ربما لارتباطه بالتوضيح المباشر. وبوجه عام، تكشف هذه الترجمات عن فروق دقيقة؛ فمصطلح (التأويل) أكثر ملاءمة لفهم عملية الفهم في نظريات القراءة الحديثة بوصفها نشاطًا فعّالًا يذهب إلى ما وراء ظاهر النص، رغم أن كلتا الترجمَتَيْن صحيحتان من حيث اللغة والمعنى، يبقى المهم هو إدراك أن المقصود هنا ليس (التفسير) التقليدي بقدر ما هو الحركة (التأويلية) للنص ضمن إطار

[1] ينظر: محمد أحمد محمد معبد، نفحات من علوم القرآن، دار السلام، القاهرة، ط 2، 1426 هـ، 2005 م، ص 123.

نظرية التلقّي الحديثة.

تشير نظرية الفعل التواصلي **(Theorie des kommunikativen Handelns)** إلى مفهوم فلسفي-سوسيولوجي طوره **يورغن هابرماس*** ضمن مدرسة فرانكفورت، وقد دخل إلى الخطاب النقدي العربي حديثًا. تُرجِم المصطلح بصيغتين رئيستين من خلال مطالعة الجدول بين الباحثين العرب (نظرية النشاط الاتصالي) و(نظرية سلوك الاتصال) وقد انمازت الترجمة الأولى باقترابها إلى حرفية الأصل الألماني، ف (Handeln)تعني (الفعل، النشاط) بينما (kommunikativ) تعني (تواصلي). هذه الصيغة تحفظ البنية الفلسفية للمفهوم كما أراده هابرماس، إذ تحيل إلى فعل تواصلي عقلاني يقوم على التفاعل اللغوي بغرض التفاهم المتبادل، أما الترجمة بصيغة (سلوك الاتصال) فتميل إلى حقل علم النفس والسلوك؛ إذ أن كلمة (سلوك) في السياق العربي تشير إلى "**نهج التصرف أو الاستجابة الآلية أكثر من كونها فعلًا إراديًا منظمًا**[1]. لذا فإن ترجمتها هكذا قد تُضعِف الأبعاد الفلسفية للمفهوم، إذ توحي بأن التواصل مجرد سلوك استجابي لا نشاط حواري عقلاني. بعبارة أخرى، برجع استخدام لفظة (سلوك) في سياقات مثل علم النفس والسلوكيات للإشارة إلى أنماط رد الفعل، مما يخرِج المصطلح من إطاره التداولي التأويلي إلى إطار آلي أو إعلامي.

وعليه، يرجّح النقاد أن (الفعل التواصلي) أو (النشاط الاتصالي) هو المقابل الأدق للمصطلح، لنقله دلالة (الفعل) بوصفه نشاطًا عقلانيًا تفاعليًا يهدف إلى التفاهم. بالمقابل، نستشف ترجمة المصطلح بـ(سلوك الاتصال) قد تُسبِّب التباسًا بين نظرية هابرماس التداولية ونظريات الاتصال ذات المنحى السلوكي أو الإعلامي (كالسلوكية وعلوم الاتصال الجماهيري)، فتبتعد عن جوهر النظرية الأصلي. ونظرًا لحداثة دخول المصطلح إلى النقد الأدبي العربي، يكاد الإجماع ينعقد على اعتماد صيغة (نظرية الفعل التواصلي) (أو النشاط الاتصالي) لوفائها بالمعنى المقصود، مع التحذير من الخلط بين الدلالة التواصلية والدلالة السلوكية. وتجدر الإشارة إلى أنه لا مقابل تراثي مباشر لهذا المفهوم في الثقافة العربية القديمة، إذ ينبع من سياق حداثي غربي؛ وإن كانت مفاهيم مثل (البيان) عند الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني تشير جزئيًا إلى تفاعل لغوي بغرض الإفهام، فإنها تبقى مقاربات محدودة ولا ترقى إلى البنية النظرية الشاملة للفعل التواصلي عند هابرماس. وصفوة القول فإن الترجمة الأنسب للمصطلح هي (نظرية الفعل التواصلي) حفاظًا على حمولة المصطلح الأصلية، في حين تبقى صيغة (سلوك الاتصال) أقل دقة، وربما تخلط المفهوم بمجالات دلالية غير التي قصدها هابرماس.

أخيرا نقف على مصطلح **(Aisthesis)** اليوناني الأصل الذي تم تبنيه كما هو مباشرة، أما بخصوص

---

* فيلسوف وعالم اجتماع ألماني معاصر، ولد سنة (1929م) يعد أحد أبرز المفكرين في مدرسة فرانكفورت النقدية، بل الشخصية الأهم التي واصلت تطويرها في النصف الثاني من القرن العشرين. عُرف بمساهماته العميقة في مجالات الفلسفة السياسية، النظرية الاجتماعية، وفلسفة اللغة.

[1] ينظر: أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص394.

انتقاله إلى الساحة العربة فقد تم بواسطة ترجمته وفق صيغ مختلفة لدى النقاد المعاصرين، أبرزها الحسّ الجمالي (عز الدين إسماعيل) واستقبالية الخبرة الجمالية (رعد عبد الجليل). في البداية نلحظ أن الترجمة الأولى (الحس الجمالي) تبدو مباشرة وواضحة؛ فهي تنقل معنى الإحساس الجمالي أو القدرة على الشعور بالجمال، وهو ما يتوافق مع الأصل اليوناني تمامًا. وتدل كلمة (حسّ) في العربية على الشعور أو الإدراك بالحواس، مما يجعل التعبير قريبًا من مفهوم (Aisthesis) الذي يُعنى بالتلقي الحسي للجمال، أما اصطلاح (استقبالية الخبرة الجمالية) فتظهر محاولة توسيع الدلالة بتسليط الضوء على جانب التلقّي أو الاستجابة للجمال؛ أي أنه يشير إلى قابلية المتلقي لاختبار الخبرة الجمالية واستيعابها. وعلى الرغم من أن هذه الترجمة مركبة وطويلة نسبيًا، لكنها تنسجم مع اتجاه نظريات التلقّي التي ترى التذوق الجمالي بوصفه عملية تفاعلية بين العمل الفني والمتلقي. فهي تؤكد أن الإدراك الجمالي ليس مجرد إحساس سلبي، بل خبرة نشطة يستقبلها الذهن ويعيد تشكيلها – وهذا ملائم لسياق نقدي يدرس تفاعل القارئ أو المشاهد مع الأثر الفني. ومع ذلك، قد يرى البعض أن عبارة (الحس الجمالي) كافية للدلالة على المراد دون إطالة؛ فهي اصطلاح شائع وبسيط يحمل معنى الإدراك الحسي للجمال دون لبس. في المقابل، إن توصيف المصطلح بـ (استقبالية الخبرة الجمالية) يمنحه تحديدًا نظريًا أدق لكنه يتطلب شرحًا لفهم المراد منه، إذ يربط (الحس الجمالي) بفعل التلقّي والاستجابة لدى المتلقي.

ونافلة القول في حدود اطلاعنا، يعتبر اصطلاح الحس الجمالي ترجمة صحيحة ومباشرة للمصطلح الأصلي وتفي بالغرض في معظم السياقات النقدية العامة، أما (استقبالية الخبرة الجمالية) فتضيف بُعدًا تأويليًا يتلاءم مع سياقات نظرية التلقّي المعاصرة، حيث التركيز على دور الجمهور في تشكيل معنى التجربة الجمالية. حقيقة لكل من الصيغتين وجاهتها؛ والأفضل اعتماد إحدى الترجمتين بحسب المقام، فإن كان الحديث في إطار نظري عام حول الإحساس بالجمال، فالأولى استخدام (الحس الجمالي) لوضوحه وشيوعه، أما إذا كان النقاش متعلقًا بتلقي المتلقي للعمل الفني وتجربته الجمالية بشكل تفاعلي، فقد تُفِيد عبارة (استقبالية الخبرة الجمالية) في إبراز هذا الجانب ضمن إطار التلقي. وفي الحالتين، فإن المصطلح المذكور يوناني مستحدث في نقدنا المعاصر، ولا نظير له في التراث العربي إلا ما يوازيه من مفاهيم (الذوق) و(التذوق) القديمة التي كانت تُستخدم وصفا للقدرة على تمييز الجمال واستحسانه. وبشكل عام يبقى (الحس الجمالي) هو الأقرب إلى روح (Aisthesis) باعتباره شعورًا حسيًا بالجمال، في حين أن صيغة (استقبالية الخبرة الجمالية) هي قراءة اصطلاحية خاصة تضيف تأكيدًا على دور التلقي في التجربة الجمالية دون أن تناقض المعنى، وإنما تُثريه ضمن سياق نظري محدد.

وبعد الوقوف على مصطلحات التأطير النظري التي شكّلت العمود المفاهيمي لنظرية التلقّي، وما رافقها من تعدّد في الترجمة واختلاف في الصيغ والدلالات، فإن من الضروري الآن الانتقال إلى تتبّع الجهاز الاصطلاحي للمفاهيم الإجرائية التي تؤسس لبُنية التحليل عند رواد هذه النظرية، فالمصطلحات الإجرائية لا تقلّ إشكالا عن سابقاتها، بل تنطوي على مزيد من التعقيد في النقل والتوظيف، بالنظر إلى كونها أدوات عمل نقدي ترتبط

مباشرة بآليات القراءة والتأويل، وتتطلب دقّة مضاعفة في الترجمة حتى لا تفقد فاعليتها ضمن سياق التطبيق في النقد العربي المعاصر.

2.3.5. مصطلحات المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي

الرقم	المصطلح الألماني	الترجمة العربية	المترجم
01	Konkretisierung	التجسيد	عز الدين إسماعيل
		التعيين	عز الدين إسماعيل
		المحسوس والمتجسّم	رعد عبد الجليل
		تجسيد	سعيد علوش
		تجسيدي	نبيلة إبراهيم
		الملموس	رعد عبد الجليل
		تجسيد	محمد مساعدي
		تجسيد	بسام بركة
		التحقّق /التجسيد	عبد العزيز طليمات
02	Ostranenie	التغريب	عز الدين إسماعيل
		الاغتراب	رعد عبد الجليل
03	Horizontverschmelzung	الأفق التاريخي	عز الدين إسماعيل
		توحيد الآفاق	رشيد بن حدو
		دمج الآفاق	عبد القادر بوزيدة
		تغيير الأفق	بسام بركة
04	Horizont der ästhetischen Erfahrung	أفق التجربة الجمالية	رشيد بن حدو
		أفق الخبرة الجمالية	محمد مساعدي
05	Horizontwandel	تغيير الأفق	عز الدين إسماعيل
		تغيير الآفاق	رعد عبد الجليل
		تغيير في الأفق	رشيد بن حدو
		تحول الأفق	محمد مساعدي
		تعديل أفق الانتظار	عبد القادر بوزيدة
06	Wirkung / Effekt	تأثير	عز الدين إسماعيل
		أثر منتج	رشيد بن حدو
		وقع منتج	محمد مساعدي
		التاريخ الفعال /تأثير النص /سلوك الاتصال	رعد عبد الجليل

		الوقع	عبد العزيز طليمات
07	Wandernder Standpunkt	الرؤية لوجهة النظر الجوالة	عز الدين إسماعيل
		مجال الرؤية للرأي التساؤلي	رعد عبد الجليل
08	Erwartungshorizont	توقعات القارئ	عز الدين إسماعيل
		أفق الانتظار	سعيد علوش
		أفق التوقعات	رعد عبد الجليل
		أفق التوقع	رشيد بن حدو
		أفق التوقع	محمد مساعدي
		أفق الانتظار	عبد القادر بوزيدة
		أفق الانتظار	بسام بركة
09	Implied Reader	القارئ الضمني	عز الدين إسماعيل
		القارئ الضمني	رعد عبد الجليل
		القارئ الضمني	نبيلة إبراهيم
10	Rekonstruktion des Erwartungshorizonts	إعادة تشكيل أفق التوقع	رشيد بن حدو
		إعادة تشكيل أفق التوقع	محمد مساعدي

لم يختلف تعامل النقّاد العرب المعاصرين مع مصطلحات المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقّي عن تعاملهم مع مصطلحاتها التأطيرية، إذ كشفت المعاينة الكمّية والنوعية لتعدّد الترجمات عن قدر كبير من التباين والاضطراب، سواء في فهم المفهوم أو في صوغ المقابل العربي له، وقد انعكس هذا التعدّد الاصطلاحي – أحيانا إلى حدّ التنافر – على إمكانات التوظيف الإجرائي لتلك المفاهيم، ما عمّق الإشكال الترجمي، وأربك سلاسة تلقي النظرية نفسها في النقد العربي، وكرّس الحاجة إلى وقفة تحليلية دقيقة تعيد فحص الترجمة في ضوء المعنى والسياق معًا.

فيما يخص مصطلح **(Konkretisierung)** ضمن نظرية التلقّي، فهو يتمحور حول فكرة تحويل إمكانات النص المجردة إلى صورة متحققة وملموسة في ذهن القارئ. وقد تنوّعت الترجمات العربية المقترحة لهذا المفهوم، غير أن أكثرها شيوعًا كان (التجسيد)، مما يوحي بقدر من الاستقرار حول هذا المقابل. بالمقابل، ظهرت بدائل أخرى مثل (التعيين) و(الملموس) و(المحسوس والمتجسّم) بل وحتى (التحقّق)، وجميعها محاولات تحاول الاقتراب من دلالة الأصل بدرجات متفاوتة من الدقة. هذا التعدّد الاصطلاحي عكس شيئًا من تردّد المترجمين؛ فبعضهم كعز الدين إسماعيل، استخدم أكثر من مقابل لنفس المصطلح في أعمال مختلفة، مما يدل على غياب اليقين بشأن الخيار الأنسب. ومن الناحية الدلالية، يبدو في حدود اطلاعنا أن اصطلاح (التجسيد) هو الأكثر اتزانا ودقة، كونه ينقل معنى جعل من المجرد محسوسًا، وفي نفس الوقت يحافظ على البعد الجمالي

والتأويلي لفعل القراءة، إذ يتحول النص عبره من ممكنات كامنة إلى صورة متحققة في ذهن المتلقي.

في المقابل، يوحي (التعيين) بالتحديد والتسمية المباشرة لكنه يفتقر إلى استيعاب الجانب الإدراكي والتأويلي الذي يشملّه المصطلح الأصل؛ أما اصطلاح (الملموس) أو (المحسوس) فينقلان البعد الحسي ويُقصيان البعد الجمالي التأويلي، مما يجعل المصطلح أقرب إلى الإدراك الحسي المباشر منه إلى فعالية التلقي الجمالية. أما (التحقّق) فرغم اقترابه من معنى التحقيق أو الإنجاز، يظلّ مصطلحًا فلسفيًا مجردًا قد يُفهَم خارج سياق نظرية التلقي ما لم يُقرن بفكرة التجسيد عينها. إن هذا الاختلاف في الترجمات يعكس صعوبة نقل المصطلح بحمولته الكاملة، ويُنذر بقدر من الالتباس لدى الباحث أو القارئ في تحديد المقصود. ومع ذلك، فإن هذه الاجتهادات المبكّرة في الاصطلاح، تنم عن وعي عميق لتجسيد اصطلاح عربي لهذا الوافد جديد. وبالنظر إلى مجمل الاصطلاحات، يبقى (التجسيد) أكثر الترجمات شمولًا وقدرةً على حمل المراد دون إفراط في التجريد أو اختزال في الحسّية. ومن المثير للاهتمام أن نجد صدى ولو بشكل جزئي لهذا المفهوم في البلاغة العربية، إذ تحدّث البلاغيون عن توليد الصور والمعاني في ذهن المتلقّي وكأنها مجسّدة أمامه، فقالوا مثلاً عن الاستعارة "**مشاركة لأمر في معنى**"[1]، أي تمثل المعاني المجردة في توظيف حسي ملموس، ما يعني أن تحويل الفكرة إلى مشهد حسي للتأثير في القارئ كان فكرة مألوفة ضمنيا. بناءً على ميول أكثر المترجمين في الجدول، يمكن اعتبار (التجسيد) الترجمة الأنسب لمصطلح(Konkretisierung) ، لقدرته على الموازنة بين التجربة الحسية والفهم التأويلي في عملية التلقي، مما ينقل بدقة فعل القارئ في إضفاء صورة حية على إمكانات النص الكامنة.

أما مصطلح **(Ostranenie)** الروسي الأصل، فقد انتقل إلى العربية بواسطة الإنجليزية بمعنى إضفاء الغرابة**(**Defamiliarization**)** ، وبدوره دخل عوالم نظريات التلقّي عبر الشكلانيين الروس ثم تبناه (ياوس) و(إيزر) ضمن آليات استجابة القارئ. ويعني هذا المفهوم كما وضحنا في الفصل الأول من المدونة، جعل المألوف غريبًا بحيث يُوقَف الإدراك التلقائي للأشياء أو اللغة، مما يسمح برؤية جديدة وجمالية لها. أما في الخطاب العربي، لم يُترجَم المصطلح إلا بصيغتين اثنتين، هما (التغريب) و(الاغتراب)؛ ورغم قلّة الخيارات فقد برز بينهما تباين دلالي مهم، فمصطلح (التغريب) يبدو قريبا إلى روح المصطلح الأم (Ostranenie)، لأنه ينقل فعل إبعاد الشيء عن إطار الألفة وجعله موضع غرابة وانتباه، بينما يحمل (التغريب) دلالة فنية واضحة تتمثل في كسر توقع القارئ وإخراجه من اعتياده على عناصر النص أو العالم القصصي، مما يفتح المجال لوعي جمالي جديد يولّد الدهشة. وقد استُخدم هذا المصطلح عربيًا في سياقات نقدية مشابهة مثل (أثر (بريخت) في تغريب المشهد المسرحي لإثارة وعي الجمهور)، الأمر الذي جعله من الناحية المصطلحاتية مفهومًا إلى حد كبير ضمن الإطار الفني. على الجانب الآخر، يأتي مصطلح (الاغتراب) مشحونًا بإيحاءات فلسفية واجتماعية في الثقافة العربية؛ فهو يستدعي مفهوم (alienation) بمعنى انقطاع الصلة أو شعور الفرد بالغربة عن ذاته أو مجتمعه.

[1] حامد عوني، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ط.، د.ت.، مج. 5، ص 12.

هذا المنحى الدلالي يجعل من استخدام (الاغتراب) كمقابل ل(Defamiliarization) اختيارًا إشكاليًا، لأنه ينقل المصطلح من حقله الجمالي الخاص إلى حقول دلالية أخرى بعيدة عن قصد الشكلانيين.

إن الحديث عن اغتراب القارئ قد يوحي بتجربة نفسية أو اجتماعية مختلفة تمامًا عن معنى تغريب العناصر المألوفة نصيًّا. لذا فإن الإبقاء على لفظ (التغريب) يبدو أكثر انسجامًا مع الوظيفة المقصودة؛ فهو مصطلح يؤدي الغرض دون تشويش، بينما (الاغتراب) قد يُربك القارئ إذا لم يُستخدم بضبط شديد يوضح المراد الفني منه. وإذا أخذنا بعين الاعتبار غياب المصطلح عن تراثنا النقدي المباشر، نجد أن الدرس البلاغي والأسلوبي لم يغفل عن مبدأ كسر الألفة لإحداث التأثير، حتى لو لم يصغ له تسميةً مستقلة، فقد أشارت إلى جماليات **العدول*** عن المتوقّع، واستخدام التعابير الغريبة أو المفارقة لإثارة الانتباه وتوليد الدهشة لدى السامع.

بينما يحيل مصطلح **(Horizontverschmelzung)** إلى مفهوم انصهار الآفاق أو اندماجها في هرمنيوطيقا (جادامر) وجماليّة التلقّي عند (ياوس). والمقصود به تداخل أفق القارئ (توقعاته وخلفيّاته) مع أفق النص أو الماضي التاريخي حتى يخلقا معًا أفقًا جديدًا مشتركًا للفهم. لقد واجهت الترجمة العربية صعوبة في إيجاد مقابل دقيق وموحد فاستُخدمت اصطلاحات متعدّدة توحيد الآفاق لدى رشيد بن حدون ودمج الآفاق عند عبد القادر بوزيدة للتعبير عن فكرة الاندماج الكلّي. كما اقترح بعضهم مصطلح انصهار الآفاق وهو الأقرب حرفيًّا إلى (الاندماج الكامل).

بالمقابل، نجد ترجمة عز الدين إسماعيل موسومة بالأفق التاريخي، التي تركّز على بُعد واحد من العملية (الأفق التاريخي للنص)، مما قد يُفوّت فكرة التداخل المتبادل بين آفاق القارئ والنص. كذلك استخدم بسام بركة مصطلح تغيير الأفق، وهو يشير إلى نتيجة التفاعل (تغيّر منظور القارئ) دون إبراز عملية الاندماج نفسها. بشكل عام، تعبّر أغلب الترجمات عن جوهر المصطلح وهو اتحاد منظورين في أفق واحد مشترك، مع تفاوتها في تشديد جانب الاندماج كما يظهر جليا في اصطلاحات (دمج/انصهار الآفاق) أو الجانب التاريخي. والموقف المنصف هاهنا يقر أن مصطلح (انصهار الآفاق) أو (دمجها) هو الأكثر شمولًا للدلالة على التداخل العضوي بين أفقين مختلفين في فعل القراءة والفهم.

يُعبّر مفهوم **(Horizont der ästhetischen Erfahrung)** عن الأفق المحدّد بالتجربة الجمالية لدى القارئ، أي نطاق التوقعات والتذوّق المتشكّل بفعل الخبرات الجمالية السابقة. وقد ترجم ا هذا المصطلح

* تُجمع البلاغة والأسلوبية على أن إجراءات العدول في النص تسهم في إضفاء طابع جمالي عليه من خلال طريقة صياغته، إذ إنّ كل نص أدبي يمتاز بنظام تعبيري خاص يتفاوت فيه عن غيره، ليس من حيث الجودة أو الضعف، بل من حيث تداخل مستويات الصياغة التي قد تكسر القوالب التعبيرية المألوفة، أو تكرّر أنماطًا أسلوبية، أو تفعّل إشارات فنية متعدّدة تعزز القيمة الجمالية للعمل، ينظر: عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، أوت 1986 م، ص 26.

في الساحة العربية بصيغتين رئيستين، أفق التجربة الجمالية عند رشيد بن حدو وأفق الخبرة الجمالية لدى محمد مساعدي، يظهر لنا حقيقة أن الاختلاف بين (التجربة) و(الخبرة) طفيف، لكن المتبصر فيه يدرك قيمته الدلالية؛ فكلمة (التجربة) تؤكد حدث التلقي الجمالي نفسه بوصفه تجربة حسيّة وفكريّة يمرّ بها القارئ، بينما تشير (الخبرة) إلى حصيلة هذه التجارب وتراكمها بوصفها معرفة مكتسبة. ولأن المصطلح الأصلي (Erfahrung)في سياقه الفلسفي يدل على خبرة تراكمية أكثر منه حدثًا عابرًا، فإن اختيار لفظ (الخبرة الجمالية) ينسجم مع ذلك المعنى العميق للتجربة، ومع ذلك يبقى تعبير (التجربة الجمالية) شائعًا ومقبولًا في نقل معنى الخبرة الفنيّة، وصفوة القول فإن كلا الترجمتين في حدود فهمنا صحيحتان، فالأولى تسلّط الضوء على فعل التلقي الآني للفن، والثانية تبرز نتاج التلقي المستمر. وحري بالذكر قي مساعي نظريّة التلقّي، فإن اصطلاح أفق التجربة الجمالية، يشير إلى الحدود المعرفية والذوقية التي يبلغها القارئ في تلقيه للأعمال الفنيّة، وهي حدود مرشّحة دائمًا للتوسع كلّما تكرّرت التجربة وتعاظمت الخبرة.

وفي مصطلح **(Horizontwandel)** الذي يُعبّر عن (تغيّر الأفق) أو (تحوّل الأفق) في أفق توقعات القارئ، نجد المشهد الاصطلاحي العربي مشرذمًا بين عدة ترجمات متقاربة الظاهر مختلفة التركيب وفق الجدول المرافق. قعز الدين اسماعيل اعتمد اصطلاح (تغيير الأفق) مباشرةً وهو الأقرب حرفيًّا ودلاليًّا للأصل الألماني، بينما فضّل محمد صيغة (تحوّل الأفق) بما تضفيه من رصانة لغويّة وإيحاء بتدرّج التغيير. بالمقابل، ظهرت ترجمات أقل دقة مثل (تغيير الآفاق) بالجمع، التي قد توهم بتعدّد آفاق القراءة بينما المصطلح يشير إلى تغير منظور قارئ واحد ضمن أفق توقعاته الخاص؛ وكذلك تعبير (تغيير في الأفق) عند رشيد بنحدو الذي جاء بصيغة تعبيريّة توضِيحيّة تفقد المصطلح تميّزه كمفهوم نظري مستقل. أما محاولة ترجمة المصطلح في إطار مصطلح آخر عبر عبارة (تعديل أفق الانتظار) لدى عبد القادر بوزيدة، فتنقل التركيز إلى مصطلح (أفق التوقع، الانتظار) (Erwartungshorizont)نفسه بدل التأكيد على حركيّة تغيّره، مما يُخضِع مصطلح (Horizontwandel) لفكرة فرعيّة ضمن سياق مختلف ويشوّش التفريق بين المفهومين. هذا التنوّع في الترجمات قد يؤدي إلى التباسٍ بين مفهوم تغيّر الأفق وبين مفاهيم مجاورة في نظريّة التلقّي كفكرة (اندماج الآفاق) عند غادامير، أو تحولات أفق التوقّع عبر الزمن. ومما يزيد الأمر إشكالًا أن النقد والبلاغة العربيّة التقليديّة لا تحوي مقابلًا واضحًا لمفهوم (تغيّر الأفق) بوصفه تغيّرًا ديناميكيًا في وعي القارئ أثناء التلقّي؛ فليس في تراثنا النقدي مصطلح يرصد تحول منظور المتلقي بهذا الشكل وإن كانت مقولة (**لكلِّ مقامٍ مقال**) تفيد ضمنيًّا تغيّر الاستجابة تبعًا لتغيّر السياق والمقام.

لذلك اجتهدت الترجمات الحديثة في نقل هذا المفهوم الحداثي بأمانة قدر الإمكان. ومن خلال المقارنة، يتبيّن أن اعتماد ترجمة واضحة ومباشرة مثل (تغيير الأفق) أو (تحوّل الأفق) هو الأسلم والأدقّ في التعبير عن جوهر مصطلح (Horizontwandel)؛ فكلاهما يحفظ معنى التحوّل في منظور القارئ دون زيادة أو نقصان،

ودون إقحام مفاهيم أخرى قد تربك فهم المصطلح. أما الصيغ الأخرى ك (تعديل أفق الانتظار) أو (تغيير الآفاق) فإنها، رغم اجتهاد أصحابها، تخرج المصطلح عن حدوده المقصودة أو تخلط بينه وبين مصطلحات مغايرة، وعليه فإنّ الميول الترجمي الأنسب حسب فهمنا هو تبنّي (تغيّر الأفق) أو (تحوّل الأفق) كمقابل اصطلاحي ثابت، مع توضيح سياقه ضمن نظريّة جماليّات التلقّي تفاديًا لأي لبس مفاهيمي محتمل.

كذلك برز مصطلح **(Wirkung/Effekt)** كمفهوم إشكالي في الترجمة إلى العربيّة وفق الجدول، فقد تعدّدت مقابلاته بين صيغ مختلفة أبرزها (تأثير) كترجمة مباشرة شائعة، و(أثر منتج) أو (وقع منتج) وهما محاولة لإبراز البعد التفاعلي الخلّاق للمفهوم، إضافة إلى ترجمات تفسيريّة موسّعة مثل (التاريخ الفعّال) أو (تأثير النص) أو (سلوك الاتصال) وكذلك (الوقع). هذا التنوّع يعكس غياب إجماع اصطلاحي وسعيًا متباينًا لضبط الدلالة الجماليّة والتأويليّة للمصطلح، فلفظة (تأثير) تعتبر عربيّة سائغة وتؤدّي معنى (Wirkung) أو (Effekt) من حيث الأصل اللغوي لكنها واسعة الحمولة وقد تُستغلّ خارج السياق الأدبي لتدلّ على أي نتيجة أو تأثير نفسي أو إعلامي ما لم يُقيَّد استخدامها نقديًا. أما إضافة النعت (منتج) في (أثر منتج) وكذلك (وقع منتج) لدى رشيد بنحدو ومحمد مساعدي على التوالي، فتمثّل جهدًا للتأكيد على أن تأثير النص هو إنتاج دلالي ومشاركة فعّالة من القارئ في توليد المعنى؛ وهذه الترجمة في حدود اطلاعنا أدقّ انسجامًا مع منظور (ياوس) و(إيزر) في جماليّات التلقّي. ويُرجَّح استخدام (أثر) بدل (وقع) لأن لفظ (الأثر) في العربيّة ألصق بمعنى ما يتركه الشيء في غيره وأقل ارتباطًا بالانفعال الوجداني المباشر، إذ يعرف ابن منظور الأثر بأنه "**ما بقي من رسم الشيء**"[1] وهو ما يقارب فكرة الأثر الجمالي بوصفه بصمة أو علامة يخلّفها النص.

وحري بالذكر أنّ ساحة النقد القديم عند الجاحظ وابن طباطبا استخدموا لفظ (الأثر) لوصف استجابة المتلقّي، لكن غالبًا في نطاق التأثير النفسي أو الوجداني دون بُعد المشاركة في البناء الدلالي. من ثَمَّ يبقى مصطلح (تأثير) وحده قاصرًا عن الإحاطة بمدلول (Wirkung) في إطار نظريّة التلقّي ما لم يُضاف إليه ما يحدّد طبيعته التوليديّة؛ وهنا تتفوّق صيغة (أثر منتج) من حيث دقّتها ووضوح وظيفتها النقديّة. ومع ذلك فإن الحفاظ على بساطة الاصطلاح مهم أيضًا؛ لذا يمكن اعتبار (أثر منتج) المقابل الأنسب اصطلاحًا، على أن يُستعمل (تأثير) بصفته تعبيرًا عامًا عند الحديث في سياقات أوسع لا تتطلّب هذا التخصيص الدلالي الدقيق.

وبالنسبة إلى مصطلح **(Wanderndер Standpunkt)** الذي يعني حرفيًّا (وجهة النظر الجوالة) أو (المتنقلة)، فهو مصطلح دقيق ظهَر بشكل نادر في حدود المدونات العربية التي اشتغلنا عليها، مما تجسد في قلّة الترجمات واختلافها الكبير. إذ نجد ترجمتين بارزتين فحسب في جدل المصطلحات، أولاهما اقترحها عز الدين إسماعيل، وهي (الرؤية لوجهة النظر الجوالة)، أما ثانيتهما (مجال الرؤية للرأي التساؤلي) فقد قدمها رعد عبد الجليل، وإذا أمعنا النظر، سنجد الترجمة الأولى تحاول الحفاظ على لفظ (وجهة النظر الجوالة) لكنها تسبقها

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص05.

بكلمة (الرؤية لـ) وهو إدخال يربك المبنى الأصلي للمصطلح ويفصل بين شطريه؛ فكأنما تحوّلت وجهة النظر الجوالة إلى شيء منظور يحتاج إلى رؤية خارجيّة، مما أبعد الصيغة عن كونها اصطلاحًا مركّبًا متماسكا. أما الترجمة الثانية فتبتعد دلاليًا عن الأصل إلى حدّ مقلق؛ إذ تستعيض عن استعمال اصطلاح (وجهة النظر، الموقف) بعبارة (الرأي التساؤلي)، واضع أمامها (مجال الرؤية)، فكأنما بات الحديث عن رأي قائم على التساؤل، وهو معنى غريب تمامًا عن المقصود.

هذه المحاولات الجبارة إن صح القول تدلّ على صعوبة نقل المصطلح، لذلك أدّت بالفعل إلى تعويم المفهوم فالترجمة الأولى أدخلت المصطلح في حقل الإدراك الحسيّ غير المراد، والثانية حمّلته إيحاءات فلسفيّة (كالشكّ والتساؤل) ليس لها أصل في بنية المفهوم عند (ياوس)، بينما في الحقيقة، يشير مصطلح (Wanderndner Standpunkt)في نظريّة التلقّي إلى فكرة الحركة المرنة لوجهة نظر القارئ أثناء القراءة، أي تموضعه المتغيّر وتأرجحه التأويلي بين نقاط مختلفة من النص لفهمه بعمق. هذا المفهوم لا مقابل له في تراثنا النقدي بشكل مباشر؛ وإن كانت البلاغة العربية قد تنبّهت إلى تغيّر زوايا النظر بتغيّر المقام أو الأسلوب مثل (تنقّل الخطاب من أسلوب إلى آخر لأغراض بيانيّة)، إلا أنها لم تصغ مصطلحًا يرصد ترحال موقع القارئ الفكري داخل النص، من ثَمَّ تبرز الحاجة إلى ترجمة حديثة وأمينة تعكس مركّبية المصطلح دون إبهام، ولعلّ أنسب المقترحات لذلك هو استعمال (وجهة النظر المتنقلة) كمقابل عربي مباشر لـ (Wanderndner Standpunkt)؛ فهذه الصيغة تحافظ على عنصري المصطلح الأساسيين (وجهة النظر، التنقّل) بوضوح وإيجاز، وتنقل للقارئ صورة الحركة التفسيرية المرنة للموقف القرائي دون حشوٍ أو تأويل زائد. ويمكن أيضًا اعتبار (الموقف التأويلي الجوال) تعبيرًا قريبًا في الدلالة، إذ يشير إلى موقع القارئ المتحرك أثناء تأويل النص. في كل الأحوال، من الضروري أن نشيد باجتهادات المترجمين السابقين؛ فقد عكّست محاولاتهم مدى صعوبة الاصطلاح وضبابيّة المفهوم عند نقله أوّل مرّة. لكن المقاربة النقديّة المتزنة تقتضي ترجيح الترجمة التي تجمع بين الدقّة المفهومية والقبول اللغوي، وهو ما نراه حسب فهمنا يتحقق ضمن اصطلاح (وجهة النظر المتنقلة) على نحوٍ مُرضٍ؛ فهي تُبقي المصطلح ضمن حقله الجمالي والتأويلي الأصلي، وتجنبنا إسقاط دلالات خاطئة قد تنتج عن الترجمات السابقة، وبذلك ترسّخ فهمًا أوضح وأمتن لهذا المفهوم في أدبيّاتنا النقديّة المعاصرة.

يشير جدول المفاهيم العربية إلى تعدد صياغات ترجمة المصطلح الألماني **(Erwartungshorizont)** في سياق نظرية التلقي؛ فقد ترجمَه عزّالدين إسماعيل مثلاً بـ(توقعات القارئ)، واستعمل كل من سعيد علوش وبسام بركة صيغة (أفق الانتظار)، بينما وردت أيضًا صيغة (أفق التوقعات) لدى رعد عبد الجليل، و(أفق التوقع) لدى رشيد بن حدو ومحمد مساعدي. وهذه الصيغ على رغم ما بينها من تجانس دلالي في العموم، إلا أنها تتباين في التركيب والحمولة المفاهيمية؛ فـ (أفق) في العربية يدل على حَدّ الامتداد المرئي أو الإدراكي؛ يقول

ابن منظور في لسان العرب إنّ الأفق "**ما ظهر من نواحي الفلك وأطراف الأرض**"[1] وهذا يصادق في الظاهر فكرة الأفق كنطاق معرفي لدى القارئ، أما (التوقع) فيفسّره المعجم الوسيط "**بارتقاب حدوث الأمر**"[2] وبناءً على ذلك، تحافظ ترجمة (أفق التوقع) على المكونات الدلالية الأساسية؛ إذ تحيل (أفق) إلى الهامش الإدراكي الذي تصيغه خبرات القارئ السابقة، بينما يحيل (التوقع) إلى الاستعداد المعرفي المسبق.

ومن زاوية المقارنة، نستجل في حدود فهمنا أن بعض الترجمات تتسم بمجانبة الدقة، فتوقعات القارئ تحمل صبغة تفسيرية تعمل على توصيف فكرة استباق القارئ للنص، لكنها تُغفل العنصر التركيبي للأفق، وتُفرّغ المصطلح من طابعه الاصطلاحي المركب. وتأتي ترجمة (أفق التوقعات) قريبة حرفيًا من الأصل الألماني، لكنها بصيغة الجمع غير المألوفة لغويًا في السياق النظري، مما يُقلّل من انسيابيتها التداولية. أما (أفق الانتظار)، فعلى الرغم من شيوعها بين النقاد، فإنها تحمل دلالةً وقتية وسلبية نسبية (انتظار، سكون) ونراها تتعارض مع رؤية (ياوس) لِشبكة توقعات ذهنية نشطة تتغير خلال القراءة. وختاما يمكننا اعتبار مصطلح (أفق التوقع) قد نجح في احتواء مدلولَي الأفق المعرفي والتنبؤ الفاعل بقدر أكبر من تعابير أخرى؛ فهو متوازن دلاليًا وألسنيًا ويرتبط مباشرة بجوهر المفهوم الألماني.

لقد حظي مصطلح **(Implied Reader)** في حقل النقد الأدبي العربي بتوافق لافت حول ترجمته إلى (القارئ الضمني) وهي إصطلاحات اعتمدها كل من عز الدين إسماعيل ورعد عبد الجليل ونبيلة إبراهيم دون تباين يذكر، مما يدل على استقرار نسبي في وعي الترجمة النقدية لهذا المفهوم، كما أن هذا الاتفاق لا يعكس فقط وضوح المصطلح في مصدره الأصلي، بل يعكس أيضًا دقة المقابل العربي في نقل أبعاده الدلالية، لاسيما وأن لفظ (القارئ) ظل محافظًا على هويته الأصلية دون انزياحات تفسيرية أو تأويلية، بينما يحيل اصطلاح (الضمني) إلى ما هو كامن في النص بوصفه بنية تنتظر تفعيلها، الأمر الذي ساعد في تثبيت المصطلح داخل الكتابة النقدية دون الحاجة إلى تدخلات اصطلاحية لاحقة. والملاحظ أن شيوع هذا المصطلح بهذا الترجمة لم يولّد التباسات مفهومية تذكر في إطار جدول المفاهيم، وهو ما يعزّز صلاحيته من جهة الوفاء للأصل، ومن جهة القابلية للتداول النظري والتطبيقي. ويمكن القول إن هذا النموذج من الترجمة يشكّل إحدى حالات النجاح في توطين المفاهيم النقدية دون اضطراب دلالي أو تعددية مربكة، بل بتحقيق توازن بين المعنى الاصطلاحي والاستعمال النقدي الوظيفي.

أما مصطلح **(Rekonstruktion des Erwartungshorizonts)** فقد دخل إلى التداول العربي من خلال ترجمة موحّدة نسبيًا بصيغة "إعادة تشكيل أفق التوقع"، لدى كل من رشيد بن حدو ومحمد مساعدي، وهي ترجمة توفّق بين البنية التركيبية للمصطلح الألماني وحمولته المفهومية الدقيقة؛ فالفعل (إعادة

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج10، ص05.

[2] نخبة من اللغويين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط 2، 1392 هـ، 1972 م، مج. 2، ص 1050.

تشكيل) ينقل بوضوح البعد التأويلي والمجهود الفرضي الذي يقوم به الناقد، فيما يحافظ (أفق التوقع) على مركزية المصطلح كما بلوره ياوس في صيغته الأولى. ولعل هذا الإجماع يعكس وعيًا نقديًا بأن لوحدث انزياح الترجمة إلى تعابير كـ (استرجاع أو إحياء أو إعادة بناء) كان سيُدخل المصطلح في متاهة المصطلحات القريبة، ويُربك تمفصله النظري داخل منظومة التلقي. إن استقرار هذه الترجمة روفق جدول المعطيات بصيغة واحدة تقريبًا، دون الحاجة إلى تدخّلات تفسيرية أو تعديل في البنية، يُظهر إلى أي حدّ يمكن تحقيق الدقة في الترجمة حين تكون المرجعية المفهومية واضحة، واللغة المستعملة قادرة على احتضان المعنى دون تعسف أو تأويل زائد. وبالتالي فإن (إعادة تشكيل أفق التوقع) تُعد اليوم من المصطلحات التي استقرت وظيفيًا في النقد العربي، وتؤكد أن التصرف المسؤول في ترجمة المصطلح المركّب لا يقتضي التبسيط، بل المواءمة بين الوفاء للنص والوضوح في التداول.

بعد الانتهاء من معاينة المفاهيم الإجرائيّة المركزية في نظريّة التلقّي، يصبح من اللازم الانتقال إلى تتبّع الجهاز الاصطلاحي للمفاهيم النقدية والتطبيقية التي تعكس كيفية تمثّل المتلقّي واستجابته داخل الخطاب النقدي، وبهذا الانتقال تكتمل نظرة الباحث إلى طرائق التعامل مع المصطلح في سياق عربي معاصر، وتتّضح حدود الترجمة ومدى ملاءمتها في نقل التصوّرات النظرية إلى حقل التحليل القرائي والنقد التطبيقي.

3.3.5. مصطلحات الاتجاهات النقدية والتطبيقية

الرقم	المصطلح الألماني	الترجمة العربية	المترجم
01	Rezipient	جمالية التلقي	سعيد علوش
		جمالية	سعيد علوش
		الجمالية الاستقبالية	سعيد علوش
		المستقبل	بسام بركة
02	Rezeptionskritik	النقد المتعلّق بالقارئ /الاستجابة	عز الدين إسماعيل
		نقد استجابة القارئ	رعد عبد الجليل

لم يبتعد تعامل النقّاد العرب المعاصرين مع المفاهيم النقديّة والتطبيقيّة لنظريّة التلقّي عن ملامح الارتباك التي طبعت اشتغالهم بالمفاهيم الإجرائية والتأطيرية، إذ يكشف النظر في الترجمات المقترحة لهذه المفاهيم عن تباين واضح في ضبط المصطلح، وتعدّد في المقابلات العربيّة، يُشير في جوهره إلى تباين أعمق في فهم موقع المتلقّي ووظيفته داخل العملية التأويليّة. ذلك أن أغلب هذه المفاهيم تقف عند تخوم النظرية والممارسة، ما يجعلها أكثر حساسيّة للانزياحات الدلالية أو التشويش الاصطلاحي.

إنّ الترجمات العربيّة المطروحة لمصطلح **(Rezipient)** تكشف حقيقة عن ارتباكٍ مفهومي، فالترجمات التي نشأت بحكم ارتباط الباحثين بنظريّة التلقّي باتت تُغلق المصطلح ضمن إطار النظريّة بدلًا من تصويره كفاعل. فمثلًا استخدم سعيد علوش ثلاث ترجمات نجملها في (الجماليّة الاستقباليّة، جمالية التلقي، جمالية)،

بيد أن بسّام بركة استعمل اصطلاح (المستقبل)، وفي المقابل لم يتم اعتماد مصطلح (المتلقي) المباشر رغم دقّته اللغويّة وجدارته. وبصريح العبارة فهاتان التسميتان تشيران إلى مستوى نظري أعلى؛ فـ (الجماليّة الاستقباليّة) تحديدًا لا تصف المتلقّي بل هي توسيم لنظريّة كاملة، وهكذا تُحوِّل المصطلح من قارئ فعّال إلى عنوان منهجي. على العكس من ذلك، يبقى وصف (المستقبل) عامًّا وغامضًا إذا لم يُضف إليه تأطير نقدي مثل المتلقي الجمالي أو المتلقي التأويلي، لتحديد هويته.

إنّ الافتقار إلى مقابلٍ واضحٍ في العربيّة للحالة الفاعلة للقارئ يطرح ضرورة إعادة صياغة المصطلح بدقّة نظرا لأهميّة وظيفة المتلقّي التفاعليّة. وعليه، فإنّ الصياغة الأنسب ربّما تكون (المتلقي) أو (القارئ المتلقي) بوصفهما أسماءً تعكسان حضور الفاعل القرائي في الفعل التأويلي، خلافًا لـ(جماليّة التلقّي) التي ليست سوى عنوان لنظريّة شاملة تُغفل الحامل الحقيقي للدلالة، أي المتلقّي.

وأخيرا نقف على مصطلح (**Rezeptionskritik**) أو نقد التلقي الذي ظلّت ترجمته العربيّة خاضعة للاختيار، بين تعبيرات قريبة من المعنى الأصلي ومتساهلة عليه أحيانا، إذ نجد عند عز الدين إسماعيل عبارة (النقد المتعلّق بالقارئ، الاستجابة)، فيما استخدم رعد عبد الجليل مصطلح (نقد استجابة القارئ). يظهر أن كلا الصيغتين تحافظان على الفكرة الأساسيّة المتمثّلة في القارئ واستجابته وذاك ينم عن وعي مترجميهما بالمرجع النظري، ومع ذلك، فإنّ صياغة (النقد المتعلّق بالقارئ) تأتي تفسيريّة مطوّلة وقد يُساء فهمها على أنّها نقد يوجَّه للقارئ شخصيا لا إلى استجابته النصيّة، بما يُبعد المصطلح عن إجرائيّته النقديّة. في المقابل، تحتفظ عبارة (نقد استجابة القارئ) بهيكل المصطلح الأصلي (**النقد ← الاستجابة ← القارئ**)، وتجعل من القارئ مركزا للعلاقة الثلاثيّة، ما يجعلها أدقّ اصطلاحيا، لذا يُفضَّل ترسيخ (نقد استجابة القارئ) كترجمة معياريّة تعكس بوضوح مركزيّة المتلقّي في الإطار النقدي دون لبس.

وبمعاينة مصطلحات الجدول الأخير، وتحديدًا ما ارتبط منها بالاتجاهات النقدية والتطبيقية، يختتم هذا الفصل الذي سعت الدراسة من خلاله إلى تشخيص جوانب الإشكال الاصطلاحي في تلقي نظرية التلقّي داخل الخطاب النقدي العربي المعاصر، وقد انصب الجهد على تتبّع صيغ الترجمة المتعدّدة للمصطلحات الأساسية، ورصد أوجه التباين في فهمها وتوظيفها، بما يُبرز حجم التفاوت الاصطلاحي وامتداد أثره على مستوى الفهم النظري والممارسة النقدية، وحاولنا بواسطة هذه المعاينة تشكيل خطوة أولية للإحاطة بطرائق بناء المصطلح النقدي وتداوله، بالإضافة إلى توظئة، تُمهّد لتأمّل أوسع في سيرورة تلقّي النظرية، بما هي جملة مفاهيم ومقولات لم تُنقل إلى العربية بمنأى عن تحديات الترجمة والتأويل.

يبقى أخيرا التوكيد على أن قضيّة المصطلح ما تزال تشكّل إحدى أبرز الإشكالات المعقّدة التي يعاني منها الخطاب النقدي العربي المعاصر، وهي إشكالية لم تنشأ من فراغ، ولا جاءت عارضة في الزمن الراهن، فقد عرفها تراثنا البلاغي واللغوي والأصولي في صوره الأولى، غير أنها اتخذت في عصرنا الراهن أبعادا أكثر حدّة

وسرعة وانتشارا، بفعل التحولات المعرفية المتسارعة، وتعدد المرجعيات وتباينها، إضافة إلى تأثير العولمة والمثاقفة الرقمية التي عمّقت هذا التباين وأربكته في آن واحد. وقد أضحت القاعدة التراثية المتداولة (لا مشاحة في الاصطلاح) بمثابة حجة جاهزة تُتخذ ذريعة لإسقاط الضبط العلمي، وتكريس الفوضى الاصطلاحية، مما انعكس سلبا على تلقي المفاهيم وعلى إمكانات تداولها.

وإذا تأملنا المشهد النقدي العربي المعاصر، بدا واضحا مدى التسرّع في تبنّي المناهج الغربية بمصطلحاتها، دون تمهيد معرفي كاف أو اشتغال تأصيلي يسند النقل بالمعنى، فجاءت الترجمة متعثّرة، والمفاهيم مرتبكة، والرؤية غائمة، وهذا ما أثّر تأثيرًا مباشرًا في المنهج ذاته، إذ لا يقوم المنهج النقدي إلا على وضوح مصطلحاته ودقّة آلياته، كما يؤكّد الدكتور يوسف وغليسي بقوله: "**المنهج والمصطلح علاقة قرابة وثيقة، يجدر بالنقاد وصلها، إنّهما صنوان ليس في وسع أحدهما أن يستغني عن الآخر أثناء الفعل النقدي، ودون ذلك يهتز الخطاب النقدي وتذهب ريحه ويفشل في القيام بوظيفته**"[1] فكل اضطراب في الاصطلاح هو خلل في المنهج، وكل غموض في المصطلح هو انعكاس لاختلال الفهم واهتزاز أدوات التحليل.

ويتعاظم هذا الخلل عند محاولة نقل مصطلحات نظريات حديثة كنظرية التلقي، التي تتأسّس أساسا على بنية مصطلحية دقيقة ومتماسكة، الأمر الذي يجعل من سوء الترجمة وتعدد المقابلات، وتهافت بعض التوليدات الاعتباطية، عقبة حقيقية أمام إمكان تمثل النظرية وتوطينها داخل السياق العربي. وفي هذا السياق، فإن مسألة المصطلح النقدي تظل من أهم المؤشرات التي يُمكن من خلالها تقدير الفاعلية العلمية للعمل، ومدى التزامه بدقة المسلك المنهجي، فكلما كانت المصطلحات واضحة، ومضبوطة من حيث الدلالة والسياق، تمخض عنه وعي منهجي ناضج، وحسب تقدير الدكتور يوسف وغليسي "**فكل مصطلح في أدنى وظائفه النقدية هو مفتاح منهجي**".[2]

من هنا تتبيّن أهمية ضبط المفاهيم وتدقيقها، ليس فقط من أجل التوصيل المعرفي، بل من أجل التأسيس لحوار نقدي عربي مشترك، وتوفير بيئة بحثية قادرة على إنتاج معرفة أصيلة، وهذا يضع المسؤولية على عاتق المؤسسات العلمية واللغوية التي ينبغي أن تنهض بمهمة الترجمة والتوحيد والتعريب، لا على سبيل الفعل الفردي المعزول، وإنما وفق استراتيجيات عمل جماعي مؤسسي، يستند إلى فروع معرفية متخصّصة، منها ما يتعلّق بالتلقي، ومنها ما يتصل بالسيمياء أو التداولية أو اللسانيات، وغيرها من الحقول المعرفية الراهنة، فبدون هذا التفعيل البنيوي المؤسسي، ستظل المساعي الفردية والاجتهادات الذاتية بابًا مشرعًا لمزيد من التشتت والخلط، وهي التي كانت، في أغلب الأحيان، مصدرًا رئيسيا لإرباك الجهاز الاصطلاحي للنقد العربي المعاصر.

---

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط 1، 2001 م، ص58.

[2] يوسف وغليسي، المصدر نفسه، ص57.

خاتمة

وبعد هذا البحث العويص في عوالم نظرية التلقي الذي كان شاقّا ومتعرّجا كدروب التأويل ذاتها، نصل لا إلى خاتمة نهائية تُغلق الباب، بل إلى عتبة تأمل تقف على نتائج مؤقتة، تُضيء وتُثير، أكثر مما تُنهي وتحسم، فقد كان الاشتغال على نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر بمثابة خوضٍ في منطقة زئبقية، تتقاطع فيها الرؤى وتتنازعها الأسئلة وتتداخل فيها الأصوات: صوت القارئ، وصوت الناقد، وصوت النص الممتلئ بإيحاءات لا تنضب، وما دامت القراءة فعلا متجدّدا، وما دام التلقي لا يرسو على شاطئ واحد، فإن الحديث عن "الخاتمة" يبدو أقرب إلى المجاز منه إلى الحقيقة، غير أن الأعراف الأكاديمية تقتضي أن نُوجز هذه الرحلة البحثية ونرصد أبرز محطاتها ونتائجها، مُرتبة وفق تدرّج محاور البحث:

حاول هذا البحث أن يستقصي ملامح نظرية التلقي كما تجلّت في الخطاب النقدي العربي المعاصر، وأن يضعها ضمن أفقها المعرفي العام، بالعودة إلى منطلقاتها التأسيسية، واستيعاب محطاتها الكبرى التي شكّلت مرتكزاتها النظرية ومفاتيحها الإجرائية، وقد فرضت طبيعة الموضوع العودة إلى أصول هذه النظرية كما تبلورت في سياقاتها الفكرية الغربية، انطلاقًا من خلفياتها الفلسفية الأولى، مرورًا بالتيارات المنهجية التي مهّدت الطريق لظهورها، وانتهاءً بتبلورها المؤسسي ضمن مدرسة كونستانس؛ لذلك كان إدراك طبيعة نظرية التلقي ومفاهيمها وأفقها المعرفي، رهينا بتتبع تلك اللحظات التكوينية التي نشأت فيها والمرجعيات التي أسهمت في تشكيل بنيتها المفهومية، وقد أتاح هذا التأسيس النظري بناء تصور متكامل يُمهّد لتتبع حضورها وتحولاتها في الخطاب النقدي العربي، وفق رؤية تستوعب الأصول وتعيد تفكيك التلقي ضمن فضائه التداولي.

ضمن المحطة الثالثة–مدرسة كونستانس– وفي سياق استجلاء معالم التأسيس الفعلي لنظرية التلقي، برزت مساهمات كل من هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر باعتبارها تحوّلات معرفية مفصلية، أعادت تشكيل العلاقة بين النص والقارئ على نحو جوهري؛ إذ عمل ياوس على إعادة تعريف تاريخ الأدب كأفق حيوي يتجدّد بتفاعل المتلقي معها، بما يجعل من فعل القراءة مكوّنًا أصيلًا في بنية هذا التاريخ، أما إيزر فقد وسّع من أفق النظر إلى القراءة، متجاوزا التصورات التقليدية التي اختزلت القارئ في موقع التلقي السلبي إلى رؤية تُعلي من شأن التفاعل بين بنية النص وأفق توقع القارئ دون أن يمنحه حرية مطلقة أو تقيّده بإملاءات النص، مقترحا في ذات الوقت علاقة تبادلية تنشأ فيها المعاني على تماسّ بين الطرفين، ومع أهمية هذه المساهمات في بلورة مفاهيم مركزية داخل نظرية التلقي، فإنها لم تخلُ من مناطق إشكال أو أسئلة عالقة تمس جوهر العملية التأويلية، ما الذي يُشكّل وعي القارئ أثناء فعل القراءة؟ كيف تتوزع منابع الأسئلة التي تواجهه بين الذات والنص والسياق؟ وإلى أي مدى يمكن الحديث عن قارئ نموذجي يتكرّر أو يُتوَقع، في مقابل تعدد القراءات وتشظي التأويلات؟ تلك الأسئلة وغيرها تظل مفتوحة، مما يعكس الطابع الديناميكي للنظرية، ويجعل من كل قراءة فعلًا تأويليا يتجاوز الثبات إلى فضاء من الاحتمالات والتفاعل المستمر.

ومع تنامي الجدل النظري حول التلقي، انفتح النقاش على المفهوم الإشكالي للقراءة نفسها بوصفها

فعلاً يتقاطع فيه الأدبي بالمعرفي ويتجاذبه الحقل النصي والرهان التأويلي معا، وقد بدا جليًّا أن القراءة ليست مفهومًا صافياً يُحدّ بإطار واحد، بل هي بنية مفتوحة تتغير ملامحها تبعًا لتباين الرؤى المنهجية وتعدد آليات التلقي، هذا التباين، الذي طال المرجعيات النظرية، انسحب بدوره على مستويات القراءة من القراءة العفوية إلى القراءة المؤطرة، وهو ما حال دون رسم حدود قاطعة لأنواعها أو تصنيفاتها، بل جعل كل قراءة مشروعا خاصا يتكئ على سياقه وينطوي على منطقه الداخلي.

انتقل الاهتمام –بعد ذلك – إلى البحث عن اشكالية المنهج وسبل التأصيل والتأسيس لنظرية التلقي في النقد العربي المعاصر، وقد كشفت هذه المرحلة أن ما يتصل بالمنهج يخضع لجدل ثقافي عميق ظل قائمًا حول العلاقة المتوترة بين التراث والحداثة، بسبب ذلك ظهر التباين واضحًا في مواقف النقاد العرب، بين من شدد على ضرورة التشبث بالموروث النقدي وصون خصوصيته الثقافية ومن دعا إلى اعتماد المرجعيات الغربية بما تحمله من أدوات تحليلية، وبين من حاول اجتراح موقع وسط يستثمر التحولات المعرفية الحديثة دون التفريط بالهوية النقدية المحلية، ولم تكن نظرية التلقي بمنأى عن هذا المسار، فقد استُحضرت إلى الساحة العربية بوصفها نموذجًا جاهزًا مُحمّلة بخلفياتها الغربية، من غير أن تُخضع لمراجعة تتساءل عن مدى ملاءمتها للسياق الثقافي العربي أو عن قابليتها للتفاعل مع خصوصية النص العربي ذاته، هذا القصور في تمثّل النظرية، كان مردّه إلى غياب مقاربة نقدية قادرة على تفكيك المحددات الإبستمولوجية المصاحبة لها، وعليه ظهرت الحاجة إلى مشروع نقدي عربي يتجاوز التبعية المحضة ويتجه نحو تأسيس نظرية قادرة على التفاعل العضوي مع البيئة الأدبية التي تُستثمر فيها، وقد برزت في هذا الاتجاه محاولات جادة، من بينها ما قدّمه جابر عصفور من دعوة لإعادة بناء الخطاب النقدي على أساس قراءة تحليلية عميقة تُزاوج بين حفظ الخصوصية والانفتاح المدروس، كما طرح محمد الدغمومي تصورًا ثلاثيًا يتأسس على مفاهيم التأسيس، الفهم، والتوفيق، باعتبارها نواة لإمكان تأصيل نظري متماسك يطمح إلى تجاوز الطابع الاستهلاكي للمناهج الوافدة باتجاه بلورة مشروع نقدي عربي أصيل ينهل من تراثه ويتفاعل بوعي مع مكتسبات الفكر النقدي المعاصر.

وفي محاولة تتبع تصورات التلقي في النقد العربي القديم عبر الوقوف عند العلاقة الثلاثية التي جمعت بين النص، والمبدع، والمتلقي، أبان هذا المسعى عن وعي مبكر بأهمية المتلقي في العملية الإبداعية، تجلى في عناية النقاد القدامى بفاعلية الخطاب الأدبي وبالوسائط التي تضمن وصوله إلى المتلقّي في صورته المؤثرة والمفهومة، غير أن هذا الوعي لم يكن مُصرّحًا به سلفا في شكل قالب علمي تنظري مكتمل، لكنه تسرّب إلى المتون النقدية القديمة عبر إشارات واضحة دعت إلى وجوب وضوح العبارة ومراعاة حال المتلقي وملاءمة المعنى لسياقه، وهي توصيات تُشير إلى إدراك مبكر لدور القارئ في تلقي النص وتأويله، ومنه نستجل أن التراث النقدي العربي ينهض على إمكانات تأصيلية يمكن البناء عليها، إذا ما أُعيدت قراءته ضمن أفق حواري يتجاوز الفجوة المصطنعة بين القديم والحديث.

عند محاولة المقاربة مع النظرية الغربية، تم التوقف عند إمكان بناء جسر معرفي يربط بين مفاهيم نظرية التلقي الحديثة وبعض التصورات البلاغية في النقد العربي القديم، عبر استحضار ثلاثة من الأسماء المؤسسة: الجاحظ، والجرجاني، والقرطاجني بوصفهم نماذج لوعي نقدي اشتغل على النص، القول، الذوق، التلقي، بما يفصح عن حضورهم النوعي في مفاصل تأسيس الخطاب الأدبي العربي، وقد أظهرت هذه النماذج إمكانية مقاربة مفهومية تقوم على التصادي والتضايف بين تلك التصورات التراثية وبعض منطلقات النظرية الغربية، دون أن يُفضي ذلك إلى إسقاط مباشر أو فقدان للخصوصية.

وأسفرت المقارنة عن تبيّن عدد من المشتركات الدلالية والمنهجية، التي توحي بوعي مبكر بدور المتلقي، سواء عبر مبدأ مراعاة حال المخاطب، أو عبر مفاهيم مثل التخييل، والنظم، والإفهام، التي تشتغل على توجيه الخطاب وتشكيل أثره وقد لوحظ أن البلاغة العربية وإن كانت تميل إلى ترجيح معنى يُستنبط من انتظام العلاقات النصية، فإنها لم تغلق باب التأويل بل أبقته مفتوحًا أمام مستويات متعددة من التفاعل والتذوق، ما يشير إلى دينامية كامنة في صلب الفكر البلاغي القديم.

وإذا ما جُمعت هذه المعطيات ضمن نسق تأويلي منفتح، فإنها تفضي إلى تصور بلاغي يمتلك مؤهلات إعادة بناء التلقي ضمن إطار عربي مستقل، يستند إلى مفاهيم أصيلة تحمل في طياتها قابلية لإعادة التوظيف في ضوء السياقات النقدية الراهنة، فعلى مستوى المصطلح، كشفت المفاهيم البلاغية مثل النظم، البيان، الذوق، مراعاة حال المخاطب مقام القول، عن طابع إجرائي يتجاوز التوصيف إلى تقديم رؤية مركبة لفعل التلقي، حيث يظهر المتلقي كطرف فاعل مضمّن في بنية الخطاب الأدبي ذاته.

أما على مستوى الأدوات، فقد بيّنت البلاغة العربية قدرة عالية على الاشتغال على آليات تشكيل المعنى وتوجيهه من خلال وسائل كالحذف، والانزياح، وهي عناصر تستدعي انتباه المتلقي وتحفّز حضوره الذهني، بما يفتح النص على إمكانات التأويل التشاركي، وبهذا تتكشف قابلية البلاغة العربية للمساهمة في بناء نظرية تلقٍ ذات خصوصية، تنهض على تراث نقدي غني، وتبقى منفتحة على منجزات الحداثة دون أن تتنازل عن فرادتها أو تُختزل في نماذج مستوردة.

انتقل إهتمام البحث-بعد ذلك- إلى الوقوف على تمثلات هذه النظرية داخل خطاب النقد العربي المعاصر عن طريق رصد بعض القضايا التي ارتبطت بتداولها المفاهيمي والتطبيقي، سواء من حيث آليات الاشتغال بها، أو من حيث أنماط تمثلها في ضوء السياق الثقافي المحلي، وقد أظهر تتبع هذا الحقل أن تفاعل النقاد العرب مع نظرية التلقي تشكل عبر مداخل متعددة، تراوحت بين التأثر بالنموذج الغربي والانخراط في محاولة تكييفه مع خصائص النص العربي، مع وجود تيار ثالث انشغل بطرح الأسئلة حول إمكان التأسيس النظري انطلاقًا من الخصوصية المعرفية للموروث النقدي العربي.

وتجلّت ملامح هذا التفاعل من خلال اتجاهين رئيسيين: أحدهما اتخذ طابعا جدليا ناقدا، انشغل بتفكيك

المفاهيم الغربية ذاتها واختبار مدى صلاحيتها في السياق العربي، بينما سلك الاتجاه الآخر مسارا تطبيقيًا مباشراً، اتخذ من مفاهيم التلقي أدوات إجرائية لتحليل النصوص دون السعي إلى بلورة نظرية بديلة، ومن خلال هذا المشهد النقدي أمكن الوقوف على عدد من الجهود الفردية التي شكلت حضورًا متنوعًا داخل هذا الأفق؛ من بينها عمل ناظم عودة الذي انصب على قضية التمكين لنظرية التلقي، متوقفًا عند إشكالات الاستيعاب دون أن يخرج عن أطر النظرية الغربية في تصورها الجمالي، إلى جانب عبد شرفي الذي خصّص تحليله لمفهوم القارئ، من خلال مزاوجة دقيقة بين المناهج التأويلية القديمة ومبادئ التلقي الحديث.

كما برزت معالجة حامد أبو أحمد لقضية دور القارئ في إنتاج المعنى، حيث اشتغل على المفهوم ضمن سردية نقدية تحليلية تفاعلت مع منجزات ما بعد الحداثة، من دون أن تنفصل عن سياقها المرجعي، أما جمال قطوس، فقد تناول مفهوم النص المقاوم في إطار جهد تنظيمي يسعى إلى قراءة التراث العربي بأدوات معاصرة، بينما قدم عباس محمود عبد الواحد مقاربة مقارنة لمفهوم التركيب النقدي، مسجّلًا سعيًا واضحًا لربط الخطاب الغربي الحديث بجذوره الثقافية العربية، مع ميل ملحوظ نحو التوثيق وإعادة ترتيب ما هو قائم أكثر من إنتاج تصور نظري مستقل.

وقد تبيّن من مجمل هذه التجارب أن الخطاب النقدي العربي في تلقّيه لنظرية التلقي وإن تعددت اجتهاداته، ما يزال في حاجة إلى مشروع تأصيلي متكامل، يزاوج بين النقد المعرفي والاستثمار الأداتي ويؤسس لمسار نقدي قادر على تجاوز الاستنساخ، دون أن يفقد قدرته على التفاعل مع منجزات الحداثة، في المقابل نقر ببراعة ساحة النقد المعاصر بقدرة استيعابها لأطر الوافد الغربي.

وفي امتداد المسار نفسه، تم تخصيص حيز من البحث لرصد ملامح الممارسة التطبيقية لنظرية التلقي في النقد العربي المعاصر، من خلال الوقوف عند بعض التجارب النقدية التي حاولت الانتقال بمفاهيم النظرية من سياقها التجريدي إلى فضاء النص الأدبي بمختلف أجناسه، وقد أظهر هذا التتبع تنوعًا واضحًا في درجة التفاعل مع مفاهيم التلقي واختلافًا في مستوى تفعيلها بين النقاد.

فقد اشتغلت بشرى صالح على مفهومي التلقي والتأويل النصي كإطار منهجي متكامل، وحوّلت المفاهيم النظرية إلى أدوات تحليلية في تناولها للنصوص مع بقاء بعض مظاهر العودة إلى البناء النصي التقليدي في بعض مقارناتها، بينما برزت معالجة مصطفى العمراني بنفس المفهوم، إذ قدّم نموذجًا دقيقًا في تفعيل المصطلحات ونجح في تحويل المفاهيم النظرية إلى أدوات فاعلة لفحص النصوص وتفكيك بنياتها، أما نادر الكاظم، فقد تناول القارئ الضمني ومفاهيم مثل الفجوات وأفق التوقّع من داخل منظور تاريخي، إذ حضرت المفاهيم بوصفها خلفية تنظيرية توجه بناء البحث دون أن تتحول إلى أدوات تحليلية مباشرة داخل النصوص، بينما أظهر حميد لحمداني قدرة عالية على التوظيف الدقيق لهذه المفاهيم، واستثمارها في قراءة نقدية متكاملة تُبرز تفاعلاً ملموسا مع دينامية التلقي، مما يجعل من عمله أحد أبرز النماذج في هذا الباب، وفي جانب آخر، اشتغل نعيم اليافي

على تصنيف مستويات التلقي ضمن النصوص الشعرية ونجح في تجاوز حدود التنظير نحو بناء تصور تطبيقي فعّال، اتّسم بوعي سياقي وإجرائي بمفاهيم التلقي من خلال تصنيفات مثل التلقي التداولي، والوثائقي، والتعددي المفتوح، والتعاقبي، ما منح قراءته أبعادًا متعدّدة للتفاعل النصي كما أسهم عصام الدين أبو العلا في توسيع دائرة التلقي عبر النص المسرحي، حين حوّل المفاهيم النظرية إلى أدوات قراءة حيوية تتابع لحظات تفاعل النص مع متلقيه في الزمن الأدائي، في حين قدم حسين بن عائشة تطبيقًا غنيًّا من خلال دراسة رحلة السندباد، أبان فيها عن تفعيل ممنهج لأدوات التلقي داخل نص تراثي شعبي مع إبراز تعدد مستويات تلقيه عبر الأزمنة والثقافات.

وفي ضوء هذا التنوّع، تبيّن أن الممارسة النقدية العربية قد راكمت تجارب دالة على حيوية التفاعل مع نظرية التلقي، وإن تباينت في درجة النضج والإجرائية، فإنها تُظهر في مجملها اتساعًا في أفق التلقي وتعدّدًا في تمثّلاته، سواء في التعامل مع النصوص الشعرية أو السردية أو المسرحية أو الحكايات الشعبية.

في ضوء المقاربة التأويلية المعتمدة على نظرية التلقي، أبانت رواية "مَنّا – قيامة شتات الصحراء" للصديق حاج أحمد عن قدرة سردية عالية على تفعيل آليات التلقي واستثمار استراتيجيات نصية متعدّدة، تولّد من خلالها فضاءً تداوليًا حيويًا بين النص والقارئ، فقد شكّلت الرواية بنيَة تواصلية تستدعي القارئ ضمن أفق تشاركي مفتوح على التأويل.

تمكّن الروائي من إقامة علاقة تداولية تفاعلية مع القارئ عبر توظيف استراتيجيات نصية دقيقة أبرزها: استدعاء الموروث الديني، والتاريخي، والأسطوري، بوصفها رصيدًا ثقافيًا مشتركًا بين النص والقارئ، يحفّز على التأويل ويمنح الفعل القرائي بعدًا معرفيًا وجماليًا، كما أن استثمار الصور الحسيّة وتفعيل الحواس لا سيما حاستي الشم والبصر، إلى جانب إدماج أسماء الأماكن والشخصيات المرتبطة بالفضاء الصحراوي، أسهم في توطين المتلقي داخل العالم التخييلي للرواية وجعل عملية القراءة امتدادًا للتجربة الوجدانية التي يمر بها السارد نفسه، ويضاف إلى ذلك التوظيف الرمزي للألوان والصمت والزمن الاسترجاعي التي فتحت مستويات إدراكية متداخلة ومتشعبة، مكنت القارئ من الانخراط في عملية بناء الدلالة.

وفي مستوى أعمق، عمل السرد على إدماج القارئ الضمني ضمن النسيج التأويلي للنص عبر سلسلة من الآليات الأسلوبية، مثل: الحوار الداخلي، والمونولوج، والديالوج، واستدعاء الرموز الثقافية من خلال أسماء الشخصيات والفضاءات، ما شكل مداخل تأويلية فتحت للمتلقي إمكانات تكميل المعنى وتوسيع دلالاته، مع تأكيد متكرر على مركزية القارئ في العملية السردية، وقد تجلّى أقصى تفعيل لدور القارئ في لحظة كسر أفق التوقّع التي شكّلت تحولًا حاسمًا في مسار القراءة، حيث أحدثت خلخلة في التصوّرات المسبقة لدى المتلقي ودفعت به إلى مراجعة بنيته التأويلية.

انصرفت العناية في هذا البحث إلى تتبّع المصطلحات المحورية المرتبطة بنظرية التلقي، وتحديدًا ما يتصل

منها بإشكالات المصطلح وترجمته وتداوله في الساحة النقدية العربية، وقد بدا من خلال المعاينة أن المفاهيم الوافدة من الفضاء النقدي الغربي رغم وضوح بنيتها النظرية، واجهت ارتباكًا في اختيار مقابلاتها العربية، ما جعل المصطلح يتحول إلى نقطة تماس بين وعي نقدي حذر وممارسة نقلية تتسم أحيانًا بالمباشرة أو التجزيء، وقد برز هذا التباين بوضوح في التعامل مع أول مصطلح مركزي"reception" ، إذ تعددت المقترحات بين من آثر ترجمته إلى "التلقي" كما فعل عز الدين إسماعيل ورشيد بن حدو، ومن اختار له مقابلاً آخر هو "الاستقبال" كما نجد عند رعد عبد الجليل وسعيد علوش، هذا التباين انطوى على اختلاف في الخلفيات التصورية التي توجه كل اختيار، وعلى تباين في فهم الحدود المعرفية التي تحكم المصطلح داخل بيئته الأصلية، وبين هذين الوجهين، بقيت إشكالية الترجمة في هذا الحقل النقدي تعكس صورة التلقي نفسها، موزّعة بين الرغبة في الفهم والتسرّع في التبني.

تنوّعت المظاهر الاصطلاحية في التعامل مع مفاهيم نظرية التلقي وترجمتها، وقد رصد البحث بعض تجليات هذا التعدد من خلال المصطلحات المركزية في النظرية، ومن أكثر هذه المظاهر حضورًا تعدد المقابلات الموضوعة لمصطلح واحد، وهو ما تمثّل على سبيل المثال في المصطلح الألماني" Wirkung" الذي تعددت ترجماته وتنوعت بين: تأثير، أثر منتج، وقع منتج، تأثير النص، الوقع، ما يكشف عن تذبذب في اختيار المقابل الدقيق ويفتح على تفاوت في فهم الحمولة النظرية للمصطلح نفسه.

ومن المظاهر التي رُصدت أيضًا في ترجمة مصطلحات نظرية التلقي، لجوء بعض النقاد إلى اعتماد مقابلات اصطلاحية طويلة أو مركّبة، تتكوّن من أكثر من كلمة واحدة مقارنة بالمصطلح الأجنبي المفرد، وقد تجلّى هذا الميل في نماذج متفرقة، من بينها ترجمة مصطلح" Rezipient" الذي اختار له سعيد علوش مقابلين مطوّلين هما :جمالية التلقي والجمالية الاستقبالية، كما ترجم عبد القادر بزيدة مصطلح "Horizontwandel" إلى تعديل أفق الانتظار، وهو تركيب يتجاوز في طوله ودلالته المصطلح الأصلي، ويُضاف إلى ذلك ما قدّمه رعد عبد الجليل من ترجمة لمصطلح "Wirkung" بمقابل تأثير النص، وهو مثال آخر على التوسعة الاصطلاحية التي تطال أحيانًا المفردة الواحدة لتُقابل بتعابير مركبة تتفاوت في الدقة والتداول.

ومن بين المظاهر التي رُصدت في إشكالات التعامل مع مصطلحات نظرية التلقي، ما يتعلّق بالتباس الترجمة وغموض المفاهيم، وهو ما انعكس على استقرار المصطلح النقدي ودقّته داخل السياق العربي، حيث يصعب في كثير من الأحيان ضبط حدود المصطلح الواحد نتيجة تقاطعه مع مفاهيم تنتمي إلى مجالات معرفية أخرى، وقد تمثّل ذلك في استخدام عبد العزيز طليمات لمصطلح " Surdétermination" المترجم من الألمانية عبر الوسيط الفرنسي إلى التحديد التضافري، وهي ترجمة أُخذت من سياق التحليل النفسي كما صاغه جاك لاكان دون أن تُعاد موضعتها داخل الإطار التأويلي الذي تنتمي إليه في نظرية التلقي عند ولفغانغ إيزرن حقيقة مثل هذا الالتباس يُظهر تعدد المرجعيات التي تتحكم في ترجمة المصطلح ويُبرز صعوبة توحيده دلاليًا

ضمن حقل معرفي واحد.

خلصت الدراسة في ختام تتبّعها لإشكالات المصطلح في سياق نظرية التلقي، إلى أن جوهر الإشكال الاصطلاحي لا يتمثل فقط في تعدد المقابلات العربية للمصطلح الواحد أو في غياب التوحيد اللفظي، وإنما يرتبط بدرجة أولى بمدى تحقق التواصل بين الباحثين وبقدرتهم على توطين المصطلح ضمن أُطُره المعرفية، وربطه بسياقاته ومجالاته الأصلية، ثم إن الغاية ليست في محو الاختلاف أو إنكار التعدد، بقدر ما تتعلّق بضبط أفق الفهم وخلق أرضية تداولية تسمح بتقاطع القراءات دون الوقوع في فوضى الاصطلاح أو ترجمته الحرفية، فتوحيد المصطلحات ليس غاية قائمة بذاتها، كما أن فرض اتفاق شامل عليها أمر متعذر، بل إن هذا السعي إذا تم الإفراط فيه قد يتحوّل إلى قيد يمنع ظهور محاولات إبداعية في الاشتغال الاصطلاحي، ويُفرغ الساحة من طاقتها الاجتهادية في التعامل مع الوافد وتكييفه وفق خصوصيات الثقافة العربية.

تبقى الإشارة في نهاية هذا البحث إلى أن الجهد المبذول هنا لا يزعم الإحاطة الكاملة بكل ما يندرج تحت مظلة نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر، ولا يدّعي استنفاد قضاياه النظرية أو التطبيقية، المتعددة والمتشابكة في آن واحد، كما لا يدعي الإحاطة بالجانب المنهجي الذي يتسم به ميدان نقد النقد، وإنما هو اجتهاد فردي، يسعى إلى المساهمة ولو بقدر محدود في تأمل ملامح تلقي هذه النظرية داخل فضاء نقدي عربي ما يزال في طور التفاعل مع مناهج القراءة الحديثة ومحاولة مساءلتها في ضوء خصوصياته الثقافية والمعرفية.

لقد حاولت هذه الدراسة، ضمن ما أتيح لها من أدوات وحدود، أن تتقصى حضور نظرية التلقي في النقد العربي، وأن تتبع تمثّلاتها المفهومية، وتجلّياتها الإجرائية، وأن تُضيء شيئًا من التوتر القائم بين المرجع الغربي والنص العربي، كما سعت إلى الوقوف على مواضع التردد والالتباس في ترجمة المصطلحات، ونقل المفاهيم، وتفعيل الأدوات، وهي بذلك، لا تطرح نفسها نموذجًا مكتملًا، بقدر ما تفتح مجالًا لدراسات أخرى تتابع هذا المسار من زوايا مغايرة، وتعيد النظر في تمثّلات القارئ، وحدود التأويل، ومفاهيم الأثر والاستجابة، في سياقات أدبية وثقافية أكثر تنوّعا.

وإذا كانت هذه المحاولة قد انطلقت من تصور عام حول إمكان تأسيس وعي عربي نقدي يستثمر نظرية التلقي دون أن يذوب فيها، ويستنطق التراث دون أن يحكم عليه بالجمود، فإنّ هذا الطموح يصطدم بإكراهات الواقع البحثي، وبحدود العمل الفردي، الذي يبقى دائمًا في حاجة إلى جهود جماعية متكاملة، تنهض بتطوير مشاريع معرفية تتجاوز التلقي بوصفه ترجمة أو استيرادًا إلى التلقي بوصفه مساءلة وتجديدًا، ولعلّ ما طُرح هنا من قضايا يظل مفتوحًا أمام دراسات لاحقة يمكن أن تنطلق من هذه الأرضية، لتعيد النظر في نظرية التلقي من خلال مقاربات نوعية، على أن يُراعى في ذلك كل ما تقتضيه سياقات النص العربي من خصوصية، وكل ما تفتحه المناهج الحديثة من إمكانيات.

إن الحديث عن نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر، يجعلنا نقر و نستحضر بصورة مباشرة تلك

الجهود التي يبذلها رواد النقد العربي المعاصر، والتي تعبّر عن رغبة صادقة في التفاعل مع مناهج النقد الحديث، واستثمار أدواته في تحليل النصوص العربية، غير أن هذا التلقي رغم تنوعه، ما يزال يفتقر إلى الحلقات النظرية الكافية التي تؤهله لإقامة حوار متوازن مع الفكر النقدي الغربي، يراعي الفوارق المرجعية واختلاف المنابع المعرفية التي تنشأ عنها هذه المناهج، من هنا تبرز ضرورة إعادة النظر في تمثل المنهج ذاته، عن طريق تتبع مساراته التكوينية، وفهم منطقه الداخلي، بدل الاقتصار على نتائجه؛ فالنقد الذي ينطلق من نهايات المناهج دون الوقوف على مقدماتها ومحدداتها كثيرًا ما ينزلق إلى التوظيف المبتور، ويجد نفسه أمام خطاب يفتقر إلى الانسجام النظري، فيما تبدو العودة إلى التراث النقدي العربي مشروعًا واعدًا، شرط أن تُبنى على وعي نقدي، يحرّر هذا التراث من القراءات الإيديولوجية، ويعيد النظر في تصنيفاته ضمن أفق تأويلي جديد، يُعيد تأطيره كأحد الموارد الممكنة لبناء نظرية تلقي تستمد مشروعيتها من خصوصية النصوص التي تتعامل معها، كما تبرز الحاجة إلى التمييز بين النصوص في مستوى طبيعتها ومقاماتها، خصوصا ما يتعلق بالنص القرآني، الذي يفرض على أي مقاربة تأويلية أن تتأسس على منهج مستقل، يراعي قدسيته ومقاصده ويتفادى إخضاعه لأدوات تحليلية صيغت أصلاً لتناول النصوص الأدبية، ورغم ما يزخر به هذا النص من أبعاد بلاغية ودلالية، فإن التعامل معه يقتضي بناء أدوات ملائمة، تنطلق من خصوصيته ولا تفرّغ محتواه من مقصديته الشاملة.

يبقى على الدراسات التي تشتغل بنظرية التلقي في السياق العربي المعاصر أن تسعى إلى تجاوز المقاربة الجزئية أو التلقّي المبتور، وذلك بفتح آفاقها على المشروع النظري الكامل الذي بُنيت عليه هذه النظرية في سياقها الغربي، فالتعامل مع مفاهيم إيزر أو ياوس لا ينبغي أن يقتصر على مقاطع من مدونة علمية، إنما يستدعي الاطلاع على امتداد مشروع مدرسة كونستانس في تفاعله مع الظاهراتية، والتأويلية، ونقد ما بعد البنيوية، لما له من تأثير مباشر في تشكيل المفاهيم الأساسية.

وإذا كانت بعض الدراسات العربية قد التفتت إلى الجذور الفلسفية للنظرية، فإنها في الغالب، لم تُسائل البنى المعرفية المصاحبة لها بقدر ما قامت بتكييفها لغويًا أو تحليليا دون مساءلة نقدية، لذلك فإن من بين المهام التي ينبغي أن تنهض بها الدراسات القادمة، توسيع أفق النظر إلى نظرية التلقي باستحضار النقاشات النقدية المعاصرة التي وجّهت النظرية، وأحاطت حولها الكثير من التحولات؛ بدءًا من التلقي التفاعلي والتداولي، وصولاً إلى تلقي النص الرقمي والافتراضي، وما أفرزه من مفاهيم جديدة حول حضور القارئ، وتحوّل أدواره، وتبدّل وظائف النص.

وينضاف إلى ذلك ضرورة الانفتاح على أبحاث أخرى لم تحظ بالاهتمام الكافي في الدرس النقدي العربي، كأعمال "ستانلي فيش"، وغيره ممن أسهموا في بناء تصورات موازية لمفاهيم التلقي، لا على مستوى الجمالية وحدها، بل في تماسّ مع البلاغة الجديدة، والتأويل الموجه، وأفعال القراءة اليومية، كما أن استثمار أبحاث التداولية والحجاج وما تتيحه من مفاهيم مثل :المقام، والمخاطَب، والاستدلال التداولي، يفتح المجال أمام مقاربات

أكثر وعيا بخصوصية النص العربي، وقدرته على إنتاج قارئه من داخل بنيته دون الارتهان الكامل لأفق نظري وافد.

من كل هذه الوجهات، يبدو أن مستقبل الاشتغال بنظرية التلقي عربيا يتحقق بتكامل مسارين: وعي عميق بمنابع النظرية وتاريخها ومفاهيمها الأصلية، وقدرة على تفعيلها داخل بيئة نصية وثقافية مختلفة، بآليات نقدية قابلة للتجريب والتطوير، وبهذا يمكن الانتقال من لحظة التلقي إلى لحظة التأسيس، ومن الاستهلاك إلى المشاركة في بناء النظريات، بصفتها أدوات مفتوحة على التمكن من المعنى في كل قراءة.

وأخيرًا حسب هذا العمل أن يسهم، في حدود ما أتيح له في إثارة النقاش وفتح مجالات الحوار حول وضعية نظرية التلقي في النقد العربي المعاصر، بوصفها واحدة من أبرز النظريات التي فرضت حضورها في المشهد النقدي، وطرحت على الدارس العربي جملة من الأسئلة المنهجية والمعرفية في آن واحد ، وإذا كانت الترجمة والتأصيل والتوظيف قد مثّلت أبرز مداخل هذا التلقي، فإن الحاجة أصبحت ملحّة اليوم إلى وعي نقدي يتجاوز مجرّد التفاعل نحو مساءلة هذه النظرية من داخلها واستحضار الشروط الثقافية والفكرية التي تشكّلت فيها، وكما أن الدارس العربي مدعوّ إلى مواكبة ما تُنتجه العلوم الإنسانية في الثقافات الأخرى، فإنه مطالب أكثر من أي وقت مضى، بتمحيص المناهج الوافدة ومراقبة مفاهيمها والكشف عن خلفياتها التي تأسست في ظلّها، بما يسمح بتفعيل منهج نقد النقد، الذي لا يزال حضوره محتشمًا في مقابل تراكم الدراسات النصّية والتحليلية.

والله الموفق لما فيه الخير، والواقي من كل زال وضير، وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت، وعليه فليتوكل المتوكلون، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الباحث:

ع. تارشي

فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولا: المراجع والمصادر العربية

– **إبراهيم أحمد ملحم**، الخطاب النقدي وقراءة التراث، نحو قراءة تكاملية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 01، 2007 م.

– **ابن رشيق**، أبو الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط4، 1972م، ج1.

– **ابن منظور**، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 3، 1414 هـ، ج11.

– **أبو الحسن حازم القرطاجني**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 03.

– **أبو الفرج الأصفهاني**، كتاب الأغاني، تح: احسان عباس، إبراهيم السعافين، بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 2008، ج1.

– **أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي**، الجامع لأحكام القرآن، تح: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط 2، 1384 هـ، 1964 م، مج. 1.

– **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ**، الحيوان، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 2003 م، ج 2.

– **أبو هلال العسكري**، الصناعتين في الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1952م.

– **إحسان عباس**، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، لبنان، ط1، 1983م.

– **أحمد بوحسن**، نظرية التلقي في النقد العربي الحديث، ضمن: نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط 1، 1993 م.

– **أحمد مختار عمر**، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط 1، 2008 م، مج. 1.

– **أحمد يوسف**، القراءة النسقية: سلطة البنية وهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 01، 2003م.

– **أفلاطون**، المحاورات الكاملة، تر: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1994 م، مج 2.

– **الأخضر جمعي**، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1999 م.

– **السيد مرتضى الحسيني الزبيدي**، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد العليم الطحاوي، مراجعة: عبد الكريم العزباوي وعبد الستار أحمد فراج، وزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، د.ط.، 1974 م، باب

النون، فصل النون مع الجيم، مادة نوج، ج6.
– **المصطفى العمراني**، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي (روايات غسان كنفاني نموذجًا)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2011 م.
– **إمام عبد الفتاح إمام**، فلسفة الأخلاق، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ط، 1975م.
– **أندريه لالاند**، موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط 02، 2001 م.
– **أولف جيجن**، المشكلات الكبرى في الفلسفة اليونانية، تر: عزة قربي، توزيع دار النهضة العربية، القاهرة، 1976 م.
– **إيميل شتايجر**، الزمن والخيال الشعري، في: حاضر النقد الأدبي، تر: محمود الربيعي، القاهرة، ط 2، 1997 م.
– **بسام قطوس**، تمنّع النص، متعة التلقي (قراءة ما فوق النص)، دار أزمنة، عمّان، ط 1، 2002 م، ص9.
– **بشرى موسى صالح**، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2004م.
– **بنيامين فارنتن**، العلم الإغريقي، تر: أحمد شكري سالم، مراجعة: حسين كامل أبو الليف، ملتزم الطبع والنشر: مكتبة النهضة المصرية، 1985 م.
– **تاوريرت بشير**، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر: دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، مكتبة اقرأ، قسنطينة، ط 01، 2006 م.
– **تزفيتان تودوروف**، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط 1، 1988 م.
– **تيري إيجلتون**، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991م.
– نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995 م.
– **جابر عصفور**، قراءة التراث النقدي، مؤسسة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1994.
– **جوناثان كولر**، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 01، 2003 م.
– **حامد أبو أحمد**، الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 2000 م.
– **حامد عوني**، المنهاج الواضح للبلاغة، المكتبة الأزهرية للتراث، د.ط.، د.ت.، مج. 5.
– **حسن حنفي**، في الفكر الغربي المعاصر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 04،

1990 م.

– **حسن مصطفى سحلول**، نظرية القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001 م.

– **حسين قبيسي**، حوار مع أدونيس، مجلة الشروق، القاهرة، ع. 11، 1992 م.

– **حفيظ علوي**، مدخل إلى نظرية التلقي، علامات في النقد، جدة، مج. 34، ع. 9، 1999 م.

– **حميد لحمداني**، أحمد بوحسن وآخرون، نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط 01، 1993 م.

– القراءة وتوليد الدلالة: تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2003 م.

– **حنا أسعد فهمي**، تاريخ الفلسفة من قدم عصورها إلى الآن، تح: عقبة زيدان، نور للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، 2005 م.

– **خالد الغريبي**، الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، مج. 10، ج. 34، 1425 هـ، 1999 م.

– **خليل الموسى**، قراءة الخطاب الشعري المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج. 29، ع. 03، مارس 2001 م.

– **خوسيه ماريا بوثيلو إيقانكوس**، نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، ط 01، 1992 م.

– **ديفيد كونزهوي**، الحلقة النقدية: الأدب والتاريخ والهرمينوطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، منشورات الجمل، ألمانيا – بغداد، 2007 م.

– **ر. فالتزر**، أفلاطون: تصوره إله واحد ونظرة المسلمين في فلسفته، ضمن كتب دائرة المعارف الإسلامية، تر: إبراهيم خورشيد وآخرين، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 01، 1982 م.

– **رابح بوحوش**، معضلة الخطاب الأدبي وأزمة المناهج النقدية (نحو سلطة النص)، في تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، أعمال مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، 2006م، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط1، 2008م.

– **روبرت سي هولب**، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992.

– نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 1، 2000 م.

– **روبير إسكاربيت،** سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال أنطوان عرموني، منشورات عويدات، بيروت، ط 3، 1999 م.

– **رومان انغرادن،** العمل الفني الأدبي، مع ملحق عن وظائف اللغة في التمثيلية المسرحية، تر: أبو العيد دودو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر، ط1، 2007م.

– **رينيه ويليك،** مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978 م.

– **زبيدة القاضي،** النقد العربي المعاصر من النسقية إلى الإبداع، في تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، أعمال مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، 2006م، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، ط 1، 2008م.

– **سامح محمد رافد،** اليفنومنولوجيا عند هوسرل: دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 01، 1991 م.

– **سامي إسماعيل،** جماليات التلقي: دراسة في نظرية التلقي عند هانس روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2001 م.

– جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 01، 2002 م.

– **سعيد بنكراد،** سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط 01، 2012م.

– **سعيد توفيق،** مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 04، 2002.

– **سعيد يقطين،** الأدب والمؤسسة والسلطة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط 01، 2002 م.

– **سلدن رمان،** النظرية الأدبية المعاصرة، تر: سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمّان، 1996.

– **سماح رافع محمد،** الفيمينولوجيا عند هوسرل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991م.

– **سمير حميد،** النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005 م.

– **شرف الدين عبد الحميد،** تاريخ الفلاسفة اليونان الأوائل قبل سقراط: إعادة بناء وتأويل جديد، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط 01، 2019 م.

– **شرفي عبد الكريم،** من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليلية نقدية في الدراسات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 م.

– **صلاح فضل،** مناهج النقد المعاصر.

– **ضياء الدين بن الأثير**، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانه، دار نهضة مصر، دط، د ت، ج1.

– **طاليس أرسطو**، فن الشعر، تر وتع: أحمد حمادة، ط 01، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.

– **عادل مصطفى**، فهم الفهم: مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير، مرايا الكتاب، القاهرة، ط 01، 2007م.

– **عباس الدحلية**، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ط 01، مكتبة النجاح الحديثة، 1988 م.

– **عبد العزيز حمودة**، المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أفريل 1998م.

– **عبد العزيز طليمات**: فعل القراءة –بناء المعنى وبناء الذات– قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ آيزر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، 1993م.

– **عبد الغني بارة**، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر – مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط.، 2005 م.

– **عبد القادر عبو**، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة: بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط.، 2007 م.

– **عبد القاهر الجرجاني**، أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط 03، 2001 م.

– الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، د.ط.، د.ت.

– دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني للنشر والتوزيع، مصر، ط3، 1992.

– **عبد الكريم شرفي**، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1428 هـ، 2007 م.

– **عبد الله الغذامي**، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط 1، 1999 م.

– **عبد المعطي شعراوي**، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط.، القاهرة، 1999 م.

– **عبد الناصر حسن**، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، مصر، د.ط.، د.ت.

– **عبد الواحد محمود عباس**، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 01، 1417 هـ، 1996 م.

– **عبود حنا**، النظرية الأدبية والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1999 م.

– **عصام الدين أبو العلا**، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 2007 م.

– **علي جعفر العلاق**، الشعر والتلقي: دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط 2، 2001م.

– **عمر أوكان**، النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990م.

– **عمرو بن بحر الجاحظ**، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للنشر والتوزيع، القاهرة، ج 1، دط، دت.

– البخلاء، تح: محمد علي أبو العباس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 01، 2012م.

– الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون.: دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج1، 2003.

– **غيوة فريدة**، اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2002 م.

– **فولفغانغ آيزر**، التفاعل بين النص والقارئ، تر: حسن ناظم، علي صالح، ضمن كتاب: القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط 1 ،2007م.

– فعل القراءة، تر: حميد الحميداني والجيلالي كدية، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، فاس، 1995 م.

– **ك. م. نيوتن**، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط 1، 1996 م.

– **كاسيوس لونجين**، في الجلال، تر: عدنان خالد عبد الله، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، ط 01، 2009 م.

– **كوبلستون فريدريك**، تاريخ الفلسفة، تر: إمام عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 01، 2002 م، مج. 1.

– **محمد أحمد محمد معبد**، نفحات من علوم القرآن، دار السلام، القاهرة، ط 2، 1426 هـ، 2005 م.

– **محمد الدغمومي**، نقد النقد وتنظير النقد العربي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1999.

– **محمد المبارك**، استقبال التلقي عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

– **محمد بن عمران المزرباني**، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995م.

– **محمد شبل الكومي**، المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 01، 2004 م.

– **محمد صلاح زكي أبو حميدة**، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، د ط، دت.

– **محمد عبد الرحمن مرحبا**، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، دار عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، 2007 م.

– **محمد عبد المطلب**، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، دط، 1994م.

– قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1995م.

– **محمد مفتاح**، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1421 هـ، 2000 م.

– **محمود درابسة**، التلقي والإبداع، قراءات في النقد القديم، دار جرير، عمان، الأردن، د. ط، 2010م.

– **محمود سيد أحمد**، الهرمينوطيقا عند جادامير، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993م.

– **محمود عباس عبد الواحد**، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1996 م.

– **مراد وهبة**، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، ط 01، 2007 م.

– **مصطفى النشار**، تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1988 م.

– **مصطفى حسن سحلول**، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 01، 2001 م.

– **موسى سامح ربابعة**، جماليات الأسلوب والتلقي: دراسة تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، د.ت.

– **ميجان الرويلي وسعد البازغي**، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2002م.

– **ميرة حلمي مطر**، الفلسفة اليونانية: تاريخها ومشكلاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط 01، 1998 م.

– **نادر كاظم**، المقامات والتلقي: بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2003 م.

– **ناظم عودة خضر**، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط 01، 1998 م.

– **نصر حامد أبو زيد**، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 09، 2014م.

– **نعيم اليافي**، الشعر والتلقي: دراسات في الرؤى والمكونات، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2000 م.

– **هاشم صالح**، قراءة في الفكر الأوروبي الحديث، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ط 1، 1994 م.

– **هانز جورج غادامير**، الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم وعلي حكمت صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط 01، 2013.

– بداية الفلسفة، تر: علي عالم صالح، حسن ناظم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط 01، 2002م.

– **هانز روبرت ياوس**، جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ع. 484، ط 01، القاهرة، 2004 م.

– نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب، تر: محمد مساعدي، دار النايا للنشر والتوزيع، ط 1، 2014 م.

– **هوسرل إدموند**، تأملات ديكارتية، تر: تيسير شيخ الأرض، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1958م.

– **يوسف أحمد**، القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009م.

– **يوسف كرم**، إبراهيم بيومي مدكور، دروس في تاريخ الفلسفة الإسلامية، طبعة وزارة المعارف العمومية، القاهرة، 1940 م.

– تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط 02، 1946 م.

– **يوسف وغليسي**، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط 1، 2001 م.

ثانيا: المراجع والمصادر الغربية

– **Augustine**, On Christian Doctrine, Book 03, trans. D. W. Robertson Jr., The Bobbs-Merrill Company, United States of America, 1958.

– **B. Eikhenbaum**, The Theory of the Formal Method, in Russian Formalist Criticism: Four Essays, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska, USA, 1965.

– **Boris Tomashevsky**, Story, Plot, and Motivation, in Brian Richardson (ed.), Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure and Frames, Ohio State University Press, Columbus, Ohio, USA, 2002.

– Thematics, in Russian Formalist Criticism: Four Essays, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska, USA, 1965.
– **Copleston, Frederick**. A History of Philosophy. Image Books/Doubleday, New York, 1993.
– **Emilio Betti**, Hermeneutics as the General Methodology of the Geisteswissenschaften, in Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy, and Critique, ed. Josef Bleicher (London: Routledge & Kegan Paul, 1980).
– **Felix Vodička**, Literary History: Its Problems and Tasks, in Semiotics of Art: Prague School Contributions, edited by Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, USA, 1976.
– **Fredric Jameson**, The Prison-House of Language, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, USA, 1972.
– **Friedrich D. E. Schleiermacher**, Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts, trans. James Duke and Jack Forstman, Scholars Press, Missoula, MT, 1977.
– **Georgia Warnke**, Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason, Stanford University Press, Stanford, USA, 1987.
– **Hans Robert Jauss**, Toward an Aesthetic of Reception, trans. Timothy Bahti, University of Minnesota Press, Minneapolis, Minnesota, USA, 1982.
– **Hans-Georg Gadamer**, Truth and Method, trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, 2nd rev. ed., Continuum, New York, 2004.
– **Ingarden Roman**, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Niemeyer, Tübingen, Germany, 1968.
– **Jan Mukařovský**, Structure, Sign, and Function: Selected Essays, edited and translated by John Burbank and Peter Steiner, Yale University Press, New Haven, Connecticut, USA, 1978.
– **Jean Grondin**, Hermeneutics, in Les Notions Philosophiques, P.U.F., Paris, 1995, Tome 3.
– L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine, Vrin, Paris, 1993.
– **Leo Löwenthal**, Erzählkunst und Gesellschaft: Die Gesellschaftsprobe der Romantik in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts, Luchterhand, Neuwied, Germany, 1971.
– **Levin L. Schücking**, The Sociology of Literary Taste, trans. E. W. Dickes, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., London, United Kingdom, 1945.
– **Robert Escarpit**, Sociologie de la littérature, Presses Universitaires de France, Paris, 1958.
– **Roman Jakobson**, On Realism in Art, in Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views, ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, MIT Press, Cambridge, MA, USA, 1971.

– **Viktor Shklovsky**, Art as Technique, in Russian Formalist Criticism: Four Essays, translated by Lee T. Lemon and Marion J. Reis, University of Nebraska Press, 1965.
– **Wilhelm Dilthey**, The Development of Hermeneutics, in Selected Writings, ed. and trans. H. P. Rickman, Cambridge University Press, 1976.
– **Wolfgang Iser**, Indeterminacy and the Reader's Response, in Twentieth-Century Literary Theory: A Reader, edited by K. M. Newton, 2nd ed., Bloomsbury Academic, United Kingdom, 1997.
– Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland, USA, 1989.
– The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, trans. David Henry Wilson, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978.
– **Yuri Tynianov**, On Literary Evolution (1927), in Readings in Russian Poetics, edited by Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, USA, 1971.

ثالثا: المجلات والدوريات

– **أحمد وهب رومية،** شعرنا القديم والنقد الجديد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع. 207، مارس 1996 م.
– **إلرود أبش،** التلقي والتأويل، تر: محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع. 6، 1992 م.
– **بوخليفة بوسعد،** نظرية التلقي: الأصول العلمية والإجراءات التحليلية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، الجزائر، 2018 م.
– **حامد أبو أحمد،** الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، الرياض، ع. 30، 1996 م.
– **حمودة حنان،** التلقي والتواصل في النقد العربي القديم، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع 23، جانفي 2009م.
– **صبري حافظ،** الشعر والتحدي، إشكالية المنهج، مجلة الفكر المعاصر، مركز الانتماء القومي، بيروت، لبنان، ع. 38، 1986 م.
– **عبد العزيز طليمات،** الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولفغانغ إيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، ع. 6، 01 أكتوبر1992م.
– **عبد القادر بوزيدة،** جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبيرت ياوس، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع. 10، ديسمبر 1996 م.
– **غالية خوجة،** إبداعية النقد: جمالية قراءة القراءة، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة،

السعودية، مج. 13، ع. 50، 1424 هـ، 2003 م.
– **محمد حامد السيد محمد**، الفكر السوفسطائي في كتابات مفكري العرب في القرن العشرين، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، مج. 1، 2020 م.
– **نبيلة إبراهيم**، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، مصر، ع 1، 1 يناير 1984 م.

رابعا: الرسائل الجامعية والأطروحات

– **إيناس عياط**، استراتيجية التلقي في الفكر النقدي المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، 2001 م.
– **علي بخوش**، مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي: عبد الله الغذامي أنموذجًا، أطروحة دكتوراه، إشراف: صالح مفقودة، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013-2014 م.
– **قديد دياب**، تلقي النص الشعري لدى نقاد القرنين الثاني والثالث الهجريين، أطروحة دكتوراه، تخصص النقد العربي القديم، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2002م-2003م.
– **يوسف محمد جابر اسكندر**، تأويلية الشعر العربي: نحو نظرية تأويلية في الشعرية، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، 2005 م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء .....

تشكرات .....

مقدمة.....أ

الفصل التمهيدي: جذور نظرية التلقي وأصولها العلمية والمعرفية (أسيقة تمثل الأصل والإجراء).... 1

1.نظرية التلقي في الفكر النقدي الغربي 3

2. المرجعيات الفلسفية المؤسسة لنظرية التلقي 14

1.2. تصوّرات التلقي في الفكر اليوناني.....14

2.1.2. المبدأ الأرسطي في التلقي الجمالي 20

3.1.2. بلاغة الانفعال في نظرية السمو.....25

2.2. المرتكز الظاهراتي في تشكّل نظرية التلقي.....29

3.2. البناء التأويلي لنظرية التلقي.....41

3. التيارات المنهجية المهدة لنظرية التلقي.....55

1.3. بنية الأدبية وإعادة تشكيل الإدراك في النقد الشكلاني.....56

2.3. تحولات البنية الأدبية من منظور حلقة براغ 62

3.3. البنية الاجتماعية للأدب.....64

4. مسارات المعنى في تنظيرات ياوس النقدية 70

1.4. تجديد تاريخ الأدب.....72

2.4. تحولات أفق التوقع 77

3.4. المسافة الجمالية 80

4.4. اندماج الافاق.....83

5. التفاعل التأويلي عند فولفغانغ إيزر 85

1.5. السجل النصي 87

2.5. الإستراتيجيات النصية 89

3.5. القارئ الضمني 90

4.5. المواقع غير المحددة 93

5.5. وجهة النظر الجوالة 96

الفصل الثاني: إشكالية التأصيل والتأسيس لنظرية التلقي في النقد العربي المعاصر 101

1. إشكالات وتحديات التأصيل لبناء النظرية النقدية 103

1.1. عمومية إشكالية المنهج في الدراسات النقدية 103

2.1. إشكالية التأصيل النقدي 107

3.1. رهان التأسيس لنظرية نقدية عربية 110

2. تصورات التلقي في منظومة النقد العربي القديم 112

3. إمكانات الإسقاط والتصادي والتضايف في تأصيل نظرية التلقي 122

1.3. الجاحظ وبواكير التلقي في النثر العربي 123

2.3. عبد القاهر الجرجاني ومسارات التلقي بين العقل والذوق 128

3.3. حازم القرطاجني وبناء أفق المتلقي الشعري 136

الفصل الثالث: نظرية التلقي وخطاب التنظير في النقد العربي المعاصر 142

1.حدود استيعاب الفكر العربي للأصول المعرفية لنظرية التلقي 144

2. تشكّل مفهوم القارئ – بين التأويل والقراءات الجديدة 152

3.دور القارئ في انتاج المعنى 154

4. التلقي الجمالي للنصوص المقاومة للتأويل..... 160

5. التركيب النقدي بين نظرية التلقي والتراث العربي..... 164

الفصل الرابع: نظرية التلقي وخطاب الممارسة التطبيقية في النقد العربي المعاصر 169

1. التلقي والتأويل النصي..... 171

2. القارئ الضمني وأفق التوقع..... 176

3. التحول من المؤلف إلى القارئ..... 179

4. تعدّد مستويات التلقي..... 181

5. تلقي الأجناس الأدبية المختلفة..... 184

6. الدراسة التطبيقية: القارئ وبناء فعل القراءة والتلقي–مقاربة تأويلية– في رواية "مَنّا– قيامة شتات الصحراء" للصديق حاج أحمد 188

1.6. الغلاف وملامح القارئ الضمني..... 190

2.6. دلالة العنوان وملامح القارئ الضمني..... 193

3.6. دلالة اللون في توجيه القارئ الضمني..... 195

4.6. تموضع القارئ الضمني في فضاء الصمت..... 196

5.6. الاسترجاع الزمني وبناء مسارات التلقي..... 198

6.6. الديالوج والمونولوج وتفعيل المتلقي في البناء السردي..... 199

7.6. استحضار الموروث في وعي المتلقي 201

8.6. المكان وأبعاده في تلقي القارئ..... 204

9.6. الوظيفة الحسية للمكان في تشكيل فعل التلقي 205

10.6. دلالة الأسماء 210

11.6. النهاية وكسر أفق التوقّع 211

الفصل الخامس: نظرية التلقي وإشكالات الترجمة والمصطلح في النقد العربي المعاصر..... 214

1.5. ترجمة المصطلحات المفتاحية لنظرية التلقي في النقد المشرقي..... 216

1.1.5. الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي عند روبرت هولب 216

2.1.5. الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس:..... 224

3.1.5. الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي عند فولفغانغ إيزر..... 231

2.5. ترجمة المصطلحات المفتاحية لنظرية التلقي في النقد المغاربي..... 234

1.2.5. الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي عند هانز روبير ياوس..... 235

2.2.5. الجهاز المصطلحاتي لنظرية التلقي عند فولفغانغ إيزر..... 241

3.5. مظاهر الإشكال الاصطلاحي في نظرية التلقي..... 243

1.3.5. مصطلحات التأطير لنظرية التلقي..... 244

2.3.5. مصطلحات المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي..... 255

3.3.5. مصطلحات الاتجاهات النقدية والتطبيقية..... 263

خاتمة..... 266

فهرس المصادر والمراجع..... 276

فهرس الموضوعات..... 288

ملخص الدراسة..... 293

ملخص الدراسة

تطمح هذه الدراسة إلى محاولة تقصّي النظر في كيفية تلقي نظرية التلقي ضمن الخطاب النقدي العربي المعاصر، واستقراء المسارات التي اتّخذها النقاد في تعاملهم مع هذه النظرية، من حيث تمثّل مفاهيمها واستدعاء أجهزتها الإجرائية وترجمة مفرداتها ضمن سياقات ثقافية مغايرة بالإضافة إلى محاولة تأصيل نظرية التلقي ضمن تخوم التراث العربي، غير أن مسالك البحث وخطواته في هذا السياق اقتضت التوقف أولًا عند اللحظات الحاسمة التي شهدت تشكّل هذه النظرية في منبتها الغربي، وعند مرتكزاتها الفلسفية والمعرفية كما تشكّلت في الفضاء الثقافي الغربي قبل تتبّع صور تمثّلها في ساحة النقد العربي، واستجلاء وجوه حضورها وتحوّلها، من أجل بناء أرضية مفهومية ومعرفية يُمكن أن ينهض عليها هذا البحث، ويتهيّأ من خلالها النظر في تلقي النظرية بما يراعي خصوصية السياق العربي، وتعدّد طرائق الفهم، وتفاوت مستويات التمثّل بين التنظير والممارسة.

تركز الاهتمام –بعد ذلك– بداية من الفصل الثاني على مباشرة الاشتغال على المقولة الإشكالية التي تشكّل عصب هذا البحث وركيزته النظرية، وهي مقولة التأسيس النظري لنقد عربي يستوعب نظرية التلقي ويتفاعل معها بوعي منهجي ورؤية نقدية مستقلة، وقد انطلقت محطات هذا الفصل من مساءلة ممكنات التأصيل ومحدّداته في سياق ثقافي معرفي مغاير، وذلك عبر الوقوف عند التحديات التي تعترض بناء النظرية النقدية في الخطاب العربي وفي مقدمتها إشكالية المنهج وإشكالية التأسيس النظري وحدود استيعاب الجهاز المفاهيمي في ظل تعدد المرجعيات وتداخلها، ثم توجه الجهد نحو رصد تمثّلات التلقي في منظومة النقد العربي القديم باستجلاء العلاقات المتداخلة بين النص والمبدع والمتلقي، وما تتيحه من إمكانات قرائية وتأويلية تكشف عن وعي مبكر بوظيفة القارئ، ليُستأنف الاشتغال في جزء لاحق من الفصل على إمكانات الإسقاط والتصادي والتضايف بغية مساءلة صلة نظرية التلقي الغربية بجذورها المحتملة في التراث النقدي العربي عبر العودة إلى جملة من النماذج المركزية وفي طليعتهم عبد القاهر الجرجاني والجاحظ وحازم القرطاجني، بالنظر إلى ما تتيحه أعمالهم من أدوات ومفاهيم قادرة على تأطير فعل القراءة وتوسيع أفق التلقي، في أفق يُعيد التفكير في مشروعية التأسيس لنظرية نقدية عربية الأصالة واضحة الرؤية والمنطلق.

انصبت العناية في الفصل الثالث على تتبّع أبرز القضايا النظرية التي أثارتها نظرية التلقي في فضاء التنظير النقدي العربي، والوقوف عند أنماط تمثّلها في الخطابات النقدية بكل من الجزائر والعراق ومصر، في ضوء تفاوت الوعي بالمفاهيم وتباين مستويات التعامل معها بين مقاربات راهنت على مساءلة أصولها الغربية وتكييفها مع السياق الثقافي العربي، وأخرى جنحت إلى استثمارها في الحقل التطبيقي دون الوقوف عند عمقها الفلسفي، وقد توقّف الفصل عند مجموعة من القضايا المفصلية، هي :حدود استيعاب الفكر العربي للأصول المعرفية لنظرية التلقي، وتشكّل مفهوم القارئ بين التأويل والقراءات الجديدة، ودور القارئ في إنتاج المعنى، والتلقي الجمالي للنصوص المقاومة للتأويل، ثم التركيب النقدي بين نظرية التلقي والتراث العربي، كما سعى هذا الفصل إلى تفكيك هذا الحراك النظري واستجلاء أفقه المعرفي ورصد وجوه التعالق بين التنظير والتطبيق، على نحو يسمح

بمساءلة المقولات المفاهيمية داخل صيرورة التلقي العربي لمناهج النقد الحديث.

من هذا المنطلق تم نقل الإهتمام في الفصل الرابع إلى استكشاف وجوه الاشتغال الإجرائي لمفاهيم التلقي في فضاء القراءة النقدية العربية، وذلك عبر تتبّع مسالك التحوّل من الإطار النظري إلى أفق الممارسة، واستجلاء طبيعة التعامل مع مقولات النظرية في مستوياتها المختلفة، وسعى هذا الفصل إلى رصد أبرز مظاهر التفعيل النقدي لنظرية التلقي، من خلال الوقوف على قضايا تطبيقية تنوّعت بين الشعر والسرد والمسرح، وأسهمت في مقاربة مفاهيم التلقي والتأويل النصي، وأفق التوقّع، والقارئ الضمني، والتحوّل من مركزية المؤلّف إلى مركزية القارئ، وتعدّد أنماط التلقي وتفاوت مستوياته، فضلًا عن تمثّل الخصوصية النوعية للأجناس الأدبية المختلفة في تلقي النصوص. وقد تمّت هذه المعالجة عبر الوقوف على مدوّنات نقدية مختارة من البحرين، العراق، مصر، الجزائر، المغرب، سوريا نظرًا لما تميّزت به من وعي إجرائي ورغبة في اختبار فاعلية مفاهيم التلقي في النص العربي، وإذ لا يكتمل تصوّر فعل التلقي إلا في حضرة الممارسة التطبيقية، فقد خُصّص ختام هذا الفصل لمقاربة تحليلية مباشرة في نص روائي محدّد، تمثّل في رواية (منا: قيام شتات الصحراء) لـ"لصديق حاج أحمد" بغرض استكشاف دينامية القراءة وبناء التلقي في ضوء مفاهيم القارئ وأفق التوقّع.

وإذا كان مدار الاشتغال في الفصل الرابع قد انصبّ على استجلاء الممارسة التطبيقية لمفاهيم نظرية التلقي في النقد العربي، فإنّ الفصل الخامس ركّز العناية على مساءلة البُعد الاصطلاحي للنظرية، من خلال تتبّع طرائق انتقال مفاهيمها إلى الخطاب النقدي العربي وما رافق ذلك من إشكالات الترجمة والتعريب والتكييف الثقافي، انطلقت الدراسة من وعي نقدي بمركزية المصطلح في بناء المعرفة، ومن أهمية فحص الآليات التي لجأ إليها النقاد العرب، سواء في بلاد المشرق أو المغرب لاستيعاب مفاهيم التلقي كما تبلورت لدى ياوس وإيزر وروبرت هولب، وقد تمّ تفكيك مظاهر التعاطي مع المصطلح في ضوء استراتيجيات متنوّعة من الاشتقاق والتعريب والترجمة، وما ترتّب عنها من اختلالات مفاهيمية، سواء من حيث وضع مقابلات متعدّدة لمصطلح واحد، أو اختزال مفاهيم مركّبة في مقابلات جزئية، أو التباس دلالي ناجم عن انزياح المفهوم عن سياقه الفلسفي الأصلي، كما وقف الفصل عند محاولة بعض النقاد تفعيل المرجعيات التراثية في بناء المصطلح، واستثمار أدوات النحو والبلاغة والمعجم العربي، ضمن رؤية تسعى إلى تأصيل المفهوم في بيئة الثقافة العربية ولأجل ذلك تمّ الاشتغال على نماذج مختارة من المدوّنات النقدية العربية، وتحليل الكيفيات التي تعاملت بها مع المفاهيم المركزية لنظرية التلقي مع توظيف جداول ومقارنات تساعد على تبيّن مواضع الالتباس والاضطراب الاصطلاحي، بغية مساءلتها وتقويمها ضمن أفق يراهن على إعادة الاعتبار للمصطلح النقدي العربي وضبط مفاهيمه في ضوء مرجعياته وسياقاته الخاصة.

Abstract:

This study aspires to explore how Reception Theory has been received within contemporary Arab critical discourse, and to trace the trajectories followed by critics in their engagement with the theory—specifically in terms of conceptual appropriation, the application of its methodological tools, and the translation of its terminology within different cultural contexts. It also seeks to examine efforts to ground Reception Theory within the boundaries of Arab intellectual heritage. However, the course of inquiry in this context necessitates an initial pause at the critical moments that marked the emergence of the theory in its Western origins, and at its philosophical and epistemological foundations as they developed within the Western cultural sphere. Only then does the study proceed to track the various forms of its appropriation in Arab critical practice and to elucidate the modes of its presence and transformation, with the aim of constructing a conceptual and epistemological framework upon which this research can be built—one that enables a contextualized understanding of the theory's reception in a way that accounts for the specificities of the Arab context, the plurality of interpretive approaches, and the varying degrees of assimilation between theoretical formulation and critical practice.

The focus then shifts—beginning with the second chapter—to a direct engagement with the central problematic that forms the core and theoretical foundation of this study: the theoretical grounding of an Arab criticism that both assimilates Reception Theory and interacts with it through methodological awareness and an independent critical vision. The chapter opens by interrogating the possibilities and constraints of such a grounding within a different cultural and epistemological context. This involves examining the challenges facing the construction of critical theory in Arab discourse—chief among them the problematics of methodology, theoretical foundation, and the limits of assimilating the conceptual apparatus amid the plurality and entanglement of intellectual reference points.

The inquiry then turns to tracing manifestations of reception within the system of classical Arab criticism, by illuminating the interwoven relationships between text, author, and recipient, and the interpretive and hermeneutic possibilities these relationships afford—revealing an early awareness of the reader's role. The latter part of the chapter continues this line of investigation by exploring the potential for resonance, analogy, and convergence between Western Reception Theory and its possible roots in Arab critical heritage. This is carried out through a return to a number of foundational figures—most notably ʿAbd al-Qāhir al-Jurjani, al-Jaḥiẓ, and Ḥazim al-Qarṭajanni—whose works offer tools and concepts capable of framing the act of reading and expanding the horizons of reception. The chapter ultimately aims to reimagine the legitimacy of founding a critical theory that is distinctly Arab in origin, with a clear vision and foundational

principles.

Chapter Three focuses on tracing the key theoretical issues raised by Reception Theory within the sphere of Arab critical theorization. It examines how the theory has been represented across critical discourses in Algeria, Iraq, and Egypt, highlighting the varying levels of conceptual awareness and the different modes of engagement with the theory. These range from approaches that critically interrogate its Western foundations and seek to adapt it to the Arab cultural context, to others that employ it mainly within applied criticism without engaging with its deeper philosophical underpinnings.

The chapter explores a set of pivotal issues, including: the extent to which Arab thought has assimilated the epistemological foundations of Reception Theory; the development of the concept of the reader between hermeneutics and new reading practices; the role of the reader in meaning production; the aesthetic reception of texts that resist interpretation; and the critical synthesis between Reception Theory and Arab heritage. The chapter also aims to deconstruct this theoretical movement, to uncover its epistemological horizon, and to map the interconnections between theorization and application—thus enabling a critical examination of conceptual categories within the process of Arab reception of modern critical methodologies.

From this perspective, Chapter Four shifts the focus toward exploring the practical deployment of Reception Theory concepts within the sphere of Arab critical reading. It investigates the transition from theoretical frameworks to the horizon of critical practice and examines how the theory's concepts have been engaged at various levels. This chapter seeks to trace the most salient manifestations of the critical activation of Reception Theory by addressing applied issues across different literary genres, including poetry, narrative, and drama. Through these, it explores concepts such as textual interpretation, the horizon of expectation, the implied reader, the shift from authorial centrality to reader centrality, the multiplicity of reception modes, and the varying levels of reader engagement—while also attending to the generic specificities that shape reception within different literary forms.

This investigation is conducted through selected critical texts from Bahrain, Iraq, Egypt, Algeria, Morocco, and Syria—chosen for their procedural awareness and their intent to test the efficacy of Reception Theory's concepts within the Arab literary context. As the act of reception can only be fully conceived in the presence of applied practice, the chapter concludes with a direct analytical case study of a specific novel: Mina: The Resurrection of the Desert's Fragmentation by Sidiq Haj Ahmed. This reading aims to explore the dynamics of reading and the construction of reception in light of the concepts of the reader and the horizon of expectation.

While Chapter Four centered on elucidating the practical application of Reception Theory concepts within Arab literary criticism, Chapter Five shifts the focus toward interrogating the terminological dimension of the theory. It

examines the ways in which its concepts have been transferred into Arab critical discourse and the accompanying issues of translation, Arabization, and cultural adaptation. The study proceeds from a critical awareness of the centrality of terminology in the construction of knowledge, and of the importance of examining the mechanisms employed by Arab critics—both in the Levant and the Maghreb—to assimilate the concepts of reception as developed by Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, and Robert Holub.

The chapter deconstructs various modes of engagement with terminology in light of diverse strategies, including derivation, Arabization, and translation, and analyzes the conceptual distortions that have resulted. These include assigning multiple equivalents to a single term, reducing complex concepts to partial or simplified renderings, and semantic ambiguities arising from the dislocation of terms from their original philosophical contexts. The chapter also examines the efforts of certain critics to activate Arab heritage references in the construction of critical terminology—drawing on the tools of grammar, rhetoric, and Arabic lexicography—in a vision aimed at grounding theoretical concepts within the Arab cultural environment.

To this end, selected Arab critical texts are analyzed to assess how they have approached the key concepts of Reception Theory. Tables and comparative analyses are employed to clarify points of terminological ambiguity and inconsistency, with the goal of critically assessing and refining them. Ultimately, the chapter aims to reassert the value of the Arab critical lexicon and to stabilize its conceptual framework in accordance with its own intellectual foundations and cultural contexts.