



المسيلة في : 15 ديسمبر 2021

الرقم: 268 / 2021

مستخلص من محضر اجتماع المجلس العلمي رقم: 04/ 2021  
بخصوص تزكية مطبوعة بيداغوجية

اجتمع المجلس العلمي للكلية بتاريخ : 2021/06/29 في دورته العادية ،  
وزكى المطبوعة الجامعية الموسومة ب : محاضرات في مقياس مناهج النقد ،  
موجهة لطلبة السنة الاولى ماستر ، تخصص أدب جزائري السنة الجامعية :  
2020/2021 ، عدد الصفحات 113 صفحة .  
إعداد الدكتورة : حياة بوخلط ، قسم اللغة و الأدب العربي .  
وذلك استنادا إلى التقريرين الإيجابيين لكل من :

1- الأستاذ الدكتور : عبد الرحمن بن يطو من جامعة المسيلة

2- الدكتورة : زين حفيظة من جامعة المسيلة

رئيس المجلس العلمي



الدكتور:  
مفتاح خلوف

جامعة محمد بوضياف-المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات السنة الأولى ماستر

تخصص: أدب جزائري

## مقياس : مناهج النقد

إعداد الدكتورة: حياة بوخلط

2021-2020

مفردات مقياس مناهج النقد

### المحاضرة الأولى: مدخل إلى مناهج النقد

- إشكالية المصطلح

### المحاضرة الثانية: البنيوية

- بنيات/وحدات النص

- النص المغلق/المفتوح

### المحاضرة الثالثة: التفكيكية 1

- ولادة النص

- المقصدية وتوليد المعاني

### المحاضرة الرابعة: التأويلية

- التأويل بين الماهية والاصطلاح

- فعل التأويل في الخطاب الأدبي

### المحاضرة الخامسة: الإبداع بين المصطلح والتداول

- مفاهيم اصطلاحية

- النص وهوية الانتماء

### المحاضرة السادسة: التلقي

- التباسات اصطلاحية

- نظرية التلقي من النشأة إلى الرؤية

- التلقي العربي: التاريخية وجمالية التلقي

- جذور النظرية في الدراسات الغربية

- القراءة وتوليد المعاني

بعض الكتب التي تفيد الطلبة في مقياس مناهج النقد

1. مناهج النقد المعاصر لصالح فضل.

2. مناهج النقد العربي الحديث لإبراهيم عوض.
3. التحليل النفسي للأدب لعز الدين إسماعيل.
4. النظريات النقدية المعاصرة لمرمان سلدن وأوستن وورن ورينيه ويالك.
5. نقد النقد لتودوروف.
6. معايير تحليل الأسلوب لميكائيل ريفاتير.
7. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة.
8. بشرى موسى صالح: نظرية التلقي.
9. توفيق الزايدي: تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي.
10. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية.
11. حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة.
12. حامد بن عقيل: عصر.
13. خالدة سعيد: حركية الإبداع.
14. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص.
15. عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي.
16. عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر.
17. عبد الله العشي: أسئلة الشعرية.
18. عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة.
19. عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير.
20. عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري.
21. علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية.
22. فاضل ثامر: اللغة الثانية.
23. فؤاد عفاني: نظرية التلقي رحلة الهجرة.
24. مجدي أحمد توفيق: مدخل إلى علم القراءة الأدبية.

25. محمد خطابي: لسانيات النصّ.
26. محمد طه عصر: مفهوم الأبداع في الفكر النقدي عند العرب.
27. محمد مفتاح: دينامية النصّ.
28. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النصّ وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي.
29. مسلم حسب حسين: الشعرية العربية.
30. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني.
31. مصطفى ناصف: نظرية التأويل.
32. ميجان الرويلي سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي.
33. ميلود عثمانى: شعرية تودوروف.
34. يمنى العيد: في القول الشعري.
35. امبرتو ايكو: شعرية الاثر المفتوح.
36. أمبرتو ايكو: "القارئ النموذجي".
37. تزفيطان تودوروف: الشعرية.
38. تزفيطان تودوروف: المنهج الشكلي (نصوص الشكلايين الروس).
39. جوليا كرستيفا: علم النصّ.
40. جون كوهين: اللغة العليا.
41. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية.
42. جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية.
43. روبرت سي هول: نظرية الاستقبال.
44. رينيه ويلك وأوستن وارين: نظرية الأدب.
45. هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل.
46. وولف غانغ ايزر: فعل القراءة.

تحتوي هذه المطبوعة محاضرات في مقياس مناهج النقد، أقدمها لطلبة السنة الأولى  
ماستر أدب جزائري، ولقد أعدتها وفقا لمفردات المقياس، وقدمت من خلالها مادة علمية  
حاولت تبسيطها للطلبة أثناء إلقاء محاضراتي لهم.

هذه المحاضرات أردت من خلالها ربط الطلبة بمختلف المقاييس، لأنها تعتمد في  
الأساس على مناهج وطرائق تحليل النص الأدبي وممارسة فعل القراءة على مختلف  
النصوص التي يتطرقون إليها خلال الموسم الدراسي.

أدرجت في هذه المطبوعة جملة من الكتب القديمة والحديثة، يعتمد عليها الطلبة لما  
تحتويه من مادة علمية ثرية، وذلك بأسلوب بسيط وسهل يمكن الطالب من فهم المقياس  
وتلقيه.

## المحاضرة الأولى: مدخل إلى مناهج النقد

### - إشكالية المصطلح:

كثيرة هي الدراسات الأدبية التي تناولت مصطلح النصّ بالبحث والتحليل ولكنها لم تستطع الوقوف عند مفهوم واحد أمام زحف كم هائل من المصطلحات والمفاهيم، وذلك بسبب تعدد المناهج والرؤى "وكل هذه المقاربات والتوجهات هي في الحقيقة لا تقدم مفهوما واضحا للنص، وإنما تحاول رسم حدود في نظرتها إليه، إذا أن هناك التعريف البنيوي، والتعريف الدلالي والتعريف السيميائي" (1)، وقد لقي النصّ اهتماما كبيرا في النقد الأدبي الحديث، ولم يعد مقتصرًا على دلالاته المعجمية فحسب، بل راح يكسب دلالات جديدة "تتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة كمصطلحي الخطاب والعمل الأدبي discours، فمن الناحية المعجمية نجد مصطلح النصّ Texte يشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل Tex terre، وهو بمعنى الحياكة والنسيج.

أما في لغتنا العربية، فقد جاء في لسان العرب:

النص: رفع الشيء.

نص الحديث ينصه نصا، رفعه".

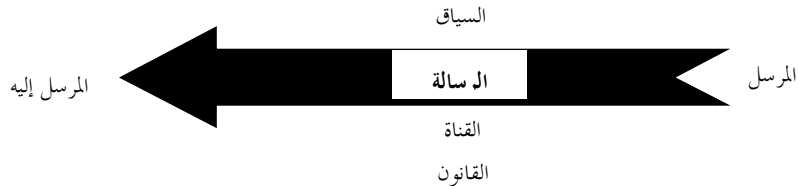
وبالمقارنة بين المعاجم العربية والأجنبية وكذا القديمة والحديثة نجد ذلك التداخل الكبير في تحديد مفهوم النصّ، إذ نجده أحيانا يلتقي مع مفهوم الخطاب. والخطاب مصطلح يدل على كل ملفوظ، هو أعلى من الجملة، ذلك أنه يخضع لقواعد تسلسل متتاليات الجمل، وبالتالي فهو لا يشمل إلا النصوص التي تتركب من أكثر من جملة، أي أنه بذلك المظهر التلفظي بما تحققه من سمع ورؤية، في حين أن النصّ هو المظهر الدلالي الذي ساهم المتلقي في إنتاجه.

(1) - لطيفة الهباشي: استثمار النصوص الأصلية في تنمية القراءة الناقدة - عالم الكتب الحديث أربد - الأردن، ط1، 2008، ص 37.

وإذا كانت هذه الآراء تولي اهتماما خاصا للطبيعة اللغوية للنص، فإن هناك اتجاهات أخرى توسع من هذا المفهوم ليشمل عناصر غير لغوية، يرتبط فيها النص بمفهوم الثقافة، وكذا بخبرة القارئ في فك شفرات هذا النص، هذه الاتجاهات ترى أن "النص نتاج مشترك بين المبدع والقارئ إذ يكتسب قيمته من المعطيات التفسيرية التي تختلف باختلاف القراء الذين ينطلقون مما لديهم من معرفة بالأوضاع الثقافية والدلالية والنحوية للنص".<sup>(1)</sup>

وهذا ما نجده عند جاكبسون، حيث يرتبط مفهوم النص عنده بمفهوم الوظيفة المهمة، والتي تمارس سيادتها على باقي الوظائف الأخرى، وقد انتهى جاكبسون انطلاقا من اهتمامه بدراسة وظائف اللغة إلى مخطط لتحليل الخطاب اللغوي، يتضمن ستة عناصر ضرورية لعملية التواصل وهي:

المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، القناة، القانون.



والوظيفة الأساسية لأية رسالة كيفما كان نوعها، هي التوصيل والإخبار غير أن هذا التوصيل يتخذ أشكالا متعددة بحسب التركيز على عنصر دون غيره من العناصر السابقة، ومن بين هذه الوظائف يحدد جاكبسون الوظيفة الانفعالية المرجعية، الشعرية، التأثيرية، الميتالسانية والوظيفية الإفهامية.

إن مفهوم النص يتحقق إذا أضيف إلى مدلوله اللغوي مدلول آخر، وهذا ما يؤكد رولان بارث Roland barth حين قاده التركيز على أهمية اللغة ودورها في تشكيل العمل الأدبي "إلى اعتبار النص جملة لغوية كبرى، يصح عليها تحليلنا، كما يصح على الجملة اللغوية الكبرى العادية، مادامت عبارة عن نسق من العلامات المتمفصلة صوتيا ومعجميا

(1) - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التفكيكية) دار سعاد الصباح الكويت، ط3، 1993، ص:61.



وتركيبياً ودلالياً<sup>(1)</sup>، وهنا يتضح لنا أكثر ذلك التداخل الكبير بين مصطلحي النص والخطاب، وهو الأمر الذي أدى ببعض الباحثين إلى قصر مفهوم النص على المظهر الكتابي وهو في المقابل خطاب أيضاً، لكنه خطاب لغوي يتكون من الصوت والتركيب والدلالة، وهو بذلك إبداع ينتج معناه من لدن المتلقي، أما الخطاب فقد اقتصر مفهومه على المظهر الشفوي لأنه يجسد وحدة لسانية تتجلى في الملفوظ اللغوي.

---

(1) - محمد محمود: تدريس الأدب - إستراتيجية القراءة والأقراء - الدار البيضاء مجلة البحث البيداغوجي، ديداكتيكا، 1993، ص: 30.

## المحاضرة الثانية: البنيوية

في خضم الحديث عن المظهر الكتابي واللغوي للنص "جاء البنيويون الفرنسيون بهذا المفهوم ليعني "الكتابة كمؤسسة اجتماعية تدرج تحت مظلتها مختلف أنواع الكتابة، لكل منها أعرافها وشفراتها، ومن هذا المنظور اندرج النص الأدبي تحت هذه المظلة الاجتماعية وكان أشهر من نادى بهذا المفهوم وتبنى إشاعته والدفاع عنه هو رولان بارث، فأصبح النص الأدبي عند دعاة الكتابة بهذا المفهوم، هو جنس من أجناس المؤسسة الاجتماعية (الكتابة) له خصائص مقننة هي الأعراف والشفرات والتقاليد".<sup>(1)</sup>

لقد أخذ مفهوم النص أبعادا ودلالات تاهت في غياهب المصطلح، فما نجد أيضا "جوليا كرسيفا" (Julia kristeva) تعرفه في كتابها "علم النص" بأنه "جهاز عبر لساني يقوم بتوزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصللي، يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه، أو المتزامنة معه".<sup>(2)</sup>

وهنا تكون كرسيفا قد انتقلت بالنص من الحدود اللغوية إلى فعل التواصل الذي تشترك فيه سياقات لسانيات وأخرى غير لسانية.

يظهر جليا ذلك التداخل الكبير بين مصطلحي النص والخطاب، حيث نجد الخطاب ناتجا عن اللفظ، بينما النص وحدة لسانية مجردة لا تتجسد إلا من خلال الخطاب كفعل تواصللي، والنص ليس مجرد تتابع لمجموعة من العلامات، بل هو نظام داخلي كفعل تواصللي، والنص ليس مجرد تتابع لمجموعة من العلامات، بل هو نظام داخلي تعتبر اللغوي المادة الخام لكل نص إبداعلي، إضافة إلى مواد أخرى لا يستغني عنها النص كالزمان والمكان والمادة الحكائية والشخصية وقد تتضمن النص - في هذا الصدد - عدة بنيات "وقد لا يشكل سوى بنية واحدة هي البنية الكبرى والتي تمتاز بالشمولية والتحكم في

(1) - سعد البازعي وميجان رويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي في العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط5، 2007، ص260.

(2) - جوليا كرسيفا: علم النص: ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء - المغرب 1991، ص: 21.

نسيجه الداخلي، كما أنها تساهم في توازنه وجمالية طرحه، بالإضافة إلى إغلاقه وتماسكه، فيصبح بذلك نصاً معلقاً ذا بنية مفتوحة، أما أنه نص معلق فلأنه لا يقبل أي إضافة لغوية، وبنية مفتوحة من خلال إحالة الوحدات النصية إلى المرجعية أو من خلال التفاعل النصي ودينامية النص". (1)

### - بنيات/وحدات النص:

تطلق تسمية الوحدات الكبرى على الوحدات البنوية الشاملة، وعن كيفية تحديدها فإن من الملاحظ أن القراء يحتاجون من النص عناصر مهمة تتباين باختلاف معارفهم واهتماماتهم، وعليه يمكن أن تتغير البنية الكبرى من شخص إلى آخر.

"وإذا كانت البنية الكبرى للنص ذات طبيعة دلالية مشروطة بمدى التماسك الكلي للنص، فإن الذي يحدد إطارها هو المتلقي، لأن مفهوم التماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضيفه القارئ على النص". (2)

إضافة إلى البنية الكبرى فإن النص الأدبي ينمو ويشكل وفق مبادئ معينة يحددها الدكتور محمد مفتاح في:

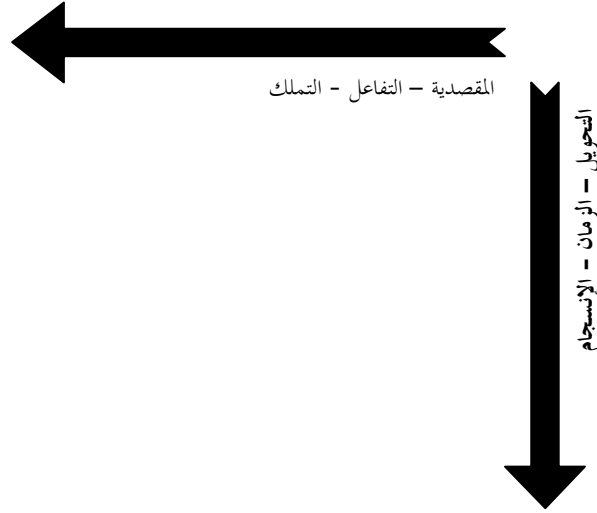
- 1- المقصدية: intentionnalité أي أن كل جملة في النص ورائها مقصدية أولية وثانوية.
- 2- التفاعل: interaction وهو ناتج عن المقصدية، ويقصد به علاقة المرسل بمتلقيه.
- 3- التملك: acquisition أي قدرة الإنسان على التعبير اللغوي والتصرف في اللغة.
- 4- التوليد (التحويل) Transformation ويقصد بها التحويل المعجمي والنحوي.
- 5- الزمان - الفضاء - الانسجام...". (3)

(1) - صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر - العدد 1-2 - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص: 438-439.

(2) - ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط 1992، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص: 254...260.

(3) - ينظر: محمد مفتاح: دينامية النص، ط 1، 1987، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص: 50-52.

وإذا كانت هذه المفاهيم -وإن كانت جميعها مجردة متجلية في أي نص مهما كان نوعه -فإنه وحسب الدكتور -محمد مفتاح -دائماً، بعض منها وهو المقصدية والتفاعل والتملك أكثر تجريداً من التحويل والزمان والانسجام، ولذلك فقد وضع ما يسمى بالمجرد في المحور العمودي، وما دونه في المحور الأفقي للتفريق بينهما وهو ما يوضحه الشكل الموالي:



ويخضع تحليل هذه المبادئ إلى جملة من المعايير أهمها:

- 1-المظهر اللفظي: وهو الذي تتم فيه دراسة الصيغة اللفظية والأصوات وي طرح نوعين من المشاكل يحددهما تزفيتان تودروف Tzvetan Todorov في:
  - المشاكل المرتبطة بالملفوظ وهي التي تمس سجلات القول أو الأسلوب.
  - المشاكل المرتبطة بالتلفظ: وهي التي تخص عمليات بث النص وتلقيه، ويدرس تودوروف هذا الجانب ضمن ما اصطلح عليه بالرؤى ووجهة النظر.
- 2-المظهر الدلالي: وتتم فيه دراسة المفردات وسجلات الكلام، وللمظهر الدلالي ثلاث مظاهر فرعية هي: المظهر المرجعي والمظهر الحرفي والمظهر المادي.
- 3-المظهر التركيبي: وهو الذي يهتم بدراسة العلاقات التي تكون بين الوحدات النصية كالزمان والمكان".<sup>(1)</sup>

(1) - ينظر: ميلود عثمانى: شعرية تودوروف، ط 1، 1990، الدار البيضاء، المغرب، ص: 37.

نستنتج إذن ومما سبق أن تشكيل وتحديد وحدات البنية يختلف من ناقد إلى آخر، ذلك أنه خاضع بالدرجة الأولى لمعرفة خلفية الناقد وثقافته الموضوعية "مما يدل على أن البنية ليست شيئاً معطى في النص، وإنما هي شيء يشكله الناقد وفق رؤية يرتئها في نظريته" (1) "ولذلك فقد ظهر في فرنسا في القرن الماضي منهج جديد يسمى "شرح النص"، وهو منهج يهتم بتوضيح معنى النص وتفسيره بكلمات بسيطة، وتحليل لغته وأسلوبه، وهو الأمر الذي أدى إلى ظهور "علم اللغة النصي" (2) والذي يمنح لكل نص إبداعي خصائص تميز انتمائه النوعي، لذلك مهما كانت ثقافة الناقد لا يستطيع أن يتجاوز هذه الخصائص النوعية، ويسقط على النص ما يشاء من رؤى تنظيرية، فيكون الناقد بذلك خاضعاً لخصائص النص وهويته.

"والنص يوجد هويته بواسطة شفرته، وهي هوية مرتبطة بوجود السياق، كما أنه السياق لا يكون إلا بوجود نصوص تجتمع على مر الأزمنة، لينبتق السياق منها، وهذا معناه اعتماد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجوده، والسياق له وجود قوي في الذوق الأدبي لدى المتلقي، وهو قوة تجعله واضح التمايز بين جنس أدبي وآخر". (3)

"ولأن النص مكون من وحدات تواصلية (لسانية أو غير لسانية) فإنه قد يكون مكتوباً أو مسموعاً، صورة أو كلمة، جملة أو فقرة، حواراً أو فيلماً سينمائياً، رسالة أو رواية قصيدة أو ديواناً، وبغض النظر عن الأشكال التي يظهر عليها، يشترط أن يشكل وحدة دلالية متكاملة لها من الخصائص ما يؤهلها لأن يحقق الفهم والتحليل والتركيب والقراءة الجيدة". (4)

(1) - ينظر: صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ص 444.

(2) - ينظر: برند شبلر: علم الفكر والدراسات الأدبية - دراسة الأسلوب - البلاغة علم اللغة النصي، تر: محمود جاد الرب، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، ص: 134.

(3) - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص: 11.

(4) - لطيفة الهباشي: استثمار النصوص الأصلية، ص: 41.

وكما أن السياق ضروري كمبدأ للقراءة -الاجتهادية- هو ضروري أيضا للكتابة، والكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي، لكنها نتاج لتفاعل ممتد من النصوص المخزونة في باطن المبدع، ومعنى ذلك أن كل نص مفرد له علاقة بالنص الأصلي، وهذا ما يحدد لنا إطار النص والذي هو "جملة المعارف والمحفوظات التي تعلمها المؤلف وخزنها في ذاكرته، وسحب منها ما احتاج إليه في نصه".<sup>(1)</sup>

وبالإضافة إلى السياق والشفرة اللذين يوجدان هوية النص، فإن هذا الأخير يعتمد في وجوده كذلك على وحداته البنيوية والداخلية والتي يسميها "عبد الله الغدامي" بالجمل الشعاعية وأهم هذه الوحدات: الصوتيم<sup>(2)</sup>، وهي قلب النص ومضغته (نواة النص) إنها بذرة النص الأولى وفكرته الإبداعية التي ولدت في ذهن الكاتب ثم ترعرعت في خياله ووجدانه حتى صارت إلى ما صارت إليه.

إن مفهوم النص وتحديد بنيته ومكوناته النصية يحلينا إلى ذلك التداخل الكبير بين المصطلحات، وهو تداخل يصعب فكه -في كثير من الأحيان -فمرة نجد مصطلح النص ومرة الخطاب، فالأثر الأدبي أو العمل الأدبي وغيرها من المصطلحات، وهي في مجملها تكاد تتفق على أن النص ينمو ويتطور وفق ثنائية مغلق / مفتوح open.

أما كونه مغلق فالأنه لا يقبل إضافة أخرى، ومفتوحا من خلال الرجوع إلى النصوص التي سبقته (التناص) أي أن النص الأدبي ظاهرة لغوية تحقق وجودها عن طريق الكتابة والإبداع.

### -النص المغلق/المفتوح:

في خضم حديثنا عن ثنائية (مغلق/ مفتوح) فإنه من الضروري التطرق إلى ما تحدثت عنه "أمبرتو إيكو Umberto Eco" في النص المغلق، "حيث يرى أن النص المغلق

(1) - محمد مفتاح: إواليات نمو النص، مجلة مكونات النص الأدبي، جامعة الحسن الثاني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، أيام 25-26 فبراير 1988، 1994، ص10.

(2) - ينظر: عبد الله الغدامي: ثقافة الأسئلة - الطبعة 3، 1993 - دار سعاد الصباح، الكويت، ص103.

هو النص الذي يفتح على كل احتمالات التفسير ، إنه النص الذي يقبل كل تأويل محتمل، إنها نصوص تسعى جاهدة لإثارة استجابة محددة من القارئ الحقيقي، في حين أن النص المفتوح هو ذلك النص الذي يسعى مؤلفه إلى تمثل دور القارئ أثناء عملية بناء النص، وبالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة ومفروضة، والتأويلات التي يتعرض إليها هذا النوع من النصوص مجرد أصداء لبعضها البعض، على عكس الاستجابات التي يحدثها ويثيرها النص المغلق، فكما يقول إيكو: إنك لا تستطيع استخدام النص المفتوح كما تشاء، وإنما فقط كما يشاء النص لك أن تستخدمه، فالنص المفتوح مهما كان مفتوحا لا يقبل أي تأويل، وإن انفتاح النص يجعل القارئ قيد دور محدد لا يستطيع تجاوزه، فالنص المفتوح يحدد مشروعا مغلقا لقارئه المثالي الذي هو -أي القارئ المثالي- وحدة من استراتيجية النص البنيوية".<sup>(1)</sup>

وهنا يلعب القارئ دورا حاسما في تحديد نوع النص وانتمائه، هذا فضلا عن وجود أنواع أخرى من النصوص كما النص المكتوب والنص المقروء، أما النص المقروء "فهو نص يتسم بسمات النص الحدائي، نص كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة، يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة، فهذا القارئ مستهلك فقط، يؤكد نفسه من خلال تتبعه أنماط المعنى الثابتة وبنية، وكذلك يقتصر دور المؤلف على دور الممثل الذي يقدم أو يعرض الواقع الحقيقي المفترض".<sup>(2)</sup>

النص المكتوب "هو ذلك النص الذي كُتِبَ حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه، إنه ذلك النص الذي يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند كل قراءة، يكتبه وينتجه، انه ذلك النص الذي يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند كل قراءة، ولهذا يتحول فيه القارئ إلى منتج، فيشارك الكاتب في إنتاج نصه إنه عملية إنتاج وليس بمادة قابلة

(1) - ميجان الرويلي: سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ،ص273.

(2) - ميجان الرويلي: المرجع السابق ، ص: 274.

للاستهلاك، إنه ذلك النص الذي يمارس إرجاء المدلولات إرجاء أبدياً عن طريق تشبثه بالبدال مما يجعل من المحال إغلاقه أو انتظامه وقيامه على مركز محدد.

والنص المكتوب هو ذلك النص الذي يتألف من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى أصوات مختلفة ولغات ثقافية متباينة، وهو الأمر الذي يكسب النص تعددية المعنى التي لا تقبل الاختزال، ولا يسعى إلى إبراز الحقيقة وتمثيلها وإنما يسعى إلى نشر المعنى وتفجيرها".<sup>(1)</sup>

في النص المكتوب يأتي المؤلف لا كأصل يبرر المعنى ويفسره لنا، بل كضيف يستكشف ويراقب ويتوقع، وللقارئ دور كبير في إنتاج هذا النص كلما قرأه، لتكون بذلك العملية الإبداعية شراكة واحتواء بين القارئ والمنتج معتمداً في ذلك -القارئ- على خلفية ثقافية وفكرية قد اختزنت في عقله وإبداعه الباطن يلجأ إليها كلما مارس فعل القراءة في هذه المساحة النصية اللامحدودة.

إن مساحة النص اللامحدودة، إنما معالمها تتضح في جملة الوحدات التواصلية التي تلتقي مع بعضها في ظروف معينة هي السياق، تختزن في ذاكرة صاحبها، وتجتمع في أنه العميق معلنة ميلادها بعد مخاض عسير على يد قارئ جيد، يتقن ممارسة فعل القراءة على جسد النص أو الخطاب، بوصفه عملاً إبداعياً شاركت في خلقه وبنائه نصوص أخرى (التناص).

---

(1) -المرجع نفسه، ص: 275.



## المحاضرة الثالثة: التفكيكية 1

رأينا في مباحث سابقة ماهية النصّ وبنيته، والتقينا بمصطلحات موازية له كالخطاب والأثر، هذا البحث في سؤال الماهية يوصلنا إلى طرح مجموعة من الأسئلة حول كيفية تشكل هذا النصّ، وهل ثمة قواعد وقوانين ثابتة يخضع لها هذا الأخير، وما علاقته بصاحبه، وكيف تتجمع أفكاره وما هو مصدرها؟

إنه وبالنظر إلى ما تم الحديث عنه حول فاعلية التأويل والانزياح في الخطاب الأدبي، فإن ذلك يحيلنا إلى القول بأنه ليس ثمة قواعد وقوانين محددة وثابتة يتم من خلالها تشكل (الخطاب/النص) لأن عملية الإبداع ذاتية بطبيعتها وتختلف من شخص لآخر.

«إن القصيدة بالإضافة إلى لا محدوديتها التي تشبه لا محدودية الكون، قائمة على حالات غير ثابتة، بل قد تكون حالات متناقضة فالقصيدة وليدة الألم العظيم أو الفرح العظم، إنها وليدة الحبّ العارم للحياة، والرغبة الشديدة في الموت، ولعل أجمل ما في القصيدة أنها تأتي في كل مرة بشكل جديد، تتحول مثلما تتحول الكائنات الخرافية، ولا بد للقصيدة أن تأتي بشكل جديد يدهش الشاعر، ويوقظ فيه حسّ الجمال والإبداع، إن القصيدة لو كانت عملا رتيباً تعود بالشكل الذي تعودت المجيء به كل مرة، لما استفزت الشاعر وتحدثته»<sup>(1)</sup>.

ولادة النصّ (شعرا كان أو نثرا) عملية صعبة... لا تخضع لقوانين ثابتة، فهي تتغير مع تغير مراحل الولادة.

إن حادثة قابعة في قعر الذاكرة، هي بمثابة لغم قد ينفجر في أية لحظة من لحظات الكتابة، فيغير مسار القصيدة نحو المجهول، وهذا اللاوعي يمنع قيام أية قواعد واضحة للخلق الشعري<sup>(2)</sup>، فالشاعر إذن ينطلق من حالة وعي وإدراك، ثم يتجاوز هذه الحالة إلى

(1) - عبد الله العشي: أسئلة الشعريّة - بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص: 70.

(2) - عبد الله العشي: أسئلة الشعريّة، ص: 71.

حالات اللاوعي، وهو بذلك ينطلق من الواقع مرة، ومن اللاواقع مرة أخرى بفضل تأثيرات اللاوعي.

"لا يبدأ الشاعر من تصور سابق شامل وكامل لمصير قصيدته، ذلك أنه في حالة غياب جزئي عن ذاته وعن وعيه، إنها حالة لا تسمح له بوضع تصور وتحقيقه، فكيف إذن يرتدي النص الشعري برده اللغوية والفكرية".<sup>(1)</sup>

يركز الشاعر في سياق معين من سياقات الكتابة لديه على منطقة غائرة في العمق، منطقة أسرار وخبايا العمل، وهي بمثابة مخبر يعمل فيه الشاعر على إنتاج مكوناته النصية وأدواته ورؤاه، مستخدماً في ذلك لغة خاصة به، يشق بها طريقه نحو الخلاص من تبعية هذا العمل إليه.

"إنه ليس من السهل مراقبة القصيدة وهي تتشكل، والشاعر الذي يحاول أن يتأمل حركة أصابعه على الورقة، يشبه سائق الدراجة الذي يتأمل حركة قدميه، فيرتبك ويفقد توازنه، والشاعر الذي يدّعي أنه يعرف كيف تتحرك المياه في عوالمه، يجهل حقيقة اللعبة".<sup>(2)</sup>

يصعب كثيراً تحديد مسقط رأس القصيدة "إنها تولد من منطقة الحرق في القلب والأعصاب والعقل، ومن خلخلة الجسد حين يتفاعل مع الماء والنار والهواء والتراب، تولد من دندنة صباحية، حين يكون الشاعر وحيداً في الطريق، والعنوان يولد أولاً لكي يتمركز حوله منذ الولادة، وحتى فضيحة النص بين الناس".<sup>(3)</sup>

### - ولاة النص:

يرى عز الدين المناصرة أن القصيدة عنده قد تبدأ من دندنة في الطريق أو قد يكتبها على فاتورة الكهرباء، أو في نهاية كتاب يحمله معه... لكن هذه البداية، لا تضمن

(1) - عبد الله العشي: المرجع نفسه، ص: 70.

(2) - نزار قبّاني: قصتي مع الشعر، ص: 185.

(3) - عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري - مقاربات في الشعر والشعراء والحدائث والفعالية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط 1، 2007، ص: 80.

كتابة القصيدة، إن توافر شروط الكتابة كافة لا يعني ولادة القصيدة، لهذا فنحن -يضيف عز الدين المناصرة- قلقون دائماً، لكنني أشعر بالارتياح والتطهير عندما أسكب الدفقة الأولى على الورق، أما اللغة وتشكيلاتها الشعرية، انطلاقاً من منظور الشاعر فتعتمد على خبرته التجريبية التي وصل إليها وتعتمد على ثقافته وأدواته.<sup>(1)</sup>

أما حضور القصيدة على الورق فهو «متأخر جداً على زمن اكتنازها الحقيقي، وشكلها الأخير -أي الشكل الذي نقرأه -إنه المحطة الأخيرة التي يصل إليها القطار بعد سفر طويل، قد يصل إلى ألوف السنين الشمسية».<sup>(2)</sup>

الشعر وليد الحياة وظروفها وتضاريسها، وليس للحياة قانون واضح ومحدد في تسيير وخلق هذه الظروف، التي تتغير بتغير الزمان والمكان... وإنتاج القصيد يأتي كما الظروف متغيراً غير ثابت "فقد يولد البيت الأول من القصيدة أو الدفقة الشعرية الأولى، وقد يتغير عنوان القصيدة نهائياً، لكن القصيدة قد تموت رغم توفر كل الشروط بسبب الظروف الخارجية، والشاعر يكون في حالة وثوق شبه كاملة مع بعض القلق على كيفية تنفيذ العمل، واختيار الزمان والمكان بسرعة تتعلق بساعات محددة".<sup>(3)</sup>

يبدأ الصراع إذن بين الذات المبدعة وسياقات القصيد من خلال "الحافز" الذي ينطلق من غايات إنسانية يصاحبها القلق والخبرة والتجربة، أما القلق فهو حالة نفسية تصاحب ذات المبدع في جدلها مع سياق النص، وأما الخبرة والتجربة فإنها تختلف من مبدع لآخر، وهي سابقة لمرحلة القلق<sup>(4)</sup>، وفي معرض الحديث عن حافز القلق، يقول نزار قبّاني: «في السنة العاشرة من عمري، كنت أشعر بأصوات داخلية تدفعني لأن أقول شيئاً، أو أفعل شيئاً أو أكسر شيئاً... شهوة كسر الأشياء أتعبتني وأتعبت أهلي... كانت الأصوات في داخلي تتساءل لماذا يبقى الشيء على حاله؟ لماذا لا يغير حجمه، لماذا لا

(1) - عز الدين المناصرة: المرجع السابق، ص 81.

(2) - نزار قبّاني: قصتي مع الشعر، ص: 189.

(3) - عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، ص: 69.

(4) - عز الدين المناصرة: المرجع نفسه، ص: 62-63.

يغير اسمه، لماذا يبقى المقعد قاعدا والشجرة مستقيمة، والطاولة بأربعة أرجل؟، طفولتي كانت مليئة بالأشياء الغريبة، كنت أبحث عن شكل وراء الشكل ولون وراء اللون... كانت حروفي الأبجدية تمتد أمامي كالأوتار، والكلمات تتموج حدائق من الإيقاعات، وكنت أجلس أمام أوراقتي، كما يجلس العازف أمام البيانو، أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه، وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات».(1)

هناك إذن مرحلة تسبق مرحلة القلق، تتعلق بتشكيل الوعي السابق الذي خلقته الذات المنتجة للنص، إنها المرحلة التي تشمل الطفولة الخاصة والتكوين الخاص، وتمتد وتشمل كل الخبرات التي حصل عليها الشاعر قبل مرحلة القلق والشجار مع الذات، ويدخل في هذه الخبرات وجود نصوص سابقة كتبها غيره (التناص) ولهذا يصبح الانفلات من النموذج مستحيلا، كذلك يصبح الاعتراف بكامله مستحيلا أيضا، ويكون القلق بذلك في العملية الإبداعية حول نقطة محددة، غير معترف بها وغير واضحة، ولا يحدث في مرحلة واحدة بل في مراحل متعددة، ولهذا فهو ليس شجارا واحدا بل مجموعة شجارات.(2)

وإضافة إلى قلق الشاعر وجداله مع الذات، يظهر الإلهام في الأفق، فاتحا أبواب الإبداع لميلاد فكرة النص/ القصيدة... والإلهام هو جملة الأحاسيس الباطنة التي تتصارع في روح وضمير الشاعر، فتظهر مرة وتختفي أخرى.

هذا الاختفاء أو الانقطاع والنسيان، يحدث نتيجة السأم من مناقشة الأفكار مع الذات، أو اليأس من القدرة على اختيار الألفاظ والتراكيب أو فتور الحماس، ومظهر ذلك هبوط الغشاوة على قشرة فكر الشاعر، وقد يحدث الانقطاع أو تموت الأفكار مؤقتا ثم تولد أفكار جديدة من الأفكار التي ماتت... أو قد لا تتحقق في عمل فني أبدأ، وهو ما يسميه النقاد السيكلوجيون بالاختمار، وهذه المرحلة من أصعب المراحل لدى الشاعر،

(1) - نزار قبّاني: قصتي مع الشعر، ص: 61.

(2) - ينظر: عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، ص: 63.

التي يصاب فيها بالقنوط والاضطراب والقلق على جفاف نبع الشعر عنده ثم سرعان ما يظهر برق مفاجئ.. يضيء عتمة الشعر وأفكاره لدى الشاعر، فيدخل هذا الأخير إلى غرفة عمليات ولادة القصيدة، حيث تلعب الذاكرة دورها الأساس في الكتابة، ولم يحدد الأطباء موقع الذاكرة بالضبط على قشرة الدماغ حتى الآن، رغم أنها هي التي تساهم أثناء عملية الكتابة وهي التي تخترع بالخبرة الإشارات ونظمها، بالتعاون والحوار والجدل مع الأعضاء الأخرى، والذاكرة عند -عز الدين المناصرة- تشتمل الصورة والصوت والحس والألم والحركة، والانفعال والذكاء والتفكير....

وفي كل مرحلة من مراحل كتابة النص/ الخطاب تكون ثمة عوائق، وتلعب الغشاوة دورا رئيسا كعائق، وهي تختلف عن غشاوة مرحلة الانقطاع أو غشاوة مرحلة البرق المفاجئ، وتؤثر في عملية الإبداع كاستحضار الصورة أو اللغة الشعرية في الدفقة الشعرية الأولى، التي تحدث في شكل حوار هامس أو انفعال بين الشاعر وذاته، وهي تشبه الغشاوة التي تخلق الاضطراب لدى شخص يتقن لغة أجنبية اتقانا تاما، ولكنه حين يريد التحدث بها يصاب بإحباط مفاجئ كأنه تلميذ مبتدئ، هذا إضافة إلى عائق المشاغل اليومية التي تقتل يوميا عشرات القصائد والصور والأفكار الشعرية، وعشرات الانفعالات الوجدانية.<sup>(1)</sup>

تولد القصيدة باعتبارها نصا أدبيا من توهج داخلي بين القلب والعقل، ومن تفاعل بين الأحاسيس والصور والأفكار، وتطابق ذلك مع الزمان والمكان، وحسّ المكان حس عميق في وجدان المبدع وكذا المتلقي، فثمة أماكن تحدث توترا وحركة في مشاعر المبدع وتحفزه على إنتاج نصه، كما ثمة أماكن لا معنى لها سوى الإيواء، فلا ترتبط بوجدان المبدع وأعماقه، لذلك تموت هذه الأماكن بمجرد الرحيل عنها، بينما تبقى الأماكن الأخرى خالدة في الذاكرة.

(1) - ينظر: عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، ص: 74-76.

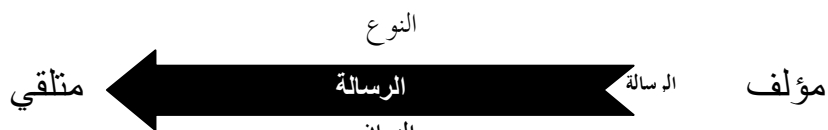
تولد القصيدة إذن من رحم المعاناة...ومن صراع داخلي في أعماق المبدع ليزفها عروسا يحتفي بمقدمها قارئ يسعى إلى سبر أغوارها وتفتيت بُناها ومقاصدها، والحديث عن المقصدية هو حديث عن علاقة المبدع بنصه، وكذا رسائله المشفرة التي يريد من القارئ أن يفكها من خلال البحث عنها في مفاصل وزوايا النص/القصيدة.

### - المقصدية وتوليد المعاني:

تحتل المقصدية مكانة محورية في نظرية النظم الجرجانية، باعتبارها مفتاحا لفهم نظرية القراءة عند الجرجاني، وهو ذلك المتكلم الذي يلزم زمام التحديد القبلي للمعاني المراد تبليغها للقارئ، ومن هذا الجانب فإن فعالية القارئ يتم قصرها على فهم وإدراك ما هو موجود سلفا من معان في النص.

نظرية القراءة المعاصرة التي نشأت وتطورت في ألمانيا وغيرها من المراكز العلمية الغربية حاولت أن تتجاوز هذا المفهوم السابق للمقصدية، فبعضها تحدث عن مقصدية النص، وليس مقصدية المتكلم، باعتبار أن النص أصبح مستقلا عن صاحبه، والبعض الآخر تحدث عن دور القارئ الحاسم في عديد دلالات النصوص، فقد يعمد القارئ إلى إحداث تغيير جذري فيما يمكن أن ينظر إليه على أنه المعنى الأصلي للنص، كما اعتبر البعض الآخر أن المقصدية هي نتيجة لتفاعل حقيقي بين ثقافة القارئ والإمكانيات النصية، إنها إذن ليست مطابقة لا للنص ولا للقارئ.<sup>(1)</sup>

كان القارئ قديما يتعامل مع النص في سياق يتشكل من المؤلف والمتلقي، والرسالة ونوعها، وزمان الرسالة ومكانها<sup>(2)</sup> محلا بذلك شكله الخارجي فقط وبنيتها الدلالية والمعجمية.



(1) - ينظر: حميد حميداني: القراءة وتوليد الدلالة: ص: 105-106.

(2) - ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1991، ص: 297.

وهو ما عبر عنه أدونيس في قوله: «إن القارئ الحقيقي كالشاعر الحقيقي لا يعنى بموضوع القصيدة، وإنما بحضورها كشكل تعبيرى»<sup>(1)</sup>، وهو بذلك يبين لنا مدى إسهام القارئ والمؤلف في بنية مورفولوجية النص.. وهو حضور لسلطة المتكلم وقصيدته. غير أن ذلك لا يعني أن مهمة القارئ تتمثل في البحث عن دلائلية النص وأغراضه وجمالياته.. أو الكشف عن مواطن الحضور والغياب فيه فحسب، بل إنها تتعدى ذلك إلى البحث في أيديولوجيته، وكشف شفراته وبنيات اشتغاله الداخلية، كما ينبغي عليه أن يعمل فهمه لبلوغ تلك المقاصد والأغراض، وهي مهمة لا يضطلع بها -كما ذكرَ سالفًا- سوى القارئ النموذجي الذي تتوافق معارفه اللغوية والجمالية مع ما جاء في النص الأدبي.. وفي هذه الحالة على صاحب النص أن يضع في حسابه بأن هذه القدرات اللغوية والمعرفية الخاصة به كمبدع أول هي نفسها التي يعتمدها القارئ كمبدع ثانٍ.<sup>(2)</sup>

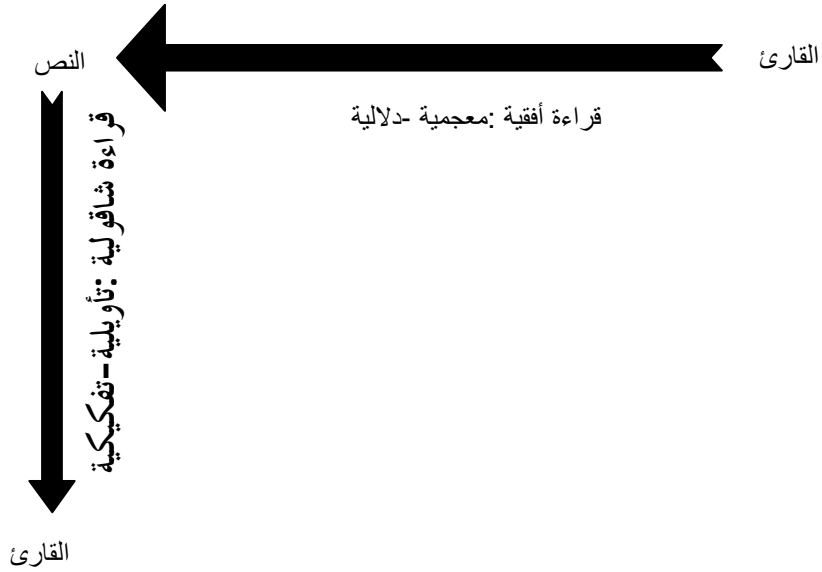
انطلاقًا من هذا المفهوم والذي يمنح القارئ دورًا مهمًا داخل النص، يتضح لنا أن عملية إنتاج النص يسهم فيها كل من القارئ والمبدع على حد سواء، وهذا ما يؤكد لنا أن عملية القراءة والكتابة لمفهوم واحد، فالربط بينهما هو محاولة للربط بين نشاط القارئ والمؤلف... ذلك أن القارئ أثناء قراءته المتعددة للنص يعود في كل مرة إلى المقارنة بين ما ذهبت إليه خيالاته وتوقعاته، وما جاء في ثنايا النص.. منتظرًا بذلك أن تتأكد هذه التوقعات أو تخيب، وهو بذلك يتحول من قارئ إلى مبدع للنص.

إن القارئ وهو ينتقل من قراءة إلى أخرى، إنما هو بصدد المشاركة في العملية الإبداعية، عليه أن يتوفر على ملكات فهم عالية، ذلك أنه في انتقاله هذا من التعامل مع

(1) - أدونيس: زمن الشعر، ط2، دار العودة، بيروت-لبنان، 1972، ص: 72.

(2) - أمبرتو إيكو: "القارئ النموذجي"- طرائق التحليل السردي الأدبي، تر: أحمد بوحسن، ط1 - منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص: 160.

الدلالات المعجمية إلى التعامل مع الإشارات والإيحاءات والرموز والصور المركبة والانزياحات، إنما هو يسهم بشكل آخر في تأليف النص.



هذه الانحرافات تحدث في مجموعها - غالبا- داخل النص الشعري مشكلة في أسلوب التنافر والتضاد والتقابل والاستعارات، وهي "نتيجة عن ولوع الشاعر بالتنافر بين عناصر الصورة الشعرية".<sup>(1)</sup> حتى يمنح للنص أدبيته وجماليته الخاصة. إن النص الأدبي "لا يشتغل إلا حين يفتح دلاليا فيمنح نفسه للقارئ من منافذ متعددة، دون أن تكون ثمة باب رئيسة تقضي إليه، فالنص الأدبي الناجح هو الذي يراود القارئ عن نفسه، مغريا إياه بمباشرة لعبة القراءة على جسده"<sup>(2)</sup> وهذا ما تجسده لنا فكرة المقصدية "والتي يتحدد من خلالها دوره في فك شفرات النص وكشف مواطن الغموض فيه.

إن غموض القارئ في أعماق النص ومواصلته عملية البحث عن المعنى الذي أراده المؤلف، يعد عنصرا مهما في تحقيق عملية التواصل بينه وبين المبدع. وهذا ما يمنح للقارئ استراتيجية هامة يسميها "امبرتو إيكو" "الآلية التوليدية" فقد يضيف القارئ

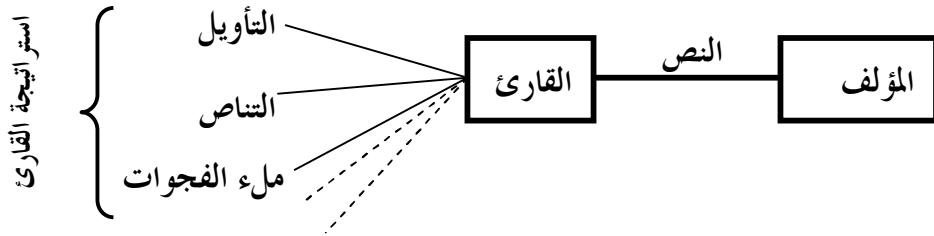
(1) - عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر - شعر الشباب نموذجاً - ط1، 1998، ص: 19.

(2) - رشيد بنحدو: "العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر"، مجلة عالم الفكر والفنون والآداب، الكويت،



للنص أحيانا ما لم يخطر على بال المؤلف، ومعنى ذلك أن النص ناتج من لدن القارئ، وبالتالي فقد "يستطيع هذا الأخير أن يتحرك تأويليا كما يتحرك المؤلف توليديا".<sup>(1)</sup>

أكد أمبرتو إيكو في أبحاثه على موقعية القارئ ووظيفته داخل النص، مؤكداً أن النص يرغب دوماً في قارئ يشغله ويحركه ويسائله في كل قراءة، ففي جغرافية النص تكمن كل الطاقات منتظرة قارئاً له من المعرفة والاطلاع ما يكفل -نسبياً- بالاقتراب إلى معنى النص، والقارئ ستكون له بذلك الحرية في توليد المعاني التي توحى بها الألفاظ خارج نطاق أي مقصدية سابقة.<sup>(2)</sup>



ويظل القارئ في كل مرة يكتشف ما لم يعثر عليه في القراءة السابقة، وبانتقاله من قراءة إلى أخرى فإنه يعتمد إلى تحليل النص وفك شفراته، وملء شقوقه وبياضاته، ففي ملء الفراغات النصية وتأويل غوامض النص تتحدد استراتيجية القارئ، فيصبح بذلك - هذا الأخير - مبدعاً يسهم في تأليف النص، فيركز على أعمال فكره والاجتهاد للوصول إلى المعاني الكامنة سلفاً في النص.

إذن من خلال ما سبق ذكره فإنه لا وجود لقراءة يقينية وثابتة، مما يوجب علينا أن نحذر من كل القراءات، لأن القراءة تجربة شخصية، كما سيظل النص مفتوحاً دائماً لتفسيرات متعددة بتعدد قراءات هذا النص.

من خلال هذا العرض التعميمي حول استراتيجيات القارئ -والمعروضة بكثير من الاختزال- يبدو لنا أن الاهتمام بموقعية القارئ داخل النص، وبالبنيات النصية للنص

(1) - أمبرتو إيكو: "القارئ النموذجي" - طرائق التحليل السردي الأدبي، ص 158.

(2) - حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص 109.

الأدبي "يضعنا في طريق مدرسة النقد التشريحي، حيث تعطي مجالاً هاماً للتركيز على النص، وفي الوقت نفسه تفتح باباً للدور الإبداعي للقارئ، ومدى إسهامه في فهم لغة النص".<sup>(1)</sup> ذلك أن لغة النص تختلف عن اللغة العادية، ويكون هذا الاختلاف في النص كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفي عناصر الحضور والغياب، وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليحمر هذا الفراغ، وهذا ما يشكل فعالية القراءة الأدبية التي تهدف إلى تأسيس هذا المعنى المقصود، وعملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص، مما يجعلها مضاعفة الجدوى، فهو من ناحية يثري النص باجتلاب دلالات ومعان لا تحصى إليه، ومن ناحية أخرى يفيد في إيجاد قراء أكفاء يشعرون بأن القراءة عمل إبداعي، وهو ما يعطي للقارئ والنص حقهما الكامل نتيجة لكونهما العاملين الوحيديين اللذين التزما بالحضور في العمل الأدبي، وما عداهما فهو غياب يعتمد على وجودهما كي يمكن إحضاره".<sup>(2)</sup>

لعل الإغراء قوي في ختام هذا المبحث بأن يدفعنا إلى البحث عن وظيفة القارئ، ودوره داخل النص الأدبي بوصفه مبدعاً ثانياً لهذا الأخير، وهذا ما سيأتي ذكره في الصفحات الموالية.

حين يصل القارئ إلى إبراز إمكانات النص الحقيقية، فإنه يبتعد في كثير من الأحيان عن الواقع، ويرتمي في أحضان الخيال، فيقرأ النص بذلك قراءات متعددة تتغير بتغير حالته النفسية، وهنا تبدأ وظيفته الحقيقية وهي اللحظة التي يخلق فيها علاقات وروابط بين الجمل، وهي جمل يدرك القارئ أنها إشارات إلى أشياء ستنتضح فيما بعد، أي عند تأويل النص.

"والقارئ بكل ثقافته ومحيطه الاجتماعي واستعداداته النفسية، شريك في عملية الإبداع، فهو بالتالي يعيد بناء رسالة جديدة يمتزج فيها جزء من فكر المؤلف بفكره

(1) - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص: 83.

(2) - المرجع نفسه، ص: 82-83.

الشخصي، إذ قد نجد قراء مختلفين لا يدركون في الكتاب نفسه سوى ما يعينهم، وبالتالي فالرسالة المبنوثة تتغير حسب نفسية كل قارئ واستعداده الداخلي لتقبل هذا ورفض ذلك".<sup>(1)</sup>

إذن بين القارئ والنص علاقة تبادل معلوماتي، والنص الأدبي الناجح هو الذي يصدّم أفق انتظار هذا القارئ "ويثير فيه الشعور بالضيق، وهو يمارس لعبة القراءة على جسده، فتصبح بذلك العلامة بين النص والقارئ خاضعة لمنطق السؤال والجواب، حيث يكون النص جواباً عن سؤال، لكن جواب النص على سؤال القارئ لا يكون دائماً كافياً، فالنص نفسه يطرح أسئلته التي تتطلب بدورها جواباً من القارئ عليها، فينتج عن ذلك تمظهر منطق السؤال والجواب في شكل حوار بين القارئ والنص، مؤدياً في الأخير نشوء نص أدبي جديد".<sup>(2)</sup>

يدخل القارئ أثناء قراءته للنص الأدبي في صراع عميق مع شفرات هذا الأخير، وهو موقف يحاول التوفيق بين المناهج البنيوية التي تحصر وظيفة القارئ في فك شفرات النص، والمناهج التفكيكية التي تجعل الشفرات منتجا حقيقيا للنص، على الرغم من تجاهل المناهج التفكيكية لشفرات النص وإواليات اشتغاله الداخلي.

وقد تختلف مستويات التلقي حسب ثقافة المتلقي وخصائصه النفسية والفيزيولوجية "حيث يتعرف في البداية على النص ولونه الأدبي واسم مؤلفه، وما إلى ذلك من الأمور التي تدخل ضمن معرفة مورفولوجية النص، ثم ينفذ في المراحل الموالية إلى فكرة النص ويحاول استنطاقه فتتبلور بذلك أفكار المبدع في وعيه، أما في التلقي الرفيع المستوى فيتطلب من المتلقي قدرة عالية وكفاءة متميزة على تجاوز النمطية السائدة في تلقي

(1) - رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر"، ص:478.

(2) - ينظر: رشيد بنحدو: المرجع نفسه، ص:488.

النصوص، ومنها مثلا الإعجاب بالنهاية السعيدة، كما يتطلب منه التفاعل مع طموح المبدع إلى التجديد".<sup>(1)</sup>

وفي معرض الحديث عن طموح المبدع إلى التجديد، فإن معنى النصّ يتشكل في تجده الدائم، وذلك عند تطابق واتحاد عنصرين، أفق الانتظار المفترض في العمل الأدبي، وأفق التجربة المفروضة في المتلقي، ويتشكل أفق الانتظار هذا من عناصر أساسية هي:

- معرفة القارئ المسبقة بخصوصية كتابة العمل المقبل على قراءته (أسلوب الممتنع في بعض نزار قبّاني).

- تجربته الخاصة في مجال نوع أو غرض أدبي معين فالقارئ الذي تعود على قراءة شعر الغزل غير العذري سيقراً قصيدة قبّانية من منظور خاص.

- إدراكه الفرق بين التجربة الواقعية والتجريب النصي، بين اللّغة العملية واللّغة الشعرية".<sup>(2)</sup>

حين يبدأ المتلقي في قراءة عمل أدبي ما، فإنه يتوقع منه أن ينسجم مع معايير الجمالية التي تكون تصوره العام حول النصّ المقروء، لكن وفي مقابل ذلك، فللعمل الأدبي أيضا أفقه الخاص الذي قد يتوافق أو يختلف مع أفق القارئ، وهذا ما تجسده لنا فكرة الحوار والصراع بين كل من النصّ والقارئ.

إن ضمن الحلقة (التوافق والاختلاف) يدور الصراع بين النصّ الأدبي والقارئ، والعمل الأدبي الأصيل هو الذي يخلخل توقعات القارئ ويرميه بعيدا عن المعنى المراد، محققا بذلك فكرة "المسافة الجمالية" التي تحقق الجودة الفنية للنصّ الأدبي.

"كثيرا ما يقف القارئ موقف المبدع، وذلك انطلاقا من موقعه الاجتماعي، غير أن ذلك لا يعني أنه مجرد مستقبل سلبي، فتبعاً لموقفه من الحياة وموقفه الفكري ونظراته

(1) - ينظر: فؤاد المرعي: "العلاقة بين المبدع والنصّ والمتلقي"، مجلة عالم الفكر، ص: 352.

(2) - رشيد بنحدو: "العلاقة بين القارئ والنصّ في التفكير الأدبي المعاصر"-مجلة عالم الفكر، ص: 490.

الجمالية، يتحدد اتجاه المبارزة الفكرية بينه وبين المبدع، إما نحو الاتفاق، وإما نحو الصراع والتناقض، وتظهر هذه القدرة الفنية عند المتلقي الرفيع المستوى، حيث ينتقل وعيه من منظومة تفكير فني لمبدع ما إلى منظومة تفكير فني لمبدع آخر تختلف عن الأولى اختلافا كبيرا، ومنها أيضا قدرة المتلقي على تتبع عملية خلق النص نفسه في الحالات التي يسعى فيها المبدع إلى تشخيص هذه العملية بشكل أو بآخر<sup>(1)</sup> فمثل هذا التلاقي الحميم بين المبدع والقارئ يظهر عند قراءة الأعمال الروائية مثلا، حيث يقوم الكاتب بتهيئة القارئ لتلقي نصه فيتحدث إليه مباشرة، أو يلجج به بطرق أخرى إلى داخل عمله الإبداعي.

"غير أن فعالية التلقي في استيعاب النص الأدبي وفتح باب التأويل عليه قد يؤدي إلى تشويه النص والخروج بعيدا عن المعنى الذي أراده المؤلف، لذلك يجب علينا أن نفرق بين التلقي الطبيعي والتلقي الذاتي الخالص، ومن الأمور التي قد تشوه النص الأدبي التعامل معه من خلال المؤلف اليومي، الذي يجعل من المتلقي عاجزا عن إدراك الخيال الشعري والمبالغة الفنية".<sup>(2)</sup>

إذن ومما تقدم يتضح لنا أن المتلقي هو القارئ الذي يجب أن يمتلك قدرة كقدرة المبدع، على أن يعي في وعيه تجسيد الحياة المصورة في النص، والتداعيات التي يثيرها التلقي في ذهنه من خلال الصور الموجودة في العمل الأدبي.. "ويمكن للقارئ أن يستجيب لهذا العمل بعدة أشكال مختلفة فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يعجب به أو يرفضه، وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه، وقد يمكنه أن يستجيب أخيرا للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا من خلال تفسيراته المتعددة له، وحتى هذا النص الذي يتوصل إليه القارئ يقبل هو الآخر تفكيكا وتأويلا ينتج عنه نصا جديدا آخر وهكذا.. وهذا ما تؤكد عليه معظم المناهج

(1) - ينظر: فؤاد المرعي: المرجع السابق، ص: 357.

(2) - فؤاد المرعي: المرجع نفسه، ص: 358.

التفكيكية بأنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته".<sup>(1)</sup>

ومن هنا استطاعت الاتجاهات النقدية التي أعقبت البنيوية ومنها التفكيكية أن تحول القارئ من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص، مما فتح باب التفسير والتأويل، فتمخضت عن ذلك مصطلحات كثيرة في الساحة النقدية إلى جانب التأويل والتناص، وهي مصطلحات في مجملها ترى أن النص المقروء لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقت، وهنا تظهر بوضوح وظيفة القارئ في استحضار هذه النصوص. ومن هنا فإن "فعالية القراءة الإبداعية تعيد إنتاج النص المقروء ويتم ذلك على ضوء جدلية الحضور والغياب، حضور الدال وغياب المدلول، ودور القارئ في استحضار المدلول الغائب".<sup>(2)</sup>

من كل ما تقدم يتضح لنا أن القارئ في ظل هذه المنطلقات والمفاهيم خاضع بشكل أو بآخر لبنيان النص ولنوايا الكاتب وذلك مرتبط طبعاً بطبيعة هذا القارئ ومستوى مؤهلاته الثقافية والذوقية وعلى طريقته الخاصة في القراءة وهذا ما يحيلنا إلى الحديث عن ماهية القراءة أنواعها ومستوياتها.

---

(1) - المرجع نفسه، ص: 360.

(2) - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص: 49.

## المحاضرة الرابعة: التأويلية

### -التأويل بين الماهية والاصطلاح:

التأويل مصطلح قديم في الدراسات النقدية -الحديثة والمعاصرة- ترجع فكرة الاهتمام به إلى التأويل الرمزي الذي اهتم بتفسير الكتب المقدسة وأخذ هذا المفهوم يتطور مع تطور المناهج والدراسات الفكرية والنقدية، لتصبح بذلك الهرمنيوطيقا أساسا نظريا للتأويل، فكان تحليل النصوص الأدبية وتفسيرها هو محور التأويل في إعادته لبناء المعنى.

هذا التحليل والتفسير للنصوص لا يقف عند حدود المؤلف ومقاصده، بل يتعداه إلى البحث عما يجعل النص أدبيا، ولا شيء يضمن هذه الأدبية إلا القراءة والتأمل والظن والممارسة والإغراء، ذلك أن الوقوف عند مقاصد النص وحدوده، إنما هو حدث عقيم لا يؤتي أكله، فالأرض ما كانت لتمنح الخصوبة والنماء لولا الحرث والبذر، هكذا هو الحال في الظاهرة التأويلية التي تعتمد على المساءلة والمكاشفة وكشف مكونات النص.

والحقيقة أن مصطلحي تأويل وهرمنيوطيقا بينهما تداخل كبير، مما يجعل مهمة البحث متعبة بل وقفزة في الظلام، قد تخطئ وقد تصيب، ذلك أن اختلاط المصطلحات فيما بينها وظيفها، يحيل في كثير من الأحيان إلى عدم الفهم والثبات، كما تجدر الإشارة إلى أن اغلب الدراسات التي تناولت الهرمنيوطيقا والتأويل لم أجدها متحققة على مبادئ وأسس منهجية واضحة ومعينة، هذا التداخل والتشابك الذي يزوج بالبحث في غمرة المعنى وتيه السؤال.

تعد الهرمنيوطيقا أساسا نظريا للفن والتأويل، وقد بدأت رمزيا بتفسير الكتب المقدسة ثم تطورت إلى البحث عن مشكلات الفهم والتفسير وارتباطهما بفعل القراءة على جسد الخطاب باعتباره نصا (discours).

ولقد تبنى "بول ريكو" فكرة الهرمنيوطيقا في أساسها القائم على الخطاب ليوسع دائرة الاهتمام بها "شليخر ماخر" الذي أسس التفسير وعده مبدأ يقينيا، فيما أقام التأويل

على مبدأ الظن والتخمين "هذا الانقسام عند" شليخر ماخر "استدعى" بول ريكو" إلى البحث والتركيز على علاقة النص بذاتية المؤلف ومرجعياته".<sup>(1)</sup>

ركزت الهرميوطيقا إذن في بداياتها على المؤلف - صاحب النص - كمصدر رئيس للمعنى وبعدها تطورت إلى الاهتمام بالمتلقي والنص معاً، وذلك على يد "هيرش" و "غادامير" معلنة بذلك موت المؤلف، رافضة المعنى المحدد والواحد، داعية إلى لا نهائية التأويل وتعددية المعنى.

"هذه التجربة النقدية النصية نادى بها فلاسفة النقد الألمان في تمثلم للرؤية الفلسفية اليونانية التي تعتبر المنهج حائلاً في وجه الحقيقة، وتتخذ من التحاور طريقاً إلى حقائق أخرى كثيرة، حيث وفي هذا السياق يرى "غادامير" أن المنهج لا يأخذ بناءً إلى حقيقة جديدة، إنه فقط يوضح الحقيقة السابقة المقررة، والحقيقة لا تتال بالتسلط بل بالحوار".<sup>(2)</sup>

هذه الأفكار والمبادئ أخذت باهتمام النقاد إلى التأويل عن طريق "فتح أفق الحوار والمساءلة والاستنتاج والفهم دون إقصاء لذات المؤلف وسياقات النص، أو إعطاء الهيمنة المطلقة في تقويم الأشياء".<sup>(3)</sup>

إن المنظومة الحوارية التي استند عليها "غادامير" تقوم في أسسها على فتح الآفاق وتشابك الصور وتزاحم الأخيلة، إنها منظومة التعدد واللانهاية.

ولقد تحدث "بول ريكور" عن تأويلية النص معتبراً القارئ أو المتلقي داخل النص -والحال هذه تدفع إلى التفسير- أو أن القارئ خارج النص -والحال هذه تدفع إلى التأويل-، وفي المقابل، فقد تحدث "أمبرتو ايكو" عن علاقة المؤلف بالنص مركزاً على حياة المؤلف التي هي لصيقة بنصه، في حين اتكأت نظرية التلقي على القارئ وعدت التأويل مبدأً أساسياً لسبر أغوار النص، ومن ثمة العملية الإبداعية ككل (القارئ، المبدع

(1) - ينظر: بول ريكو، مهمة الهرميوطيقا (ترجمة، خالدة حامد، مجلة نوافذ، النادي الأدبي، جدة، ع22، ص47).

(2) - ينظر: مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي، جدة، ط2000، ص: 107.

(3) - ينظر: هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل، ترجمة محمد شوقي زين منشورات الاختلاف، ط2، 2006، ص:



(والنص)، مما يبين لنا أن فعل الإبداع يستدعي فعل القراءة الذي يقوم على المساءلة والبحث والاستكشاف بعيدا عن المؤلف، لكنه وفي غياب ذلك وإذا أسلمنا بغياب المؤلف عن فعل القراءة، فإن معنى النص أو تأويله يتوقف على القارئ ويتعدد بتعدد القراء، وقد يتعدد معناه عند قارئ واحد، لتكون القراءة بذلك هي الأخرى عملية إبداعية ثانية.

إن اهتمام الهرمنيوطيقيا بالخطاب الأدبي وانتقالها في الاهتمام بالخطاب بوصفه نصا إلى القراءة يعد تحولا عميقا في تاريخ النقد الأدبي، وهو الأمر الذي ألزم الهرمنيوطيقا على مقارنة نصية تفرض تفاعلية بين القارئ والنص، هذه التفاعلية إنما تشترك كفاءة وخبرة قرائية تساعد على مساندة منعطفات وجغرافية النص، معلنا قدرته على سبر الأغوار والدروب، مطلقا العنان لخياله التأويلي، وهذا ما يشير إليه روبرت يابوس في كتابه نظرية الاستقبال "حين تحدث عن الإدراك وليس الخلق، وعند الاستقبال وليس الإنتاج، وعد هذين العنصرين (الإدراك والاستقبال) عناصر منشئة للخطاب".<sup>(1)</sup>

لقد أخذت الهرمنيوطيقا إذن بكل أشكالها منهجا في تحليل وتفسير النصوص وهو منهج جمع بين محاولات سيميائية وأخرى تفكيكية، وبعض آخر من جماليات التلقي، الأمر الذي أفقدها (الهرمنيوطيقا) صحة المنهج وصلابته ذلك أنه يستند على جملة من المعطيات التي تتفق وتختلف في المصطلح والتوجه، ولأن التأويل يتوسد مبدأ الإدراك والاستقبال ورحابة الأفق، فإن تفاعل هذه المبادئ والأسس قد يقف عاجزا أمام تشعبات المنهج وقيود الحكم المسبق والابتعاد عن المقصدية الحقة للنص.

كيف نؤول الخطاب، وماذا بعد تأويل الخطاب؟ إن الأمر يتعلق بمحاكمة نصية تستدعي نقدا وتحديدا ووصفا لظروف وملابسات القضية النصية من مؤلف وسياق ومنتق وتأثر وتأثير وخبرة جمالية.

(1) - ينظر: روبرت سي هول "نظرية الاستقبال - مقدمة نقدية - ترجمة: رعد عبد الجليل جود، دمشق، 1992، ص: 31.

حضور التأويل إلى هذه المحاكمة من قبل الخطاب (بوصفه نصا) تجعل منه (النص) تصورا ذهنيا جماليا تختلف مستوياته الشعرية حسب خيال المؤول وقدرته التأملية على الانزياح في نوازل وصواعد النص.

إنه إذا كان تفتيت الخطاب يستدعي مهارات الخيال والإدراك والتأمل، فإن الوقوف أمام تعددية المعنى يلزم القارئ حدسا تأويليا عميقا، وخبرة وفهما وكثيرا من السؤال والحوار، وهي أساليب نادت إلى جمالية التلقي في علاقته مع التأويل، أين منحت للقارئ ملكية النص كي يعيد بنائه بما يستجيب مع أفق انتظاره.

وأثناء خضوع النص لعملية التأويل، هل يستطيع القارئ التعامل مع هذا النص منفصلا عن مؤلفه، أمر مثل هذا يقف حائلا أمام منطق النقد والتحليل، الذي يرى أن النص أو الخطاب إنما هو نظام لغوي أساسه السياق والمقصدية الفكرية والمرجعية للمؤلف.

فحين نفصل الخطاب عن قصدية المؤلف الذي أنتجه، فإنه لن يكون باستطاعة القارئ الكشف عن المدلول النهائي للخطاب رغم أن فن التأويل يعتمد على تعددية المعنى ولا نهائيته.

هذه العقبات التي تقف في وجه مؤول الخطاب تدفعه أمام إصراره وعزمه على الفهم والتحليل، وذلك من خلال ما يسمى بالقراءة التفاعلية التي تقوم على مستويين اثنين، أما الأول فهو تفاعل المتلقي مع صاحب النص والحال هنا يأخذ معنى التواصل، والمستوى الثاني يحدث فيه تفاعل بين المتلقي والنص والحال هنا يأخذ معنى التأويل.<sup>(1)</sup>

### -فعل التأويل في الخطاب الأدبي:-

يعلن التلقي ميلاد نص جديد أساسه ذلك التفاعل العميق بين النص والقارئ الذي يمارس إحساسا شخصيا وثقافة وأذواقا وأحكاما قبلية توجه متعته في النص<sup>(2)</sup>، هذا

(1) -ادريس بلمليح: القراءة التفاعلية - دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، ط1، 2000، ص:98

(2) - امبرتو ايكو: شعرية الاثر المفتوح، تر: عبد الرحمان أوعلي، مجلة نوافذ النادي الأدبي-جدة، 1998، ص: 98

الانفتاح على التأويل يعد من أهم مرتكزات الشعرية. إنه الهدف الأسمى والإنجاز الفاعل الذي تبنته الشعرية لمراوغة النص وتحسس مفاتنه ومواطن الإثارة فيه.

كان لمفهوم الجمال الأفلاطوني أثره في ميلاد الشعرية، والتي تتمركز حول "الأدبية وما يجعل نصا ما نصا شعريا"<sup>(1)</sup> والحديث عن شعرية الخطاب، حديث عن شعرية متعددة منها ما يراهن على الدلالة والأسلوب ومنها ما يركز على البنية والشكلانية، ومنها ما يذهب إلى أبعد من تعدد المعنى معتمدة في ذلك على التأويل وجماليات التلقي والعدول (الانزياح) والتفكك والقراءة.

شعرية التأويل إذن، هي بحث فيما يكون به الخطاب الأدبي أدبيا في مكنوناته ومكنوناته اللغوية والدلالية والجمالية، إنها في شقها الثاني الانزياح الذي يعني البعد عن مطابقة الكلام للواقع، والانزياح هو الاستعانة بالاستعارة والتشبيه والخيال والرمز وغيرها من المحسنات البلاغية، إنه توليد للمعاني وخرق للقواعد والنظم، ولعل أفضل من كتب في الانزياح "جون كوهين Jean Cohen" في كتابه "اللغة السامية" وميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre " في كتابه "الأسلوبية" و"رومان جاكسون Roman Jakobson" في كتابه "الشعرية".

إن التلاحق بين النص والقارئ لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يزهر ويثمر، إذا لم يفسح القارئ العنان لخياله وانزياحاته بين أزقة المعنى وتعالقات النص، لذلك فإن عملية التأويل التي يقوم بها القارئ تدخل النص في غمرة المعنى تملأه بالقصدية والماورائية فيتحول القارئ إلى ذات مبدعة والنص إلى إبداع ثان «...دون أن يفلت الفعل التأويلي من مراقبة المؤلف...»<sup>(2)</sup>.

إن المتغيرات أمام مكونات النص ومناهته وأزقته في البحث عن مكنوناته وأسراره يقتضي منا تأويله والسير في الاتجاه الذي تقصده، ولا يكون ذلك إلا عن طريق الفهم

(1) - جون كوهين: اللغة العليا: تر: احمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 2000، ص:10

(2) - امبرتو ايكو: شعرية الأثر المفتوح.ص:87.

والبحث، وعن إمكانية تأويل نص ما بمعزل عن صاحبه، وسياقه الذي ولد فيه، فإن ذلك سيفقد النصّ بنائه الجسدي الكامل.

فعل التأويل في الخطاب الأدبي يقتضي مراحل ومواطن يتحلل فيها النصّ بدء من تذوقه واستكشاف مواطن الجمال فيه إلى استجلاء معانيه مرورا بإعادة بنائه من جديد، وبناء النصّ (الخطاب) تتفاوت أسسه وآفاقه بتفاوت القراء واختلاف مستوياتهم الثقافية والفكرية، مثلما يتفاوت الخطاب الواحد عند القارئ الواحد، ولا يمكنه تأسيسه للقراءة التأويلية بعيدا عن المعرفة المسبقة بالخطاب، ومقصدية والسياق الذي نشأ فيه.

إذن وعلى ضوء ما تقدم فإن البحث في شعرية تأويل الخطاب الأدبي وانزياحاته يوقفنا أمام تساؤلات، تبحث عن صياغة جادة ونهائية، وهو الأمر الذي لم يستطع هذا البحث بلوغه بعد، فها يتطلع إلى فتح باب البحث والمساءلة حول المقصدية ودور القارئ أو المتلقي في فك شفرات النص.

## المحاضرة الخامسة: الإبداع بين المصطلح والتداول

### - مفاهيم اصطلاحية:

حظيت قضية الإبداع الأدبي باهتمام وعناية كبيرة من قبل علماء النفس والاجتماع، وقد فاق ذلك اهتمام دارسي الأدب ونقاده، ومرد ذلك أن علماء النفس يرون في الإبداع ظاهرة نفسية وقدرة عقلية، فانصب اهتمامهم على المبدع وظروف الإبداع (السياق) أما دارسي الأدب فقد عزوا الإبداع إلى الإلهام والخلق وتوليد المعاني والأفكار.

يرى أفلاطون: "إن الشاعر كائن لطيف مجنح.. وهو لا يقدر على الابتكار حتى يوحى إليه، ويغيب عن وعيه ولا يبقى فيه رشد، فإذا لم يبلغ هذه الحالة، فهو عاجز عن التفوه بنبوءاته.. كما يربط الشعر بقوة إلهية، ويرى بأن الشاعر مجرد وسيط ناقل للعالم المحسوس، أي أن الشاعر يقلد التقليد، أو يعكس ما هو معكوس"<sup>(1)</sup>، فكانت نظريته هذه للمبدع وللشاعر خاصة- تمهيدا لنظرية أرسطو: الفن والمحاكاة.

كثيرا ما يندفع الفنان في نشاط دائم يهدف إلى خفض التوتر وإعادة التوازن إلى الأفكار المبعثرة في خاطره، ويكون هذا النشاط منظما بفعل الإطار فتكون النتيجة قصيدة، "من هنا كان العمل الفني فرديا واجتماعيا في الوقت نفسه، فهو تنظيم لتجارب لم تقع إلا لهذا الفنان، لكنه تنظيم في سياق الإطار ذي الأصول الاجتماعية الذي يحمله الفنان ويتخذ منه عاملا من أهم عوامل التنظيم، ومما يدل على أن هدف الشاعر في إبداعه هو تنظيم تجربته وبالتالي إعادة الاتزان إلى الأنا.

إن عملية الكتابة نفسها ليست سوى وسيلة نحو هذا التنظيم يستعين بها لتثبيت جوانب التجربة"<sup>(2)</sup>، وهذا ما يوضح لنا أن "الأديب قد لا يكتب لكي يستمتع بما أنتجه،

(1) - ينظر: عز الدين المناصرة: "الممارسة الإبداعية في تجربتي الشعرية" مجلة الضاد، عدد8-9-جامعة قسنطينة، جانفي 1984، ص56-57.

(2) - ينظر: مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة -الطبعة الرابعة، 1987، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص:289-292.

وإنما هو يكتب لأنه يستمتع بعملية الإبداع ذاتها، فهذه المتعة هي حافزه على الكتابة، لأنه يتخلص بها من وطأة الظروف على نفسه"<sup>(1)</sup>.

إذن فعل الإبداع هو إعادة تنظيم "يمر بمراحل كثيرة أهمها:

1- الاستعداد والتأهب: حيث يستقبل المؤلف، وتتجمع لديه بضع أفكار، وتداعيات، ولكنه لا يسيطر عليها، لأنها تعبر بسرعة.

2- تبرز بعد ذلك فكرة عامة أو حال شعري، يكرر نفسه بطريقة لا إرادية من حين لآخر.

3- تتبلور بعد ذلك الفكرة التي برزت.

4- تنسج هذه الفكرة وتفصل"<sup>(2)</sup>.

من خلال ما تقدم ذكره، يتضح لنا أن حافز العملية الإبداعية كلها هو فكرة المبدع الكامنة في نصه، فيجئ النص بذلك نتاجا لتفكير فني تتحد فيه تلك البنى التي تهيكّل النص... وهذا ما يجعل -ربما- سيطرة المبدع على نصه سيطرة غير كاملة، فيكون بذلك -أحيانا- غير قادر على تقديم تفسيرات منطقية لكل ما تجسد في نصه"<sup>(3)</sup>.

ودراسة هذه الظاهرة الأدبية تتم -كما يرى جل الباحثين- وفق منظومة دينامية لها ثلاث حدود هي: النص، المبدع، المتلقي، وهي دراسة تستدعي مراعاة التعقيد الذي تتصف به حدود هذه الظاهرة.. والعنصر الجامع بين هذه الحدود الثلاثة هو النص..، والبحث في علاقة هذا الأخير بعالم المبدع -المؤلف- أمر قديم "لكن الذي أعطى هذا العالم معناه الكامل هو "فرويد" الذي جعل من الحديث عن المدخل النفسي -السيكولوجي- في النقد الأدبي الحديث أمرا ممكنا، وتجسد ذلك في كتابه "تفسير الأحلام" الذي نشره في

(1) - ينظر عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص:42.

(2) - ينظر: مصطفى سويف -الأسس النفسية للإبداع الفني- ص:295.

(3) - ينظر: فؤاد المرعي: "العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي" مجلة عالم الفكر، ص 344.

نهاية القرن الماضي، وقد احتوى الكتاب على نظريته السيكلوجية، والتي يمكن إجمالها في العناصر الموالية<sup>(1)</sup>.

1- ثمة منطقة في النفس تقع وراء المنطقة الواعية -التي هي الذاكرة والأحاسيس- يمكن أن نسميها منطقة اللاوعي، وهي موجودة لكننا لا نعيها.

2- عالم النفس تحكمه جملة من العناصر الفعالة النشطة هي العقد والدوافع.

3- أقوى هذه الدوافع هو الدافع الجنسي، وهو يعمل بصفة نشطة منذ لحظة الميلاد في صيغته التي يسميها فرويد "بعقدة أوديب".

"يرى فرويد أن عالم اللاوعي هو تلك التجارب البعيدة المخزونة في باطن المبدع، والتي لا تلبث أن تبحث لها عن قناع تظهر به فيتجسد ذلك في الحلم، وتلك نقطة تلاق بين العالم والأدبي، وإذا كانت تجارب النفس المكبوتة تسعى إلى الظهور من خلال الأحلام، فإن الأخيلة والأوهام لدى المبدع تسعى إلى الظهور من خلال القوالب الفنية الأدبية.

ويعد فرويد أول من بحث عن تفسير أعمق للعملية الإبداعية فاستخرج من اللاشعور الصراع الذي كان يزعج الفنان..فراح يبحث نتيجة لذلك عن مهرب في عالم الخيال، ومنذئذ بدأت عبارة الهروب من الواقع، تأخذ طابع التعويذة التي تفسر كل عمل إبداعي، فالفنان إنما هو شيطان ولدته قوى اللاشعور المصطرع بعضها مع بعض حول ميراث التجارب المكتسبة منذ عهد الطفولة<sup>(2)</sup>.

لكن هل استخدام الشاعر للخيال في إبداعه سببا كافيا لهذه الدعاوي؟ وهل معنى ذلك أنه حين يدخل الخيال كعنصر أساسي في العمل الإبداعي، أن الشاعر أو الفنان إنما هو يتعامل مع عالم خيالي لا صلة بينه وبين الواقع؟

"ليس بين الحقيقة والخيال صراع، وهذا ما يجمع عليه معظم النقاد فكلاهما عنصر فعال، وهذا معناه أن الشاعر حين يستخدم خياله لا يهرب من الحقيقة، بل يلتمس الحقيقة

(1) - ينظر: محمود الربيعي: "مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي" مجلة عالم الفكر -ع1-2، ص:302.

(2) - ينظر: عز الدين إسماعيل: المرجع السابق، ص:44.

كذلك في الخيال، فالخيال والواقع كلاهما وسيلة لنقل ذلك الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان، كما أن الشاعر يحتال على الواقع بالخيال، أي أنه يحاول تعميق الواقع بالخيال فهو بالتالي لا يهرب منه، بل يغوص فيه، وعندئذ يكون الدافع هو الرغبة في التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه".<sup>(1)</sup>

الشاعر لا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان يستحق اسم الشاعر كما ذكر، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون ومقفى.<sup>(2)</sup>

"ولا يسمى الشاعر شاعرا حتى يفطن إلى ما لا يفطن إليه غيره من معاني الشعور وأخيلته وأغراضه ومذاهبه، وحتى يشعر بما لا يشعر به سواه، هذا الإحساس هو الذي يعبر عنه في المصطلح النقدي بالفطنة والذكاء، وبالرغم من ترادف هاتين الكلمتين إلا أن بينهما فرقا دقيقا وإن لم يكن حاسما، الفطنة تنصرف إلى الحذق والعلم وبداية الفهم، أما الذكاء فهو حدة في القلب تتم عن سرعة الفهم وتمامه.

وعلى هذا فالشاعر الذي يوصف بالفطنة والذكاء هو الذي يلائم بين المعنى والمبنى، ويدرك أن الرؤية الفنية مازالت مشوشة، والصورة غير مستقرة، والصيغة لا تلائم الفكرة والنظم غير متجانس، فيتناوله تناولا جديدا يكشف عما شاهده من قصور، وبذا يستحق وصف المبدع لأنه رأى الأشياء أو بدت هي في صورة لم يفطن إليها غيره فأعاد صياغتها لتلائم رؤيته وتوجهاته الخاصة".<sup>(3)</sup>

بالإضافة إلى ما تقدم ذكره، فلقد حاول فرويد أيضا في دراسته التحليلية لأشخاص فنانين أن يبحث عن الدوافع الكتابية، وقد كان أوضح هذه الدوافع هو الدافع الجنسي، "حيث عزز فرويد نظريته هذه بفهمه الخاص لظاهرة الكبت، والتي تتمثل في منع

(1) - ينظر: عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص: 44.

(2) - محمد طه عصر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، عالم الكتب، ط1، 2000، ص: 49.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 50.



النزاعات النفسية من السير في طريقها الطبيعي مختفية تحت لواء اللاشعور وما يربط بين العمل الأدبي والدوافع الجنسية هو الأحلام، فالعمل الفني إذن تدفع إليه أسباب هي التي تدفع إلى الأحلام.

بالإضافة إلى الحلم فإن كانط "Kant" يرى أن الركيذتين الناظمتين للعملية الإبداعية هما ازدواج الشخصية والحلم.. ففي حالات كثيرة تقوم ظاهرة الحلم، بوصفها ظاهرة من ظواهر اللاوعي، بإغناء مخزون النص، بذلك ينتقد أصحاب منهج التحليل النفسي، لأنهم يعدون اللاوعي شيئاً ما حيوانياً متوحشاً حبيساً في روح الإنسان، ذلك أن اللاوعي - حسب كانط - ليس ظاهرة بيولوجية، بل هو ظاهرة غيبية لا تكتسب طابعها البيولوجي إلا عند تحليلها الظاهر".<sup>(1)</sup>

انتقاد "كانط" للمنهج الفرويدي، جعل هذا الأخير يواجه مشكلات عديدة في نقده السيكولوجي، "حيث أنه جعل اهتمامه الرئيسي منطقته في النفس لا يعيها المؤلف نفسه، واعتمد في تفسير النص الأدبي على تلك الطبقات العميقة في نفس المؤلف، وهو بذلك يختزل صورة العمل الأدبي، ويضيق من دلالتها بدل التوسع فيها، فكان من أهم المظاهر التي ترتبت عن ذلك الاهتمام الكبير بشخصية المؤلف على حساب العناصر الإبداعية الأخرى، فنشأ بذلك اتجاه نقدي جديد هو الاتجاه البيوغرافي الذي يهتم بدراسة علاقة النص بصاحبه والبحث في سيرة المؤلف وفي طريقة وكيفية اكتمال التجربة الأدبية لديه".<sup>(2)</sup>

بعد هذه الانتقادات التي وجهت للمنهج السيكولوجي خضع هذا الأخير بعد ذلك لمراجعة جذرية منذ أواخر السبعينيات، ليتم الانتقال من الاهتمام بالشخصية الأدبية إلى اللغة الأدبية، فكان المفكر الفرنسي "جاك لاكان" Jacques lacane أشهر من بدأ بهذه المراجعة، والتي اتخذت لنفسها اسم: النفسية -البنوية.

(1) - ينظر: فؤاد المرعي: "العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي"، مجلة عالم الفكر، ص: 340.

(2) - ينظر: محمود الربيعي: "مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي" -مجلة عالم الفكر، ص: 305.

بعد "جاك لاكان" يأتي الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا Drida مترعما المنهج التفكيكي، "الذي مكن النقد السيكولوجي من الاستعداد للتخلي عن طابعه التقليدي والعمل ضمن السياق الحضاري العام الذي يجعل اللّغة بجميع جوانبها من المعجم إلى الدلالة إلى البلاغة الحديثة فالأسلوبية نقطة بدء في دراسة النّص الأدبي، ونقطة الاستمرار في تحليله، واصلا من خلال ذلك إلى كل ما يحمله النّص من مغزى فلسفي أو اجتماعي أو نفسي أو أدبي".<sup>(1)</sup>

مما سبق يتضح لنا أن التجربة الإبداعية تقوم أساسا على "عمق الانفعال، وثراء الوجدان، فهي لا تصدر عن فكرة واضحة، وإنما هي صورة مظلمة بشتى الانفعالات، بحيث لا تتحدد ولا يتبين منها عنصر إلا متلبسا ببقية العناصر الأخرى التي يوجهها الحدس نحو كشف المجهول، ومن الواقع بالغرابة التي تحتويها التجربة الإبداعية، يتمخض فعل الغموض والذي نجده على نماذج مختلفة نذكر منها:

1- حين تكون الكلمة أو التركيب مؤثرا من عدة أوجه دفعة واحدة، مع أنه لا يعطي إلا حقيقة واحدة.

2- حين يجتمع معنيان أو أكثر إلى المعنى الواحد الذي عناه المؤلف.

3- حين يستطاع تقديم فكرتين في كلمة واحدة، وفي وقت واحد، ولا يربط بين الفكرتين إلا كونهما متناسبتين في النص.

4- حين لا يتفق معنيان أو أكثر لعبارة واحدة، ولكنهما يجتمعان ليكونا حالة عقلية أكثر تعقيدا عند المؤلف.

5- حين يستكشف المؤلف فكرته أثناء الكتابة، أو لا يستطيع أن تحيط بها في فكرة دفعة واحدة.

6- حين لا تفيد العبارة شيئا، إما للتكرار أو التضاد أو لعدم تناسب العبارات، فيضطر القارئ إلى أن يخترع عبارات من عندياته.

(1) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 306.

7- حين يكون معنيا الكلمة متضادين، فتكون النتيجة بذلك انقسام أساسي في ذهن المؤلف".<sup>(1)</sup>

وواضح ما تتطوي عليه هذه القدرة من إحساس نقدي يتجاوز الحكم والتمييز إلى إدراك العلاقات الخفية بين التراكيب، ومدى ملاءمتها السياق العام، كما أنها تشير إلى اختلاف المجال الإدراكي بين الشاعر وغيره حتى يبدو وكأن له رأيا يكشف له حجب الأشياء ليبينها، ويحررها من دلالتها المعجمية وتناسبها المنطقي، ويوجدها في هيئة جديدة تثير الدهشة والانبهار، وهذا هو جوهر الإبداع.<sup>(2)</sup>

يرى الدكتور محمد طه عصر في كتابه "مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب" أن الأصالة والطلاقة والمرونة والإحساس الفني هي من أهم القدرات التي يشترط توفرها في المبدع حتى يتمكن من كتابة نصه، وخروجه إلى المتلقي في حلة تليق بمقامه -شعرا كان أم نثرا - أما الأصالة فهي لا تتمثل فقط في حدة المعنى وابتكاره والسبق إليه، إنما إلى صياغته وشكله لتجعل من طريقة التساؤل موصوفا للمزية وأساسيا للتفرد والأصالة.<sup>(3)</sup>

وأما الطلاقة فهي القدرة الفائقة على استدعاء الكلمات والصور والسرعة في نظمها وأدائها حتى تبدو وكأنها انسياب تلقائي خاض به الطبع دون كبد أو معاناة، ولكي تكون الطلاقة سمة إبداعية ينبغي أن تلتقي فيها ثلاثة عناصر هي السرعة والكثرة والدقة، فضلا عن الثبات في معرض التحدي وامتحان القدرة الشاعرة.

ينبغي إضافة إلى الدقة والسرعة أن تبرز القدرة على التحدي والإعجاز، فنتداعى الكلمات والصور على مطردة كأن تكون على روي واحد، وهي بذلك تقترب من البلاغة

(1) - إبراهيم رمانى: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون - الجزائر، ص: 122-126.

(2) - ينظر: محمد طه عصر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ص: 50.

(3) - ينظر: محمد طه عصر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، ص: 46.

بمعناها العام الشاسع قبل القرن 4هـ، والذي يرادف البيان ولهذا يعرف البليغ بأنه: "كل من أفهمك حاجتك من غير إعادة ولا حسبة ولا استعانة".<sup>(1)</sup>

وأما المرونة فهي القدرة على التنوع، وتغيير زاوية الرؤية بالتصرف في الأخيلة والمعاني والمعجم والديباجة، بما يحرر القريحة من الجمود أو التصلب أو التشبث بوجهة واحدة، وهذه السمة من محكمات الفحولة والشاعرية، ولقد ورد التعبير عنها باسم سعة التصرف، فالشاعر لا يجوز قصد المسبق حتى يكون متصرفا في أنواع الشعر من جد وهزل، وأن لا يكون في التشبيه أبرع منه في الرثاء ولا في المديح أفذ منه في الهجاء، ولا في الافتخار أبلغ منه في الاعتذار فإنه متى كان كذلك حكم له بالتقدم وحاز قصد السبق.

ومادامت المرونة هي معيار التقدم فليس المهم أن تكون التجربة حقيقية أو متخيلة ولا أن يكون المعنى خاصا أو عاما، ولكن المهم هو تخيل التجربة والحذق في صياغتها والتعبير عنها.

الشاعر المبدع هو الذي يتجاوز بتركيبه الفنية منظور الرؤية البصرية التي تنقل الواقع إلى منظور الرؤية الحدسية التي تصطمم بهذا الواقع، لتفتت مفرداته وتحررها من دلالتها المعجمية وتناسبها العياني وتسلكها في نظام آخر يتجاوز اكتشاف هذه الجزئيات إلى اكتشاف ما ينتظمها من علاقات لا تدرك بالرؤية والبصر، ولكن بالبصيرة والرؤية والإحساس الذي يطرب له المتلقي.<sup>(2)</sup>

إن طرب المتلقي إنما هو استجابة لمؤثرات فنية تثير ملكاته الفكرية والشعورية وتبعث خبرته الجمالية، فإذا هو يفعل للكلمة الحلوة والعبارة الموقعة، والنظم المنسجم والإخراج الفني الذي ينحرف بدلالة اللفظ فيجعل له سلطان من الإلهام ينفذ به من أقطار واقعه المعجمي المحدود، ويهيئ له من قوة الانفعال ما يعصف بوجدانه تماما كما عصف

(1) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 47.

(2) - ينظر: محمد طه عصر: مفهوم الابداع، ص: 56.

بوجدان المبدع وهز كيانه، فالشعر وجدان وما خرج من القلب وقع في القلب وما خرج من اللسان لم يجاوز الآذان.<sup>(1)</sup>

ولقد ورد ذكر عناصر العمل الأدبي في الموروث العربي عند "القرطاجني"، كما يرى الناقد عبد الله الغدامي، ويحتج لأن القرطاجني قد حدد ذلك قبل أن يحددها جاكسون بوقت طويل، وعناصر جاكسون لدى القرطاجني أربعة هي:

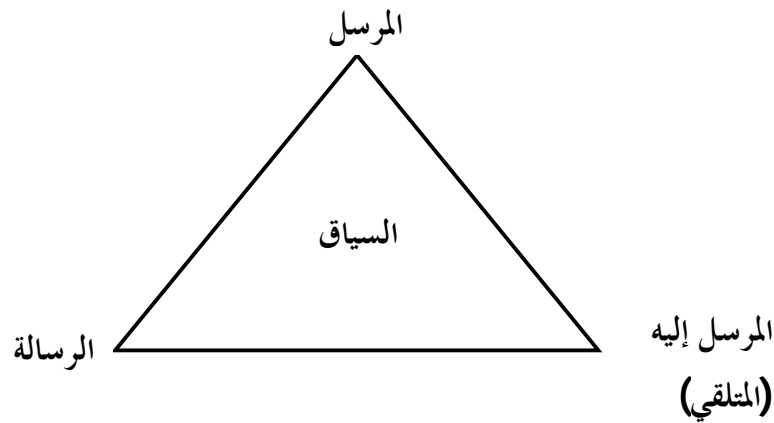
1- ما يرجع إلى القول نفسه -الرسالة.

2- ما يرجع إلى القائل -المرسل.

3- ما يرجع إلى المقول فيه -السياق.

4- ما يرجع إلى المقول له -المرسل إليه.

العملية هنا مشبهة بمثلث يدور حوله السياق، وتكتمل به عناصر العمل الأدبي، التي يؤلف تفاعلها مع التجربة الشعرية، هذه التجربة التي شغلت درس النقدي العربي على عهد طويلة.



ودراسة التجربة الشعرية لا بد أن تأخذ في اعتبارها عناصر العمل الأدبي كاملة غير منقوصة، ولقد وصلت الشعرية الحديثة إلى مفترق طرق عبر مفاهيمها، ففي الوقت الذي يحاول بعض الشعريين إقامة علم للشعر (جون كوهين، جاكسون)، يحاول البعض

(1) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 113.

الأخر إقامة علم للأدب (تودورف - كمال أبو ديب) وهذا ما سيرد ذكره في مبحث الشعرية في ثنايا هذا الكتاب. (1)

وعلى أية حال فإن عناصر التجربة الإبداعية (الشعرية) تبدو متداخلة فيما بينها من حيث الخيال والعاطفة والفكر لتنتج صورة شعرية لها قوة الإيحاء، صورة محمولة في سياق لغوي موسق ذو طبيعة خاصة، تؤسس سياقاً مختلفاً ومخالفاً للمؤلف، بحيث يعالج حاجز اللغة الأصم ويغيره من الداخل إلى حقيقة جديدة مذهشة ومبهرة دون أن يكسره أو يشوّهه، وسواء أكانت في ذلك تتحو محاكاة متبعة أو تعبيراً رومانسياً مبتدعاً، أم تمثيلاً مستجداً، فهي تطمح إلى تشكيل رؤية خاصة سواء استفادت من تجاربها الذاتية أم من تجارب غيرها، لتصبح ذات رسالة حقيقية صادقة تعبر عن مصدر واحد، يصل مبتغاه ويحقق تألفه مع الكون، والشاعر إما أن يكون قد عاش هذه التجربة أو تخيلها مثلاً، ولكل مقياس.

### -النص وهوية الانتماء:

يقضي مفهوم الانتماء معالجة عدة أمور منها المؤلف والتأويل النقدي، وفاعلية القراءة (lecture) وعلاقة النص بالعالم من حوله، وكذا علاقته بالكتابة التي بدورها تفضي به إلى مفهوم النصومية وتداخل النصوص.\*

يتسم أسلوب النص ولغته بخصوصية المؤلف الذاتية المتميزة، وهي أفكار ودلالات لا يعيها المؤلف نفسه من الملفوظات، يتبناها المؤلف مختاراً لتصبح الكتابة بذلك وظيفة يمنحها المؤلف للغته ونصه، فيخضع لقوانين وشفرات وأعراف الكتابة وبذلك يحد هذا الإطار "أدبية" النص ويعطيها مشروعيتها بقدر التزامها بقوانين الكتابة.

(1) يمنى العيد: في القول الشعري - الشعرية والمرجعية - لحدائث والقناع، دار الغرابي - بيروت - ط1/2008-ص 30-31.

\* - راجع المبحث الأول من الفصل الأول.

هذه العلاقة بين حرية المؤلف وخضوعه لقوانين الكتابة تتطوي على مفارقة تؤدي بحياته (إشكالية موت المؤلف) وما إن يدخل النص أعتاب الكتابة حتى يشق طريقه وحيدا لا علاقة تربطه أو تؤوله أو تحيله إلى مرجع ما.

لقد اقتصرنا محاولات دراسة الفعل الإبداعي زمنا طويلا في التركيز على السيرة الذاتية للمبدع - باعتباره مركز العملية الإبداعية - "فكان مبتكر منهج السيرة الذاتية هو سانت بييف saint beuve الذي ضمت أعماله وقائع تاريخية واجتماعية تحدد شخصيات الأدباء... وفيها يطابق الناقد بين مؤلفات كل منهم وبين وقائع حياته وعلاقاته الخاصة".<sup>(1)</sup> كان أتباع هذا الناقد يؤكدون على أن محتوى النص هو انعكاس مباشر لشخصية المؤلف وحياته "وأخذوا يبحثون لكل شخصية فنية عن أصل واقعي محدد، ولكل قصيدة عاطفية -مثلا- واقعة عاطفة معينة في حياة المبدع، وهكذا قاد منهج السيرة الذاتية إما إلى تفسير ذاتي لفكرة النص، وإما إلى تجربة مسدودة الأفاق.

هذا المبدأ عارضه أمبرتو إيكو في قوله: «إنه يجب الكشف عما يقوله النص في الواقع باستقلال عن نوايا المؤلف ومقاصده، سواء أتعلقت تلك النوايا بشخصيته أم بأصوله الاجتماعية أم حتى بعالم القارئ نفسه»، وهو يقصد بذلك أن عملية الكشف عن النص وعوامله النصية مستقلة تماما عن مقاصد المؤلف وهي عملية إبداعية يضطلع بها القارئ الذي يملك الخلفية المعرفية ما يكفل له بتحليل النص، وفهمه وتأويله بعيدا عن مقاصد المؤلف ونواياه.

كان القراء في البدايات الأولى لدراسة النص الأدبي، يعتمدون على المؤلف في تفسير النص.<sup>(2)</sup> "حيث رهنوا استمراريته وبقائه بوجود المؤلف، والحقيقة أن الحديث عن المؤلف وعلاقته بالنص الأدبي أمر قديم يرجع بجذوره إلى العهد الفرويدي". والذي بنى نظريته على عالم الطبقات العميقة عند المؤلف. حيث أنه لم يقتصر اتخاذ الأعمال الأدبية

(1) - ينظر فؤاد المرعي: "العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي" مجلة الفكر، ص340.

(2) - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص27.

وسيلة لشرح محتويات عالم النفس فحسب، بل كمادة يستعين بها على استخلاص النتائج العلاجية التي توخاها بصفته طبيبا نفسانيا.

في عالم اللاوعي بمعناه الفرويدي -وكما ذكر سالفًا-تختزن التجارب فترة من الزمن في ذهن المؤلف، وبعد ذلك تتخذ الأحلام حيزا لظهورها "(1) وهذا ما يفسر لنا عجز المبدع أحيانا في السيطرة على نصه..وهنا تتجسد لنا فكرة غياب المؤلف داخل النص الإبداعي وهو لا يعني الغياب الفعلي، وإنما هو غياب تضعف فيه الرقابة العقلية، وينتقل فيه المبدع من حالة الوعي إلى حالة اللاوعي.

من هنا يتضح لنا أن عملية حضور المؤلف داخل النص ليست كاملة، ففي بعض الأحيان يهتم المؤلف بفكرة ويطرح أفكارا في نصه، مستندا في ذلك على عالم اللاوعي الكامن فيه.

إن القول بأن صيغ اللاوعي عند المؤلف هي التي تقودنا إلى نص إبداعي نموذجي -كما ذهب إلى ذلك الجاحظ-موقف ينفي تماما كل إمكانية لدراسة نشاط المؤلف دراسة موضوعية، وبذلك لا يمكننا إنشاء الصورة الضرورية المكتملة للنص إلا بجمع المستويين (الحضور والغياب) (الوعي واللاوعي) في صورة مركبة تمكننا من إدراك النص وحسن تأويله.

"وفي ذلك يرى "ت.س.اليوت" Iliote أن الإبداع -والشعور خاصة - تركيز لمجموعة هائلة من التجارب ينتج عنها كيان شعري تعبيرى جديد هو العمل الأدبي وهذا التركيز لا يحدث عن وعي وقصد، ولكن الوعي والقصد يوجدان في مراحل كثيرة من مراحل الكتابة الشعرية، والشاعر الجيد هو الذي يعرف المراحل التي يكون فيها غير واع، والمراحل التي يكون فيها واعيا، وهو في الحالتين يكتب شعرا يحمل طابع المشاعر

(1) - راجع ماهية الإبداع ودوافعه في موضوعه من البحث.



الشخصية، والشاعر الجيد هو الذي يهرب من عواطفه الشخصية ويجد لها وعاء مناسباً هو القصيدة.<sup>(1)</sup>

وقبل أن نختم الحديث عن ثنائية الحضور والغياب لدى المؤلف يجدر بنا أن نذكر أن الحديث عن هذا الأخير - المؤلف - في تراثنا العربي القديم قدم ظاهرة الإبداع "ذلك أن مسيرة الفكر النقدي ظلت حتى القرن الخامس للهجرة، تتأرجح بين اتجاهين في تعاملها مع النص، أما الأول فيميل بأصحابه في إصدار الأحكام إلى الربط بين النص وصاحبه، والاتجاه الثاني يستقبل فيه النص بصورة تلغى فيها ذاتية الشاعر أو تكاد... .

ومناطق المشكلة في التعامل مع النص وصاحبه بهذا الفهم في أن الذين قادوا حركة الفكر النقدي آنذاك كان أكثرهم من علماء اللغة وأقلهم من الأدباء من أمثال: عبد القاهر الجرجاني، بن قتيبة... الخ".<sup>(2)</sup>

بيد أن ها المستوى المنشود في التلقي وجمالياته لم يتحقق تطبيقياً بالشكل المطلوب إلا بعد أن ارتبط الفكر النقدي بالدراسات النفسية في العصر الحديث، خاصة الغربية منها التي وجدت في تراثنا العربي النقدي القديم ما يكفل لها بالمضي قدماً نحو البحث في مجال الدراسات الأدبية.

بعد هذا العرض السريع لثنائية الحضور والغياب يتضح لنا أن معظم الدراسات النفسية تركز في دراستها لشخصية المبدع (المؤلف) على عناصر الغياب (اللاوعي) الأمر الذي يحيلنا إلى الحديث عن إشكالية موت المؤلف عند "رولان بارث" طالما أن مصطلح الغياب يكاد يؤدي -وكما أرى- إلى مصطلح الموت.

نشأت فكرة موت المؤلف عند الناقد الفرنسي "رولان بارث" عندما لاحظ سيطرة المؤلف في الدراسات الأدبية الغربية في الفترة الممتدة من الخمسينيات إلى أفاق السبعينيات ناقداً بذلك "النقد البيوجرافي" حيث طالب بالانتقال من الاهتمام بالمؤلف إلى

(1) - ينظر: محمد الربيعي: "مداخل نقدية معاصرة لدراسة النص الأدبي"، مجلة عالم الفكر، ع2/1، ص:313.

(2) - ينظر: محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص101...110.

النص، ذلك أن وجود المؤلف في النص -حسب بارث طبعاً- يفرض حدوداً على هذا الأخير، ويقفل عليه باب القراءة والتأويل.

"انطلق بارث في فكرته "موت المؤلف" من المقارنة بين الكاتب (الناسخ) والمؤلف حيث يرى أن الأول يأخذ من اللغة مادتها أما المؤلف فإنه يستعمل اللغة للتعبير عن فكره ومشاعره والاختلاف بينهما يكمن في الوعي، التوجه والقصد".<sup>(1)</sup>

من هنا نلاحظ أن بارث "يعتمد على التناسل لإلغاء دور المؤلف لأنه يرى أن النص يتألف من كتابات عديدة تتحدر من ثقافات متعددة تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض، وحالما تبدأ الكتابة يأخذ المؤلف في الموت".<sup>(2)</sup>

إلا إشكالية موت المؤلف.. واجهت مشكلات عديدة منذ ظهورها إلى حد الآن.. حيث يرى معظم النقاد والباحثين أن هذه الإشكالية ليست سوى مغالطة نقدية عاجزة عن فهم العملية الإبداعية، بوصفها ظاهرة معقدة مرهونة بمجموعة من العوامل التي لا يمكن اختزالها إلى عامل واحد.

ودراسة العملية الإبداعية تطالب بالاحتكام إلى بقية السياقات الخارجية والداخلية ومنها شخصية المبدع نفسه، خاصة وأن هناك المئات من النصوص التي لا يمكن فهمها دون الرجوع إلى شخصية المؤلف، إذ كيف يتسنى للقارئ والناقد عموماً فهم تجارب الشاعر نزار قبّاني، صلاح عبد الصبور (1931-1981) خليل حاوي (1919-1982)، السياب (1926-1967) دون الوقوف على التجربة الخاصة لعالم هذا الشاعر.

ومن هنا فالعملية النقدية يجب أن تتحرك بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعناصرها، وبشكل خاص بين المؤلف والقارئ، ودون إهمال السياق والشفرة، وذلك من أجل استخلاص الرؤيا الإبداعية للنص أو المبدع".<sup>(3)</sup>

(1) - ينظر: محمد خضر: "إشكالية موت المؤلف"، مجلة الآداب، ع 4، جامعة قسنطينة، الجزائر، ص 279...290.

(2) - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 129.

(3) - ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص: 133.

وإذا كنا نرفض مقولة "موت المؤلف" بحكم عجزها عن فهم الظاهرة الأدبية - كما ذكر سابقا- فهي من الجانب الآخر "تلقت نظرنا إلى بعض القيم الجمالية والتعبيرية، ذلك أن أغلب الأنواع الأدبية الحديثة تميل إلى الاهتمام بأشكال التعبير الموضوعي.. ومحاولة تمثل النزعة الدرامية، حيث ظهرت بذلك اتجاهات تمثلت في خلق القصيدة على مناح مختلفة (قصيدة درامية، قصيدة المونولوج..) وهي في مجملها تجارب شعرية ترتفع فيها أشكال التعبير الفني والموضوعي".<sup>(1)</sup>

من خلال ما تقدم يتبين أن العلاقة بين النص وصاحبه قد تحولت عند بارث مع ميلاد موت المؤلف إلى ناسخ ومنسوخ، أي أن المؤلف لا يكتب عمله، وإنما هو ناسخ نسخ النص بيده مستمدا جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه، وكنتيجة لذلك فإن النص يصنع من كتابات عديدة منسوبة من ثقافات عديدة، وهو بذلك يدخل في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص، وبذلك يقدم بارث ما أسماه بمعجم النصوصية المتغاير العناصر".<sup>(2)</sup>

ويقدم بارث نظرية النصوصية ليتحول النص فيما بعد إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية (الانتشار عند بارث) أين يعلن عن وفاة المؤلف وانبعث القارئ. ولكي يلغي بارث دور المؤلف نهائيا ينقل التركيز إلى وظيفة القارئ فليست وحدة النص في منبعه وأصله، وإنما في مقصده واتجاهه، ولهذا فإن ميلاد القارئ عند بارث رهين بموت المؤلف، لكن من هو هذا القارئ؟ ما وظيفته؟ وما هو موقعه داخل النص؟ هذا ما ستوضحه المباحث القادمة من هذا الكتاب.

(1) - المرجع نفسه، ص: 131.

(2) - المرجع نفسه، ص: 131.

## المحاضرة السادسة: التلقي

شهد النصّ الأدبي منذ القرن العشرين تغيرات كثيرة فتحت أمامه مجال البحث والتفسير والتأويل.. وقد صاحب هذه التغيرات ظهور مناهج كثيرة تناولت هي الأخرى هذا النصّ بطرائق مختلفة فمنها ما يهتم بالنص وعلاقته بالمبدع، ومنها ما يركز على المبدع فقط، ومنها ما يهتم بالقارئ بوصفه منتجا للعملية الإبداعية.. فكان لهذه المناهج والاتجاهات النقدية الفضل في نشوء علم جمال التلقي.

ولما كان هدف نظرية التلقي هو الكشف عن دور القارئ وموقعه في النصّ الأدبي فإنني سأحاول تحديد نظرة كل منهج إلى القارئ -المتلقي - والدور الذي يضطلع به.

وكما ذكر سابقا فإن رواد نظرية التلقي في بداية دراساتهم كان منطلقهم الأول هو الثورة على مخلفات المذهب الماركسي - وهو المذهب الذي تبناه ماركس متأثرا بالفلسفة المثالية لأستاذه هيغل... حيث وجه ماركس اهتمامه نحو التفكير الفلسفي الاجتماعي فكانت نظريته للفن تضطرب بين توظيفه لخدمة الصراع الطبقي، وبين الاستجابة لميوله الخاصة التي كانت سائدة آنذاك، كالاتجاه الكلاسيكي عند شكسبير وبلزاك.<sup>(1)</sup>

لكن إعجاب ماركس بالاتجاه الكلاسيكي الداعي إلى استقلال الفن عن الطبقات الاجتماعية والحرص على التراث - قد أوقعه في تناقض كبير مع مذهبه الداعي إلى ربط الفن بالطبقات الاجتماعية - الخاصة - ويقصد بالخاصة أي البرجوازية، وذلك في سبيل تحقيق غرض سياسي، هذا التناقض أوقع ماركس فيما يسمى "ازدواجية النقد"<sup>(2)</sup>، ومقتضى ذلك أن القارئ الفرد مستبعد في علاقته مع النص.

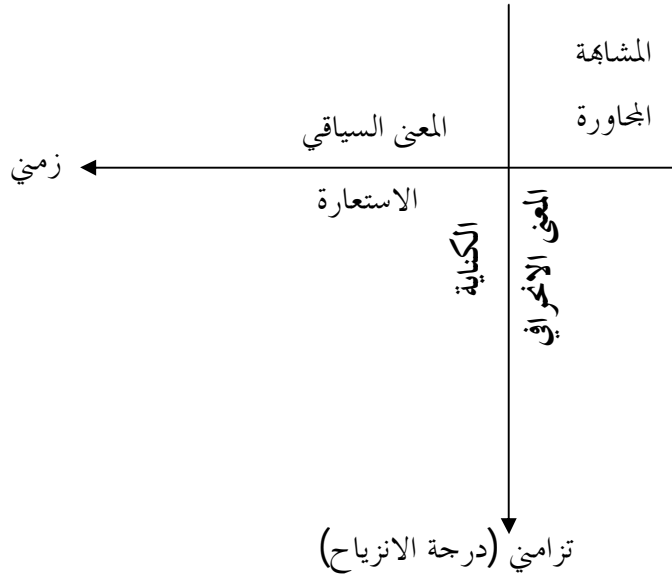
هذه الظروف التي قيدت النصّ الأدبي.. كانت هي الأخرى تمهيدا لظهور اتجاهات أخرى تناولت النصّ الأدبي بطرق أكثر توسعا، ونذكر منها المنهج البنيوي الذي يعتمد

(1) - ينظر: عباس محمود عبد الواحد: "قراءة النصّ وجماليات التلقي" بين المذاهب الغربية الحديثة - وتراثنا النقدي -

ط1، 1996، دار الفكر العربي، ص: 49

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 53

على الدلالات والرموز والإشارات في دراسته للنص وهي دراسة تهدف إلى كشف المكونات النصية الداخلية، مهمة في ذلك دور المؤلف والقارئ وكذا ظروف كتابة هذا النص، وانتهى هذا المنهج إلى أن أدبية النص لا تكمن في مضمونه ولا في المعنى الذي يؤديه، بل في شكله وطريقة صياغته، وبنية أسلوبه وتركيبه ولذلك فالقارئ ضمن هذا المنهج مرتبط بالنص ذاته، وقدراته وإمكاناته الداخلية، ولا يستطيع بذلك إضافة شيء من عندياته، ولهذا فقد كان المنهج البنيوي يبدأ دائما من النص وينتهي إليه " وليس أدل على ذلك من مخطط الاستقبال الذي وضعه جاكسون (أنظر الشكل) (1)



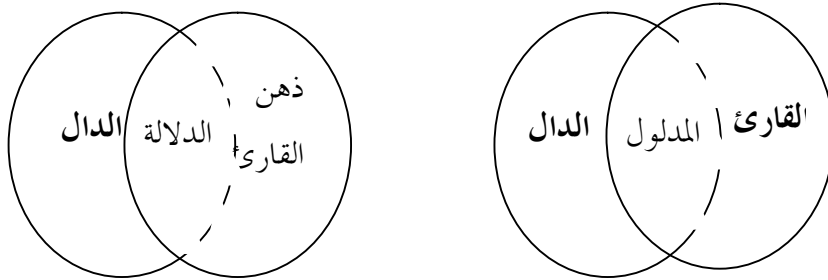
حيث أخذ على نظام المجاز المؤلف عندنا في العربية، إذ يرى بأن القارئ يتفاعل مع اللفظ (الكلمة) في مسيرتها الأفقية وهو ما يسمى بالعمود الأفقي للكلمة والخط الأخر تزامني، يشير إلى انحراف الكلمة رأسيا أو عموديا عن خطها الزمني، في نقطة يتقاطع فيها الخطان لوجود علاقة بينهما هي المشابهة أو المجاورة، فيشير إلى العلاقة الأولى بالاستعارة، وإلى الثانية بالكنائية.

(1) - ينظر: عباس محمود عبد الواحد: المرجع السابق، ص: 69.

كان هذا التعامل اللغوي مع النص تمهيدا لظهور اتجاه تجديد يعرف اللغة على أنها "نظام من الإشارات والعلامات لها قطبين بينهما ارتباط ثابت هما: الدال والمدلول"<sup>(1)</sup>. وقد سمي هذا المنهج بالمنهج السيميولوجي أو علم العلامة.

"ولقد شاعت في منتصف الستينات وما بعدها بضعة شكوك في الكفاية المنهجية للمنهج البنيوي بشتى حقوله الأنثربولوجية والنفسية والمعرفية والأدبية... ولكن سرعان ما تحولت هذه الشكوك إلى تيار نقدي عارض المنهج البنيوي المجرد ونموذجه اللغوي الذي عممه على المعارف والعلوم الإنسانية... وقد كان لأحداث "أيار 1968" في فرنسا الأثر الحاسم في وفق زحف المنهج البنيوي ومضاعفة النقد، وبدء ثورة السيميولوجيا."<sup>(2)</sup>

"هذا الارتباط الثابت بين الدال والمدلول والذي كان قد ذهب إليه العالم اللغوي فرديناند ديسوسير"<sup>Dessaussure</sup> رفضه رواد السيميولوجية المتأخرين مثل رولان بارت وقدموا جدلهم على أن الإشارة حرة تمثل حالة حضور، لأن الكلمة موجودة أمامنا وهذا ما يسمى بالدال، لكن لمدلول يمثل حالة غياب لأنه يعتمد على ذهن القارئ لإحضاره إلى عالم الإشارة، وهي علاقة لا تنشأ إلا بوجود متلق، وتسمى بالدلالة."<sup>(3)</sup>



هذا الانفصال بين الدال والمدلول حسب بارت واتباعه إنما يحدث نتيجة انفصال بين التجربة والذات، أي بين النص ومبدع، وهنا تتجسد لنا ثنائية الحضور والغياب.

(1) - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص: 30.

(2) - عبد الله ابراهيم وآخرون: معرفة الآخر-مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط1، المركز الثقافي العربي-بيروت، 1990، ص: 29.

(3) - عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص: 46.

إن جاءت "السيمولوجيا لنسف الاعتقاد البنيوي، فعدت الأدب شفرة وعرفاء، أطلق العنان للقراءة، وتحول القارئ حسب بارث من شخص إلى وظيفة، وصارت وحدة النص متمركزة في غايته لا في أصله...وهي بذلك تركز على الأنظمة الدلالية للشفرة والعلامة، وكيفية إنتاجها المعنى".<sup>(1)</sup>

"بعد ديسوسير وجاكسون يأتي الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا" Jack Dirida متهما هذه المناهج وخاصة السيمولوجية بالارتكاز على المدلول وتغليبها في البحث الفلسفي واللغوي (وهو ما يسمى بالتمركز المنطقي (logocentrec) فجاء دريدا ليقدّم الأثر<sup>(2)</sup> كبديل لإشارة ديسوسير باعتباره الصوتيم المكون للنص (النواة).

من هذا المنطلق نشأت التفكيكية أو التشريحية "Déconstruction" التي تهدف إلى تصيد الأثر في الكتابة والأثر حسب المنهج التفكيكي لا يوجد في النص إلا بوجود مستقبل أو متلق.

وإذا كانت المناهج التي سبقت المنهج التفكيكي تميل إلى إعطاء السلطة الكاملة للنص، فإن هذا الأخير قد اعترض على مبدأ سلطة النص، ونفى وجود قراءة (صحيحة) واحدة للنص: وأطلق العنان للقراءات المتعددة والتي تظل هي الأخرى نسبية، وغير يقينية ذلك أن جميع القراءات - حسب دريدا- هي إساءة قراءة "Miss Reading" أي أنها تحاول فرض استراتيجيات الأنساق على النص، ومن هنا استطاعت التفكيكية تحويل القارئ من تابع لمكونات النص إلى منتج حقيقي للنص".<sup>(3)</sup>

إلا أنه ورغم هذا المسعى الذي تطمح إليه التفكيكية إلا أن هناك بعضاً من النقاد من يرى أنها من الاتجاهات التي لا تؤمن بإمكانية تحقيق تصور موضوعي للواقع والأفكار، وأن النص الأدبي وفق المنظور التفكيكي يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من

(1) - ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: معرفة الآخر، ص:32.

(2) - ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص:45-46.

(3) - ينظر: بسام قطوس: استراتيجية القراءة-التأصيل والإجراء النقدي -الطبعة 1998، دار الكندي للنشر والتوزيع -الأردن-أربد، ص:31.

الداخل بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل من النص قابلاً لتفسيرات شتى وتأويلات لا نهاية لها " كما أن تركيز التفكيكية على رفض فكرة المعنى الواحد وتأجيله وفتح المجال أمام تعدد القراءات هو أمر مفيد للقراءات النصية، أما أن تحول القراءة إلى ما أسماه دريدا: "إساءة قراءة" فهذا يوقع في إشكالية عدم دقة المنهج، كما أنه يفتح المجال لكل الاحتمالات القرائية، وكأنه بذلك يدعو إلى نقض النص نفسه وإلغاء سلطته، وبالتالي إلغاء سلطة القراءة".<sup>(1)</sup>

إن ومن خلال هذا العرض السريع لهذه المناهج والاتجاهات يتضح لنا أن هدف المنهج البنيوي هو القراءات المنغلقة في حين كان هدف السيميولوجيا هو تطوير طرائق مختلفة ومنفتحة للقراءة، وهو منهج يعد امتداداً للمنهج التفكيكي الذي كان سبباً في "ظهور اتجاه نقدي جديد يدور حول التأويل أطلق عليه مصطلح الهرمونتيك "Hermétique". وعلى هامش سلطة القراءة التي تمخضت على المنهج التفكيكي أيضاً نشأت حركة نقدية أخرى، أطلق عليها مصطلح التناص "Intertextualité" والتي ترى بان النص لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته، وهي مهمة يقوم بها القارئ وحده فقط، حيث يستحضر نوعية النصوص السابقة، ويكشفها بوعيه داخل النص المقروء".<sup>(2)</sup>

## 1- التباسات اصطلاحية:

إن المتأمل في مسيرة تطور الآداب يلاحظ ودون شك، ذلك الصراع العميق بين مختلف المناهج والفلسفات التي سيطرت خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، كالماركسية والبنيوية وما بعد البنيوية... وقد كان هذا الصراع تمهيداً لميلاد نظرية جديدة، توفق بين هذه المناهج... تدرس النص الأدبي وفق شروط التلقي أو نظرية القراءة.

(1) - ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص: 48.

(2) - ابن منظور: لسان العرب، مادة (لقا).



وسأستعمل مصطلح التلقي في معظم أجزاء هذا الكتاب، ذلك أن التلقي أشمل من القراءة، كونه لا ينحصر في تلقي السطور المنقوشة على الصفحات فقط، كما هو الحال بالنسبة إلى القراءة، بل إنه يتعدى ذلك ليشمل الكتابة القراءة، الموسيقى (تلقي عن حاسة السمع)، الرسم (حاسة النظر)... .

إن المادة اللغوية بمشتقاتها في لغتنا العربية تستعمل مصطلحي التلقي والاستقبال

معاً، فيقال:

تلقاه: استقبله

التلقي: الاستقبال

فلان يتلقى فلان: يستقبله

ويقال أيضاً:

لقي الرجل غيره: أي استقبله<sup>(1)</sup>

ولقد ألف اللسان العربي في كثير من الأحيان استعمال مصطلح التلقي وليس أدل على ذلك من قوله تعالى: ﴿... تَحِيَّتُهُمْ يَوْمَ يَلْقَوْنَهُ سَلَامٌ ۗ وَأَعَدَّ لَهُمْ أَجْرًا كَرِيمًا...﴾ الآية 44 من سورة الأحزاب

وقوله تعالى أيضاً: ﴿فَتَلَقَىٰ آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ...﴾ الآية 37 من سورة البقرة، وقوله تعالى أيضاً: ﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ \* بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَّا يَبْغِيَانِ﴾ الرحمن: 19-20

"بدأ الاهتمام الحقيقي بالمفهوم النظري للتلقي في أواخر السبعينيات في ألمانيا في مجالات الدراسات المقارنة المحدودة، ثم انتقل إلى فرنسا ليستعمل بمعنى الاستقبال والترحاب، والاحتفال، وذلك في أعداد خاصة من المجلات الأكاديمية... وهو الشيء نفسه نجده في المعاجم الانجلو أمريكية التي استعملت بدل التلقي مصطلح: "استجابة القارئ Reader - Response" ولقد أبدت الدراسات الانجلو أمريكية اهتماماً خاصاً بنظرية

(1) - بن هادية علي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، ص966.

التلقي، وتجلّى ذلك في الدراسات والأبحاث التي ناقشت منذ السبعينات آراء المنظرين الألمان وأصبحت مرجعا أساسيا بعد ذلك... ويعد بحث " المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب" أول دراسة أكاديمية ظهر فيها هذا المصطلح<sup>(1)</sup>، ثم ظهرت بعد ذلك دراسات وأبحاث كثيرة أصلت لمفهوم التلقي، حتى أصبح بمختلف مذاهبه وتشعباته من أهم النظريات النقدية المعاصرة.

كان مفهوم التلقي في البداية قائما على أساس المناهج البنيوية التي تولي اهتمام كبيرا لصاحب النص بوصفه مركز العملية الإبداعية، وبقيت هذه المناهج سائدة في الحركة النقدية حتى "انقسم الفكر إلى اتجاهين"<sup>(2)</sup>.

- اتجاه يمثله النقد الماركسي والرمزية الفرنسية وهو اتجاه يكاد يلغي دور القارئ، ويحصره في خدمة طبقة معينة أو مذهب معين.

- اتجاه يمثّل المناهج البنيوية الوجودية، تظهر فيه ذاتية القارئ واستقلاليته في النصّ الأدبي... وهو اتجاه بدأ يستقطب الكثير من النقاد في الغرب وخاصة في فرنسا بالانتقال من الاهتمام بصاحب النص (الكاتب) إلى الاهتمام بالقارئ، وقد مثل الاتجاه الناقد الفرنسي " رولان بارت" Roland Barthes كما ظهر ذلك في مؤلفات كثيرة.. كمؤلفات بول فاليري " جون بول سارتر" في كتابه " ما الأدب؟ " الصادر عام 1949.. وهذا مما جعل نقاد الفكر الفرنسي يعزّون اهتمامهم بالقارئ قبل الفكر الألماني<sup>(3)</sup>.

ظهور هذه الكتابات التي غيرت مجرى الدرس الأدبي، والتي امتدت من الخمسينيات حتى السبعينيات، لم تقتصر على أوروبا فقط، بل امتدت إلى الدراسات الأنجلو

(1) - ينظر: أحمد بوحسن: " اشكالات وتطبيقات: نظريات التلقي"، الدار البيضاء 1993، منشورات كلية الآداب والعلوم

الإنسانية -الرباط: ص14-15

(2) - ينظر: عباس محمود عبد الواحد: " قراءة النصّ وجماليات التلقي، ص: 07.

(3) - ينظر: أحمد بوحسن: نظريات التلقي " اشكالات وتطبيقات"، ص: 18.

أمريكية، ممثلة في أشهر نقادها: "بلانشوموريس" و"جورج بوليه" وعرفها الفكر النقدي العربي بوضوح في السبعينيات.

كانت المطالبة بانتقال الاهتمام من المؤلف نحو القارئ والنص منطلقا لرؤية جديدة حملت لواءها مدرسة "كونستنس الالمانية"، ممثلة في رائديها "هانز روبرت يابوس" Hanse Robert Jauss و"وولف غانغ أيزر" Walf Gang iser، في السبعينات، للوصول إلى مفهوم جديد تجسد فيما سموه بـ "نظرية التلقي Théorie de Réception".

حاولت هذه النظرية والتي تأسست - وكما ذكرت سالفًا - بفعل ثورة المناهج ما بعد البنيوية Post- Structuralisme وبشكل خاص التفكيكية Déconstruction بناء تصور جديد حول مفهوم العملية الإبداعية .. "فجاءت فرضيات "يابوس" لإعادة النظر في ثنائية "الذات/ الموضوع، أي القارئ/النص مستندا في ذلك على المفهوم الظاهراتي للفن والأدب. فكانت نظريته لجماليات التلقي تكمن في الذات المتلقية للموضوع، والمكونات الفنية للنص الأدبي هي ما يدعوه يابوس "بجماليات التلقي" ولا يعد النص الأدبي فنا في نظر "يابوس" إذ لم يخضع لعملية الإدراك التي يختص بها المتلقي"<sup>(1)</sup> وقد استند "يابوس" في نظريته بالإضافة إلى ما سبق على مفاهيم كثيرة محورها هو "أفق الانتظار" "Unhorizond d'attente".

أما "إيزر" والذي يبدو متأثره واضحا بالفيلسوف البولندي رومان أنجاردن يفترض في النص وجود بنيات نصية تسمح بتحديدته، وبنيات أخرى مفتوحة.. كما تحدث عن علاقة القارئ بالنص والتي يرى أنها متوقفة على القارئ وقدراته وممتلكاته التي تسمح له بإنجاز القراءة.

و"التلقي في مفهومه العام متأثر بعوامل كثيرة في حياة المتلقي وهي عوامل تساعد هذا الأخير(المتلقي) على إدراك الحياة المصورة في النص، إذ يقوم بالتأكد من صحتها

(1) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 28

بمقارنتها بتصوراته عن الحياة فيقبلها أو يرفضها فيرتبط بذلك تقويمه الجمالي والعاطفي للنص".<sup>(1)</sup>

إذن ومما سبق يتضح لنا أن التلقي لا يحدث دفعة واحدة عند قراءة النص إذ يتعرف القارئ في البداية على النص وجنسه الأدبي، ومكوناته النصية ثم يلج في المرحلة الموالية إلى عمق النص..ولا يتم ذلك إلا باستدعاء نشاط ذهني تلتقي فيه اهتمامات المتلقي مع مشاعر المؤلف.

وأثناء انتقال المتلقي من قراءة إلى أخرى، تصادفه فراغات تشكل لديه غموضا ما، يعد من مقومات العمل الأدبي الناجح.. وهذه الفراغات هي التي تمنح لهذا القارئ، فرصة الكشف المستمر والفهم الجيد للنص فيتحقق له بذلك الشعور بمتعة القراءة. وفي معرض الحديث عن " متعة القراءة" يرى أصحاب هذه النظرية أنها تتضمن لحظتين:<sup>(2)</sup>

أما الأولى فإنها تكمن في استسلام القارئ الموضوع، والثانية في اتخاذه موقفا معينا من النص يساعده في توجيه الموضوع، والثانية في اتخاذه موقفا معينا من النص يساعده في توجيه إدراكه.. " وهو ما نادى به " إيزر" حيث يرى أن العمل الأدبي يحتوي على القطب الفني الذي هو النص، والقطب الجمالي وهو الإنجاز المحقق من طرف القارئ".<sup>(3)</sup>

انطلاقا من هذا التصور العام حول مفهوم النظرية، أسئلة كثيرة تفرض نفسها علينا، لتفتح لنا باب البحث والدراسة حول جذور هذه النظرية، وظروف نشأتها، ومدى استجابة النص الأدبي المعاصر لها.

## 2- نظرية التلقي من النشأة إلى الرؤية:

(1) - فؤاد المرعي: "العلاقة بين المبدع والنص والتلقي: مجلة عالم الفكر، ع2، الكويت، 1994، ص:353

(2) - ينظر: عباس محمود عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص:25.

(3) - ينظر: أحمد بوحسن: نظريات التلقي " اشكالات وتطبيقات"، ص:36.

## - التلقي العربي: التاريخية وجمالية التلقي

"كان مفهوم التلقي في التراث العربي القديم معزولا عن النزاعات الفلسفية ذلك أن الشعر كان بالنسبة للعرب القدامى هو الفن الذي ليس له علم ابلغ منه، ومن ثمة كانت الأحكام النقدية في تراثنا القديم تستمد من أحوال النص وهي تختلف من ناقد لآخر، وذلك لاعتمادهم على قواعد معينة في تفسير النص الأدبي".<sup>(1)</sup>

ركز النقد العربي القديم في تعاملها مع النص على ثلاثة عناصر هي " النص، المبدع، المتلقي، حيث أعطى لكل عنصر من هذه العناصر أهميته في الدراسة" مثال ذلك ما ذهب إليه بن قتيبة في حديثه عن المبدع-صاحب النص-وعن قضية الطبع ودوره في توجيه الشاعر نحو غرض معين دون آخر ومرّد ذلك حسب رأيه هو تلك العوامل النفسية الكامنة في مخيلة الشاعر".<sup>(2)</sup>

وهي في مجملها عوامل تدخل في صميم الدراسة النفسية لعملية الإبداع" كما أكد بن قتيبة على ضرورة الربط بين النص وصاحبه، وكانت له آراء نقدية كثيرة حول لغة النص ومعطياته الفنية والتي ترفع من مستوى الإدراك الجمالي للنص الأدبي عنده، وتلك مبادرة قامت على أنقاضها الكثير من النظريات النقدية في العصر الحديث".<sup>(3)</sup>

وشبيه بما ذهب إليه بن قتيبة، ما أورده " الجرجاني"، أين ربط بين النص وصاحبه ربطا واضحا في قوله: " ابحثوا عن طبائع الشعراء في أشعارهم"، كما كان تعامله مع النص الأدبي في معظمه معتمدا على خبرة القارئ وثقافته مستعينا في ذلك على ذوقه البلاغي".<sup>(4)</sup>

(1) - ينظر: عباس محمود عبد الواحد: " قراءة النص وجماليات التلقي، ص: 77.

(2) - ينظر: المرجع نفسه: ص: 78.

(3) - أحمد حيدوش: النص الادبي بين المبدع والمتلقي" مجلة التبيين-العدد 6-1993.ثقافية إبداعية - الجاحظية: ص: 18.

(4) - ينظر: عباس محمود عبد الواحد: المرجع السابق، ص: 86-87.

كما تناول الجرجاني في آرائه إسهام المتلقي في عملية البحث عن أسرار النص مشروطا في ذلك في ذلك أن يكون هذا القارئ على معرفة وخبرة في "الوقوف على دقائق الصورة بما احتوته من دقيق المعنى وجميله، وربما حققت هذه الفكرة القاعدة المعروفة في فلسفة التلقي عند العرب وهي "مطابقة الكلام لمقتضى الحال"<sup>(1)</sup> وهي الفكرة التي بنى عليها "رومان انجاردن" Roman Ingarden "رأيه حول ظاهرة الغموض في النص الأدبي" وهو الشيء نفسه الذي نجده عند "ياوس" الذي استلهم من فكر بن قتيبة في عصره آنذاك.<sup>(2)</sup>

ويكفي أن نعرف إجمالاً أن المذاهب الغربية الحديثة التي أرست دعائم نظرية التلقي، إنما انطلقت من مبادئ ومفاهيم معروفة في تراثنا النقدي العربي القديم.. فكيف نشأت هذه النظرية في الدراسات الغربية، متى نشأت.. وما هي عوامل نشأتها؟

### - جذور النظرية في الدراسات الغربية: <sup>(3)</sup>

يرتبط ظهور نظرية التلقي بالفكر الألماني، حيث ظهر مصطلح التلقي في مجال الدراسات المقارنة المحدودة في ألمانيا في أواخر السبعينيات، ثم بقي محصوراً في الأوساط العلمية الفرنسية الانجلو أمريكية.

والتلقي في المعجم الألماني يعني الاستقبال والاحتفال، أما المعاجم الانجلو أمريكية فقد استعملت مصطلح استجابة القارئ " Reader Respnse ".

كان الاهتمام في البداية منصبا على المؤلف - صاحب النص- فظهر ما يسمى بسلطة المؤلف في النص، ومن نتائج سيطرة المؤلف ظهرت مفاهيم أخرى منذ الشكلايين الروس كرد فعل إزاء هذه السيطرة، فطلب النقد الفرنسي بموت المؤلف، والاهتمام بمفهوم آخر هو مفهوم النص، فظهر ما يسمى بسلطة النص، ولعل التركيز على النص

(1) - ينظر: أحمد حيدوش "النص الأدبي بين المبدع والمتلقي"، ص: 18.

(2) - ينظر: عباس محمود عبد الواحد: المرجع السابق، ص: 93.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 32.

هو الذي سيؤدي إلى افتراضات أولية حول القراءة في علاقتها مع النص... فظهرت بذلك دراسات وأعلام أكثر من أوروبا إلى أمريكا، وامتد ذلك من الخمسينيات حتى السبعينيات. من نتائج هذا الافتراض أن بعض الباحثين الفرنسيين كانوا قد عزوا اهتمام الدراسة الأدبية الفرنسية بالقارئ من قبل مدرسة كونستنس الألمانية "Constance" وذلك من خلال كتابات: "بول فاليري، جون بول سارتر" في كتابه: ما الأدب؟.. وهو الرأي نفسه نجده في الدراسات الانجلو أمريكية في حديثها عن استجابة القارئ... .

غير أن ما يلاحظ على الدراسات الانجلو أمريكية، أنها لم تكن موجهة لخدمة نظرية محددة في القراءة فكانت جهودها فردية، وذلك بسبب توجهها النفسي القائم على التحليل النفسي.

في حين كانت المدرسة الألمانية جهودها جماعية ذات برنامج محدد، تعتمد النقد العقلاني، ولا تحدد أدبية الأدب بشكل ملموس بوصفه نظاما اجتماعيا.. ولقد جمع أصحاب مدرسة كونستنس أعمالهم في مجلدات خاصة، سجلت فيها صعوبات وتطورات هذه الأعمال، فكانت هذه المدرسة قاعدة موحدة تجمع الباحثين في هذا المجال، أمثال: هانس روبرت يابوس، وولف غانغ أيزر.

ولقد انقسمت المدرسة الألمانية في بداية نشأتها إلى اتجاهين:

أما الأول فهو اتجاه جماعة برلين، والذي يمثله نومان "Naoman" يستمد نظريته من النظرية الماركسية، حيث يرى أن التواصل الفني يقوم على أربعة عناصر هي: المؤلف، النص، المتلقي، المجتمع، بالإضافة إلى عوامل خارج نصية كالنشر والطباعة والتوزيع... واتجاه جماعة برلين يلتقي مع اتجاهات اجتماعية أخرى تسمى ب: سوسولوجية القراءة.

أما الاتجاه الثاني فهو اتجاه مدرسة كونستنس، ويمثله إيرز و يابوس، ويعتبر المرجع الأساسي في جماليات التلقي.. ولقد أصلت هذه المدرسة للثالوث المعروف:

المؤلف، النص، المتلقي، واليوم نبحث عن المجتمع كعنصر مستقل كما فعلت جماعة برلين، لأنها ترى أن المجتمع مجسد في شخصية المتلقي (القارئ).

يعتبر ياكوس، فقيه مدرسة كونسنتس، قدم آراءه حينما تبين أن الدراسات الأدبية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، لم تفصل بعد في العملية الإبداعية بين المؤلف والنص، ولا تهتم بالقارئ، فأصدر كتابين في هذا المجال:

1- " من أجل جمالية التلقي الأدبي".

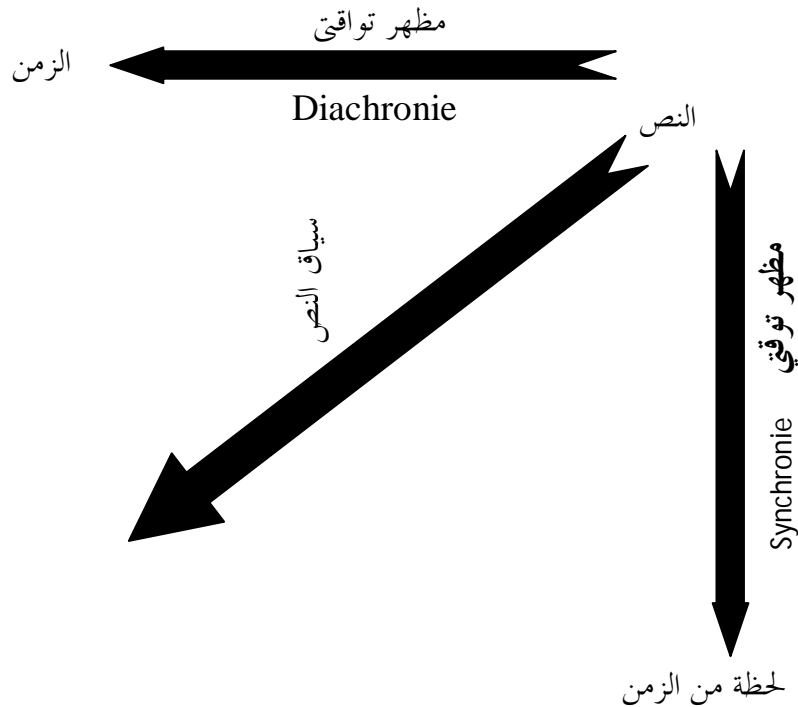
2- " من أجل تأويل علمي للأدب"

حيث يرى أن النص الأدبي له قدرات فنية تكمن في ممتلكاته، غير أن الجمال يكمن في الذات المتلقية، والعلاقة بين ما تملكه الذات المتلقية من رؤى جمالية، وما تسمح به ممتلكات النص من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو ما يدعوه " ياكوس بجمالية التلقي"... ولذلك يميز "ياكوس" بين ثلاثة مظاهر في نظريته.

- المظهر التواقي أو التعاقبي Diachronie ويقصد به تلقي الأعمال الأدبية عبر الزمن.

- المظهر التوقتي Synchronie ويقصد به تلقي الأعمال الأدبية في لحظة معينة من الزمن.

- العلاقة بين التطور الداخلي الخاص بالأدب، وتطور التاريخ بشكل عام.





"ولما كان ياوس" يطمح إلى بناء أطروحته، واجهته أسئلة كثيرة أهمها كيف يمكن التمييز بين تلقي الأعمال زمن ظهورها، وتلقيها في الزمن المعاصر، فعمد بذلك إلى وضع جملة من المفاهيم الأساسية التي ستقوم عليها نظريته، أهمها: **أفق الانتظار**، وما يترتب عنه من مفاهيم أخرى".<sup>(1)</sup>

#### • مفهوم أفق الانتظار:

هو أن يكون القارئ ذو حظ كبير من المعرفة المكتسبة عن طريق الدراية والممارسة، بحيث يلج ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات جديدة على التقاليد الفنية القديمة، ولقد أظهر لنا البحث التاريخي في هذا المفهوم أنه قد استعمل من طرف الفلاسفة الألمان، أمثال: **كارل مانهايم، كارل بوبر** وعند الظاهراتيين أمثال **هوسرل، هيدجر، جادايمر...إلخ.**

#### • مفهوم تغيير الأفق:

هو ذلك التجاوب الذي يحدث بين انتظار المؤلف وانتظار القارئ، واندماج الأفقين يعطي للنص حدثيته، ويعبر عن الاستجابة التي تحدث بين النص والقارئ، ولقد سمى **"جادايمر"** هذه الاستجابة في كتابه: **الحقيقة والمنهج**: بمنطق السؤال والجواب.

#### • مفهوم المنعطف التاريخي:

"يعود هذا المفهوم إلى **هانس بلومبرج "Hans Blumberg"** الذي وظفه للتأريخ للفلسفة، واعتمد عليه **"ياوس"** في بناء تاريخ القراءة، ذلك أن الأعمال الأدبية الجديدة - حسب **ياوس** - تكون دائما مرتبطة بالمنعطفات التاريخية التي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانية".<sup>(2)</sup>

يتضح لنا مما تقدم أن المتلقي حين يشرع في قراءة عمل أدبي ما، فإنه يتلقاه بطريقة معينة، وهذه الحالة من التهيؤ هي ما يسميها **"ياوس"** بأفق الانتظار ذلك أن كل

(1) - ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي "إشكاليات وتطبيقات"، ص: 16...30.

(2) - أحمد بوحسن: نظرية التلقي "إشكاليات وتطبيقات"، ص: 29-30.

عمل أدبي جديد يذكره بأعمال من جنسه سبق له أن قرأها، ويجعله في تهيؤ ذهني ونفسي خاص لاستقباله، ويخلق فيه توقعاً معيناً لتتمته ونهايته... .

وحين شرع المتلقي في قراءة عمل أدبي ما، فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره، أي أن يستجيب وينسجم مع المعايير الجمالية التي تكون تصوره للأدب... وفي مقابل ذلك فللعلم الأدبي أيضاً أفقه الخاص والذي قد ينسجم مع المعايير الجمالية التي تكون تصوره للأدب..، وقد يختلف مع أفق القارئ، فينتج عن ذلك حوار أو صراع بين الأفقيين...ومن البديهي أن العمل الأصيل هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ، حيث ينتهك معايير الجمالية، ويخلخل توقع القارئ فيه، وهو ما يسمى "بالمسافة الجمالية". فبقدر ما ينزاح العمل عن أفق انتظار القارئ بقدر ما تتحقق جودته الفنية.<sup>(1)</sup>

وإذا أتينا إلى تطبيق هذه النظرية على أدبنا العربي الحديث فإننا نجد أن مرحلة اندماج الأفق هي المرحلة التي تمت فيها قراءة النصوص الأدبية منذ بداية القرن التاسع عشر، وكان لها دور توجيه القراءة وخلق قارئ نموذجي، وهذا ما قام به أدباء عصر النهضة أو عصر الانبعاث، وقد ساعد على خلق مثل هذا الأفق عوامل تاريخية وثقافية وسياسية..

أما عن مرحلة تغير أو تعارض الأفق فهي المرحلة التي بدأ فيها أفق الانتظار المنسجم بالتعرض لنوع من التشويش على قيمه وذوقه وتقاليد اللغوية والجمالية، وقد تولد هذا الانتظار مع مرحلة الصراع بين القديم والحديث، أي منذ ظهور كتابات طه حسين والعقاد...

أما عن مرحلة تباعد أفق الانتظار، فهي المرحلة التي بدأ فيها أفق انتظار القارئ يبتعد عن انتظار المؤلف، وذلك لعدم وجود حوار بين الأفقيين... إما لأن النص لم يستطع

(1) - ينظر: أحمد بوحسن: المرجع السابق، ص: 31.

إقناع قارئه بأفق انتظاره، أو لأن القارئ وجد نفسه بحكم عوامل كثيرة لا يقوى على صياغة أفق انتظاره.<sup>(1)</sup>

" وإذا كان "ياوس" قد نهج المنهج التاريخي والفلسفي فإن "ايزر" اعتمد على الظاهرية، وعلم النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا في صياغة نظريته، مركزا على فعل القراءة وصيرورتها"<sup>(2)</sup>.

"تأثر في نظريته بالفيلسوف البولندي "رومان انجرادن" الذي حاول أن ينظر من قبل للعمل الأدبي في كتابه "العمل الأدبي الفني" إذ يرتبط وجود العمل الأدبي في نظر "انجرادن" بوجود الوعي، ويميز في الموضوع الأدبي بين:

- الموضوع المحدد أو الموضوع المستقل بذاته Déterminâtes

- الموضوع المتغير أو الموضوع غير المستقل بذاته Indéterministe

أما الموضوع المستقل بذاته هو الذي له ممتلكات ملتصقة به، وتكون بحضور الوعي، والموضوع غير المستقل بذاته أو المتغير هو الذي تكون له علاقة بالخارج، وهو العمل الفني المثالي عند انجرادن، والذي يتحقق وجوده بوجود القارئ.. وعن مكونات الموضوع المستقل يرى انجرادن أنها تتلخص فيما يلي:

• التشكلات الصوتية.

• الوحدات السيميائية والتركيبية.

• تمثيل الموضوعات أو محاكاتها وهي التي تمثل عالم المؤلف"<sup>(3)</sup>

وهي في مجملها بنيات مليئة بالفراغات والشقوق والثغرات ذات الطبيعة غير المحددة، يملأها القارئ الذي تكفل له خبرته وذوقه من سبر أغوار النص المقروء.. غير أنه لا يستطيع أي قارئ-حسب أنجرادن طبعاً- ومهما بلغت ثقافته وذوقه أن يلم بجميع

(1) - ينظر: رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر: ص: 489-490

(2) - ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي " إشكاليات وتطبيقات"، ص: 38-39.

(3) - ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي " إشكاليات وتطبيقات"، ص: 31-32

إمكانات النص (عدم التحديد) " وهو المفهوم نفسه نجده عند أيرز ويعرفه بصيرورة القراءة".<sup>(1)</sup>

أما عن نظرية "أيرز" في "جمالية التلقي"، فإنها تقوم على جملة من المبادئ تتمحور حول التفاعل بين النص ومنتقيه.

1- **النص:** يركز على وصف دقيق لممتلكات النص، ويفترض فيه وجود بنيات لغوية وسميائية وتركيبية تسمح بتجديده، كما يحتوي على إمكانات: "عدم تحديده"، وتكمن في القراءة وفي صيرورتها، أي أن القراءة حسب - أيرز دائما- فعل متحرك يركب الموضوع أثناء جريان فعل القراءة، بمعنى أن القراءة نشاط مكثف يختلف باختلاف القراء، وبالتالي فإن قارئ أيرز قارئ لا يتوقف، بل يمضي باستمرار وأثناء المشي يبني **فعل القراءة**، فوصف بذلك قارئ أيرز بالقارئ المشاء "Peripatetic Reader".

2- **شروط تفاعل النص مع القارئ:** وهي شروط متوقعة على وضعية القارئ وقدراته وممتلكاته التي تسمح له بإنجاز القراءة، كما يشير أيرز إلى أن القارئ لا يستطيع بناء النص عن طريق الصيرورة التي تعتمد على القراءة المقطعية، والتي يؤدي فيها المقطع إلى الآخر".<sup>(2)</sup>

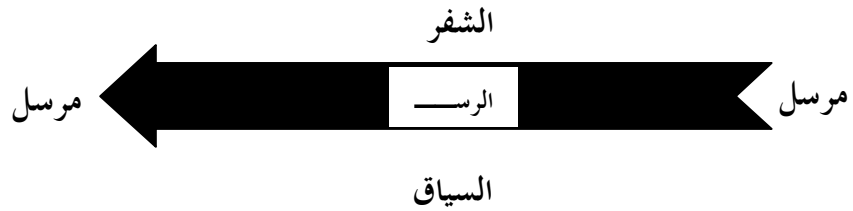
يتضح لنا من خلال ما تقدم ذكره، ذلك الاهتمام الكبير الذي أولته نظرية القراءة للقارئ، بعدما كان الاهتمام منصبا على المؤلف فقط، خاصة في المناهج ما قبل البنيوية، وهو ما يفتح لنا شهية البحث عن القارئ في علاقته مع النص وصراع السلطة بين المبدع والقارئ، وتأثير ذلك على جماليات وفنيات القراءة، هذا إضافة إلى البحث عن هذا القارئ وكيف يقرأ نصوصه، وما هي الآليات التي يفتح بها مغاليق النص.

(1) - المرجع نفسه: ص: 33.

(2) - ينظر: أحمد بوحسن: نظرية التلقي "إشكاليات وتطبيقات"، ص: 35.37

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بمسألة التلقي - القراءة - باعتبارها قضية مركزية من قضايا الدراسات القديمة التي لم تعطها المكانة اللائقة بها، فلم تتل هذه المسألة حقها بالاعتراف بها كقضية علمية إلا في الأعوام القليلة الأخيرة.

يرجع الاهتمام بالتلقي إلى ما بعد البنوية Post- structuralisme فقد أثار قتل البنوية للمؤلف تبلور ردود فعل كثيرة أهمها ضرورة الاهتمام بعلاقة القارئ مع النص<sup>(1)</sup> حيث صار ينظر إلى القراءة بوصفها عملية إبداعية تعيد كتابة النص... كما أسهمت النظرية اللسانية بدورها في لفت النظر إلى المتلقي أو القارئ، حيث ركزت على النص باعتباره رسالة مشفرة "message code" تنتقل عبر صيرورة تواصلية من مرسل إلى مرسل إليه، ويتعين على المرسل إليه أو القارئ إن يحل شفرات تلك الرسالة.. مما يعني ان التواصل لا يتحقق إلا حين يتم حل هذه الشفرات لذلك يقضي المنهج العلمي بدراسة النص ليس انطلاقاً من المرسل أي المؤلف، بل من زاوية المرسل إليه أي القارئ (انظر الشكل).



إذن ما نلاحظه في هذا المنهج المتبع لدراسة عملية التلقي، هو اهتمامه بالعلاقة الموجودة بين النص والمتلقي، حيث إن القارئ انتقل بذلك من المفهوم التقليدي القديم الذي يحصره في عملية الاستجابة المباشرة لفعل القراءة، إلى قارئ يفرض سلطته على النص. "تطلق لفظة "قارئ" على الشخص الحقيقي الذي يقرأ، وعلى الصورة التي يكونها المؤلف عن قارئه خلال عملية الكتابة.. وكل قارئ هو ممثل لطبقة اجتماعية"، ولمجموعة ذات مصالح واحتياجات ومستويات ثقافية وأذواق أدبية وإيديولوجية مختلفة، فليس هناك قارئ في حد ذاته، فالقارئ هو ذلك الشخص الحقيقي الذي يؤسس نقطة التقاء مع الأثر

(1) - ينظر: رشيد بنحدو: المرجع السابق، ص: 473

المنجز، وهو التقاء يمكن الأدب من تحقيق وظيفته التبليغية، فخلال العملية الكتابية ليس هناك سوى قارئاً واحداً حاضراً هو المؤلف.. وهناك قراء آخرون لكنهم ليسوا حاضرين كأشخاص حقيقيين وإنما فقط كصورة عن القراء المستقبليين (يكسر الياء) في وعي أو لاوعي المؤلف<sup>(1)</sup>. وهو ما يعرف عند أمبرتو إيكو بالقارئ التجريبي والقارئ النموذجي، حيث يقصد بالقارئ النموذجي ذلك القارئ الذي يتوقعه المؤلف، ويرسم له صورة في ذهنه، أما القارئ التجريبي فهو القارئ الحقيقي الذي يقوم بتأويل النص، فيظهر هذا القارئ في شكل وعاء يحوي نصوصاً شتى تتفاعل مع نص واحد ليجسد بذلك مفهوم فكرة اتصال القارئ بمفهوم من مفاهيم ما بعد البنيوية هو والتناص أو تفاعل النصوص.

"استخدم مانفريد ناومان "monfrère naomman" كلمة "مرسل إليه لتعيين الصورة التي كونها المؤلف عن قارئه المستقبل، عوض كلمة قارئ lecteur التي تخصص لتعيين الشخص الذي يقرأ فعلاً... .

غير أن فرضية ناومان كانت قد رفضت من لندن النظرية الأدبية التي تقدر الإبداع، بتأثير من نظرية التعبير التي يتزعمها بند توكروشه والذي يرى في مؤلفه "الاستطيقا" إن كل أثر فني وأدبي هو تعبير، وأن الأدب الحق هو الأدب الذي يتماشى مع حضور مرسل إليه في عملية الإبداع، فكانت هذه النظرية محاولة لحماية الأدب من التحول إلى سلعة في طريقها من المؤلف إلى القارئ<sup>(2)</sup>.

كما أن ذلك لا ينبغي كون هذه النظرية تركز على "مغالطة تتمثل في المطابقة بين القارئ والمرسل إليه، ذلك أنه قد يرفض المؤلف تصور قارئ مستقبل بل قد ينسأه عندما تمتلكه ربة الشعر، كما إن هذا لا يعني أيضاً إن المرسل إليه سيكون بعيداً عن عملية الكتابة، لأن كتابة أي نص لا يكون لها معنى إلا إذا وقعت لأجل قراءة مستقبلية، وفي هذا

(1) - ينظر: مانفريد ناومان: "المؤلف، المرسل إليه، القارئ"، تر، عبد القادر بوزيدة، مجلة اللّغة والأدب، عدد 2 - جامعة الجزائر، ص: 39-40.

(2) - مانفريد ناومان: "المؤلف، المرسل إليه، القارئ"، ص: 40.

الصدد يقول ميشال بوتور: "أنا نكتب دائما لكي نقرأ، إن هذه الكلمة التي أرسمها، إنما أرسمها لتقع عليها عين ما، حتى لو كانت عيني إنا، ففي عملية الكتابة نفسها هناك جمهور ضمني" وهو جمهور يمكن أن يتخذ اشكالا مختلفة بالنسبة للمؤلفين، فقد يكون شعب بأكمله أو فئة اجتماعية، كما يمكن أن يكون أيضا مجموعة من الناشرين ونقاد الأدب أو حتى المؤلفين، وأخيرا القارئ المجهول الذي يتمنى المؤلف العثور عليه. ومع ذلك -وحسب نومان- فإننا لا نستطيع وضع تصنيف لكل ما يمكن أن يعد مرسلا إليه، لأنه في كل مرة يكون اختيار المرسل إليه مرهونا بالوضع الاجتماعي والشخصي والأدبي<sup>(1)</sup> وهذا ما أظهرته معظم الأبحاث والدراسات إذ أن قراء مختلفين لا يدركون في كتاب واحد سوى مايعنيهم، ومن ثمة فإن الرسالة تتغير بتغيير نفسية القارئ.

بعد بندتوكروتشه وفرضيته حول المرسل إليه، يأتي "ايزر" الذي أولى في نظريته التأثير والاتصال عناية فائقة بالقارئ ووظيفته "فهو في نظره ليس له وجود في الواقع.. وإنما هو قارئ ضمني يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي.. والقارئ الحقيقي عند "ايزر" هو الذي يعيش خيال النص من بدايته إلى نهايته<sup>(2)</sup> وهو الذي لا "يطلب من الشاعر ترنمية تهدده أو تطربه فيتلقى بذلك كبسولة جاهزة من الشعارات والحكم الجاهزة التي تحكم على القصيدة بالموت والاضمحلال شيئا فشيئا"<sup>(3)</sup>.

إذن بين القارئ والنص علاقة لا تنفصم على الإطلاق، تقوم على مبدأ الحوار، ذلك أن حوار القارئ في استقباله للنص، يتلقاه حسب معجمه اللغوي الذي يختلف بالتأكيد عن معجم الكتاب (المؤلف)، ومن هنا يكتسب النص دلالات كثيرة على يد القارئ... وهي دلالات تختلف من قارئ لآخر، ومن قراءة إلى أخرى وهذا ما يحيلنا إلى الحديث عن أنواع القارئ.

(1) - مانفريد ناومان: المرجع نفسه، ص: 42.

(2) - ينظر: خالدة سعيد: حركية الابداع، ص: 10.

(3) - المرجع نفسه، ص: 11.

يستحضر عدد كبير من القراء -المختلفين -عندما يصدر الناقد الأدبي أحكاما حول تأثير النصّ الأدبي والتجاوب معه، ويتجلى حسب "إيزر" هنا: القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله المدونة... وهناك القارئ الافتراضي الذي يمكن أن يسقط عليه تحيينات النصّ -الممكنة -وإعادة ما يتفرع عنه إلى القارئ المثالي ثم القارئ المعاصر.

(1)

## 1- القارئ الحقيقي:

يستحضر القارئ الحقيقي عندما يركز الاهتمام على الطريقة التي يتلقى بها جمع معين من النصّ الأدبي، وهذا ما يؤكد لنا أن الأدب يعكس مواقف ومعايير ذلك الجمهور. وكيفما كانت الحقب الزمانية التي ينتهي إليها القارئ فإن حكمه على العمل المعني سيكشف عن معايير وأذواق المجتمع الذي يعيش فيه ويحيط به، وبطبيعة الحال تعتمد طبيعة ترتيب القارئ على بقاء وثائق تلك الحقب، وهنا تظهر ثلاث نماذج من القراء المعاصرين، أحدهم حقيقي وتاريخي مستخلص من الوثائق الموجودة، والنموذجان الآخران افتراضيان، الأول مركب من المعرفة الاجتماعية والتاريخية للفترة المعينة، والثاني فهو مستتبط من دور القارئ المرسوم في النص.

## 2- القارئ المثالي:

ينبغي على هذا النوع من القراء أن تكون له سنين مطابقة لسنين المؤلف أي أن يشاطره المقاصد المتضمنة في هذه العملية، إذ كان هذا ممكنا، فإن سلطة القارئ في هذه الحالة ستكون زائدة.

كما أن القارئ المثالي يلزمه أن يكون قادرا على تحقيق المعنى الكلي للنص التخيلي، ومع ذلك في تاريخ التجاوبات الأدبية أن هذا المعنى قد تحقق بطرق مختلفة، لكن هل بإمكان شخص واحد أن يجمع مرة واحدة كل المعاني الممكنة؟

(1) - ينظر وولوف غانغ إيزر: فعل القراءة: تر: حميد لحداني، الجلالى الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص: 20 وما بعدها.



لقد أظهرت معظم الدراسات أن معان مختلفة لنص واحد تظهر في أزمنة مختلفة، وهي بذلك تؤكد على أن القارئ المثالي هو كائن تخييلي لا أساس له في الواقع.

بالإضافة إلى ما ذكرت فإن الرغبة في التخلص من هذه الأصناف التقليدية للقارئ قد جعلت النقد الأدبي يحاول تقديم فئات جديدة من القراء منها القارئ الأعلى، القارئ المخبر، القارئ المقصود، التجريبي، النموذجي.. وهم في الحقيقة قراء استكشافيون، مستخلصون من مجموعات معينة من القراء الحقيقيين الذين لهم وجود فعلي، ونذكر منهم:

#### أ- القارئ الأعلى:

يمثل القارئ الأعلى مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النقطة المحورية في النص، ويشبهه "ميكائيل ريفاتير" بأداة استطلاع تستعمل لاكتشاف المعنى الكامن في النص.

ولما كان هؤلاء القراء لهم كفاءات مختلفة، فيمكن التأكد من ذلك عن طريق الكامن الدلالي الموجود في النص، أظف إلى ذلك أنه وبالرغم من أن القارئ الأعلى وهو مصطلح جمعي لهؤلاء القراء، فإنه لا يمنع من الوقوع في الخطأ والتأكد الفعلي من التعارضات النصية، يفترض مسبقا كفاءة فارقة ولا يعتمد نهائيا على القرب أو البعد التاريخي للمجموعة في ارتباطها مع النص المقروء.

#### ب- القارئ المخبر:

يرى "ياوس" أن هذا النوع من القراء لا يهتم بالمتوسط الاحصائي لردود فعل القراء أكثر مما يهتم بوصف معالجة النص من طرفه، فالقارئ المخبر هو القارئ الذي له كفاءة دلالية وأدبية تمكنه من الكشف عن معالم النص، وبالتالي فهو ليس شيئا مجردا، ولا قارئاً حقيقياً حياً، لكنه هجين (خليط) أي أنه يعمل بكل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبراً.

## ج-القارئ المقصود:

يرى إيزر أن صورة القارئ المقصود يمكن أن تتخذ أشكالاً حسب النص المتناول، قد تكون هي القارئ المؤتمل، أو قد تعلن عن نفسها من خلال توقع معايير وقيم القراء المعاصرين، ومن خلال فردنة individualiation الجمهور ومناجاة القارئ.

وهكذا فالقارئ المقصود باعتباره قاطناً تخيلياً في النص لا يمكن أن يجسد فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر، بل أيضاً رغبة المؤلف سواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها، أين يصفها أحياناً وأحياناً أخرى يعمل وفقها.

وواضح جداً أن الخصائص التاريخية التي أثرت على المؤلف في زمن الكتابة، تصوغ صورة القارئ المقصود، وهي في حد ذاتها قد تجعلنا قادرين على إعادة بناء مقاصد المؤلف، لكنها لا تفيدنا فيما يتعلق بالتجاوب الحقيقي للقارئ مع النص، إذ يتخذ القارئ المقصود بعض المواقع في النص، لا تكون مطابقة لدوره، وبالتالي لا ينتظر من القارئ أن يقبل الموقف الذي يقدم إليه، بل أن يتفاعل معه.

من هنا يجب علينا أن نميز بين القارئ التخيلي ودور القارئ، لأنه رغم حضور القارئ التخيلي في النص عن طريق مجموعة من الإشارات المتغيرة، فهو غير مستقل فيما يتعلق بوظيفته عن المنظورات النصية الأخرى، فالقارئ التخيلي في الواقع ما هو إلا واحد من بين منظورات عديدة، وكلها ترتبط فيما بينها وتتفاعل لينشأ دور القارئ من هذا التفاعل، بين المنظورات لأنه يجد نفسه مدعواً للتوسط بينها.

-القارئ الضمني: هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن نحدده بالضرورة.

-القارئ النموذجي: هو القارئ الذي يتوقعه المؤلف ويرسم له صورة في ذهنه.

- القارئ التجريبي: هو القارئ الحقيقي الذي يقوم بتأويل النص.

وبسبب تضخم عدد القراء، يأمل ريفاتير في إلغاء درجة التنوع التي تنشأ حتما من الاستعداد الذاتي لدى القارئ الفردي.

"وقد يكون القارئ الواحد مجموعة من القراء (القارئ الأعلى مثلا) وطبيعي جدا أن هذا النوع من القراء (الجمهور) لا يكون كتلة واحدة بسبب الاختلافات الاجتماعية والدينية والجغرافية والأيدولوجية، لذلك يمكن تمييزه من حيث طبيعته التكوينية إلى ثلاث فئات:

أ- الجمهور المحادث le public interlocuteur: هو ذلك الذي يستحضره كل كاتب في وعيه أثناء الكتابة، حتى ولو كان هو نفسه.

ب- الجمهور الوسط le public milieu: أي الوسط الاجتماعي الذي ينتسب إليه الكاتب، والذي يفرض عليه مجموعة من التحديات، فكل كاتب يحمل من حوله ثقل جمهور ممكن، يختلف عدده ويتفاوت امتداده في الزمان والمكان، وهنا تتدخل مجموعة من الروابط بين الجمهور الوسط والمبدع أهمها وحدة اللغة والثقافة.

ج- الجمهور الواسع le grand public: هو الذي يتخطى كل الحدود الزمنية والجغرافية والاجتماعية، ولا يمكنه أن يفرض على الكاتب أي تحديد، لكن باستطاعة العمل الأدبي أن يتابع وجوده ضمنا بالقراءة، وفي أكثر الأحيان باستماع أو بتحول ما غير متوقع.

ولقد اقترح بارث تمييزا لقراء المتعة، مستعيرا مفاهيمه حول هذه الأنماط من التحليل النفسي، وليس من علم الاجتماع، ونذكر منهم:

- القارئ المهووس: هو الذي يتلذذ بإنتاج خطاب مواز للنص (ميتاخطاب) أي الناقد واللغوي والسميائي.

- القارئ الهستيرى: الذي ينقذف في دوامة النص واللغة التي لا حقيقة لها.

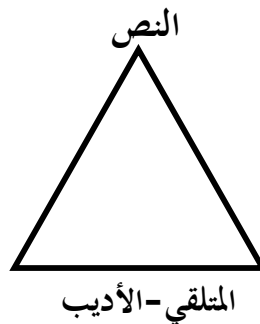
- القارئ البارائويكي: الذي ينتج على هامش القراءة/نصا هذيانيا.

مما تقدم يتضح لنا أننا أمام ثلاث فئات من القراء: قارئ عادي، قارئ ناقل، قارئ كاتب.<sup>(1)</sup>

لقد اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بمنزلة المتلقي وطبقته الاجتماعية وأحواله النفسية... وما يكون لهذه الجوانب من أثر في إصدار الحكم على النص الأدبي، وفي مقابل ذلك اهتمت أيضا بكشف العلاقات والأنساق السائدة بين النص وصاحبه، وهي علاقات لا تقل أهمية وتأثيرا في مجال الحكم على النص عن موقف المتلقي إزاء هذا الأخير.

وفي معرض الحديث عن المتلقي، فإنه قد يكون من الصعب أن يتجرد هذا الأخير من انتماءاته الحزبية والاجتماعية وهو يستقبل تضامن النصوص، فقد نجد مثلا متلقيا ارستقراطيا يتمرد على كل نص يعارض أيديولوجية الفكر الارستقراطي، كما نجد أيضا متلقيا وجوديا يساند كل نص يقف إلى جانب الفكر الوجودي، وربما كانت هذه الفكرة أكثر ظهورا في الفكر الألماني، أين صار المتلقي في ألمانيا الشرقية قارئاً معارضا لنصوص الأدب في ألمانيا الغربية، وهي الفكرة التي تمخضت عنها نظرية الاستقبال في ألمانيا الجديدة.<sup>(2)</sup>

لقد كان لهذا الضرب من المتلقي، الأثر الكبير في الحركة النقدية العربية أين وضعت لعملية التلقي قوانين وضوابط تحكم دراسة النص الأدبي، مهمة بذلك المخزون المعرفي للقارئ، فجاءت بذلك العلاقة بين النص وصاحبه ومتلقيه شبيهة ببناء هرمي قمته النص قاعدته الأديب والمتلقي.<sup>(3)</sup>



(1) - رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ في التفكير الأدبي المعاصر، ص: 486

(2) - ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص: 95.

(3) - ينظر: المرجع نفسه ص: 95.

وهي علاقة لا نكاد نجد فيها غلبة محور على الآخر، ويكفي أن نعرف إجمالاً أن كثيراً من العلاقات والبنى التي تهيكّل النصّ، لا تنهض بكشف أسرارها ثقافة المتلقي بقدر ما يستجليها الوقوف على مصادرها في حياة صاحب النصّ وبيئته التي نشأ فيها<sup>(1)</sup>. وهي مهمة لا يضطلع بها غير منلق له من الخبرة والتذوق الأدبي ما يكفل باستجلاء كوامن النصّ وغوامضه، وهي خبرة يكتسبها المتلقي بالإضافة إلى الموهبة من التعامل المستمر مع النصوص الأدبية (القراءات المتعددة، التأويل، التناص...).

إن النصوص التي تختزن في ذهن القارئ تساعده على تحديد نوع النصّ المستقبل، على سبيل المثال تلقي النصّ الخطابي يختلف عن تلقي النصّ الشعري. فقد يحصل أن يرفض المتلقي النصّ الخطابي إذا فاقت لغته وخبرته لغة الخطاب.. والمسألة في النصّ الشعري ليست على النحو المشار إليه إذ قد يكون صاحب النصّ بصدد التعبير عن تجربة وجدانية ذاتية، أو لهروب وتمرد على واقع مؤلم، أو لطموح نحو واقع أفضل.. وهنا تظهر خبرة المتلقي في الكشف عن شعرية النصّ ومفاتيحه عن طريق الولوج إلى اعماق النصّ من خلال القراءات المتعددة له، وربما هذا مايفسر لنا تعدد المفاهيم للنصّ الأدبي الواحد، وكيف يتفطن القارئ في كل قراءة إلى أفكار جديدة لم يعثر عليها في القراءة السابقة.

وقراءة النصّ الشعري -خاصة- إنما تتطلب قارئاً له من سعة الخيال وعمق التفكير ما يكفل بسبر أغوار النصّ وليس كل منلق يضطلع بهذه المهمة، وإنما يتطلب الأمر أن يكون هذا المتلقي قادراً على إدراك العلاقات بين الصور والأفكار والتداعيات التي يثيرها النصّ.

إن خبرة المتلقي وثقافته -والتي تنشأ من التعامل المستمر مع النصوص- هي التي تمنح للنصّ ديمومة البقاء والاستمرار. ولا أدل على ذلك من روائع الآداب العالمية التي كُتبت لها الخلود.. كأعمال شكسبير وأشعار المتنبي. وتلك الدراسات التي اقيمت حول هذه

(1) - ينظر: المرجع نفسه، ص: 97.

الأعمال. وهي دراسات تدل بصدق على صدق هذه الأعمال، وشغف النقاد بدراستها على مر العصور.

من خلال ما تقدم يتضح لنا أن النصّ الأدبي في رحلة بحث دائمة عن قارئ يهب له الحياة والخلود.. عن قارئ يحركه ويشغله ويملاً شوقه وبياضاته.. عن قارئ -عليم- بكهوفه وجغرافياته السرية..

فمن هذا هو القارئ؟ ما هو موقعه داخل النصّ؟ كيف يقرأ؟ وما هي وظيفته أثناء القراءة؟  
"إن عملية بناء المعنى وإنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي ونتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ، تحصل عبر السلسلة التاريخية للمتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل التاريخي لقراءه، وأن لحظات الخيبة التي تتمثل في مفارقة أفق النصّ للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد، وأن التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق وتأسيس الأفق الجديد".<sup>(1)</sup>

#### -القراءة وتوليد المعاني:

القراءة لغة هي فعل التعرف على الحروف وتركيبها لفهم العلاقة التي تربط بين ما هو مكتوب وما هو ملفوظ...وهي بالتالي تحول الرسم الإملائي المنقوش على أسطر الصفحة إلى مجموعة كلمات وجمل يمكن فهمها<sup>(2)</sup> وهذا لا يعني أنها ذلك الفعل البسيط الذي نمر به على السطور، ونتلقى فيه الخطاب تلقياً سلبياً وذلك لاعتقادنا بأن معنى النصّ قد حدد نهائياً.

(1) - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي -أصول وتطبيقات -، ط1- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 2001 -ص:47.

(2) - ينظر: مجدي أحمد توفيق: مدخل إلى علم القراءة الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر-1994-ص:19.

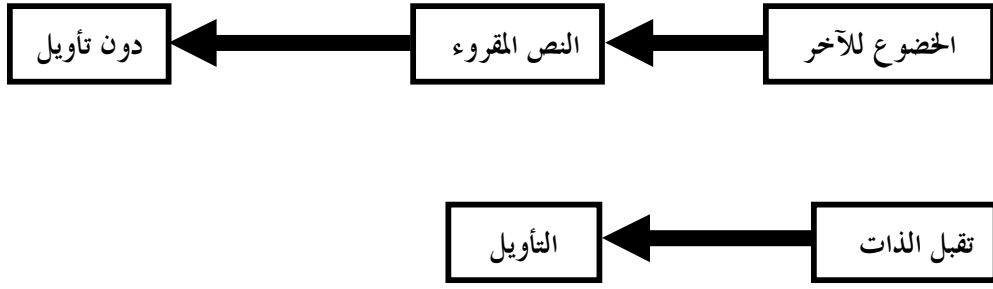
إن القراءة هي بمثابة جولة في مساحة النص، جولة لا تتحدد بكيفية ترابط الحروف من اليسار إلى اليمين ومن الأعلى إلى الأسفل، بل هي جولة تؤسس النص كمساحة رحبة، وليس كهيأة خطية، وهاهنا تبدأ القراءة أي عندما يصبح القارئ هو نفسه منتجا، فيسمح له النص بأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار، وستتجاوز كل الحدود إذا جعل النص الأشياء واضحة أكثر من اللازم، أو جعلها من ناحية أخرى بالغة الغموض.<sup>(1)</sup>

"ولقد طرح علم النفس مفهومين أساسيين مختلفين شهيرين للقراءة الأدبية، فهي عند أصحاب التحليل النفسي تكوين موقف إزاء النص المقروء، وهذا الموقف إنما تتحكم فيه عوامل نفسية تخص القارئ، فيغدو النص بذلك سلسلة من الرموز يعبر من خلالها على رغبات مكبوتة، وفي المقابل يرى التجريبيون أن القراءة سلوك نفسي، تذوق يشبه العملية الإبداعية، ذلك أن القارئ يتذوق العمل الإبداعي بإعادة إنشائه في ذهنه مثلما أنشأه الأديب أول مرة".<sup>(2)</sup>

أما أصحاب مدرسة النقد الحديثة، فقد أسهموا كثيرا في تحديد ماهية القراءة كمساهمة الشكليين الروس الذين اهتموا بالتمييز بين الإدراك العادي الذي يكتفي فيه الإنسان بالتعرف إلى الشيء، والإدراك الفني للأشياء الذي يتجاوز مرحلة التعرف السابقة إلى مرحلة أخرى دقيقة هي التحقق لا التعرف، وهو الأمر الذي اقترب منه تودوروف todorov حين ركز على جانبيين، أما الأول فأسماه بالخضوع للآخر (النص) ويتم فيه تفسير النص على نحو ما هو عليه دون تأويل، والجانب الآخر هو "تقبل الذات" لما لها من منظومة للقيم تفرض تأويلها أي أن التأويل أصبح بذلك جزءا أساسيا لا ينفصل عن عملية القراءة.

(1) - وولف غانغ ايزر: فعل القراءة، تر: حميد لحمداني والجيلالي الكدية: منشورات مكتبة المناهل-فاس: المغرب، ص:56.

(2) - مجدي أحمد توفيق: مدخل إلى علم القراءة الأدبية، ص:23-24.



أما أصحاب نظرية البنائية ونظرية العلامات، فقد عالجوا القراءة بوصفها كشفاً عن بنية النص والعلاقات والأنساق السائدة فيه، حيث يتصورون أن النص -الشعري خاصة- مجموعة علامات اختارها الشاعر بدلاً من علامات أخرى استعملها ونظمها بطريقة متكاملة من الإشارات والرموز.

وبالنظر إلى أصحاب نظرية التفكيك فقد رفضوا فكرة البنية كما قالوا بأن النص فضاء مفتوح، أي أن التأويل ممارسة لانتهائية في نصوص الأدب، حيث أثبت التفكيكيون أن النص الأدبي الناجح هو الذي يخيب فيه المعنى وهو ما يسمى عندهم بالعماء، أي أن النص لا يحاول أن ينتج معان واضحة بل أن ينتج سديماً أو ضباباً يمارس عليه القارئ نشاطه التأويلي<sup>(1)</sup>.

في حين يلجأ أصحاب مدرسة النقد الجديد "في أمريكا إلى ما يسمى "بالقراءة الفاحصة" وهي نوع من القراءة العميقة الباطنية، تهتم بجماليات العمل الأدبي وأسرار متعته، والعناصر الأساسية لأي عمل أدبي عندهم هي الكلمات والصور والرموز التي تكشف عن التوتر، السخرية، التناقض، الحيوية، وعلاقات أخرى قد تحدث توازناً أو اختلالاً بين أجزائه.

بالإضافة إلى ما تقدم فهناك تياران لهما أهمية كبيرة في تحديد معنى القراءة، أما الأول فهو التيار الظاهراتي، والذي نجده عند "وليام راي" حيث يعرف القراءة بأنها دمج لوعي القارئ بمجرى النص، والتيار الثاني هو نظرية التأويل Hermentique والتي ترى

(1) - ينظر: مجدي أحمد توفيق: مدخل إلى علم القراءة الأدبية، ص: 25-26.



أن التأويل نوع من تبادل الأخذ والعطاء بين القارئ والنص، حيث أن القارئ يأخذ من النص معطياته ويضيف إليه المعاني التي يراها فيه، إذن فالقراءة والتأويل تفسير يعيد إنتاج النص في صورة جديدة".<sup>(1)</sup>

هذه المفاهيم السالفة الذكر تتفق فيما بينها على أن القراءة إبداع آخر، يشارك في إعادة إنتاج النص، وهو إبداع مرتبط بظروف القارئ وبيئته ومحيطه..وهي الفكرة التي تقوم عليها نظرية القراءة عند سارتر، حيث يعتبر القراءة فعلا موفقا مرتبط بجملته من الثوابت. وهي جنس القارئ ووضعه الاجتماعي واللحظة التاريخية التي يعيش فيها، مما يذكرنا بنظرية "Hyppolite-Taine" تان الوضعية عن القوى المولدة الثلاث التي تنتج الظاهرة الأدبية وتكيفها وهي: الجنس، الوسط، واللحظة".<sup>(2)</sup>

ومن هنا نرى أن عملية القراءة التي تبدو لنا عملا مألوما وعاديا، هي في جوهرها عملية غامضة وغير واضحة إلى درجة كافية، يصعب التنبؤ بمجريات أحداثها ونهايتها، والقارئ الحقيقي ليس من يفهم معاني الكلمات في النص بل ذلك الذي يعيش الأحداث التي يطرحها النص المقروء، فما هو هذا النص الذي يمنح للقارئ فرصة التأويل والتفسير، وكيف يقرأ القارئ هذا النص؟ وما هي شروط وأنواع هذه القراءة؟

إنه وبالإضافة إلى ما تقدم ذكره حول صعوبة واستحالة تلخيص القراءة، سنحاول ذكر أهم هذه الأنواع والتي يقترحها "tscarpit".

-القراءة العارفة أو المنتجة، والتي تسميها الناقدة "اعتدل عثمان" بالقراءة الاستباطية.

-القراءة الاستهلاكية: والتي تسميها الناقدة "اعتدل عثمان" بالقراءة الاستنتاجية".<sup>(3)</sup>

(1) - مجدي أحمد توفيق: مدخل إلى علم القراءة الأدبية، ص:29.

(2) - رشيد بنجدو: "العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر"، مجلة عالم الفكر، ص:476.

(3) - ينظر: فؤاد المرعي: العلاقة بين القارئ والنص، مجلة عالم الفكر-ص:477.

## • القراءة المنتجة - الاستنتاجية:

وهي القراءة التي تتجاوز حدود العمل الأدبي، وتلج إلى أعماقه محيطة بذلك بظروف إنتاجه، محاولة تحليل أدواته وكشف استراتيجياته النصية.. وهي مراحل في مجملها -تمنح للنص الأدبي بعدا جماليا يحفز القارئ على الخوض -المستمر -في عالم النص الأدبي.

والقراءة المنتجة هي القراءة التي تسهم بوعي، في إنتاج وجهة النظر التي يحملها الخطاب أو النص الأدبي، وهذا النوع من القراءة يتطلب شحذا لإرادة القارئ، ولقدراته على البناء.. ومن خلال عملية تحليل الأفكار يمارس القارئ أفعال الاختيار فتتقدم أفكار بعينها وتراجع أخرى، حتى نصل في نهاية الأمر إلى بناء جديد لأفكار العمل الفني، وهذا النوع من القراءة يقتضي رفض آليات التفسير المألوفة والوقوف عند تخوم التلقي المباشر ومشاركة القارئ في إعادة تشكيل العمل الفني، وهي مشاركة لا تتوقف على إرادة القارئ وحدها، وإنما تتطلب جماليات الفن ذاته عند ما تقوم على رؤيا مركبة للوجود ذلك أنه لا تصلح النظرة الأحادية لفض مغاليق النص".<sup>(1)</sup>

والحديث عن القراءة المنتجة (الاسقاطية) يجرنا للحديث عن التأويل فعندما يلج القارئ إلى أعماق النص، فإنه يكتشف أشياء لم يستطع التفتن إليها في البداية، وفي كل قراءة يحاول الرجوع إلى النص الأصلي ليقارن بين ما جاء في هذا الأخير، وبين ما تركه من آثار في نفسه، وهنا للقارئ مهمة التفسير والتأويل معيدا بذلك كتابة النص مرة أخرى، وهنا يحضرنى قول الناقد المغربي "نجيب العوفي" الإدمان على القراءة يؤدي إلى الكتابة.

## • القراءة الاستهلاكية - الاستنتاجية:

(1) - ينظر: اعتدال عثمان: إضاءة النص، دار الحدادنة للطباعة والنشر- ط1، 1988-ص:108.

هي قراءة تذوقية تتبني على الإعجاب أو عدمه بالعمل الأدبي<sup>(1)</sup>، يسعى فيها القارئ إلى الكشف عن بنية النص الخارجية فقط دون الولوج إلى أعماقه، وهي بالتالي القراءة التي تكتفي بالوقوف على حدود التلقي المباشر والخضوع للنص.<sup>(2)</sup>

ويحدد الدكتور "رشيد بنجدو" ثلاث طرائق أساسية لعملية القراءة تخص كل واحدة منها الموقف الذي اتخذه القارئ الفردي إزاء النص هي:

- طريقة القراءة الظاهرية: وتتميز برصدها لأفعال الشخصيات واستنساخها للأحداث الروائية.

- طريقة القراءة التماهية-العاطفية: وتتميز بتأييدها وشجبها لمواقف الشخصيات.

- طريقة القراءة التحليلية-التركيبية: وتتميز ببحثها عن العلاقة السببية بين الأحداث من أجل تفسير مواقف الشخصيات دون تأييدها أو شجبها.<sup>(3)</sup>

من خلال هذا العرض السريع يبدو لنا أننا لا نستطيع بل أن نلخص كل القراءات والدليل على ذلك أننا نجد نفس الروايات تقرأ بعدة طرق مختلفة، وهذا ما يؤكد لنا أن القراء أنفسهم بشكل ما يكتبون أو يعيدون كتابة الرواية المقروءة، بحيث أن ما يستنتجونه من الرواية يتوقف على بنيتهم النفسية والاجتماعية الخاصة، بالإضافة إلى نص الرواية، وعوامل كثيرة -كما ذكر سالفًا- تعمل على اختلاف معنى النص من قراءة إلى أخرى، وهذا ما يحيننا إلى الحديث عن مستويات القراءة.

تختلف مستويات القراءة من قارئ لآخر، وفقا لخبرته وأسلوبه في التعامل مع النص، وهذا ما يوحي لنا باختلاف عدد القراء أنفسهم، وأن القارئ الواحد بإمكانه أيضا أن يقدم لنا في كل مرة قراءة جديدة تختلف عن القراءة الأولى.

(1) - ينظر: رشيد بنجدو: "العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر"-مجلة عالم الفكر، ص:477.

(2) - ينظر: اعتدال عثمان: إضاءة النص: ص:108.

(3) - رشيد بنجدو: "العلاقة بين القارئ والنص"-مجلة عالم الفكر-ص:480.

ولقد اختلف النقاد في توضيح مستويات القراءة وأنواعها، غير أن تحديداتهم تلك ظلت محكومة بمنطلقاتهم النقدية والمنهجية، فالناقد البنيوي تودوروف -على سبيل المثال- يميز بين ثلاثة أنواع من الفعاليات تجاه النص:

• **القراءة الإسقاطية: Projective attitude**

وهي القراءة التي "تركز على النص، ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه باتجاه المؤلف والمجتمع"<sup>(1)</sup> تتطلق من مفهوم أن النص هو عملية نقل أو ترجمة تبدأ من شيء أصلي آخر... "ويرى الناقد أن هناك عددا من الإسقاطات بعدد المفاهيم التي تعتبر هي الأصل، فإذا كنا نؤمن أن حياة المؤلف هي الأصل فنحن أمام قراءة إسقاطية قائمة على السيرة الذاتية أو التحليل النفسي، أما إذا رأينا أن ما هو أصلي يكمن في الواقع الاجتماعي المعاصر لظهور الكتاب فنحن إنما نقدم نقدا سوسولوجيا"<sup>(2)</sup>.

• **القراءة التعليقية (الشارحة): P. commentaire**

هي القراءة التي لا تلتزم بالنص وتأخذ منه ظاهر المعنى فقط، ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضوح الكلمات البديلة لنفس المعاني"<sup>(3)</sup>، وهي بذلك تسعى إلى اضاءة المعنى لا إلى ترجمته، ويرى تودوروف أن هذا الضرب من التلقي قد انتشر في فرنسا لعقود طويلة تحت اسم التفسير النصي.

• **القراءة الشعرية: P. poétique**

"وهي القراءة التي تسعى إلى التعرف على خصائص الخطاب الأدبي من خلال شفراته بناء على معطياته الفنية، أي أنها تسعى إلى كشف ما هو باطن النص وتقرأ فيه ما هو أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا ما يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية.

(1) - عبد الله د الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص: 75.

(2) - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص: 50.

(3) - عبد الله الغدامي: المرجع السابق، ص: 76.

يؤكد تودوروف "أن القراءة تختلف كفعالية عن بقية الفعاليات الثلاث المشار إليها، في أن موضوع القراءة أن القراءة هو النص المنفرد، هدفها تعرية نسق النص المدروس، وقيم تودوروف بعد ذلك مقارنة بين مفهوم هذه الفعاليات ومفهوم القراءة.

أما عن الإسقاط فإنه ينكر استقلالية العمل الأدبي وخصوصيته ويرى أن النص ينتج من قبل سلسلة خارجية غريبة عن النص (حياة المؤلف - الظروف الاجتماعية).

والقراءة التعليقية إنما هي قراءة تفتيتية (تذرية) تميل إلى تفتيت النص.

أما بالنسبة لفعالية الشعرية، فيرفض تودوروف أن يقيم مساواة بينها وبين القراءة، إلا أنه يرى أن القراءة تجد في الشعرية مفهومها وأدواتها".<sup>(1)</sup>

"بالإضافة إلى تودوروف يميز الناقد ميكائيل ريفاتير "Mickael Rifatère" بين

مستويين من القراءة:

#### • القراءة الاستكشافية:

وهي التي يتم فيها فك شفرات النص. من البداية حتى النهاية، ومن أعلى الصفحة

إلى أسفلها.

---

(1) - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص: 50-51.

## • القراءة الاستراتيجية:

وهي التي يتم فيها التفسير الثاني لتحقيق القراءة التأويلية، حيث يرى الناقد أن القارئ حينما يتقدم خلال النص يتذكر ما قرأه، يراجع ويقارن بالالتفات إلى الوراء، وبهذا يستطيع أن يحقق عملية فك رموز النص بنويًا<sup>(1)</sup>.

بالإضافة إلى ما تقدم ذكره، فهناك مصطلحات وضروب قرائية كثيرة تتطوي تحت باب القراءة التفكيكية والبنوية، ومن بين هذه المصطلحات تلك التي أشعها سابقا ممثلو النقد الجديد في أمريكا مصطلح القراءة المحكمة، وهي قراءة نصية لعمل أدبي محدد.. كما يلجأ الناقد "فرانك كيرمود" إلى استخدام مصطلح "القراءة المتواترة" حيث يرى أنه ليس هناك قارئاً يستطيع أن يفهم الكثير منذ البداية أو منذ القراءة الأولى، دون أن يعود إلى النص مرة أخرى...بالإضافة إلى هذه المصطلحات هناك قرائية كثيرة نذكر منها على سبيل المثال -لا على سبيل الحصر- القراءة العمودية -الأفقية - الاستساخية... الخ.

إن اختلاف أنواع القراءة ومستوياتها إنما هو راجع إلى أسباب كثيرة تخص القارئ بالدرجة الأولى والنص ثانياً. وكذا الظروف المحيطة بكل منهما ومما لاشك فيه أن لعنصري الزمان والمكان تأثير كبير في عملية القراءة وفي تباين مفاهيم النص من قراءة لأخرى .

لا يوجد في الواقع تنظير للمكان في الأدب إلا مع الفيلسوف الفرنسي "غاستون باشلار" "Gaston Bachelard" حيث اهتم في كتابه "شعرية الفضاء" بهذا الموضوع دارساً القيم الجمالية للأماكن التي يعيش فيها والتي تجتذبنا بشكل سحري كالبيوت القديمة والسطوح والأركان<sup>(2)</sup>.

(1) - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص52.

(2) - فتيحة كحلوش: المكان في الشعر العربي المعاصر، سعدي يوسف - عز الدين مناصرة - رسالة ماجستير - جامعة قسنطينة، 1996-1997. ص:1

هناك إذن مكان ما في هذا العالم يشعرنا بالألفة لأسباب مختلفة قد يكون أهمها، احتواءه على بعض عناصر مكان إقامتنا، فيكون بذلك مثيرا حسيا يتفاوت تأثيره حسب نفسية كل قارئ محدثا بذلك توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر... وفي المقابل هناك مكان مجهز تماما لكنه مع ذلك لا يمتلئ المأوى لأنه لا علاقة له ولأشياءه بأعماقنا وبتاريخنا، ومن هنا تبقى بعض الأماكن خالدة في الذاكرة بينما تموت أخرى بمجرد الرحيل عنها.<sup>(1)</sup>

إن المكان الجدير بالقراءة إذن هو المكان المقبوض عليه بواسطة الخيال لأنه مكان متعدد الأبعاد يثير بدوره خيال القارئ، كما يثير مشاعره المختلفة، والذي يهتم القارئ ليس المكان في حد ذاته بالقيم الواقعية التي يحملها ولكن عملية التخيل التي تخفي هذا المكان فيتميز عن جميع الأمكنة، فلا يقرأ القارئ إذ ذاك أسرار المتحدث عنه، بل أيضا أسرار أمكنته الخاصة، وهو ما تناوله باشلار في كتابه "جماليات المكان" ضمن فكرة تعليق القراءة.<sup>(2)</sup>

وحس المكان حس أصيل وعميق في وجدان القارئ المنقف، وخاصة إذا كان هذا المكان هو وطن الألفة والانتماء الذي يمتلئ حالة الارتباط البدائي المشيمي برحم الأرض -الأم- ويرتبط بهناء الطفولة وصبابة الصبا.<sup>(3)</sup>

والمكانية في الشعر تعني الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات، أو الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصحيفة أو في أي مساحة أرضية بعد ذلك، والمكانية بهذا المفهوم لا بد أن تختلف باختلاف البحور الطويلة والقصيرة الكاملة والمجزوءة<sup>(4)</sup>... غير أن ذلك لا يعني أن المكان يعتمد على اللغة وحدها وإنما يحكمه أيضا الخيال -كما ذكرت سالفًا -

(1) - فتحة كحلوش: المرجع السابق، ص:4.

(2) - فتحة كحلوش: المرجع نفسه، ص:216.

(3) - ينظر: خالدة سعيد: حركية الابداع -دراسات في الأدب العربي الحديث- ط2- 1982- دار العودة -بيروت: ص:06.

(4) - ينظر: عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل- ط1، دار العودة -بيروت، 1981، ص:111.

على نحو يتجاوز فترة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، غير أنه يضل مع ذلك واقعا محتملا.<sup>(1)</sup>

ويختلف معنى النص عند قراءته من قارئ لآخر، كما يختلف معناه باختلاف فترات قراءته... ذلك أننا عندما نقرأ نصا أدبيا ما في زمن معين، وليكن وقت الصباح مثلا يختلف تماما عنه عند قراءته وقت الأصيل، لأن تأثير وقت الصباح مختلف عن تأثير وقت الأصيل.

في الصباح ← هو دليل الإشراق والبدائية..مما يفتح شهية ومتعة مواصلة فعل القراءة.

في الأصيل ← هو دليل الرحيل والنهاية والسفر وقد يكون هذا الرحيل نحو مجهول أو نحو آفاق مشرقة، فتختلف بذلك قراءة النص حسب تلقي القارئ له في هذه اللحظة.

---

(1) - ينظر: رينيه وبلك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، الطبعة الثالثة-المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص: 97-100.



## المحاضرة السابعة: النص وشعرية التلقي

### نظرية التلقي:

إذا كانت الدراسات البنيوية وما جاورها من منهجيات، ولا سيما تلك المتخذة من منهج اللسانيات نقطة انطلاق لها قد اهتمت بالنص وبمكوناته، فإن أهم مكون قد أثارته دون أن تقف عنده أو تنتظر له، كما فعلت للمكونات النصية الأخرى، هو القارئ أو المتلقي والعلاقة التي تجمعها بالنص، والتفاعل الذي يحدث بينهما، وغير ذلك من القضايا التي يثيرها قطب القراءة في النص، وهذا ما دعا إلى الاهتمام بهذا الجانب الذي لم يكن واضحاً في المفاهيم الأدبية السابقة، وإن كان تحت الظل ينتظر بدوره من سيأتيه بالتنظير والتشهير وإخراجه بشكل مبين كما فعل بالمؤلف و النص "ويمكن أن تعزو هذا الاهتمام الطارئ والمتزايد بالمتلقي إلى ما بعد البنيوية

: فقد أثار قتل البنيوية للمؤلف وتحويلها للتواصل البراغماتي Post-structuraliseme

إلى لعبة المنطق الشكلي التركيبية، واعتبارها النص الأدبي بنية مغلقة لا علاقة لها بذات المتلفظة وبسياق التلفظ... ردود الفعل المتباينة، لعل أبرزها تبلور خطاب نقدي يحتفي بالعلاقة المتبادلة بين القارئ والنص بحيث ينظر إلى القراءة بما هي فعالية تعيد كتابة النص المرصود للقراءة<sup>(1)</sup>.

وسيكون لنظرية التلقي فضل الاهتمام بقضايا القراءة والتلقي وتأسيس لذلك، بالبحث في تاريخ القراءة وجمالية التلقي، وفعل القراءة وطرق استغلالها، ووضع فرضيات وصياغة مفاهيم ومصطلحات تقود سيرورة التلقي في مستواه الذاتي والجمالي والتاريخي، وما يحدثه هذا الاهتمام من خلق فرص أكثر، للتلاقي والتواصل بين الجانب الفني المتمثل في النص والجانب الجمالي المتمثل في القارئ حيث " اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزاً كبيراً ومهماً في الدراسات النقدية الحديثة ... فقد تم تجاوز النظرية السائدة التي كانت تنتظر

(1) - رشيد يندو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج23، ع1، 1994، ص472.

إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك، ولا تتعدد في ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة، ولكن النظرة إلى القارئ بدأت تتغير، فالقارئ لم يعد مستهلك ولم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ، وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة النص حتى يستطيع أن يدخل إلى عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص<sup>(1)</sup>.

وكان الاهتمام بالقراءة والقارئ شاغلا للكثير من الدراسات والنظريات ... ولن يقف البحث إلا على النظرية التي جعلت فعل التلقي محورا لمفاهيمها النظرية والإجرائية من بين اتجاهات ونظريات ما بعد البنيوية وهي: نظريته التلقي التي فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل، وإعادة الاعتبار إلى (القارئ) أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الذاتي<sup>(2)</sup>.

ويكمن السر هنا في الدور الفعال الذي يقوم به القارئ أو المتلقي في إثراء النص وبيان عناصره الجمالية، وهذا راجع في الأساس إلى أن المتلقي يتخطى حدود البنية اللغوية المغلقة إلى عوالم وفضاءات واسعة في القراءة والتأويل، مما يضمن للنص البقاء والازدهار، والنص كما قال عبد الله الغدامي، يحتاج دائما إلى أن ينتقل وإذا انتقل تحرر وانطلق وصار إبداعا، وضرب مثلا على ذلك بالجنين الذي يخرج من بطن أمه، فإنه يخرج من ذلك البطن إلى بطن أرحب وأوسع وأدوم<sup>(3)</sup>.

ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية تمتد جذورها إليها وتتبع منها، وإذا كانت الفلسفات الوضعية والتجريبية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعية كالبنيوية، فإن نظرية التلقي تنحدر من الفينومينولوجيا أو الفلسفة الظاهرانية المعاصرة ونجد أن أغلب

---

(1) - موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية لمدار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، (دث)، ص99.

(2) - د، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2001، ص33.

(3) - ينظر: عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي في العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005م، ص141.

المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق أعلامها وأبرزهم: هو سرل وإنغاردن، قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم، ومحاور إجرائية وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتطور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها، فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النظريات المتجهة نحو القارئ ولا سيما (نظرية التلقي)<sup>1</sup> والنظرية من ناحية أخرى تمثل زاوية عكسية في مسيرة الحركات النقدية التي أعلنت الحرب على لغة النص، ومعطياته التعبيرية، واستبدلت بها لغة الأسطورة، أو لغة التجارب الهاربة بأصحابها إلى اللاوعي الإنساني ودفائه التي لا تمثل في تاريخ البشر قيمة<sup>(2)</sup>.

فالنظرية، عادة ماتكون نقداً مشاكساً بمفاهيم الإدراك المؤلف، والأبعد من ذلك هي محاربة لكشف Historical construction ما نسلم به جدلاً على أنه إدراك مؤلف هو في الحقيقة تشييد تاريخي ونظرية معينة تبدو بالنسبة البنائياً طبيعياً جداً، ولم نعد ننظر إليها بوصفها نظرية إن النظرية بوصفها نقداً للإدراك المؤلف واستكشافاً للمفاهيم البديلة تتضمن مساءلة المسلمات أو الافتراضات ذات الأهمية البالغة في الدراسات الأدبية وزعزعة أي شيء قديم به التسليم جدلاً إن هذا يعني إعادة طرح لهذه الأسئلة: ما المعنى؟ من هو الكاتب؟ ما القراءة؟ ما الأنا أو الذات التي تكتب أو تقرأ أو تفعل؟ كيف ترتبط النصوص التي أنتجت فيها؟<sup>(3)</sup>.

كما ترتبط النظرية بالممارسة ارتباطاً جديلاً، فهي تنير الممارسة وتساعد على تقدمها، بما تقدمه من مفاهيم وتصورات، في الوقت الذي تكتسب مشروعيتها في التطبيق والممارسة النظريات والمبادئ والمعايير الأدبية لا تنشأ في فراغ، فكل ناقد في التاريخ توصل إلى

(1) - د، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص33-34.

(2) - د. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ط1، 1996م، ص17.

(3) - جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص18.

نظرية عن طريق الاتصال بالأعمال الفنية ذاتها التي كان عليه أن يختارها ويفسرها ويحلها، وأن يطلق عليها في النهاية حكما، وآراء الناقد ومفاضلاته وأحكامه الأدبية تدعمها وتطورها وتؤكد نظرياته<sup>(1)</sup>.

فالنظرية ضرورية لحقل الدراسات اللغوية النقدية والأدبية، كون هذه الأخيرة تسعى وراء تغيير الحالة الراهنة، والمشي بخطوات منهجية متوازنة نحو مستقبل أحسن في النقد والإبداع، عبر مواجهة المشكلات التي تكتنف العمل الفني أو الأدبي، وإحلال معطيات ومعايير جديدة تسير حركة العصر المعرفية وتحقق متطلبات المعرفة الإنسانية.

ضمن أهم المقولات الجوهرية التي ميزت النظرية النقدية Reception ويأتي مصطلح التلقي المعاصرة، مشكلا بذلك حقلا معرفيا جديدا تساهم في إثراء مختلف المناهج والنظريات والتلقي "بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهتين، إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني وطريقة تلقيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يعجب به، أو يرفضه وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه، ويتبنى تأويلا مكرسا أو يحاول تقديم تأويل جديد وقد يمكنه أخيرا أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا<sup>(2)</sup>.

وبهذا يأخذ مفهوم التلقي الوجه المقابل الفاعلية القارئ في إنتاج المعنى عبر إستراتيجية القراءة التي تحدد هذا المعنى، وتدعو إليه عبر منظومة شاملة من المفاهيم والاصطلاحات التي تولدت عبر حوار عميق مع المناهج النقدية التي هيمنت بعد الحرب العالمية الثانية<sup>(3)</sup>.

---

(1) - ويليك رينية، مفاهيم نقدية، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1987م، ص18.

(2) - الغربي خالد، الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي جدة، السعودية، ج34، مج9، 1999م، ص15.

(3) - ينظر: محمد مفتاح، سعيد يقطين وأحررت، نظرية التلقي (إشكلات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط1، 1994م، ص03.

غير أن هذا الحوار بين نظرية التلقي والمناهج الحديثة لم يبق على درجة واحدة من التواصل المعرفي، بل تعد الأمر في ذلك إلى طرح أسئلة جوهرية تمس مسار الفكر النقدي المعاصر، وتقديم معطيات جديدة تمثل أرقى مستويات التفكير والتحليل والتقييم، وذلك برؤى جديدة وبتقنيات حديثة، " فالتحولات العميقة التي شهدتها الدراسات الأدبية، والنقدية والجمالية في العقود الأخيرة من هذا القرن، كانت ثمرة من ثمار التطور الفكري الحديث والفلسفات المتعاقبة والإنجازات العلمية، التي ما لبثت ترج المعنقات رجا، إلى درجة تدع إلى الاعتقاد بأن العقل البشري أوشك على يستنفذ قدراته الكاملة، ويعطي كل مالمديه من طاقات خلاقه، وفي هذا السياق المعرفي لم يكن الوعي النقدي والفكر الجمالي في منأى عن هذه التحولات الجذرية التي تركت آثارها الواضحة في طبيعة التلقي مخلفة أسئلة جوهرية تمخضت عنها تصورات نقدية

أو جمالية التلقي Theories de lecture وجمالية شكلت ما يعرف ب نظرية القراءة<sup>(1)</sup> إن جمالية التلقي يمكن أن تعتبر نفسها وهي محقة Esthétique de la réception في ذلك إيدالا جديدا وصيغة جادة في طروحاتها مما يجوز معه القول إنها تشكل تحديا للدراسات الأدبية بإعادتها النظر في الكثير من المسلمات التقليدية عن الأدب. ومن مميزات هذه النظرية أنها تعيد النظر كذلك في خطاياها باستمرار، مما يجعلها منفتحة على إمكانيات التجدد والتطور<sup>(2)</sup>.

إن أهم عمل قدمته نظرية التلقي للدراسات الأدبية والنقدية، هي أنها أخرجت القارئ من المفهوم القديم المتداول، من أنه عنصر غريب عن النص، إلى كونه مبدعا جديدا له، وتحول القارئ وفق هذه النظرية إلى مؤلف جديد. بل إن دور القارئ يتمحور حول قدرته في التعامل مع النص من خلال إدراك العالم الماورائي، أي أن القارئ حين يكون قادرا على ملء الفراغات التي جاءت في النص يستطيع الوصول إلى خبايا النص وأسراره ومعنى هذا النظرية الجديدة حركة تصحيحه راويا انحراف الفكر النقدي، لتعود به إلى

(1) - يوسف أحمد، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2003م، ص25.

(2) - الهاشم أسمر، جمالية التلقي.

قيمة النص، وأهمية القارئ بعد أن تهدمت الجسور الممتدة بينهما بفعل الرمزية والماركسية، ومن ثم كان التركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظرية على محورين فقط هما على الترتيب: القارئ والنص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهم والمقدم في عملية التلقي<sup>(1)</sup>.

والظاهر أن الاتجاهات النقدية الحديثة \_ عدا الماركسية والرمزية \_ بدأت تنعطف إلى هذا الاتجاه، حيث يهمل المؤلف أو الكاتب في عملية استقبال النص ... وقد يكون منها ضرورة أن الرؤية النقدية التي تتبناها النظرية في مفهوم الاستقبال ترتبط بالقارئ أكثر من ارتباطها بصاحب الإنتاج، فهم يستبعدون دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف، لأن النص في ذاته، أو في ارتباطه بصاحبه لا يمثل \_ عندهم \_ فناً لم يخضع لعملية الإدراك " فالإدراك وليس الخلق ... الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشى للفن وهذا يتم بواسطة القارئ خلال تفاعله مع النص<sup>(2)</sup>.

ونظرية التلقي بمفاهيمها واصطلاحاتها الجديدة ترجع إلى إدراك قيمة النص وإعادة تشكله تشكلاً صحيحاً من خلال التواصل الفعال مع القارئ، وجعل النص أكثر مقروئية. أو أكثر جمالية لأن القراء ليسوا على درجة واحدة من الفهم والتفسير، وهذا ما يسمح في فتح أفق واسع للقراءة والتأويل، يساعد في تفعيل العلاقة بين القطب الفني والجمالي في عملية القراءة، " إن الإجابة عن السؤال كيف نقرأ نصاً أدبياً، تقتضي أن نحدد نصيب كل من النص وقارئه في عملية تجسيد معنى النص، أي في عملية إخراج المعنى من حالة الكمون إلى حالة الظهور، فالقراءة ليست تلقياً سلبياً أبداً، وإنما هي تفاعل خلاف ومشاركة حقيقية بين النص والقارئ<sup>(3)</sup>.

(1) - د. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص 17\_18.

(2) - المرجع نفسه، ص 19.

(3) - مصطفى حسن سطلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص34.

بيد أن هذا التفاعل ليحقق الصورة الموجودة كان جُل تركيزهم على أهمية الدور الكبير الذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات التي تساهم في تسيير عملية القراءة. يقول "موريس بيكام": يقال إن للعلامات شيئاً يسمونه الدلالة أو المعنى. والعلامة، كما يقول الفرنسيون، تريد أن تقول شيئاً ورغم ذلك فليس باستطاعتها أن تقول شيئاً إلا في وجود شخص يستقبلها ويستجيب لما تريد قوله، وما لم تتوفر الإستجابة من جانب شخص ما. لا توجد دلالة أو معنى. ومن الواضح أنه لا بد أن تتدرج نظرية للعلامات تحت نظرية للمعنى، وإذا كان المعنى لا يتحقق دون استجابة، فلا يمكن أن يكون المعنى إذن داخلياً، وإذا لم يكن المعنى داخلياً، فلا بد أنه الاستجابة (1)

ومن هنا يتضح أن القارئ اكتسب شرعية جديدة بعد أن عنيب وأصبح بيده مفاتيح النص، لكن ما هي المسافة التي يجب أن نتركها للقارئ حتى يحقق القراءة الموجودة وقبل هذا من هو القارئ الذي يقصده أقطاب التلقي؟

## 1\_ سلطة القارئ:

أ\_ أن يكون القارئ حراً: لا يمكن فهم الحرية عند القارئ بأنها ضرب من الضروب العبت والتسلية، فقراءة النص تحتاج إلى مراعاة القارئ لمجموعة من الضوابط الضرورية لقراءة النص "وهم لا يقصدون بحرية القارئ أن يكون غير ملتزم بالضوابط الفنية. ولا يريدونه قارئاً وجودياً، يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير، ولا قارئاً رمزياً يعايش التجربة من غير فهم، ولا يريدونه كذلك قارئاً بنيوياً تقف أهميته عند سطحية الدور الوصفي المنوط به فهم يناون بالقارئ عن هذه النماذج السائدة من ناحية، ويريدون له أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن من ناحية أخرى... ومن ثم يؤكد رواد النظرية في غير موضع أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجي فإن القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة... يفسر لنا حرص

(1) - عبد العزيز حمودة، الخروج من التبه، ص 111.

رواد النظرية الجديدة على أن يكون القارئ حراً في استقبال النص غير مكبل... أن يرتبط العمل الأدبي بالانعتاق من القيود الاجتماعية (1)

**المشاركة في ضع المعنى:** بعد أن قرر أصحاب النظرية الجديدة \_ نظرية التلقي \_ ضرورة حرية القارئ الفنية، اشترطوا ضابطاً آخر يمثل مواطن التلاقي بين النص ومتلقيه "يقدر أصحاب هذه النظرية في إجراءات التفاعل مع النص أن يشارك القارئ في ضع المعنى لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يؤدي بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص، أي يهيج القارئ عنصراً خارجاً عن النص ولكنه بالمشاركة في ضع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك لقراءة... ولتوضيح مسألة المشاركة في ضع المعنى فقد ميزوا بين مهمتين للقارئ هما:

1\_ مهمة الإدراك المباشر

2\_ مهمة الاستذهان

فمهمة الإدراك المباشر تمثل المستوى الأول في التعامل مع النص حيث يبدأ القارئ في فهم الهيكل الخارجي للنص متمثلاً في معطياته اللغوية والأسلوبية. والنتيجة التي يصل إليها القارئ في هذه المرحلة التفسيرية لا تسمى عملاً فنياً يحسب للقارئ لأن العلاقة بينه وبين النص مازالت مفصولة أو معزولة بهذا البناء أما مهمة الاستذهان أي عمل الذهن والخيال فهي المهمة التي تتشكل فيها ذاتية القارئ ويكتشف عالماً داخلياً لم يفتن إليه في المرحلة الأولى (2)

**وظيفة المتعة الجمالية:**

لا يقتصر دور القارئ في ضع المعنى داخل النص، وإنما يتجاوزه ذلك إلى البحث عن المتعة الجمالية، والذوق الفني والبحث عن أسرار النص الجمالية ومعنى ذلك: "أن المتعة الجمالية تضمن لحظتين: الأولى تنطبق على جميع المتع، حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع، أي من القارئ للنص والثانية: تضمن اتحاد موقف يؤطر به القارئ وجود

(1) - د. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 20\_21.

(2) - ينظر، المرجع السابق، ص 22\_23.



الموضوع ويجعله جماليا ومعنى هذا أن القارئ كما يشارك عندهم في صنع المعنى فكذلك يشارك في إبداع المتعة الجمالية.. ومعنى هذا أن (( يابوس )) لا يجعل المتعة المباشرة التي يقدمها النص غاية المتلقي، فضروري عنده أن تؤدي هذه المتعة وظيفتها الاجتماعية، وذلك حين نتحول إلى موقف يتبناه المتلقي<sup>(1)</sup>.

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

لأن "الأساس النظري المركزي لجمالية التلقي هو أن الرسالة \_ النص \_ ليست الحدث الوحيد وإنما هناك أحداث أخرى تفرض نفسها مثل رد فعل القارئ والجمهور إزاء الرسالة وشرح الحدث الأول انطلاقا من الثاني"<sup>(2)</sup>.

وهذا من منطلق أن القارئ هو المقصود في أي كتابة وهو الذي يعيد تشكيل النص، ويساهم في إثرائه وتعدده من خلال ملء فراغاته وفجواته وإدراكه وسيروورته، ومساعدته في تشيد معناه وتجديده وهذا الأمر لا ينسى إلا بفعل واحد وهو فعل القراءة. " إن مفهوم القراءة المعاصرة مقترن بالاكشاف وإعادة إنتاج المعرفة. وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من التفسير إلى التأويل، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء، ويكتشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعية المعرفة التي تصل القارئ بالنص، وفي ضوء هذا المفهوم تكون النصوص الإبداعية نصوصا

(1) - المرجع نفسه ص 25 و 27.

(2) - إيفانكوس خوسيه ماريا بونوبلر، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتب غريب مصر، (د،ط)، (د،ت)، ص128.

مفتوحة قابلة لمستويات متعددة من القراءة، تختلف باختلاف الذات القارئة وشروطها التاريخية ... وكل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطابين، خطاب الذات، القارئ المضمر وخطاب الموضوع المقروء، أي هو حوار بينهما<sup>(1)</sup> قائم على مبدأ التفاعل بين القطب الفني والقطب الجمالي وعلى ناتج التلقي في اللحظة الجمالية لأن أهم شيء في العملية الأدبية هو تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي على اعتبار أن " المتلقي شبكة من وذات من الذوات، ذات قارئة وذات منصته سامعة وذات مبدعة مؤولة وذات محكومة بشروطها الثقافية، السياسية والتاريخية ... فهي بهذا المعنى ذات متعددة الأصوات والوظائف وأشكال الحضور: تقرأ بقدر ما تمتلك من حرية، وحضور في النص والواقع والتاريخ إنها ذات تؤنث حضورها في غيابها تحضر " قبلا.. في ذهن المبدع وتحجب في لا شعوره القصي وتجاوزه " بعد " وتعاشره "أمدا" ما دام الأثر الفني حيا<sup>2</sup>.

أي أن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعه القارئ في مكانة الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له: تلذذا ونقدا وتفاعلا حوارا.

فالمعنى عند أصحاب نظرية التلقي مرهون بتجربة القارئ فالنص يولد حينما يقرأه القارئ، ومن هنا جعل " إيزر " ينظر إلى التلقي من ناحية التأثير الذي يمارسه النص على المتلقي " وقد كان ما أثار اهتمام إيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أي الظروف، وقد أراد على التقييض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى المجيء في النص أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثر يمكن ممارسته " وليس " موضوعا يمكن تحديده"<sup>(3)</sup>.

(1) - روميه وهي أحمد، شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، عدد 207، مارس 1996م، ص 2122.

(2) - الغربي خالد، الشعر ومستويات التلقي، ص116.

(3) - حافيظ علوي، مدخل إلى نظرية التلقي "سلسلة علامات في النقد"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج34، مج09،

1999م، ص93.

**التفاعل بين النص والقارئ:** إن قضية التفاعل بين الطرفين من أهم القضايا التي أتى بها إيزر في نظريته الجديدة "نقطة البدء في نظرية فولفغانغ إيزر الجمالية هي تلك العلاقة الديالكتيكية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة"<sup>(1)</sup>.

فالمعنى في نظر إيزر، هو نتاج للتفاعل بين القارئ والنص، فهو "ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه وحده و إنما هو تأثير" تصويري السمة" يجب معاشته والإحساس به، ويقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري حيث يمكن معاشته للمادة وإحساسها وبين التفكير وملكته حيث يصبح الموضوع فكرة متجسدة، فلا حقائق في النص و إنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع الحقائق"<sup>(2)</sup>.

ذلك أن العمل الأدبي في نظر إيزر هو نسيج جمالي متداخل ومتكامل تتفاعل فيه البنيات الداخلية للنص مع عمليات الإدراك والفهم، التي يقوم بها المتلقي أثناء مباشرته للنص " فالبنيات النصية وأفعال الفهم تشكل قطبين في فعل التواصل، وسيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعمال ارتباط في وعي القارئ"<sup>(3)</sup>.

وهكذا يتضح لنا أن المعنى لا يتجلى في النص بل ينتج عن هذا التفاعل القائم بين النص والقارئ " إن العلاقة بين القارئ والنص علاقة جدلية تستدعي من كل واحد منهما طرحه ثم تتغلق عليه فيكون حضورهما حتما لا ينقضي، ويكون بقاء لا يتناهى. وهي ملتزمة على هذه الصورة ذات طبيعة تكاملية، إذ لا وجود للأدب من غير قارئ ولا وجود لقارئ من غير أدب"<sup>(4)</sup>.

وتبين كذلك أن النص يخصص للقارئ فضاءات معينة تمكنه من المشاركة في بناء المعنى النصي.

(1) - سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص111.

(2) - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة الأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002م، ص285.

(3) - حافيظ علوي، مدخل إلى نظرية التلقي، ص94.

(4) - منذر عياشي، الكتابة الثانية وفتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 1998م، ص10.

## 2/ القصدية:

ومن أبرز المفاهيم الظاهرانية المؤثرة في نظرية التلقي مفهوم التعالي والبنية النصية " ويبدو مفهوم ( التعالي) هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهر التي، وقصد به ( هوسرل) أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص<sup>(1)</sup>. ومعنى هذا أن عملية البحث عن المعنى تكون في العوالم الداخلية للذات الإنسانية، وذلك من أجل تكوين خلاصة شعورية قائمة على الفهم العميق ونابعة من التأمل الدقيق للظواهر المادية والخارجية.

ويرتبط مفهوم القصدية أو الشعور القصدي أو الآلية ويرتبط باللحظة التي يتعامل فيها المتلقي مع النص الأدبي دون النظر إلى المعطيات السابقة أو التجارب الماضية. بل يتكون المعنى من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي القائم على عملية الفهم والتفسير والإدراك للجانب الداخلي لكل من الذات والموضوع.

" القصدية التي نعنيها هي قصدية النص وليست قصدية المؤلف أي وجود معنى ما يحاول النص توصيله، إذ إن النص لا بد أنه (( يعني شيئاً)) بصرف النظر عما إذا كان ذلك المعنى هو الذي قصد إليه مؤلف لا يعرفه أم لا النص هنا هو محور القصدية<sup>(2)</sup>.

وكان " أمبرتو إيكو " قد بأن النقد الكلاسيكي يسعى لأن يجد في النص أمرين ، أولهما مقاصد المؤلف، وثانيهما مقاصد النص بمعزل عن مقاصد كاتبة، وانطلاقاً من الأمر الثاني، الخاص بمقاصد النص، أصبح من الممكن البحث فيما إذا كانت المعاني النصية تعود إلى تماسك النصوص ذاتها بفعل وجود معنى قائم فيها بالأصل، أم أن ذلك عائد إلى قدرة المتلقي على استدراج المعنى بسبب إمكانات المتلقي نفسه ... هو تنظيم نوع العلاقة التفاعلية بين مقاصد النصوص ومقاصد المتلقي، على أن تركيز الاهتمام على هذه العلاقة سيجعل مقاصد المؤلف خارج دائرة الاهتمام، وتلك المقاصد لا يمكن استبعادها على

(1) - د، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص34.

(2) - عبد العزيز حمودة، الخروج من البنية، ص 131.

الرغم مما ينطوي عليه ذلك من صعاب، تتعلق بغياب المؤلف، فيما يظل النص والمتلقي حاضرين ومتلازمين دائما ... فعلى المؤلف أن يموت بعد أن يكتب كيلا يربك المسار الذي اتخذه النص، يجب على المؤلف أن لا يشرح، لكنه يستطيع أن يروى لماذا وكيف كتب<sup>(1)</sup>.

### القارئ وفراغات النص:

وحاول آيزر أن يمنح القارئ القدرة على منح النص سمة التوافق أو التلاؤم فوجد أن التوافق ليس معطى نصيا وإنما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ وبينها بنفسه لأنه مقصود لذاته بقصد تحقيق الإستجابة والتفاعل النصي الجمالي ومن هنا افترض "آيزر" أن في النص فجوات تتطلب من القارئ ملأها بالقيام بالعديد من الإجراءات التي تسند لا إلى مرجعيات خارجية وإنما مقارنة التفاعل بين بنية النص وبنية الفهم عند القارئ<sup>(2)</sup>.

فحينما يتحدث " إيزر " عن بيضات النص وفراغاته، والتي يتولى القارئ ملأها فإنه لا يتعرض لوصف اشتغال البياض إلا في مستوى التلقي شبه التداولي. فالبياض عنه مجرد منبه أو ميكانيزم للانطلاق يختفي باعتباره كذلك بمجرد ما يبدأ فعل القراءة، والحال في التلقي المقبول حقا ... في حالة التلقي من نوع "شبه المرجعي" ينبغي عوض أن نملاً أن نتساءل عن ذلك بمعنى أن ننفي الالتباس. وندفع مأزق القراءة، وبالتالي أن نعدل من نظام النص كما يرى ستيرل. ولعل هذا السبب هو الذي أدى بالألماني رولف كلوبفر إلى إعادة النظر في فكرة البيضات النصية والوقوف عند خمس مقولات مختلفة أولا: شكل الالتباس غير المحقق الذي يطابق مالا يشير إليه النص، أو ما يسكت عنه بسبب نقص في الملائمة (مثل لون عيون الشخصية)، ثانيا: كل مكان أو كل نقطة يشعر القارئ أن تم نقص فيها لسبب من الأسباب، ثالثا: كل مكان أو نقطة تعمد النص السكوت فيها لجعل مشاركة

(1) - عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، بحث في تأويل الظاهرة الأدبية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005م، ص1415.

(2) - د، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص49.

القارئ فاعلة أكثر، رابعاً: كل مكان أو نقطة في النص يخفق القارئ في تحديد دلالاتها المتعارضة، خامساً: كل مكان أو نقطة في النص تتحدر من أفق مرجعي أكثر تكتيفاً لا يمكن للقارئ أن يغامر بإعطائه دلالة واحدة ووحيدة<sup>1</sup>.

" وأصبح النص بهذا المفهوم الجديد شيئاً مليئاً بالثقوب والفجوات ثقوب يكلف القارئ وحده برتقها، وفجوات يقوم القارئ وحده يملئها وقد لا يكون من قبيل المبالغة القول بأن النص من منظور ما بعد الحداثة لم يعد أكبر من سلسلة من الفجوات وإن معناه لا يزيد عن كونه كل ما بملاؤه القارئ... وعلى هذا الأساس فإن المساحات غير المحدد من وجهة (( ايزر )) ليست عيباً يؤخذ على النص، إنها في الواقع العنصر الأساسي في الاستجابة الجمالية للنص. والواقع أن القارئ يقوم بإلغاء مناطق الفراغ أو عدم تحديد تلك عن طريق اللعب الحر للمعنى وإسقاطاته وهكذا يقوم بإصلاح الوصلات غير المحددة من النص تمثل نقطة الدخول المبدئية إلى عالم النص لإعادة تحديد معناه، بعيداً عن قصيدة المؤلف، في ظل تجربة القراءة<sup>2</sup>.

### ضوابط التلقي:

لم يتردد أعضاء نادي التلقي البتة في محاولة منهم التقديم ضوابط التفسير وتحدث غالبيتهم عن خصائص القارئ الذي انتقلت إليه السلطة وقالوا بأنه القارئ العليم القادر على تجاوز القراءة الاستهلاكية وتحقيق درجة من موضوعية القراءة تبطل به الذاتية ذاتية القراءة والتفسير وقالوا عن أفق التوقعات<sup>(3)</sup>.

لقد كان التركيز جادامير على الفهم والتفسير والتأويل، دور كبير في توجيه استراتيجيات القراءة، والانتقال عبر مستويات التلقي للوصول إلى الرؤية الكلية للشيء أو الموقف التفسيري للظاهرة Hans Georg Gad amer الأدبية عبر سيرورتها التاريخية التي " يسميها هانس غادامير

(1) - الهاشم أسمهر، جمالية التلقي، ص 127.

(2) - عبد العزيز حمودة، الخروج من البنية، ص 137.

(3) - ينظر: عبد العزيز حمودة، الخروج من البنية، ص 140.

" أي أفق أصول النص التي تبعد عنا حوالي ألفي سنة، The Two HORIZONS ب " الأفقان "وأفق القارئ المعاصر الذي يسعى أن يكون للنص معنى في الزمان الحديث<sup>(1)</sup>.  
فالقارئ يأتي إلى النص ولديه فهم مسبق، تأسس وتكون نتيجة آفاقه الشخصية والزمانية. ولذلك يجب على القارئ ألا يحلل النص كمادة عضوية كاملة ومعزولة بذاتها، وإنما عليه أن يتحلى بانفتاح استقبالي استجابي يسمح لمادة النص من خلال موروثها اللغوي المشترك أن تتحاور وتتجاوب معه معنى النص الذي ندركه ماهو إلا حدث نوعي نتج بالضرورة من تداخل الأفاق التي يجلبها القارئ إلى النص والتي يأتي بها النص إلى القارئ إلا أن هذا يبقى رهين " بنوعية القارئ، فقارئ مبتدئ يفترض جدا أنه يفقد مع استمرار فعل القراءة الحماس في الاحتفاظ ينمط إدراكه للنص ... وعلى النقيض من ذلك يقف القارئ الحاذق من النص موقف الباحث عن إستراتيجية القراءة، سواء تلك المتعلقة بمنتج النص النقدي الأول، أو تلك التي تخصه... إن نوع القارئ الذي سيؤثر فيه الأدب تأثيرا عميقا هو ذاك المزود سلفا بالاستجابات والقدرات الصائبة الحاذق في انجاز بعض التقنيات النقدية والتعرف على بعض التقاليد الأدبية... ذلك أن مثل هذا القارئ مغير منذ البداية وهو مستعد بمزيد من التغيير بسبب هذا الواقع بالذات.<sup>(2)</sup>

إذا فكل عمل هو موجه لقارئ معين يتجاوز القارئ العادي وهو ما يسميه "ايزر" القارئ الضمني أي إلى قارئ سيتحضر ثقافته وميوله وتطلعاته والقارئ الضمني حسب أصحاب هذه النظرية ليس له وجود حقيقي ولكنه يتجسد في التوجهات الداخلية للنص بل هو مسجل في النص ذاته فهو " ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحملة بصورة انتقائية وجزئية وشرطية ... فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة<sup>(3)</sup>.

(1)-ديفيد جاسر، مقدمة في الهومينوطيقا، ترجمة، وجيه قابصو، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص32.

(2)-الهاشم الأسمر، جمالية التلقي، ص 25\_26.

(3)-أحمد بوحسن، نظرية الأدب (القراءة، الفهم، التأويل) نصوص مترجمة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،

المغرب، ط1، (دت)، ص71.

وباختيار إيزر لهذا النوع من القراءة يجعله يتناسب مع توجهات نظرية التأثير الذي أسس لها والتي تفترض أن البنيات النصية هي التي توجه عملية القراءة أيا كان الطابع الفردي والخصوصي لهذه العملية.

إن يابوس من خلال مشروعه الجديد يحاول تخليص الأدب الألماني من الجبرية المنهجية لتقاليد الماركسية والشكلية الروسية كما كان شغله الربط بين الأدب والتاريخ والدعوة إلى التوحد بين تاريخ النص وجماليته " ومفهوم أفق الانتظار لديه هو استنطاق لمفهوم الأفق التاريخي لدى غادامير<sup>(1)</sup>. يمثل هذا أفق التوقعات قضاء تتم بواسطته بناء المعنى وكذا الخطوات الجوهرية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل والتفسير.

عبر منظور كفيل بتحديد النسق العام للرؤية التاريخية في تفسير وتأويل الأعمال الأدبية\_ أفق التوقع\_ يقوم على توصيف عملية الاستقبال\_ استقبال العمل\_ والأثر الذي أحدثه، وإلى إعادة تكوين أفق التوقع للجمهور الأول الذي تلقى العمل، أو مجموعة القراء المزامنين لعصر ظهور العمل الأدبي بحيث يُوضع في أفقه التاريخي وفي سياق المعاني الثقافية التي سبق إنتاجها، ثم يعمل على تفحص العلاقات المتغيرة بين هذه المعاني والأفاق المتغيرة لقراء العمل التاريخيين." إن أفق الحاضر في الواقع في حالة تكون مستمرة، لأننا نضطر دائما لاختيار أهوائنا وجزء منهم من عملية الاختبار هذه تحدث عن التقائنا مع الماضي وفي فهم التقاليد التي انحدرنا منها ومن ثم لا يمكن تكوين أفق الحاضر دون الماضي، فلم يعد هناك أفق حاضر منعزل في حد ذاته بنفس القدر الذي توجد به آفاق تاريخية يجب أن تكتسب... إن الفهم دائما عملية مزج لهذه الآفاق التي يفترض وجودها في عزلة.<sup>(2)</sup> فهو يعتبر "الأداة المنهجية المثلى التي ستمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية، والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة شكلا موضوعيا ملموسا، إذن بفضل أفق

(1) - د، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 45.

(2) - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من النبوية إلى التفكيك، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، (د،ط)، أبريل 1998 م، ص 284.



الانتظار، تتمكن النظرية من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها، وتلقيها في الزمن الحاضر مروراً بسلسلة التلقيات المتتالية التي عرفتتها من قبل، وتمكن بالفعل نفسه من الإمساك بالظاهرة الأدبية على ضوء التلقي الخاص والتميز.<sup>(1)</sup> حيث يعرض يابوس أفق الانتظار بالصورة التالية: "يتاح لتحليل التجربة الأدبية أن يتخلص من النزعة السيكولوجية الذي تهدده إذا قام قصد وصف تلقي الأثر الأدبي والواقع الذي أنتجه، بإعادة تشكيل أفق توقع جمهوره الأول، بمعنى النظام المرجعي القابل للتحديد الموضوعي الذي يعد بالنسبة لكل أثر في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، حصيلة ثلاث عوامل أساسية:

1\_ خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.

2\_ شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد.

3\_ التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية بين العالم الخيالي والواقع اليومي.<sup>(2)</sup>

إن عملية التحليل للتجربة الأدبية تخضع لمجموعة من الشروط أو المعايير التي تجعل من عملية القراءة قائمة على تصور منهجي ناتج عن دراية واسعة بالقواعد والقيم الفنية والأدبية التي تضع في إطار الجنس الأدبي الذي يؤطر التجربة الأدبية ويحدد معالمها، وفي حدود المعرفة المتشكلة عن وضعية الكتابة الأدبية بشقيها الداخلي والخارجي، مما يترتب عنها تمييز واضح أو تعارض ناصع بين أساليب الكتابة وتقنياتها، وهذا يخص التضارب الكامن بين العوالم الخيالية التي تتسجها اللغة الشعرية في مراتب الوجود وآفاقه، والوصور والواقعية التي تتقلها اللغة اليومية وهذا التأسيس المنهجي كفيل بالقضاء على القراءة غير الواعية للعمل الأدبي، كونها لا تنطلق من سند تفسيري أو تفسير تأويلي، وهذا الأمر لا يتأتى إلا يأمر واحد هو الإلتناد إلى أفق التوقع الذي يشكل من اتحاد مجموعة من الخبرات القرائية لأعمال السابقة أو بتعبير آخر " المساحة التي تتم فيها

(1) - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص162.

(2) - هانس روبرت يابوس، نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة: محمد مساعدي منشورات الكلية المتعددة التخصصات، تارة، مطبعة الأفق فاس، المغرب، (د،ط)، (د،ت)، ص 59

عملية التشارك بين القارئ ومقروءة وأرضية التطبيع بينهما، فكلما كان القارئ قريباً من سياقات إنتاج الخطاب الثقافية والفنية والأخلاقية... معاشياً لها، اقترب أفق التوقعات من هذا الخطاب<sup>(1)</sup> وحينئذ تكون توقعاته تنوعاً على ما سبق أو تصحيحاً لما سلف، أو تغييراً لما تلقى أو تأكيد لما أتلّف.

إن العمل الأدبي لحظة ظهوره لا يقدم معناه بصورة مطلقة، كما أن القارئ لا يتلقاه من فراغ معرفي وخبراتي " فالعمل الأدبي حتى في لحظة صدوره لا يكون ذا جودة مطلقة وسط فراغ، فبواسطة مجموعة من الإعلانات والإشارات، الظاهرة والكامنة، ومن الإحالات الضمنية والخصائص المألوفة، يكون جمهوره مهياً ليتلقاه بطريقة ما. وهذه الحالة من التهيؤ القبلي هي ما يسميه " أفق انتظار القارئ " ذلك أن كل عمل أدبي جديد يذكره بأعماله من جنسه سبق له أن قرأها، ويجعله في تهيؤ ذهني ونفسي خاص لاستقباله، ويخلق فيه توقعا معيناً لتتمته ووسطه ونهايته<sup>(2)</sup> إذا فالقارئ يقرأ النص وهو متمثل سلفاً لأنساق قبلية سابقة عن لحظة القراءة، وهذه الأنساق تلعب دوراً كبيراً في توجيه القراءة وتحديد مسارها بما يناسب المعطيات والمستجدات التي يدور في كنفها النص الجديد " وعليه فإن قراءة الأدب وتأويله تعتمدان بدرجة كبيرة على التوقع واستعادة الوقائع الماضية، على القدرة على تأهيل الحاضر بذكرات الماضي وتوقعات المستقبل<sup>(3)</sup> إذن فهي رؤية جديدة في فهم النص وتفسيره خاضعة لازدواجية في التحليل وترابية في التعليل بين المحمول اللغوي للنص وبين المنقول الثقافي للقارئ.

كما إن اهتمام نظرية القراءة والتلقي، ولا سيما في جهود روادها ومنظريها الكبار، بالمتلقي لا يعني إهمال النص أو جهد المؤلف، ولكن ما ركزت عليه هو الانفتاح بمساحة

---

(1) - أوزيرير نوري سعودي، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مع دراسة تحليلية نموذجية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005م، ص76.

(2) - محمد المتقن، في مفهومي القراءة والتأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد2، المجلد33، أكتوبر ديسمبر 2004م، ص18.

(3) - مارشال الكورن، مارك بريشر، اتجاه في نظرية استجابة القارئ، ترجمة، صار سعدون سلطان مجلة نواذ، العدد 18، ديسمبر 2001م، ص74.

أوسع على المتلقي، والتعرف أكثر على قدراته والإمكانيات التي يتحلى بها، وذلك عبر منظومة شاملة من المفاهيم والتصورات التي قام بوضعها رواد هذه النظرية، تراعي فيها مختلف الجوانب المكتملة لعملية القراءة المثمرة، سواء تعلق الأمر بالاستجابات القبلية أو التجارب التاريخية والخبرات الجمالية للقارئ، أو القدرات الإبداعية والطاقات الدلالية التي يتميز بها النص، وفق رؤية تكاملية تفاعلية بين الآفاق التاريخية والاستجابات الجمالية وبين علمتين من أعلام النظرية وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين بقوله: قد يبدو أن ما قامت به مدرسة كونستانس من خلال ممثليها المشهورين هانس روبير يابوس وفولفغانغ ايزر هو أنها قد أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن\_ التاريخ، وطرق إستغلال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص.

### النص بين المؤلف والقارئ:

لقد وسعت هذه الحركة الهوة الدلالية بين الدال والمدلول وحولت كل دال إلى نوع من الحرباء التي تبدل ألوانها مع كل سياق جديد. وينصب قدر كبير من جهد حركة ما بعد البنيوية على تتبع هذا التقلب الملحاح لنشاط الدال وذلك في تشكيله مع غيره من الدوال سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى يتأبى معها على المتطلبات المنظمة للمدلول. وكانت البداية مع رولان بارت<sup>(1)</sup>.

بحيث يعتقد أن إزالة المؤلف لا يمثل فقط حقيقة تاريخية، وإنما يمثل أحد متطلبات تطوير النص الحديث. ذلك أن المؤلف ليس سوى ماضي كتابة الذي له ملامحه الخاصة، فالعلاقة بين المؤلف وكتابة مثل العلاقة بين الأب وأبيه، إذ هي علاقة لا تحول دون نمو الطفل نموا ذاتيا خاصا به<sup>(2)</sup>.

ومن هنا فإن بارت يرى أنه من الضرورة أن يتحرر النص من مؤلفه لأن النص لا يطلق رسالة ويحررها من المؤلف إلا له فقط لقد أعاد بارت المؤلف إلى مجرد ضيف على نصه بمجرد فراغه من فعل الكتابة لأنه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي

(1) - د، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 169.

(2) - يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 45.

موروث ويتحرك في فضاء مشاع، تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلا وما دامت اللغة في النص هي التي تتكلم وليس المؤلف وما دامت اللغة حكرا على شخص ما. ولا ملكا لأحد فإن ذلك يجعل من تسلط المؤلف على النص فعلا محدود

المشروعية، قليل الجدوى... لأن نسبة النص إلى مؤلف معناه إيقاف النص وحصره، وإعطائه مدلولاً نهائياً، وإنها إغلاق الكتابة<sup>(1)</sup>. وكان هذا مناقضا لأفكار وإستراتيجية التفكيك التي ترى أن النص يجب أن يكون مفتوحا ومتحررا من كل الالتزامات لأن النص لا يستمد وجوده من أصله بل من النهاية التي ينتهي إليها ف " بمجرد أن يزال المؤلف فإن الرأي القائل بإمكان تفسير النص أو حل شفرته يصبح رأيا متهافتا، ذلك أن إعطاء النص مؤلفا محددًا يعنى فرض محدودية على النص أو ربطه بمدلول نهائي لا يتغير، أو بمعنى آخر قفل النص "<sup>(2)</sup>.

" وبإعلان موت المؤلف يكن بارت قد بشر بميلاد القارئ وعصر القراءة، حيث يصبح القارئ منتجا للنص، بعدما كان منفرجا عليه أو مستهلكا في أحسن الأحوال، ذلك أن الكتابة \_ كما يقول بارت في خاتمة (موت المؤلف) \_ لا يمكن أن تتفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها: فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف "<sup>(3)</sup>.

إن موت المؤلف هو التحدي الأكبر لفكرة النص المغلق المستقبل والشيء الجديد في نظرية بارت هو " الفكرة التي ترى أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحرار في أن ينالوا لذتهم في النص، وأن يتابعوا \_ حين يشاءون \_ تقلبات الدال وهو ينساب وينزلق مراوفا قبضة المدلول<sup>4</sup> لأن التدمير بالمعنى الهيديجري \_ يهتم بما تكشفه عنه القراءة التي تمثل مغامرة محفوفة بالمخاطر إنه لا يهتم ببناء النص أو حرفية المؤلف قدر اهتمامه بفتح حدود النص

(1) - د، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 170 171.

(2) - يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 45 46.

(3) - د، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 171.

(4) - المرجع نفسه، ص 171.

أمام إبداع القارئ ... وهكذا يكون محور التفسير التفكيكي للنص هو الحوار الديالكتيكي بين القارئ والنص، عبر دائرة هرمنيوطيقية مغلقة تستبعد كل الثوابت والتقاليد الجامدة وتتعامل مع العلامة اللغوية، بعد أن ابتعدت إلى أقصى درجة ممكنة دالتها، على أساس المبدأ الوحيد الذي يحكم عملها وهو المراوغة الدائمة واللعب الحر.

### اللغة: المعنى بين الدال والمدلول:

إذا كان المؤلف في إستراتيجية التفكيك قد اختفى بموته بمجرد إنتاجه للنص، ومن ثم لا يستطيع تحقيق الدلالة في ضوء قصدية لا وجود لها، وإذا كان النص ليس مغلقاً أو نهائياً بل مفتوح أمام القارئ يدخله من أي زاوية يشاء<sup>(1)</sup>.

إذا كانت اللغة، عند دوسوسير، نظام من الإشارات التي تعبر عن الفكر، وعند غيره من اللغويين خاصية إنسانية، وطريقة لا غريزية لاتصال الأفكار والعواطف والرغبات بوساطة نظام من الرموز المنتجة على نحو اختياري، فإن دريدا في مفهومه للغة ينطلق من مستوى أكثر استغراقاً في عزلته عندما يتعامل مع اللغة فهو لا يرى الوجود إلا من خلال اللغة ويدعو إلى نظرة جديدة للغة نظرة يتحول فيها الواقع إلى مجموعة من الأقنعة البلاغية، فاللغة هي التي تنشئ مفاهيمنا عن العالم، وهي التي تضع الفلسفة والعلم والميتافيزيقا. وهذا يقودنا إلى اللغة المتمظهرة في النص<sup>(2)</sup>.

فهو يلفت النظر إلى لغة النص، وإلى موانعها البلاغية ومحسناتها البديعية، ويثير إلى وجود النص في شبكة من العلاقات النصانية والدوال حيث لا يمكن بأي حال من الأحوال الركون إلى معنى نهائي<sup>3</sup>.

وكل هذا ناتج عن تغير نظرة ما بعد البنيوية إلى طرفي العلامة أو العلاقة بين الدال والمدلول وهذه النظرة تتمثل في بعد المسافة وضعف العلاقة التي نتج عنها ظهور فجوات تحولت إلى شك في كل القيم التقليدية الراسخة عن الوجود الحقيقية والأدب وهذه الأخيرة

(1) - عبد العزيز حمودة، المزايا المحدبة، ص 345.

(2) - د، لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص 207.

(3) - يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 48.

هي التي يتمظهر فيها اللعب الحر للمدلولات وتحقق لا نهائية المعنى ويتميز بخاصة الإنفتاح المستمر وهكذا لا يكتسب المدلول في ظل الفجوة دالا إلا إذا أُلحناه إلى مدلول آخر وهكذا لا ينتج المدلول بربطه بدال معنى أو دلالة ثابتة.

### التناص:

" النص الأدبي منتج مغلق، فهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر (النص) بعضها ببعض وفي ضوء علاقته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه ويحدد قواعد تشكيله هذا هو أبسط تعريف ممكن للنصية أما البيّنصية فهي نقيض ذلك

نصوص سابقة، إنه يحمل traces تماما فالنص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا. ولكنه يحمل آثار رمادا ثقافيا. وحيث إنه مغلق ومحمل بآثار نصوص أخرى، ومن ناحية، وحيث إن القارئ هو الآخر يجيئه بأفق توقعات تشكله، في جزء منه على الأقل، النصوص التي قرأها من ناحية أخرى فمعنى ذلك في حقيقة الأمر أنه لا يوجد نص ما يوجد هو (( بين \_ نص )) وفق الكائن المتغير والمرافع الذي ينتجه الحوار بين المنتج الأول والقارئ وبهذا يصبح التناص الأساس الأول ل((لانهائي)) المعنى في إستراتيجية التفكيك" (1).

ومن هنا يتضح أن النص مع مرور الزمن إمتلك تعريفين أو على الأقل مفهومين. مفهوم قديم والذي يرى أن النص منتج واضح الحدود أي لكل نص بداية ونهاية يسعى من أجل أن تكون له وحدة ومضمون يتم قراءته داخل النص يمتلك بطاقة تعريف أي له عنوان واضح واسم مؤلف وله قيمة مرجعية يستند على قيم وأفكار تقليدية ومن الواقع.

لكن وبمجيئ التفكيكية التي قبلت هذا المفهوم رأسا على عقب أبطلت هذه الحدود والتقسيمات وأصبح المفهوم \_النص\_ متسع لا حدود له بعد أن قتلت المؤلف وأعلنت وفاته رسميا " نص لم يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتملا، أو مضمونا يحده كتاب أو هوامش، بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير

(1) - عبد العزيز حمودة، المزاي المحدبة، ص 362.

نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى. وهكذا يحتاج النص كل الحدود المعينة له حتى الآن إنه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو أعرافها في تجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيدا<sup>(1)</sup>.

ويعترف رونا لدبارت بأن تغييرا في أفكارنا حول مفهوم النص من حيث هو تطور يتخذ مجاله في نطاق الألسنة والأنثروبولوجيا والتحليل النفساني هو أمر ضروري<sup>(2)</sup>.

كما أن بارت يرى من خلال تعريفه للنص وذلك بوضعه لافتراضات مختلفة:

النصوص بحسب طبيعتها ذات طبيعية تعددية ولا يعنى ذلك بالتأكيد أنها مجرد تجمع للمعاني كونها في الحقيقة تجارب قابلة للانفجار مع الممارسة ... كل نص هو بالضرورة متناص مع غيره، ولكن يجب ألا يخلط مفهوم التناص هنا مع مفهوم الأصل<sup>(3)</sup>.

أي أنه حسب مفهوم بارت كل نص هو بينص والنص عنده يدور بصورة صريحة حول محورين: محور النص ذاته ومحور التلقي..... ومع ذلك فإن بارت، انطلاقا من موت المؤلف وانتقاء القصيدة ومولد النص في القراءة يؤكد من جديد أن التناص يتحدد داخل وعي ذلك المتلقي فالتناص شأنه شأن النص نفسه لا وجود له<sup>(4)</sup>.

فالنص هو عبارة عن مخزون معرفي ومعجم لغوي مركب مأخوذ من ثقافات عدة وهذه التعددية تتجمع في القارئ الذي يحقق هذا بواسطة أفق التوقعات وبما أن النص مغلقا بمعنى أنه لا يوجد شيء خارج هذا النص أي أن كل ما يحتويه عبارة عن تناص فالنص الحاضر ماهو إلا عبارة عن نص بجوار نص آخر أو بجوار عدة نصوص، فهو عبارة على مجموعة من العلاقات مع هذه النصوص فالنص يحمل آثارا ثقافية من هذه الأخيرة أ أن بارت ويقوله أن كل نص هو تناص مصنوع من نصوص أخرى متجاورة موجودة فيه فإنه يلغي تماما إبداع المنشئ كونه صانع النص وعد النص يشتغل على نصوص مرئية

(1) - المرجع نفسه، ص 367.

(2) - يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص 50.

(3) - المرجع نفسه، ص 50.

(4) - عبد العزيز حمودة، المزاي المحدبة، ص 380.

أخرى \_موت المؤلف\_ مما يبيح للنص الاستعانة بشفرات اللغة الموجودة في نصوص أخرى فيكون النص مقطع الأوصال غير مرتبط مع بعضه فيؤدي به إلى إزاحة المعنى الأصلي له وافتراس معان وتأويلات معقدة لا طائل منها غير الإيغال في الإيحاءات والرموز والغموض واجاز بارت النص الجديد المتكون من نصوص أخرى وبعبارة أقرب يقوم النص الجديد على تهشيم\_ تحطيم\_ بني نصوص سابقة حسب افتراضه، مع أن بنية النص الجديد تختلف تماما عن بنية سالفة ولو كانت لغة وعلاقاته ظاهرة.

إن نظرية التناص أجازت نوبان جهود الآخرين في نص جديد دون الإشارة والتلميح والتتويه رغم التفسيرات العدة التي يقدمونها\_ التفكيكين\_ منها أن النص المتكون يظهر النصوص القديمة بأشكال أخرى كانت غير مرئية ولولا التناص لما ظهرت بصورتها الجديدة مع أنهم يدعون بأن منشئ النص قد اغترف من لا شعوره دون قصد وهذا اعتراف واضح بالمؤلف الذي يصيرون على إقصائه على أدنى تقدير وهذا راجع إلى أن التناصية بمفهومها وآلياتها قد أهملت المؤلف كلية ووقفت مساندة للنص بكل مستوياته طبقا لقول دريدا الشهير: "لا شيء خارج النص" فإنه يعتبر النص بناء لغويا له نظام ترتيبي خاص يصعب على المتلقي الغوص في تفاصيله إن لم يكن ملما بمستوياته وإشاراته "والنص مزيج من النصوص والشفرات فالنص يرتبط بمفهوم الأثر أي التناص" والتناص عند التفكيكين يسمى اعتماد النص على مفاهيم وصور وشفرات وممارسات لا واعية وتقاليد ونصوص سابقة وتغلغلها فيه والتناص كأداة نقدية حاسمة تبرز أسس النصوص الأشبه بالمتاهات ويسهل انتشار المعنى ويفرض عدم الاستقرار السياقي. وحيث أن التناص يفترض في أن دائرة تاريخية غير ممركرة وأساسا أشبه بالهوة، منحى عن المركز للنصوص فإنه يمثل حتمية تحررية<sup>(1)</sup>.

وفي ضوء التشديد على التناص كفاعلية تفرض على النص انتشار المعنى، وعدم التوقف عند دلالة نهائية، ينبغي أن تفهم مقولة دريدا "لا شيء خارج النص" والمساء فهمها غالبا

(1) - كاظم جهاد، مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية كما هي صيدلية أفلاطونية مجلة فصول، ج 11، عدد 4، تاء 1993، ص 211\_212.



لا بمعنى نفي أهمية التاريخ والمرجع والواقع بل لأن كل هذا مضطلع به في داخلية العمل إن كان عملا حقا وفيما يدعو إليه دريدا "بلا تاريخية الداخلي" كل شيء هنا كتابه، بالمعنى القوي للكلمة أي أن الواقع لا يحدث ولا يضاف "إلا بإتخاذة معنى انطلاقا من أثر أو نداء للزيادة كل شيء هو مغايرة وإرجاء وبديلة وسلسلة من الإحالات الإختلافية<sup>(1)</sup>.

إلا أن التفكيكين أقرّوا ب " استحالة الفصل بين النص والتاريخ الثقافي الذي يمثل حضورا مستمرا وقويا داخل النص وبين النص وأفق توقعات القارئ ليس بالضرورة "ذاته" بالمفهوم الرومانسي معنى ذلك في المنظور التفكيكي أن النص عبارة عن ترسبات ثقافية وأن ما تفعله القراءات المختلفة هي عملية تقليب حتى يتحرك ما في القاع وتطفو الترسيبات الثقافية المختلفة إلى السطح<sup>(2)</sup> وهو المدخل اللانهائية الدلالة في إستراتيجية التفكيك لذا يقول رولان بارت: " الكتاب لا يكتبون للتعبير عن دواتهم إنهم يملكون فقط القدرة على خلط أو تركيب كتابات موجودة بالفعل... إن ما يقوم به الكاتب هو تجميع هذه الكتابات وإعادة نشرها وهو بذلك يستفيد من القاموس الضخم للغة والثقافة والذي يكون مكتوبا بالفعل قبل مجيئه.

---

(1) - المرجع نفسه، ص212.

(2) - عبد العزيز حمودة، المزاييا المحدبة، ص 373.

## فهرس المحتويات

- 06.....المحاضرة الأولى: مدخل إلى مناهج النقد
- 06.....-إشكالية المصطلح
- 09.....المحاضرة الثانية: البنيوية
- 10.....-بنيات/وحدات النص
- 13.....-النص المغلق/المفتوح
- 16.....المحاضرة الثالثة: التفكيكية 1
- 17.....-والة النص
- 21.....-المقصدية وتوليد المعاني
- 29.....المحاضرة الرابعة: التأويلية
- 29.....-التأويل بين الماهية والاصطلاح
- 32.....-فعل التأويل في الخطاب الأدبي
- 35.....المحاضرة الخامسة: الإبداع بين المصطلح والتداول
- 35.....-مفاهيم اصطلاحية
- 44.....-النص وهوية الانتماء
- 50.....المحاضرة السادسة: التلقي**
- 54.....-التباسات اصطلاحية
- 58.....-نظرية التلقي من النشأة إلى الرؤية
- 58.....-التلقي العربي: التاريخية وجمالية التلقي
- 60.....-جذور النظرية في الدراسات الغربية
- 75.....-القراءة وتوليد المعاني
- 93.....المحاضرة السابعة: النص وشعرية التلقي**