نظرية التلقي ودور المتلقي في فهم النص الأدبي
حكاية (الحجاج وصبيان الليل) ومقطع شعري من شعر محمود درويش
أنموذجاً

م. مؤيد محيسن راضي
مديرية تربية ذي قار/ قسم تربية الرفاعي
moaidmohasen@gmail.com

الملّخص

يتناول هذا البحث موضوع (نظرية التلقي ودور المتلقي في فهم النص الأدبي)، فقد تطرق إلى أصول وجذور نظرية التلقي، وإلى نشأة ومبررات جمالية التلقي، ومفهوم النظرية عند النقاد الغرب، كذلك مفهومها عند النقاد العرب، كما وتناول البحث التعريف بأبرز أعلام النظرية: (هانز روبرت ياوس) و(فولغفانج إيزر)، كذلك ناقش البحث ثقافة المتلقي وقضية التلقي بشكل عملي وتطبيقي عبر تقنية التلقي الداخلي وخطأ التفسير أو التأويل، مورداً حكاية (الحَجاج وصبيان الليل) أنموذجاً، وتناول كذلك قضية التعمية أو الغموض والتلقي من خلال تقنية (الفراغات)، متخذاً من قصيدة محمود درويش أنموذجاً.

The theory of receiving The role of the recipient in understanding the literary text

Moayad Mohasen Radhi

SUMMERY

This research deals with the topic (the theory of receiving and the role of the recipient in understanding the literary text), it touched on the origins and roots of the theory of receiving, and the origins and justifications of the aesthetic of receiving, and the concept of theory among western critics, as well as its concept among Arab critics, as well as the definition of the most prominent scholars of theory: (Hans Robert Yaus) and (Folgfanging Ezer), as well as discussed the culture of the recipient and the issue of receiving practically and practically through the technique of internal receiving and misinterpretation or interpretation. Taking the story of "Alhajaj and The Boys of the Night" as a model, he also addressed the issue of blindness or ambiguity and receiving through the technique (blanks), taking from Mahmoud Darwish's poem as a model.

المقدمة

تشكل نظرية التلقي ركناً أساسياً من أركان العملية الإبداعية، العملية التي تتكون أساساً من ثلاثة أركان، هي: المبدع والنص والمتلقي. وتوصف هذه النظرية – نظرية التلقي– بأنها نشاط فكري متصل بنظرية أكثر شمولية، هي نظرية الاتصال، والتي بدأت ملامحها تتبلور منذ ستينيات القرن الماضي في ألمانيا، حيث حظيت باهتمام كل من الناقدين الألمانيين (روبرت ياوس) و(فولغفانج إيزر)، ثم انتقلت من رحاب البيئة الألمانية إلى أوربا ودول العالم الأخرى، وقد جاء الاهتمام العالمي بقضية التلقي قويّاً؛ لأنها تناولت موضوع خلق المعنى وتشكيله، فضلاً عن أن التلقي أصبح يمثل عنصراً إيجابياً وفعالاً في خلق المعنى الأدبي، إذ أصبح هذا الركن من العملية الإبداعية (التلقي) هو الغاية المُثلى للمبدع.

تُعدّ نظرية التلقي اليوم من أكثر نظريات الأدب أهمية وأشدّها صلة بمقياس الجودة الأدبية؛ ذلك أن المتلقي هو من يحدد أبعاد تلك الجودة عبر تأثير الصورة الأدبية فيه، والعمل الأدبي جوهراً وحقيقةً أثر وتأثير، فإذا امتلك زمام تأثيره في متلقيه فقد حقق للأدب غايته، ومنح نصوصه قيمة عالية، ووفر لها فرص البقاء والخلود عبر العصور، فخلود الأعمال الأدبية إنما هو خلودها في نفوس مُتلقيها.

الأصول والجذور

إنّ نظرية التلقي شأنها شأن غيرها من النظريات الأدبية قائمة على أصول وجذور سابقة عليها، وإذا كنّا في سبيل البحث عن أصول هذه النظرية وجذورها، فإننا لا نختلف مع (روبرت هولب) في الإيمان بأن " ظهور مدخل جديد للأدب خصوصاً إذا كان هذا المدخل يدّعي لنفسه وضعاً نموذجيّاً يؤكد لا محالة سلسلة من الدراسات التي تستكشف الجذور ومن ثم تعفى على دعاوي الأصالة"[١].

إنّ نظرية التلقي تنحدر من الفلسفة الظاهراتية المعاصرة؛ إذ نجد أن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية – عن طريق أعلامها أمثال: هوسرل وإنجاردن– قد تحولت إلى أسس نظرية، ومحاور إجرائية، وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النظريات المتجهة نحو القارئ ولاسيّما (نظرية التلقي)[٢].

والواقع أنه في السنوات التي أعقبت ظهور نظرية التلقي سعت طائفة مختلفة من البحوث إلى التدليل على اعتمادها – أي النظرية– على فكر متقادم[٣]. فثمة فارق مميز بين الإرهاصات المختلفة وبين التأثير الفعلي، " فإن إثبات التأثير أمر أكثر تعقيداً بعض الشيء بما في ذلك المبادئ بلا شك التي طورتها نظرية التلقي نفسها"[٤].

إنّ الجذور الحقيقية لنظرية التلقي اعتماداً على مفهوم (هولب) تعني تلك النظريات أو الاتجاهات التي ظهرت أو عادت إلى الظهور في الستينيات التي حددت المناخ الفكري الذي استطاعت فيه نظرية التلقي أن تزدهر، يجعلنا نرى هذه الأصول أو الجذور في خمسة تأثيرات هي: (الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظاهراتية إنجاردن، وتأويلية هانز جادامير، وسوسيولوجية الأدب) [٥].

جمالية التلقي (النشأة والمبررات)

ظهرت جمالية التلقي بسبب النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية الذي تغذيه نظريات معرفية مختلفة، وقد كان النزاع مع التصور البنيوي للأدب أحد المنطلقات الرئيسة التي أسهمت في تعاظم دور جمالية التلقي، فقد لاقى ازدهار البنيوية في عقدي الخمسينيات والستينيات معارضة أخذت بالنمو شيئاً فشيئاً، حتى أضحت نظرية تحاول أن تؤسس علماً شاملاً للمعنى الأدبي، وقد كانت الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية، بوصفها اعتراضاً على طبيعة الفهم البنيوي للأدب، وهي كما هو معروف نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ، تطورت تنظيمياً في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات في جامعة كونستانس على نحو خاص، وقد أحدثت الكتابات المتأخرة خاصة تأثيراً كبيراً في نقد استجابة القارئ والنظرية الأدبية في بريطانيا والولايات المتحدة[٦].

إنّ فهم جمالية التلقي من خلال المشكلات التي خلقتها البنيوية على مستوى التأويل (الفهم) وعلى مستوى بناء المعنى وصلة البنية بالإدراك، هو خطوة منهجية في المقام الأول؛لأن اتجاه جمالية التلقي هو الاتجاه الذي ظهر أعقاب البنيوية، فهو اتجاه من اتجاهات ما بعد البنيوية، أي إن هذه النظرية تحاول أن تعيد عملية فهم الأدب، وطرح مشكلات الأدب عن طريق مشكلات التلقي[٧].

وإذا ما كانت نظرية الاستقبال والتلقي أو جمالية التلقي قد ظهرت لتقدم اعتراضاً على الفهم أو التصورات البنيوية للأدب، كما هو الحال مع اتجاهات ما بعد البنيوية، إلا أنها اختلفت عنها وعن النظريات التي اهتمت بالقراءة والقارئ بكونها نظرية تعنى بالفهم لا

---

[١] نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدة، ١٩٩٤، ص:٦٥.

[٢] ينظر: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط١، المغرب، ٢٠٠١، ص:٣٤.

[٣] ينظر: نظرية التلقي، روبرت هولب، ص:٦٥.

[٤] المصدر نفسه، ص:٦٦.

[٥] ينظر: نظرية الاستقبال، روبرت سي هول، ترجمة: رعد عبد الجليل، دار حوار، ط١، سوريا، ١٩٩٢، ص: ٢٨.

[٦] ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة، دار الشرق، ط١، عمان، ١٩٩٧، ص:١٢١.

[٧] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بالقراءة فحسب، فهي ترى أن العملية الوظيفية تبنى على الفهم وليس القراءة أو تأويل الرموز والشفرات؛ لأنها عملية دالة تسهم إسهاماً فاعلاً في بناء المعنى الأدبي، وهذا يعود إلى مفهوم القصدية الظاهراتية عند هوسرل[٨].

حاول (ياوس) التغلب على الانقسام الماركسي/ الشكلاني في الرأي إزاء الأدب من منظور القارئ أو المستهلك، وأن "جمالية الاستقبال" كما أطلق ياوس على نظريته في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات تتضمن أن الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال، " فالأدب والفن يحويان فقط تاريخاً يتضمن شخصية الإجراءات حين يتم تأمل الأعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج ولكن من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور"[٩].

إنّ (ياوس) بحث عن تلبية المتطلبات الماركسية في التوسط التاريخي بوضع الأدب ضمن إجراءات أكبر للأحداث، وهو يحتفظ بإنجازات الشكلانيين بإحلال موضع الإدراك في مركز اهتماماته، وهكذا يتحد التاريخ والجماليات.

وتقبع التضمينات الجمالية في حقيقة أن الاستقبال الأول من قبل القارئ يتضمن اختبار قيمته الجمالية بالمقارنة مع أعمال تمت قراءتها سابقاً، ففهم القارئ الأول سوف يساند ويغني ضمن سلسلة القراءات من جيل إلى آخر، إذ إن الدلالة التاريخية للعمل تعدّ بمثابة دليلاً عبر تقريرها وتحديد قيمتها الجمالية[١٠].

نظرية التلقي عند النقاد الغرب

تُعد مدرسة (كونستانس الألمانية) من أبرز المدارس التي اتخذت من عملية التلقي إطاراً منهجياً منظماً، من خلال أبرز أعلامها (فولغفانج إيزر) و(روبرت ياوس)، فقد أسهم إيزر في تطوير نظرية التلقي ووضع أسسها، ولم يكن منحاه فلسفياً أو تاريخياً كما هو واضح عند ياوس، فقد اعتمد على مرجعيات متنوعة غذّت فرضياته[١١].

فقد أعاد الاثنان توزيع مخطط التواصل، فأصبح المتلقي نقطة البداية في أي منظور لفهم العمل الأدبي، وقد برهنا على العلاقة الدالة التي تربط القارئ بالأدب، فذهب ياوس إلى تطور "النوع" الأدبي الذي يرتبط على نحو أساسي بما كان يسميه "أفق الانتظار" و"قطيعة الأفق" المشخصين عبر تاريخ التفسيرات المرافقة لظهور العمل[١٢]، واعتقد إيزر أن معنى العمل لا ينفصل عن "خبرتنا" فارتبط ذلك بتنظيرات (رومان إنجاردن) بصورة رئيسة، لتركيز الاثنين على الجانب الجمالي في تكوين معنى أي عمل أدبي[١٣].

وقد أعادت مدرسة (كونستانس) بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوّنها عبر الزمن، وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية[١٤]، فقد أفاد أصحاب هذه النظرية من المعطيات النقدية والفلسفية السابقة كإنجازات مدارس النقد الجديد، ومنها الشكلانية، والبنيوية (التفكيكية) وهي جميعاً تلغي مرجعيات الأدب الخارجية لاسيما التاريخ[١٥].

فلم يتجاهل ياوس تاريخ إبداع النص ولحظة استقباله، وأن الأفق الذي يبدو فيه أولاً مختلفاً عن أفقنا وجزءاً من أفقنا، لذا فإنه مؤقتاً بعيد رغم بنائية أفق الحاضر، وأن النص بوصفه وسيطاً بين الآفاق يعد بالنتيجة سلعة غير مستقلة، وحيث أن أفقنا الحاضر يتغير، فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك[١٦].

---

[٨] ينظر: نظرية التلقي، بشرى صالح موسى، ص:٤٢.

[٩] نظرية الاستقبال، روبرت هول، ص:٧٥.

[١٠] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[١١] ينظر: نظرية التلقي، بشرى صالح، ص:٤٨.

[١٢] ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة، ص:١٤.

[١٣] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[١٤] ينظر: نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، شعبان عبد الحكيم محمد، دار العلم، ط١، مصر، ٢٠٠٩، ص:١٤.

[١٥] ينظر: استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص:٣٩.

[١٦] ينظر: نظرية الاستقبال، روبرت س هول، ص:١٧٤.

وانطلاقاً من قول (ياوس): " المنهج الجديد لا يسقط من السماء، ولكن له مكان في التاريخ"[١٧]، أفاد منظرو نظرية التلقي من ميراث الفكر النقدي السابق عليهم كالأسلوبيين والبنيويين، وحاولوا تجاوز رؤيتهم والسلبيات التي وقعوا فيها، لقد حاول الأسلوبيون التنظير الموضوعي لتحليل النص الأدبي انطلاقاً من تصورهم للأدب كوجود موضوعي يعلو به عن أن يكون مجرد تعبير عن أمور شخصية، فقد عملت الدراسات الأسلوبية على تحقيق هذه الغاية[١٨].

فالاهتمام بعامل التأثير الجمالي للأدب كان من أهم أولويات الأسلوبيين في عملية التلقي، وأن نبع هذا التأثير من النص دون سواه انطلاقاً من "أن النص الأدبي نص لغوي لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية، التي ينطوي عليها ذلك؛ لأن هذا التحليل هو الذي يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص، التي تؤثر في المتلقين ولا يعني هذا كله شيئاً أكثر من أننا قراء ونقاد لا يمكن أن ننفذ إلى قيمة العمل الأدبي من خلال النص ذاته"[١٩].

وتعدّ الأسلوبية فرعاً من فروع علم اللغة، امتازت بمنهجها الذي اهتم بالطاقات الكامنة في التشكيل اللغوي، مما يبرز جماليات النص، والذي بدوره يحدث التأثير الجمالي. كل ذلك دفع (دونالد س فريمان) إلى القول: إن ما قدمه علم اللغة المعاصر للنقد الأدبي شبيه بما قدمته الرياضيات إلى علم الفيزياء النظرية[٢٠].

نظرية التلقي عند النقاد العرب

بدأ النقد العربي صلاته بالتلقي، منذ الإرهاصات الأولى التي تشكل عندها النقد، فإذا كان نقد النصوص مرافقاً للشعر، فإن التلقي مرافق للاثنين. فتاريخ النقد وتاريخ الشعر يرافقهما تاريخ التلقي، وهذه بديهة يشهد بها الأدب ويلهج بها النقاد ولكن تكوين إطار معرفي يستند إليه التلقي بصفته ظاهرة لصيقة بالنص، حدث بعد تطور المفهوم الأدبي والنقدي وظهرت كتب النقد ومصنفات البلاغة وأصبح التبليغ والإبلاغ والتبيين والبيان من قضايا النقد الجوهرية، فكأن الظاهرة الكلامية هي مادة الأدب (إبلاغية بلاغية)؛ إذ تشير ظاهرة التلقي إلى استيفاء المعنى الأدبي واستخلاصه من النصوص، وكيفية تلقي النص وأثر النصوص في نفوس متلقيها، هو جوهر القضايا النقدية، بل هو جوهر الأدب[٢١].

فإذا كانت نظرية التلقي – في عصرنا– جاءت نتاجاً لمعطيات فلسفية وفكرية متعددة تداركت ملمحاً لم يولِ النقاد الاهتمام به ألا وهو دور القارئ في إنتاج الدلالة من خلال تفعيل النص، وفك شيفراته، وأن الاتجاهات النقدية السابقة أولت جُلّ اهتمامها بالمؤلف أو النص، فالنقد الماركسي اهتم بإظهار إيديولوجية الكاتب ومدى ولائه لطبقته المحيطة به، والنقد النفسي عمل على تطبيق إنجازات علم النفس في تحليل نفسية المؤلف، أو دلالة النص من الوجهة النفسية على عالم اللاشعور والعقد النفسية في أغوار اللاوعي، والنقد الرمزي جرى وراء التمويهات والألغاز المغلقة في النص بما يحمّل النص وصاحبه فوق طاقته، مما يحوّل النص إلى نشاط فوضوي مغلق بوهم ارتقاء الفن ومثاليته[٢٢].

إنّ منظري هذه النظرية أفادوا من الإنجازات النقدية للأسلوبيين والبنيويين والفكر الفلسفي في ألمانيا وبخاصة الفلسفة الظاهراتية، فأي إنجاز نقدي يكون نتاجاً لمعطيات العصر والواقع المحيط به[٢٣].

فمن البديهي أن تتشكل نظرية التلقي عند النقاد العرب من معطيات الواقع العربي الاجتماعي والحضاري والثقافي، فلا غرابة أن نجد مفهوم التلقي انعكاساً لظروف المجتمع العربي " ولم يرتبط لدى رواده بنزعات فلسفية عامة، على ما كان معروفاً في فلسفة

---

[١٧] المصدر نفسه، ص:٢٤.

[١٨] ينظر: نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، شعبان عبد الحكيم، ص:١٦.

[١٩] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٢٠] ينظر: الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف)، عياد محمود، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص:١٢٤.

[٢١] ينظر: استقبال النص عند العرب، محمد المبارك، ص:١٣.

[٢٢] ينظر: نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، شعبان عبد الحكيم، ص:٣٣.

[٢٣] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

النقد عند اليونان مثلاً"[٢٤]، لكنه ارتبط برؤية المجتمع للأدب وللشعر خاصة، كسجل لأحداث الواقع، وعامل فعال في تشكيل مجريات الحياة يهدف إلى إحداث المتعة الجمالية، والتي يمكن بدورها أن تؤثر في تشكيل سلوك القوم، والسمو بها، فمن المسلّم به عندهم، أن الشعر"ديوان العرب، وخزانة حكمتها، ومستنبط آدابها، ومستودع علومها... وأنه ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون"[٢٥].

وبلغ من إيمانهم بالشعر علو مكانة الشاعر، فقد كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي، فيعتقد في قوله، ويصدق في حكمه، ويؤمن بكهانته، أما عن وظيفة الشعر في إحداث المتعة الجمالية، فقد عبّر النقاد العرب عن هذه المتعة باللذة والطرب والسرور والأريحية...الخ، وربط الفلاسفة والنقاد بين المتعة الجمالية وتشكيل السلوك الإنساني، حيث ربطوا بين اللذة والتعجب من أثر الواقع النفسي للأدب على النفوس، ودور هذا الواقع في قبول النفس لسلوكيات عبّر عنها الشاعر، فالنفس تنبسط لِما تجد فيه ارتياحاً، وتنقبض لِما تجد فيه عدم ارتياح، فعند ابن سينا (ت٤٢٨هـ) " الكلام المخيّل هو الكلام الذي تذعن له النفس تنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور، من غير رؤية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسياً"[٢٦]، ويوضح ابن رشد (ت٥٩٥هـ) القيمة الأخلاقية الناتجة من اللذة الجمالية للشعر بقوله: ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذة اتفقت، ولكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل، وتبعه حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، في مزجه بين المتعة الجمالية للشعر والغاية الأخلاقية المنبثقة من الانبساط لِما تميل له النفوس والانقباض مما تمجه، فيتخذ المتلقي موقفاً سلوكياً[٢٧].

أبرز أعلام نظرية التلقي

أولا: هانز روبرت ياوس

يُعدّ (ياوس) أحد أقطاب مدرسة كونستانس الألمانية، الذي صاغ مجموعة من المقترحات في الستينيات، والتي عدّت الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره، والوقوف على أهم إشكالياته التي خلفتها النظريات التي تعاقبت على فهمه وتحليله، وصيغت هذه المقترحات في محاضرة عام ١٩٦٧ في جامعة كونستانس تحت عنوان " لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب"[٢٨].

حاول ياوس أن يفهم "تاريخ الأدب" و"الخبرة الجمالية" و"بناء المعنى" من خلال مفهومه الأساس الذي أطلق عليه "أفق الانتظار"، وهو مفهوم يتقدم به ياوس للإشارة إلى أهمية تجربة المتلقي في تدوين / تطور الأدب، وفهم وظيفته وتشكيل معناه[٢٩].

فقد كان من أولى اهتمامات (ياوس) فحص منهجية تاريخ الأدب؛ ليعطي مفهومه "أفق الانتظار" دوراً في التاريخ الجديد للأدب، فوجد أن " تطبيق مبدأ السببية المطلقة لشرح تاريخ الأدب يجلب إلى النور عنصر الهيمنة الخارجية، ويسمح لمصدر الدراسة بالنمو إلى درجة التضخم، وتبدد الشخصية المحددة للعمل الأدبي إلى مجموعة من التأثيرات يمكن أن تزداد حسب الرغبة"[٣٠].

أخذ (ياوس) مفهوم "الأفق" من (غاديمير) وركّب مفهومه "أفق الانتظار" من مفهوم الأفق عنده، ومن مفهوم "خيبة الانتظار" عند (كارل بوير)، وقد وجد (ياوس) أن هذين المفهومين المطبقين في فلسفة التاريخ وفلسفة العلوم يحققان رغبته في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتاريخ له[٣١].

---

[٢٤] نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، شعبان عبد الحكيم، ص:٣٣.

[٢٥] المصدر نفسه، ص:٣٣.

[٢٦] نقلاً عن: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦، ص:٨٦.

[٢٧] ينظر: المصدر نفسه، ص:٣٤.

[٢٨] ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، ص:١٣٣.

[٢٩] ينظر: المصدر نفسه، ص:١٣٧.

[٣٠] نظرية الاستقبال، روبرت سي هول، ص:٧٣.

[٣١] ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، ص:١٣٨.

ثانياً: فولغفانج إيزر

أسهم الناقد الألماني (فولغفانغ إيزر) إلى جنب (ياوس) في تدعيّم ركائز "جمالية التلقي"، وقد عدت مقتراحاتهم في نهاية الستينيات تأسيساً لنظرية جديدة في فهم الأدب، فقد انطلق إيزر من البداية نفسها التي انطلق منها ياوس، وهي الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية والتشديد على فعل المتلقي في قضيتين أساسيتين هما: تطور النوع الأدبي، وبناء المعنى[٣٢].

فقد عني إيزر بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهو يكشف بذلك عن أن النص يتضمن حتمية تشكل ركناً أساسياً من وجوده، أنها ماثلة في ما يطلق عليه إيزر "القارئ الضمني"[٣٣].

ثقافة المتلقي

يُعدّ المتلقي أحد الأركان الرئيسة في العملية الإبداعية؛ إذ يشكل الغاية والهدف من هذه العملية، وأن الحكم على العمل الإبداعي سواء أكان ناجحاً أم غير ناجح يأتي من قِبل المتلقي، حيث يحكم على العمل وفقاً لتأثره وتفاعله وثقافته، وهذه الجوانب تساعد في تقييم العمل الإبداعي تقييماً منصفاً.

لذا فقد تنبه النقاد إلى ضرورة أن يكون المتلقي من أهل الذوق والمعرفة والدراية، لكي يستطيع تقبل العمل الإبداعي والمشاركة في التجربة الإبداعية للمبدع، يقول عبد القاهر الجرجاني: " واعلم أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السامع ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة" [٣٤]. ومن هنا ركز النقاد على أهمية تناسب اللغة الإبداعية وبساطة الأفكار وسهولة عرضها على مستوى المتلقي لكي تحقق الرسالة الإبداعية غايتها، قال الجاحظ بهذا الخصوص: " أما أنا فلم أرَ قط أمثل طريقة في البلاغة من الكتّاب، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعراً ووحشياً، ولا ساقطاً سوقياً"، وقال كذلك: " ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[٣٥].

يرى (إيزر) أن العمل الأدبي يتشكل من خلال القراءة وجوهره ومعناه ليسا وليدي النص بقدر ما هما وليدي التفاعل الداخلي بين الأجزاء المكونة له وتصوّرات القارئ[٣٦]، ومعنى هذا أن الأثر الأدبي يحتوي رموزاً ودلالات وإيحاءات تستطيع أن تثير لدى القارئ ما يمكن أن يعد نشاطاً إبداعياً يوازي النشاط الذي أثاره في نفس كاتبه.

فالقراء لا يتساوون في نظرتهم إلى النص، فقد تم تقسيمهم بحسب "جماليات التلقي" عند ياوس على ثلاثة أقسام:

١- القارئ العادي، وهو الذي لا يقدم أي إضافة للنص، وهذا قارئ سلبي.

٢- القارئ العارف أو المهتم، وهو الذي يستطيع بما أوتي من خبرة إعادة إنتاج النص الأدبي في نفسه.

٣- القارئ الناقد، وهو الذي لا يستطيع إنتاج النص في نفسه فقط، بل وعلى الورق أيضاً، أي أنه قادر على صياغة النص من جديد بقراءة تؤثر بدورها في قارئ آخر من النوع الأول أو الثاني، وهذه القراءة يسميها أقطاب مدرسة كونستانس "القراءة المنتجة"[٣٧].

---

[٣٢] الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة، ص:١٤٧.

[٣٣] ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣٤] نقلاً عن: التلقي والإبداع، محمود درابسة، مؤسسة حادة، الأردن، ٢٠٠٣، ص:٢٤.

[٣٥] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[٣٦] ينظر: في النقد والنقد الألسني، إبراهيم خليل، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ٢٠٠٢، ص: ١٠٩.

[٣٧] ينظر: المصدر السابق ص:١٠٩.

ويرفض أصحاب نظرية التلقي أي معيار إيديولوجي سابق لأن الإيمان ببعض المعايير الإيديولوجية يؤثر في تفاعل النص والقارئ وربما يعيق هذا التفاعل عندما تتحول تلك المعايير إلى موضوع ينشده القارئ في النص، بينما القراءة الجيدة هي التي تقوم على التوفيق بين ما لدى القارئ من معارف أو خبرة وبين نسيج النص الداخلي[٣٨].

التلقي الداخلي وخطأ التفسير (الازدواج الخدّاع)

إنّ النصوص الأدبية هي – حسب نظرية التلقي– نصوص مفتوحة نسبياً، والاستجابة التي هي في الأصل حادثة عن هذه النصوص، هي – نسبياً– من إبداع القراء أنفسهم، يذهب (إيزر) إلى أن المعنى الذي يتكون على نحو إبداعي عند القارئ يشتمل عليه النص نفسه، ويقول في عبارة له مشهورة كثيراً ما يتداولها النقاد: " يحملق اثنان من الناس في سماء بعض الليالي، فيريان نفس النجوم، لكن أحدهما ربما رأى صورة محراث، والآخر ربما استخرج صورة طائر، كذلك "النجوم" في النص الأدبي هي الشيء الثابت، أما الخطوط التي تصل بينها فهي الشيء المتغير"[٣٩].

وعلى هذا يتشكل ضرب من الازدواج الخدّاع الذي يهدف إلى فضح نسق القيم المراد انتهاكها، ازدواج لا يمثل نفسه، إنما يدين دوافعه، لأنه يقوم على تبادل الأدوار واعتماد التراسل الداخلي وسيلة للتعبير عن موقف ورؤية، أو فضح ممارسة خاطئة.

يتكشّف الازدواج بسبب المفارقة التي يحركها الخداع، فتنشطر دلالة النص إلى شطرين، يتجه كل شطر حاملاً قصداً معيناً إلى متلقٍ يعيد تفسيره ضمن السياق الذي يركبه له، ويمكن لنا تلمس هذا النوع من الازدواج في حكاية يوردها الإتليدي، هي حكاية "الحَجاج وصبيان الليل"، التي تقوم على المناولة السردية بين الشخصيات داخل النص.

" حُكي أن الحجاج أمر صاحب حراسته أن يطوف بالليل فمن وجده بعد العشاء ضرب عنقه، فطاف ليلة فوجد صبيان يتمايلون وعليهم أثر الشراب، فأحاط بهم وقال لهم: من أنتم حتى خالفتم الأمير؟:

فقال الأول:

أنا ابن من دانت الرقاب له ما بين مخزومها وهاشمها
تأتيه بالرغم وهي صاغرة فيأخذ من مالها ومن دمها

فأمسك عن قتله وقال: لعله من أقارب أمير المؤمنين.

وقال الثاني:

أنا ابن الذي لا ينزل الدهر قدره وإن نزلت يوماً فسوف تعود
ترى الناس أفواجاً إلى ضوء ناره فمنهم قيام حولها وقعود

فأمسك عن قتله وقال: لعلّه من أشراف العرب.

وقال الثالث:

أنا ابن الذي خاض الصفوف بعزمه وقوّمها بالسيف حتى استقامت
ركاباه لا تنفك رجلاه منها إذا الخيل في يوم الكريهة ولّت

فأمسك عن قتله وقال: لعلّه من شجعان العرب، فلما أصبح رفع أمرهم إلى الحجاج فأحضروهم وكشف حالهم، فإذا الأول ابن حجّام، والثاني ابن فوّال، والثالث ابن حائك، فتعجب من فصاحتهم"[٤٠].

إنّ التفسير أو التأويل الذي ذهب به المتلقي (الحارس)، يعكس الانحراف عن المبادئ والأوليات للأمة أو للفرد، فالتأويل يختلف من أمة إلى أخرى ومن فرد إلى آخر داخل الأمة؛ لأنه عملية تاريخية وتاريخانية[٤١]. إذ يظهر خطأ التفسير/ الازدواج في الموقف

---

[٣٨] ينظر: في النقد والنقد الألسني، إبراهيم خليل، ص:١١٠.

[٣٩] التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله إبراهيم، ص:٢١-٢٢.

[٤٠] إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس، محمد دياب الإتليدي، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز سالم، دار الكتب العلمية، ط١، لبنان، ١٣٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، ص:٥٢-٥٣.

[٤١] ينظر: التلقي والتأويل، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤، ص:٢١٨.

الساخر عند الصبيان أمام الموقف المأساوي عند الحارس، يغطي الصبيان انتهاكهم للقانون بأقوال تبعث الظنون، وعليه، فهم كائنات تفصح عن ازدواجها دون أن تعيشه، أما الطرف الآخر وهو الحارس، فيخلخله الازدواج؛ إذ عبثت به الأبيات الشعرية لأنه استقبلها في سياق مباشر وفهم مباشر ذي مستوى واحد، فهو لم يوفق في فك رموز هذه الأبيات، كما وفق الحجاج فيما بعد، فقد خدعه السياق الظاهر للنص، وغفل تماماً سياق حال الصبيان السكارى، إلا أن هذا الخطأ في تغيير السياق والذي وقع في شباكه الحارس يستمر معه إلى النهاية، وفي جميع الحالات يقوم الحارس بإحالة المقاصد وفق سياقات دلالية معينة لم يعنها الصبيان، وظّفها الصبيان وحرصوا على أن يضعوها أمام الحارس؛ طلباً للنجاة.

التعمية والتلقي (تقنية الفراغات)

تقوم بعض أفكار النقاد الألمان – أعلام نظرية التلقي – على وجود فراغات في النص يتولى مهمة ملئها بالنصوص الغائبة والدلالات الكامنة خلفها المتلقي نفسه، فقد ألح على دور المتلقي بـ" أن يحضر في المادة النصية لكي ينتج المعنى"[٤٢].

وقد عزا التواصل الأدبي إلى عمليتين أساسيتين تتحكمان في استقبال النص، وتفعّلان دور القارئ، إحدى هاتين العمليتين ما أطلق عليها (فراغات النص المركبة)؛ لأن هذه الفراغات تترك الربط بين أبعاد النص وتجعله مفتوحاً، وبهذا تحث القارئ على تنسيق الأبعاد والنماذج، وبصيغة أخرى إنها تحفز القارئ على تنفيذ عمليات أساسية داخل النص[٤٣].

وهذه الفراغات توجه المتلقي إلى ما يمكننا تسميته (المسكوت عنه في الخطاب)؛ إذ يرى (تيري ايجلتون) أن النصوص تحتفل بصورة واسعة منه تجعل أي نص عملاً غير مكتمل، مبرهناً بذلك على أن البنيوية تعنى بما يصمت عنه النص أكثر من عنايتها بما يقوله[٤٤]، ويتجلى المسكوت عنه على صور متعددة يتحقق بعضها بسبب التكثيف الذي يعد سمة شعرية مهمة، أو يتحقق بسبب التخلي عن ترابط السرد، بحيث تقل العناية بالتفاصيل داخل العمل الشعري، ومنها ما يتحقق بسبب التشتت والانقطاع الذي نستشعر الخطاب معه يقفز عن إقامة روابط منطقية بين العناصر، ومنها ما يتحقق بسبب التشكيل الطباعي.

ويُقصد بـ(التعمية) هي: درجة أبعد من الغموض، يصعب معها على المتلقي تأويل النصوص إلى مدلولات تطمئن إليها النفوس، مما تفضي إلى اجتهادات تحفز مهارات المتلقي، وتستفز أدواته التأويلية، وآلياته التفسيرية، مما يسهم على نحو مباشر في إشراك المتلقي بما نسميه "إنتاج النص"، فمن قضايا الغموض الفراغات والفضاء الطباعي والبعد الإيقاعي[٤٥].

فمن النماذج الدالة على تقنية الفراغات، قصيدة "فرس للغريب" لمحمود درويش، مهداة إلى شاعر عراقي:

... في داخلي خارجي، لا تصدق دخان الشتاء كثيراً
فعمّا قليل سيخرج أبريل من نومنا، خارجي داخلي
فلا تكترث بالتماثيل... سوف تطرز بنت عراقية ثوبها
بأول زهرة لوز، وتكتب أول حرف من اسمك
على طرف السهم فوق اسمها...
في مهب العراق[٤٦].

لعل إنعام النظر في النص يكشف ما يصوره من تشتت، وما يتجلى فيه من فراغات تستدعي من المتلقي أن ينهد بمسؤولية ملئها، وأول ملامح الفراغ ما قد تبدى على صورة الحذف في النص، وظهر ذلك في أول الكتابة، وهذه علامة سيميائية بصرية لم يضعها الشاعر فضلة أو ترفاً أو بلا هدف، ولكنه سكت عن جزء من الخطاب يقع على عاتق المتلقي مسؤولية تقديره، ويتكرر

---

[٤٢] إشكالية التلقي والتأويل– دراسة في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة، أمانة عمان، ط١، الأردن، ٢٠٠١، ص:١٥٩.

[٤٣] ينظر: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[٤٤] ينظر: إشكالية التلقي والتأويل، سامح الرواشدة، ص:١٥٩.

[٤٥] ينظر: المصدر نفسه، ص:١٦٠.

[٤٦] ديوان "أحد عشر كوكباً"، محمود درويش، دار الجديد، ط١، بيروت، ١٩٩٢، ص:١٠٠

الأمر نفسه مرتين أخريين: مرة وسط النص، وأخرى في نهايته، وعند تقدير دلالات الحذف تواجهنا صعوبة لعدم يقينية الاحتمالات، ولخضوعها للاختلاف المتأتي من اختلاف مهارات المتلقين وثقافاتهم ووعيهم للسياق، وحسن تقديرهم المقاصد المناسبة، فهل أراد درويش أن يقول شيئاً يعضد جملة (في داخلي خارجي)؟ التي قد تعني أن الأشياء تتشكل على وفق ما كان مخبوءاً داخله مع ما هو ظاهر خارجه، مما يجعل العنصر الخارجي – الظاهر– الخادع عاجزاً عن محو الحقيقة في النفس، ويتجلى ذلك العنصر الخادع القاسي في (دخان الشتاء)، وعلى المخاطب أن يوقن بأن هذا الدخان لن يطول بقاؤه، ولا بدّ أن يأتي البديل أو الفصل الأجمل (فعما قليل سيخرج أبريل من نومنا)، وأبريل يستدعي في النفس الارتياح لأنه مقترن بالتجدد والحياة والربيع[٤٧].

وبناءً على هذا الفهم تحال الرموز إلى مدلولاتها الأبعد، وبإمكاننا توجيه النص إلى مقاصد محتملة، ربما يكون أرجحها أن الشاعر يقصد بالشتاء ودخانه تلك القوى الظلامية التي عمدت إلى تدمير العراق، وصبّت فوقه دخان زمانها، وعندها يكون أبريل زمن الخلاص الذي لابدّ سيأتي ويزيح همّ مكث الشتاء، لأن الربيع يخرج من أهاب سابقة لا محالة، وهذا يدفع النص لتكرار العبارة السابقة بعد إجراء تغيير جوهري لا ينقض دلالاتها ولكنه يؤكدها ويُلحّ عليها، يقول: (خارجي داخلي)، فإن كان التركيب في المرة الأولى بحاجةٍ إلى حرف الجر الذي يسبق كلمة (في داخلي)، فإن الجملة الابتدائية تتشكل هذه المرة على نحو مباشر وهو أمر من الممكن أن يتبادل معه طرفا الإسناد والأدوار، ليعلن لنا صورة من التطابق أي إنه لم تعد ثمة فرصة للتناقض أو الخداع ولم يعد المرء معها عاجزاً عن خوض الحركة المؤثرة فيه وفي عصره.

تأتي بعد ذلك جملة جديدة (فلا تكترث بالتماثيل)، وتبدو للوهلة الأولى غير متسقة مع سابقاتها، وليس هنالك علاقة حقيقية معها، فما علاقة التماثيل بكذب الشتاء؟ ومن تكون هذه التماثيل؟ وما علاقتها بأبريل؟ قد نؤول التماثيل بأنها القوى المتسلطة التي تنصب نفسها سيدة الكون، والتي ظنّت أن الشتاء سيمكث إلى مالا نهاية فوق العراق[٤٨].

وعندئذ يمكننا تقدير تأويلات للحذف الثاني الذي ورد بعد تلك الجملة، أرجح وجوهه أن هذه التماثيل خواء ولا بدّ للزمن من الحركة على الرغم مما تصطنعه من معوقات، ومعنى ذلك أن الربيع قادم وهو أمر يسمح للبنت العراقية أن تطرّز ثوبها بأولى زهرات اللوز، وتعشق كمثيلاتها من نساء الأرض، وتضع اسم حبيبها على ثوبها.

يرى محمد مفتاح أنّ التأويل مهما اختلف بين الجماعات والأفراد، يرجع إلى مقولتين، أولهما: غرابة المعنى عن القيم السائدة، سواء كانت فكرية أو ثقافية أو سياسية، وثانيهما: بث قيم جديدة بتأويل جديد؛ أي إرجاع الغرابة إلى الألفة ودس الغرابة في الألفة[٤٩].فما تحقق من عناصر إيجابية – زهرة اللوز، بنت عراقية، ثوب، سهم، اسم الشاعر، اسم الفتاة – يعني اكتمال الفاعلية التي لا بدّ ستعود إلى العراق، لذلك يمكننا تقدير التأويل ودلالات الحذف الثالث الذي في نهاية النص، بما يتناسب ودلالات التحول الايجابي الذي سيأتي مع أبريل.

أما الملمح الثاني من ملامح الفراغات، هو ما قد جاء على صورة الانزياح الطباعي الذي عزل جملة (في مهب العراق) في أقصى الصفحة من الشمال، وقد شكلت تلك العلامة الطباعية فراغاً وانقطاعاً بصرياً ينسجم ودلالات الفاعلية التي ستتحقق مع أبريل، لأنها جسدت مركز الفعل الذي سيبدأ تأثيره على الآخرين بحث تكون تلك الفاعلية صادرة من هذا المكان (في مهب العراق)[٥٠].

---

[٤٧] ينظر: إشكالية التلقي والتأويل، سامح الرواشدة، ص:١٦٠.

[٤٨] ينظر: المصدر السابق، ص:١٤٤.

[٤٩] ينظر: التلقي والتأويل، محمد مفتاح، ص:٢١٨.

[٥٠] ينظر: إشكالية التلقي والتأويل، ص:١٦١.

الخاتمة

نظرية التلقي هي صدى لتطورات اجتماعية وفكرية وأدبية في ألمانيا الغربية خلال فترة الستينيات المتأخرة، تهتم هذه النظرية بالقارئ وبما يُثير القارئ في النص بغض النظر عن النص وشخصية المؤلف، بل تركز تركيزاً كلياً بكل ما يثير القارئ والدور الذي يؤديه في إتمام النص الأدبي.

لقد ارتبطت بدايات نظرية التلقي منذ نشأتها في ألمانيا الغربية بجامعة كونستانس، وأبرز ممثليها وأشهرهم (هانز روبرت ياوس) و(فولغفانج إيزر)، ومن خلال هذين العلمين اللذين عدهما النقاد كبار المنظرين للتلقي، نستطيع أن نرصد تطورات هذه النظرية والكشف عن مكانتها النقدية التاريخية من بين مدارس واتجاهات النقد الأدبي الحديث الكثيرة والمتباينة.

إن المتلقي هو من تقع على عاتقه مقاييس الجودة الأدبية، فهو من يحدد أبعاد تلك الجودة عبر تأثره بالصورة الأدبية، وتأثيره في الوقت نفسه في العمل الأدبي؛ ذلك أن عملية التلقي عملية متبادلة بين الطرفين، أثر وتأثير.

المصادر والمراجع

- استقبال النص عند العرب، محمد مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.
- الأسلوبية الحديثة (محاولة تعريف)، عياد محمود، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١.
- إشكالية التلقي والتأويل– دراسة في الشعر العربي الحديث، سامح الرواشدة، أمانة عمان، ط١، الأردن، ٢٠٠١.
- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة، دار الشرق، ط١، عمان، ١٩٩٧.
- إعلام الناس بما وقع للبرامكة مع بني العباس، محمد دياب الإتليدي، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز سالم، دار الكتب العلمية، ط١، لبنان، ١٣٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.
- التلقي والإبداع، محمود درابسة، مؤسسة حادة، ط١، الأردن، ٢٠٠٣.
- التلقي والتأويل، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٤.
- ديوان "أحد عشر كوكباً"، محمود درويش، دار الجديد، ط١، بيروت، ١٩٩٢.
- في النقد والنقد الألسني، إبراهيم خليل، أمانة عمان الكبرى، ط١، الأردن، ٢٠٠٢.
- نظرية الأستقبال، روبرت سي هول، ترجمة: رعد عبد الجليل، دار حوار، ط١، سوريا، ١٩٩٢.
- نظرية التلقي أصول وتطبيقات، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط١، المغرب، ٢٠٠١.
- نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، شعبان عبد الحكيم محمد، دار العلم، ط١، مصر، ٢٠٠٩.
- نظرية التلقي، روبرت هولب، ترجمة: عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدة، ١٩٩٤.
- نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية، السيد إبراهيم، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٨.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣، بيروت، ١٩٨٦.