المحاضرة04 التلقي والقراءة"

كانت بدايات ظهور نظرية التلقي على يد بعض الأساتذة والدارسين للحركة الأدبية في ألمانيا بعد ظهور مجموعة من النظريات والمناهج النقدية التي تسعى لتحليل النص الأدبي والربط بين عناصر هو البحث عن جماليته.

فبعد ظهور النقد الحديث التي اهتمت بالسياقات المحيطة بالنص، جاءت المناهج النسقية التي تعالج النص بعيداعن تلك المؤثرات وبقيت حركه النقد مستمرةحتى توصلت الى مايسمى ما بعد النبوية ومنها نظرية القراء ،والتلقي، التي تعطي للقارئ اهمية كبرى .

الخلفية الفلسفية لنظرية التلقي

انطلقت نظرية التلقي من فلسفة أعلام الفلاسفة والمفكرين .

1- **إدموند هوسل** :وهو صاحب الفلسفة الظاهرتية فكانت فلسفته تشكل ردة فعل على الفلسفة الوضعية التي استبعدت الذات، ووجهت اهتمامها إلى العقل الذي تهمه الأقبية المنطقية، وقد سعى هوسل إلى التوفيق بينهما، ومن أهم مصطلحات هده الفلسفة، مفهوم التعالي مفهوم القصرية[1].

2-**إنجاردن**: وهو تلميذ لهوسرل كانت فلسفته تدعو إلى أن تشكل العمل الأدبي وهو عبارة عن تفاعل بين فعل الفهم و بنية العمل الأدبي[2].

---

[1]- بسام قطوس مدخل الى مناهج النقد المعاصر ص 162

[2] المرجع نفسه ص163

3- **غادامير**: وهو صاحب الأفق التاريخي أو ما يسمى أفق التوقع أو أفق، وهي ألاّ ننظر للعمل من منظور ضيق ومغلق بل الأحرى أن يكون العمل شيئا متحركا ويتحرك القارئ بداخله[1].

الخلفية الفكرية لنظرية التلقي:

1- **مدرسة كونستانس الألمانية:** وقد تأثرت هذه المدرسة بالفلسفة الماركيسية النفعية فقد سعت الى تأصيل لمصطلح التلقي على يد "ياوس"، و"آيزر" وقد سعى الى تأصيل خطاب نقدي يهتم بالعلاقة الجدلية بين القارئ والنص[2].

ولذا كان مصطلح التماهي الذي أتى به ياوس أهم مصطلحات التلقي وفيه التداعي،الإعجاب ، الجاذبية التطهير، السخرية.

افق الانتظار المسافة الافق الجديد[3]

القارئ العادي الجمالية القارئ بوعي جديد

2- **مدرسة الولايات المتحدة:** وكانت بدايات الإهتمام لنظرية التلقي عند تفسير ما دعا إليه ياوس على يد "بول دي مان" وهذا مناقشة لأفكار ياوس وربط وشرح العلاقة التي تجمع بين التلقي و السيموطيقا[4].

أهم مصطلحات نظرية التلقي:

---

[1]- رامان سلدن من الشكلانية الى بعد النبوية ص 483

[2]- بسام قطوس، مدخل الى مناهج النقد المعاصر، ص:.165

-قاسمي نصيرة النص الأدبي الإنتاجية الذاتية وإنتاجيةالقارئ، مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في [3]نظريات القراءة ومناهجها ص:227.

1- **إستراتيجية النص**: وهو نسيج الذي يهيئ شروط التلقي،و يقيم العلاقة بين السياق المرجعي وبين القارئ لكي يتم لحم الأجزاء المنفصلة.

2-**التأويل**: عبارة عن تبيان للبني الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية وهو تجاوز سلطة النص الإبلاغية ليمنحه مزيدا من حرية النظر في النصوص التي تُعْصى على التحديد.

3-**جدول القراءة**: بيان العلاقة بين القراءة والكتابة تلك العلاقة الجدلية، ولا يمكن الفصل بينهما بل هما وجهان لعملة واحدة.

4- **أفق التوقع**: وهو جهاز عقلي يسجل بحساسية زائدة التعديلات والإنحرافات في المعيار[1].

وهده بعض المصطلحات التي تقوم عليها نظرية التلقي وغيرها من المفاهيم التي تتداخل مع هاته المصطلحات أو تكون منظومة تحتها.

أنواع من القراءة:

-**القراءة الظاهراتيّة**: وترصد أفعال الخطابات واستنساخها للأحداث الجمالية الذوقية كما تتجلّى في النص دونما تقويم نقدي (2).

وهذه القراءة الّتي تسعى إلى تحديد المعنى القريب التي يمكن أن نطلق عليها اسم قراءة الفهم، وهذا الأمر قد يتمّ بدمج بين قراءتين متداخلتين، قراءة استكشافيّة أو ما يصطلح عليه بالقراءة الاستطلاعيّة، وهي الّتي ينفتح فيها المتلقّي

[1] ينظر في هذا الباب رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، ص:542، وحياة لصحف، مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، ص:179.بسام قطوي – مدخل إلى مناهج النقد المعاصر 182.

[2]- ينظر صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 125.

للنص ويلتقي معه لأوّل مرّة، مع القراءة الاسترجاعيّة الّتي تقوم على فهم وحدات النص، وغايتها الكبرى محاولة أن تقرأ من أجل معنى عادي، وهذا النوع هو الّذي أشار إليه "ريفاتير" (Rifatterre) إذ يقترح قراءتين تجعلان النص مكشوف المعالم وهي القراءة الاستكشافيّة الأولى، والقراءة الاسترجاعيّة وهي قراءة تأويليّة. (1)

-القراءة التماهية: وتتّسم بالتأييد أو الشجب لمواقف الشخصيّات(2)، وهذه القراءة بهذا الوصف هي قراءة انطباعيّة ذوقيّة يمكن للمتلقّي إبداء الرأي فيها قبولًا ورفضًا من خلال المتعة الّتي يحدثها النص في المتلقّين، لتصبح لغة النص هي الّتي لها القدرة في إيجاد متعة الذائقة الأدبيّة الّتي أشار إليها "رولان بارت" (R.Barthes) بقوله: "يجب على النص الّذي تكتبونه لي أن يعطيني الدليل بأنّه يرغبني، وهذا الدّليل موجود: إنّه الكتابة، وإنّ الكتابة لتكمن في هذا: علم متعة الكلام"(3).

القراءة التأويليّة: وهي القراءة الّتي تتعمّق في البحث عن معاني النص والغوص في وحداته، وهي القراءة الّتي تبحث عن معنى المعنى من خلال محاولة الاهتداء إلى نشاطات واعية؛"فهي قراءة للنص أو مقاربة تتحكّم فيها الفرضيّات المنبثقة من

---

[1] -محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 43.

[2] -صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 125.

[3] -رولان بارت، لذّة النص، ترجمة منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، (دط)، دت، ص 27.

معطيات النص أوّلًا ومن قدرات المؤوّل ثانيًا، والتأويل في أوسع معانيه هو القراءة بمعناها الواسع"(1).

أنماط القُرَّاء الّتي تحدّثت عنها الدّراسات المهتمّة بالقراءة والتأويل أو بالمتلقّي للنصوص الأدبيّة، وتحديد المعنى المقصود أو المعنى العميق، أو ما يطلق عليه معنى المعنى، فهذه القراءات للنصوص لابدّ لها من قارئ يستطيع تحديد ذلك، والقرّاء أثناء ممارستهم القراءة الأدبيّة أو النقديّة كالنص يختلفون في طبيعة التلقّي لذلك العمل الإبداعي.

ولذا نجد أنّ المهتمّين بحقل الدراسات النقديّة ما بعد البنيويّة في مجال القراءة والتلقّي يُقدّمون أنواعًا للقُرّاء، حسب مكانة المتلقّي من النص وحسب نوع القراءة استكشافيّة، استرجاعيّة، تأويليّة، فتعدّد نوع القراءة هو الأمر الّذي يجعل النص حيويًّا، متولّد الدّلالة متعدّد المعاني وهذا باختلاف زوايا القراءة.

القارئ النّموذجي:

وهو القارئ المثالي الّذي نرجع إليه في الغالب والّذي يصعب جدًّا تحديد جوهره واستناده، بل إنّنا نستطيع أن نذهب إلى حدّ اعتبار الناقد الأدبي أو فقيه اللّغة بمثابة جوهر لهذا التجريد(2)، وهو كذلك الشخص المتمرّس إلى أبعد حدٍّ بنظام لغة الشعر وبأنواع الشعر، وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليوميّة.[3]

---

[1] - بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 210.

[2] -ينظر، فولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ،ص 22

[3] -ينظر، محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 49.

وهذا النوع من القرّاء ليس غايته البحث عن المعنى السطحي أو الجلي الّذي قد يصله أي قارئ أو متلقٍّ للنص، أو المعاني الّتي يُدْلي بها النص أثناء القراءة كُلًّا "إنّه قارئ يبحث عمّا لم يقله النص صراحة، يفكّ الرّموز المتناثرة في ثنايا النص أو الخطاب، ويبحث عن الفجوات ليملأها ويُسْبر أغوار مستويات النص المجازيّة، ويَسُدُّ شقوقه، فمفهوم القراءة هنا مقترن بالاكتشاف، وإعادة إنتاج المعرفة"(1).

القارئ الخبير:

يعرّفه "إدريس بلمليح" "وهو قارئ يهدف بملاحظاته الذّاتيّة، وبتأمّله لردود الفعل الّتي يثيرها النص، يهدف إلى إخصاب المعلومات الموجودة في هذا النص وإلى توسيع دائرتها كي تصبح المعلومات انعكاسًا لقدرة القارئ لديه".(2)

ويضيف "حسن ناظم" صفات القارئ الخبير كاستطاعة التحدّث بطلاقة، اللّغة الّتي كتب بها النص، وأن يتوفّر على المعرفة الدّلاليّة الّتي تجعله مُسْتَمْتِعًا، توصل إلى النضج قادرًا على نقله إلى الفهم، وأن يتوفّر على كفاءة أدبيّة. (3)

القارئ الضمني:

هو قارئ يكون له حضورٌ ساعة القراءة، يعرّفه "رامان سلدن" (Raman Selden) : "هو القارئ الّذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة تغرينا على القراءة بطرائق معيّنة"(1).

---

[1] -بسّام قطّوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 176.

[2] -إدريس بلمليح، المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها، ص 281.

[3] -حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 137.

فهذا القارئ الّذي لا تكون ولادته إلّا ساعة القراءة للعمل لاتّصافه بالمهارة والقدرة المعرفيّة "فهو قارئ ذو قدرات خياليّة شأنه شأن النص، وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدّد، بل يوجد قدراته الخياليّة للتحرّك مع النص باحثًا عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعًا يده على الفراغات الجدليّة فيملأها باستجابات الإثارة الجماليّة الّتي تحدث له، وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللّغويّة للنص الّذي يقرأه وعندما ينتهي من قراءة النص يكون قد حقّق ما تطلبه القراءة الظواهريّة، أي أن الأنا المفكّرة لا تكون إلّا عندما تدخل دخولًا فعليًّا في علاقات وارتباطات مع اللّغة وحركيّتها"(2)

---

[1] - رامان سلدن، النظريّة الأدبيّة المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، مصر، (دط)، 1998، ص 171.

[2] - محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 52.

مصطلحا القراءة والتلقي
في الساحتين النقدية الغربية والرؤية النقدية العربية

التقديم

لا شك أن من يتامل الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة على حد سواء يدرك أن هناك علاقة قائمة بين النص وقارئه، فهي علاقة واحدة إذ هي هي من أبرز الطروحات التي فرضت ذاتها في حقل الدرس النقدي، إذ شكلت تحولا صارخا في مسار البحث النقدي والتي بعثت تصورا جذريا في الأذهان التي آمنت بسلطة المؤلف، ومدى علاقة النص بمبدعه، وقد أوجب هذا التوجه اهتماما مضاعفا بالنص الأدبي، انطلاقا من حياة مؤلفه ومالارتبط به من حوادث اجتماعية، نفسية، تاريخية، جغرافية...جعلت من المبدع يحاول رسم ماأحاط به من متغيرات وثوابت ومعتقدات في نصوص إبداعية تحمل الكثير من الأسرار الإبداعية ، إذ فهم النص من فهم حياة مبدعه من خلال تحليلها وفك غموضها، فهكذا يفسر التلقي حسب هذا التوجه فهو إعادة انتاج وتصنيع من جديد، إذ لا يكون النص حاضرا إلا بقدر مايكون مقروءا فلا يمكن الجزم بالفصل بين النص وأنماط تلقيه التي تشكلت حوله، فلا معنى لنص إلا إذا قرأناه واشتغلنا على فهمه وماذا أراد أن يقوله. وقد دخلت هذه النظرية"نظرية القراءة والتلقي" حقل الدرسات النقدية العربية فقد طبقت على كثير من النصوص بقصد مساءلتها واستنطاقها بغية استكشاف أبعادها المختلفة ولنا وقفة مع مصطلحي القراءة والتلقي فيما يأتي

مصطلح القراءة في المعجمية العربية

لقد شهدت المعجمية العربية كما من المصطلحات انتاجا وتأليفا في مختلف الفنون والعلوم إذ تجدر بنا الإشارة إلى أن هذا اللفظ قد ورد في القرآن الكريم ومن ذلك ماجاء في سورة العلق في قوله تعالى "اقرأ باسم ربك الذي خلق (1) خلق الإنسان من علق (2) اقرأ و ربك الأكرم (3)الذي علم بالقلم (4) " العلق 04،01 ، وقوله عز وجل في سورة الأعلى "سنقرئك فلا تنسى (07) " الأعلى: 06 .

أما في المعاجم فقد تنوعت الكلمة في الدلالة و المدلول مع حفاضها على جذرها الأصلي حيث وردت في معجم لسان العرب مرتبطة بفعل قراءة القرآن و مدارسته في قول ابن منظور : **قرأ يقرأ قراء و قرانا و الإقتراء** .إفتعال من القراءة قال: وقد تحذف منه الهمزة تخفيفا فيقال **قران و قريت وقار** ونحو ذلك من التصريف .

والاقتراء و القارئ والقرآن والأصل في هذه اللفظة الجمع و كل شيئ جمعته فقد قرأته [1].

وهذا يعني أن الدلالة اللغوية للكلمة ارتبطت بقراءة القرآن ودراسته وتأمل معناه. كما تضمنت جمع الشيئ بعضه ببعض .

فقد قدمت المعاجم العربية مصطلحات جديدة للفظة "القراءة" بوصفها من أهم المصطلحات النقدية الحديثة فوردت بمعنى **التأويل** وهي طريقة خاصة لتأويل ما يقرأه القارئ لنص فهمه غيره فهما مختلفا فيقال:" قراءة جديدة بمعنى تأويل جديد لها و هذا الاستعمال غير شائع في العربية كما وردت بمعنى **التلاوة** وهي هنا توافق المعنى اللغوي الذي يحمل معنى الأداء سواء كان ذلك جهرا أم سرا وهي تحرك النظر على رموز الكتابة منطوقة بصوت عال أو من غير صوت مع إدراك للمعاني التي ترمز إليها الحالتين" [2].

إذن فالدلالة اللغوية للكلمة في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ارتبطت بكل من التلاوة أي عن طريق الفهم المغاير لما فهمه الآخرون أو عن طريق قراءة الكتابة بصوت أو دون صوت بشرط فهم للمعنى .

<u>مصطلح القراءة في النقد الغربي</u>

تعتبر نظرية القراءة من النظريات الحديثة التي ظهرت في قارة أوروبا حيث بزغت في بداية الثمانينيات واهتم بها كبار النقاد و الباحثين الألمان، وتتلخص هذه النظرية عندهم في الظاهراتيه التي كان الفيلسوف الألماني **ادموند هوسرل** قد أسسها" وهي ترتكز على أن حقيقة الشيئ لا تتجلى في ذاته و إنما تتضح أكثر و تبرز حين تتداخل مع الانسان" [3].

ويأتي **ياوس** في مقدمة المؤسسين لهذه النظرية ، من خلال إعادة قراءة الأدب الألماني من منظور جديد ، لأنه شكك في فعالية القواعد الأدبية الألمانية الكلاسيكية خصوصا . وقد دعا ياوس إلى التوحيد بين الأدب و التاريخ وفي نفس الوقت المقاربة بين التاريخ النصي و جمالياته لأنه بمنظوره" أن التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين لا غنى لأحداهما عن الآخر : هما معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي و معيار الخبرات التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي" .[4]

ولا يمكننا الحديث عن ياوس دون أن نعود إلى زميلة **أيزر** هذا الأخير الذي ألف كتابا نقديا عن القراءة و سمه ب: (بفعل القراءة) الذي قرر فيه أن "أي نص إبداعي لا يمكنه أن يتضمن معنى إلا إذا احتك بالقراءة . و تؤلف العملية الأدبية عنده محورين . احداهما فني و الآخر جمالي ، أما الفني فهو نص المؤلف و الثاني هو التحقيق الذي ينجزه القارئ . فالتركيز على نفسية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيئ الكثير في عملية القراءة نفسها ."[5]

كما كانت انطلاقة أيزر من فعل القراءة الذي يقوم به المتلقي عبر طريقة الربط بين المستويات النصية المختلفة " بهدف سد الثغرات و البحث عن المسكوت عنه و يبدأ فعل القراءة عنده من ركيزة أساسية هي مفهوم القارئ الضمني ، و هو قارئ موجود داخل النص يمثل الحد الأدنى للوعي و التجربة التي يبنى عليها فعل القراءة كاملة" .[6]

نستشف مما سبق ذلك الاهتمام المتمثل في إعادة قراءة الأدب الألماني من منظور جديد . وقد اعتمد ياوس في تعامله مع النص على معيارين : هما الإدراك الجمالي لدى المتلقي و معيار الخبرات الماضية في حين عمد زميله أيزر إلى محورين اثنين احداهما فني و الآخر جمالي .

هذا بالنسبة للمدرسة الألمانية و مثلها المدرسة الإيطالية فهي الأخرى لم تخل من الاهتمام بهذا المصطلح وفاعليته ونذكر منهم وبالأخص **أمبيرتو ايكو** الذي أصدر كتابا بعنوان (دور القارئ) تناول فيه مفهوم النص حيث اعتبر النص بناء أسلوبي دلالي براغماتي " وهذا البناء مرتبط بالتأويل المحتمل الذي يشكل جزء من العملية الإبداعية ، كما أبرز الجهد الذي يقدمه القارئ للوصول إلى اكتشاف معميات النص ومغمضاته حيث قال أن المتلقي يأخذ من النص مالم يقله النص قد يتضمنه أو يفترضه و على هذا المتلقي أن يملأ هذه الفراغات وأن يربط بين النصوص".[7]

ولم يكن للمدرسة الفرنسية كثير الاهتمام بهذه النظرية كسابقاتها من المدارس ، فمن بين من اهتموا بها نجد الفيلسوف الوجودي **سارتر** حيث يقول:" لا يصح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة ، كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء فإذا كان القارئ شارد اللب أو متعبا أو أحمقا أو مظرب الفكر أعياه إدراك كثير من العلاقات المصورة في العمل الأدبي فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع في نفسه كما تتقد النار."[8]

ويقول **لوليم راي** في معرض حديثه عن القراءة " القراءة ليست فعلا عاديا أو أمرا عابرا إنما هي مشاركة و تفاعل بل هي إضافة"[9] .

<u>مصطلح القراءة في النقد العربي</u>

تلقى النقاد العرب المعاصرون مصطلح القراءة و اجتهدوا أيضا في ضبط مفهوم له حيث رأى **عبد الملك مرتاض** أن القراءة رغم كونها تفسيرا و تشريحا و نقدا للنص الأدبي إلا أنها لا تخرج عن كونها حاملة لجميع هذه المفاهيم ، فهي نشاط إبداعي واع ينفرد بوظيفة كاملة و ذلك في قوله "إذا كانت القراءة لا تخرج من كونها شرحا أو تعليقا أو تفسيرا أو تأويلا أو تحليلا أو تشريحا أو نقدا ... فإن هذه المظاهر بحكم تعددها و تنوعها تجعل من القراءة هي أيضا نشاطا ذهنيا وإبداعيا متعدد الأشكال ." [10]

وعدها **حبيب مونسي** أنها فعل محرك للنص و القارئ معا من خلال خلق الصراع بينهما ." لأن القراءة التي لا تجسد هذا الصراع إنما هي قراءة تسلم نفسها من أول وهلة ولا تستديم فعل اللعب الذي تقوم عليه كل لذة . فالنص الجيد و القاعدة هذه هو النص الذي يكفل لأكثر عدد ممكن من القراء عبر أجيال متلاحقة بمحافظتهم على حرارة السؤال و جدته ما يستدعي تسلح القارئ لهذا الصراع المستمر".[11]

فقد ربط جودة القراءة بمدى تجسيدها للصراع وجعل النص الجيد هو الذي يطرح تساؤلات متجددة و دائمة و التي من شأنها أن تضفى على القراءة عامل اللذة .

كما عرفها **محمد مرتاض** في كتابه نظرية القراءة و مستوياتها بين القديم و الحديث بقوله:"والقراءة عمل خلاق و ليست مجرد تنقيل البصر بين السطور و إنها تختلف بإختلاف الزمان و المكان و الشخص و القدرة الثقافية لكل قارئ هذا ما يؤدي إلى تجدد النصوص بإستمرار .

أما **جابر عصفور** فقد شبهها بعملية طرح السؤال و الإجابة عنه وهذا في قوله:" بأن القراءة عملية إقتناص لدلالة النص و لكنها في الوقت نفسه طرح سؤال على النص و الإجابة عن هذا السؤال".[12]

والقراءة عند **حميد لحمداني** مصطلح مركزي تتدرج تحته مجموعة من المصطلحات فبرر استعمال المصطلح عنده بعدة مفاهيم و ذلك حسب السياق الذي وردت فيه ، و بتتبع السياقات المختلفة لورود المصطلح و يمكن أن نلمح تقسيمه لهذه المفاهيم من خلال: .

1-**القراءة تأويل** : جاء مصطلح القراءة بمفهوم التأويل في عدة مواضع و ذلك على إعتبار لحمداني بأن نتيجة القراءة هي مضمون التأويل . و يدعو لحمداني إلى تبني نظرية تأولية في الأدب بقوله :" لقد كان من الأولى تطوع النصوص الأدبية بشكل خاص لنظرية تأويلية تراعي نسبة القيم الفنية و خضعوها على الدوام و الارتقاء و الانحدار عند الأدباء .فهذا هو واقع الكتابة التي مارسها الإنسان عبر العصور" .[13]

2-**القراءة تلق** : يعتبر لحمداني القراءة تلق من خلال المساواة بينهما في قوله:" ولقد كنت ألح دائما على أن النقد ليس قراءة عادية أو تلق عاد خصوصا إذا كان الناقد جادا في مهمته .

3-**القراءة نقد** : يستخدم لحمداني مصطلح القراءة بمفهوم النقد في كثير من المواضيع و يكون ذلك بالتصريح المباشر بقوله:" وأعتقد أن التأمل الإنطباعي كنقد أو قراءة قائمة بذاتها و مواصلة لحقيقة ذاتيه هو أكثر أنماط التفكير في الموضوعات الخارجية وهمية ."

4-**القراءة منهج** : ويركز لحمداني على ضرورة الاهتمام بمناهج مقاربة للأدب كالتحليل النفسي و التحليل اللساني . داعيا إلى الاشتغال بها ذلك "أن جميع القراءات التي تسلحت بالعلوم اللسانية و المنطقية ، كانت تقارب هذا المستوى ، أي مستوى شمولية التحليل و ليس كلية التصوير المسبق."[14]

وخلص محمد مبارك إلى اشتراكه في الرؤية مع محمد مرتاض في أن عملية القراءة لا تقتصر على عملية تمرير البصر على السطور ولا الاكتفاء بالتلقي السلبي" اعتقادا منا أن النص قد صيغ نهائيا و حدد ولم يبق إلا العثور عليه كما هو ، أو كما كان في ذهن الكاتب . وقد شبه القراءة عندهم بقراءة الفلاسفة للوجود . وإنها فعل خلاق يقرب الرمز من

الرمز و يضم العلاقة إلى العلاقة و سير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا و نتوهمها حينا فنختلقها اختلاقا."[15]

مصطلح التلقي في الثقافة العربية

وردت لفظة التلقي هي الأخرى في القرآن الكريم حيث نجد بأنها ارتبطت غالبا بالنص أو الخطاب و ذلك في قوله تعالي "**فتلقى آ دم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هو التواب الرحيم (37) "البقرة** : 37 و قوله تعالى كذلك " **و إنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم" ق:** 17 ، كما حافظت الكلمة على دلالتها اللغوية في معجم الوسيط في قوله لقيه لقاء و تلقاء و لقية استقبله و صادفه .

مصطلح التلقي في النقد الغربي

إذا تجاوزنا الطرح اللغوي للكلمة و بحثنا في التداول الاصطلاحي لها نجد أن ياوس يقول أن للكلمة معنيين مزدوجين يشمل معنى الاستقبال (أو التملك) و التبادل ، "والتلقي بمفهومه الجمالي ينطوي على بعدين منفعل و فاعل في آن واحد . إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ و الآخر كيفية الاستقبال لهذا العمل أوالإستجابة له."[16]

وكانت جماليات التلقي على نحو ما يسميه ياوس في نظريته في أواخر الستينيات و بداية السبعينيات تذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعمل فني ما لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه ، أو من خلال مجرد وصفة . فالأخرى أن يدرس الأدب بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي أي من خلال التفاعل بين المؤلف و الجمهور.

ويمكننا اعتبار مقاله الشهير المنعوت ب (التغيير في نموذج الثقافة)المنطلق الحقيقي بداية لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة ، اعتماد على فكرتي النموذج و الثورة العلمية.

ومن "هنا يحدد لنا العوامل الضرورية أو المطالب المنهجية للنموذج الجديد في ثلاث نقاط هي :

أولا : انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي و الجمالي و التحليل المتعلق بالتلقي التاريخي شأنها شأن الصلة بين الفن و التاريخ و الواقع الاجتماعي .

ثانيا : الرابط بين المناهج البنيوية و المناهج التأثيرية و هو الربط الذي لايكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج و نتيجتها خاصة .

ثالثا : اختبار جماليات التأثير حيث لا تكون مقصورة على الوصف و استخلاص بلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب الطبقة العليا بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي و الظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية ".[17]

كما فرق ياوس بين التأثير و التلقي عن طريق تحديد التأثير عنصرا مشروطا بالنص فيما يختص التلقي بالمرسل إليه كعنصر للتجسيم أو لتكوين التقاليد .

واهتم ياوس كذلك بقضية بناء المعنى كونه نتيجة للتفاعل بين النص و القارئ أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده ." وكما عني بطرائق تفسير النص و ذلك لاعتقاده أن النص يحوي فجوات تستدعي قيام المتلقي بإجراءات لفهم المعنى و تحقيق الغاية."[18]

ولم يعتن ياوس ببناء المعنى و طرائق التفسير و حسب بل عمد إلى تحويل النص من غاية إلى آداة للتوصيل ، حيث يغدو النص فيها جزء من عملية أكبر منه بوصفه منتجا ثانيا إنه آداة لاندماج عناصر العمل الأدبي في كل ما يؤدي إلى وصول الرسالة ."[19]

نلاحظ مما سبق تركيز ياوس على عنصر مهم هو التلقي بوصفه تفاعلية بين المؤلف و الجمهور أي أنه لا يقتصر على الإنتاج فحسب ولا على الاستقبال و فقط ، كما اهتم أيضا ببناء المعنى و اعتبر النص منتجا و أداة لاندماج عناصر العمل الأدبي .

أما بالنسبة **لجوناثان كالر** فقد تطرق إلى هذه العملية في كتابه (النظرية الأدبية) حيث عد نظرية التلقي جزء من الظاهراتيه و ذلك في قوله:" أن العامل الأدبي هو المعطى للوعي ،و أن العمل ليس شيئا موضوعيا يوجد باستقلال عن أي تجربة ، بل إنها تجربة القارئ ، و بهذا قد يتخذ النقد شكل وصف حركة القارئ المطرد عبر النص محللا الكيفية التي ينتج بها القراء المعنى عن طريق الارتباطات وسد ثغرات المسكوت عنه و التوقع و الحدس، ومن ثم التأكيد على هذه التوقعات أو إحباطها."[20]

فقد ركز **كالر** على المعنى الذي ينتجه القارئ و مدى تأكيده للتوقعات أو إحباطها وكما انتقد في هذا المجال **فيش** و أكد فشله في صياغته لنظرية التلقي وهذا "لأن **فيش** يرى أن قراءته للجمل تتبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء و الخبراء و أن القارئ هو الشخص الذي يكتسب مقدرة لغوية يتمثل بها القارئ الخبير للنصوص الأدبية . وقد اعترض **كالر** على هذا الموقف بأمرين حاسمين أو لهما في طرح السؤال ما الأعراف التي يتبعها القراء حين يقرؤون ؟ وثانيهما أن ما يزعمه **فيش** عن قراءة الجمل كلمة كلمة في تعاقب زمني إنما هو أمر مضلل فليس هناك من سبب يدعو إلى الاعتقاد أن القراء يتعاملون مع الجمل فعلا على النحو المتجزئ."[21]

كما يمكننا الإشارة إلى ما قدمه **جورج جادامر** في نظريته الهرمينوطيقا فقد ركز على الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي ، حيث أكد أ"ن الوعي ذا الطابع التاريخي العلمي هو أولا وقبل كل شيئ و عي بالوقف التفسيري و أن ما أشد ما في حاجة إليه بالنسبة لنظرية التلقي أولا وهو المنهج ."[22]

وقد آمن **انجاردن** بفكرة مفادها "الحرص على ملء المواقع أو الفجوات وأن ملأها و تحديدها يتم بشكل تلقائي."[23]

وبالرغم من أن **انجاردن** لم يكن من رواد نظرية الاستقبال ولكن كتاباته الباكرة عن مشكلات العمل الأدبي بشكل فعال في توجيه الرواد . وكان من جملة اهتماماته البحث عن مفهوم جديد يحقق العلاقة بين النص و القارئ ، كما تلخصت فكرته في أن العمل الأدبي ينطوي على بعدين متميزين :" أما البعد الأول فيأتلف من طبقات تؤثر كل منهما في الأخرى ، أما البعد الثاني فيضم سياق الجمل و الفقرات و الفصول".[24]

أما عن التلقي **عند لوفينتال** فهو يستلزم حسبه قوة مكيفة اجتماعيا و مكيفة نفسيا على السواء " فهو يستلزم مقاومة الايدولوجيا كما يستلزم إشباع الحاجات و نتيجة هذا الإشباع على السواء."[25]

<u>مصطلح التلقي في النقد العربي</u>

بدأ النقد العربي صلاته بالتلقي منذ الإرهاصات الأولى التي تشكل عندها النقد ، فإذا كان نقد النصوص مرافقا للشعر فإن التلقي مرافق للاثنين معا ، فتاريخ النقد و تاريخ الشعر يرافقهما تاريخ التلقي.

وقد عني النقاد و الدارسون بالتلقي من ناحيتين أساسيتين على حد قول **محمد مبارك**" فمن الناحية الأولى تأثرهم الذاتي بالنصوص الأدبية ، فالنقاد أصلا هم متلقوا أدب وفن وهم طليعة من يصطدم بهم النص فيتأثرون به و ينقلون تأثيرهم إلى الجمهور المستقبل . أما الناحية الثانية فهي دراسة ظاهرة التلقي و علاقاتها بعلم النفس و الاجتماع و الفلسفة و محاولة اكتشاف القوانين و المواصفات التي تتحكم في عملية القراءة و العلاقة بين النص و القارئ كما أكد في ذات السياق أن مصطلحا الاستقبال و الاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي ومن الصعب فصل إحداهما عن الآخر."[26]

ومن الخصوصيات التي شكلت العامل الحاسم في هذه النظرية ما أجمله لنا **عبد العزيز طليمات** في خاصيتين اثنتين هما : "أن هذه النظرية لم تسقط في نفس المنزلق " أي المدارس السابقة " بالتركيز فقط على القراءة (والتلقي عامة) كمحدد لطبيعة العمل الأدبي و قيمته ، بل هي تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية برمتها ، وهي بذلك تتجاوز النظرة الأحادية التي تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها .

والثانية أنه لا تنقطع نهائيا عن مختلف المنظورات و الاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها و التي يبدو أنها قد استنفذت جل إمكانياتها بل تحتويها و تتجاوزها في آن عن طريق الحوار و النقد."[27]

ومنذ تسعينيات القرن العشرين توالت الترجمات للتعريف بهذه النظرية من خلال ترجمة كتب أبرز روادها مع ما رافق ذلك من تخبط في ترجمات النظرية نقلا إلى العربية " ومنها ترجمة **حميد لحمداني** و **الجلالي الكدية** لثلاث فصول من كتاب أيزر الموسم ب

(فعل القراءة) نقلا عن الترجمة الانجليزية التي قام بها **جونز هويكنز** و التي ألح **أيزر** على المترجمين اعتمادها."[28]

لكن الملفت للإنتباه خلط مصطلحي في تسمية هذه النظرية ، إذ نجد أنفسنا أمام تعدد المسميات للمفهوم الواحد "ولعل أشهر ما عرفت به هذه النظرية في النقد العربي المعاصر من تسميات هي : 1 _ جمالية التلقي و التواصل الأدبي مدرسة كونستانس الألمانية وهي ترجمة **سعيد علوش** في مجلة الفكر العربي المعاصر سنة 1986 م حيث اكتفى بنقل بعض أفكار ياوس في مقاله."[29]

2_ قراءة النص و جماليات التلقي وهو "عنوان كتاب **محمود عباس عبد الواحد** جاء به للتعريف بهذه النظرية حيث أشار " بقراءة النص " إلى جهود **أيزر** و " بجماليات التلقي " إلى جهود **ياوس** و كان ذلك سنة 1996."[30]

وإن كان أخذ هذه النظرية النقدية عن طريق الترجمة فإنه لم يكن حائلا أمام النقاد العرب للإكتفاء بما قدمه روادها أو المترجمين بل تعداه إلى محاولة استثمار أفكارها و ذلك بمراعاة الخصوصية العربية من جهة و محاولة تقديم نماذج تطبيقية وفقا لآلياتها من جهة أخرى . وقد ظهر الإهتمام خاصة في بلدان المغرب العربي " الأقصى على وجه الخصوص " ومن رواد هاته النظرية في العالم العربي نجد مجموعة من النقاد منهم .

حميد لحمداني في كتابه القراءة و توليد الدلالة والذي يليه عنوان فرعي تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي وهو بمثابة محاولة للإستفادة من الترجمات السابقة بغرض تطويع هذه النظرية للخصوصة العربية "وقد دعم كتابه بنماذج تطبيقية و كانت النماذج متنوعة سواء من التراث العربي أم من النصوص الأدبية المعاصرة . وقد قسم كتابه الذي جاء في 312 صفحة إلى مدخل و ثلاث فصول حيث عنون الأول بالنص و الخطابات و توليد المعاني حيث قدم فيه تنظيرات مدعومة بنماذج تطبيقية أما الفصل الثاني فقد عنونه بالتأويل العلمي و تأويل الدلائل وهو عبارة عن اجتهاد نقدي لمقاربة النصوص الأدبية بآليات تأويل الأحلام ، ولم تخل هذه المقاربة من عروض إجرائية أيضا . وختم الكتاب بالفصل الثالث بعنوان مستويات القراءة حيث غلب الجانب الإجرائي عليه وقدم نموذجا بالقصة القصيرة."[31]

كما نذكر في هذا المجال أيضا كتاب "**حبيب مونسي** المعنون بفعل القراءة و النشأة و التحول والذي يليه أيضا عنوان فرعي مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال **عبد الملك مرتاض** ضم الكتاب 295 صفحة و قسمه إلى أربعة فصول حيث عنون الأول ب: القراءة النشأة و التحول و قام فيه بمسح لكتابات **عبد الملك مرتاض** من مبتداها إلى اليوم ، وفي الفصل الثالث المعنون ب:نص القراءة و قراءة النص تطرق فيه إلى فصل المواجهة مع الآخر ودفع تصوراته و نقد فهمه ، و أخيرا الفصل الرابع ختمه ب: مبادئ القراءة تأصيل الحداثة و حداثة التراث و تعرض فيه لتأطير النموذج القرائي."[32]

وجدير بنا أن نعرج على كتاب **محمود عباس عبد الواحد** المعنون ب: قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب العربية و تراثنا النقدي العربي ، وهو عبارة عن دراسة مقارنة بين المذاهب الغربية وما أتى فيها و بين التراث النقدي العربي ، وبرغم اختلاف الأفكار بين المدرستين اليونانية و العربية حسبه إلا أنهما يشتركان في أن العلاقة بين النص و حياة صاحبه من ناحية و بينهما و بين المتلقي من ناحية أخرى ، وقد ضم الكتاب 148 صفحة وقسم إلى ثلاثة فصول حيث عنون الأول ب نظرية الاستقبال وقد خصص للكشف عن الرؤية النقدية الجديدة ممثلة في مدرسة كونستانس أما الفصل الثاني فخصص لمفهوم التلقي و فلسفته في المذاهب الغربية الحديثة وفي الفصل الثالث اهتم بالكشف عن خلاصة ما احتواه تراثنا النقدي العربي من أحكام تقريرية و نماذج تطبيقية في كيفية التعامل مع النص".[33]

وعليه ومما سبق التطرق إليه نخلص إلى أن هذه النظرية النقدية جاءت "لتحرر أسر النص والرسالة الفنية، نعم جاءت لتعيد الأنظار في سياق العمل الفني إلى مؤلفه، وقد ركزت جهدها على عنصر المتلقي كونه البؤرة في تشكيل المعنى، وإن كان من الصعب الإحاطة بهذه النظرية لتشعبها، وصعوبة تحديد نقاط ارتكازها، فإننا سنقول مع كل الدارسين، أن كل نقد أدبي يهتم بالقارئ وعملية القراءة مندرج ضمن هذه النظرية."[34]

وكأن هذه النظرة نحو القارئ شيئ حتمي، ولابد منه بعدما كان متنازلا عنه مرارا كونه عنصرا فعالا في توليد المعاني التي تتستر داخل النصوص الإبداعية .

الإحـالات

1-أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، معجم لسان العرب،ج:12، مادة: قرأ، دار الصبح-بيروت-، ط:1، 2006، ص:70-71 .

2-وهبة مجدي والمهندس الكامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،-بيروت-، د.ط، 1979، ص: 287 .

3-محمد مرتاض، نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث مقارنة تنظيرية تطبيقية، دار هومة-الجزائر-، د.ط، 2005، ص:2 .

4-محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط:1، 1417هـ، ص: 8/2 .

5-فولفانغ أيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل-فاس- المغرب، د.ط، ص: 12 .

6-مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،-دمشق- ط:1، 2013، ص: 35 .

7-محمد مرتاض، نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث، ص:22 .

8- ينظر المرجع السابق نفسه، ص: 29 .

9-محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، دار الفارس للنشر-الأردن-، د.ط، 1999، ص:31 .

10-ينظر عبد الملك مرتاض، تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب- وهران- الجزائر، د.ط، 2003، ص: 29 .

11-حبيب مونسي، القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب- سورية- ،د.ط، 2000، ص: 136 .

12-ينظر محمد مرتاض، نظرية القراءة ومستوياتها بين القديم والحديث مقاربة تنظيرية تطبيقة، ص: 19/18

13-ينظر حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-، ط:3، 2001، ص: 5 .

14-ينظر المرجع نفسه، ص:214/213 .

15-محمد مبارك، استقبال النص عن العرب، دار الفارس-الأردن-ن ط:1، 1999، ص:28 .

16-هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن جدو، منشورات الإختلاف-الجزائر-، ط:1، 2016، ص: 110 .

17-صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريث للنشر والتوزيع- القاهرة-، طك1، 2002، ص:147/146 .

18-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وأيزر، دار الشرق للطباعة والنشر، د.ط، 2002، ص: 33 .
19- محمد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري،ص:37 .
20- هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تاويل جديد للنص الأدبي، ص:28 .
21-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وأيزر، ص:50 .
22-صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص:44 .
23-محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص: 37 .
24-هانز روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص: 31 .
25-عبد الناصر حسن مبارك، نظرية التلقي بين ياوس وأيزر، ص:51 .
26-محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص:35 .
27-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وأيزر، ص:51 .
28-فولفانغ أيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص:3 .
29-سعيد علوش، هانز روبيرت ياوس جمالية التلقي والتواصل الأدبي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي-بيروت-، د.ط، 1986، ص: 106 .
30-محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص:5 .
31-حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص:9 .
32-حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول مقاربة تطبيقية في القراءة عبر أعمال عبد الملك ملرتاض، منشورات دار الغرب-وهران-، د.ط، 2001، ص:8/7 .
33-محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديث، ص:9/5
34-فيصل الأحمر، معجم السيمائيات، الدار العربية للعلوم،ط:1، 2010، ص:170

المحاضرة 06 :النقد التأويلي

يعتبر النقد التأويلي أحد آثار النقد التفكيكي الدي جاء به جال دريد إذا أنهما يجتمعان في البحث عن تأويل الأثر اللغوي ولذلك لابد من توضيح حول الفرق بين التفسير والتأويل فكل منهما يسعى للكشف عن معنى النص وقصدية المؤلف ،فإذا كان المفسر يقع على عاتقه عبئ تفهم النص وإفهامه من البحث كما تعنيه الكلمات أو ظاهر اللفظ فإن المؤول لا يكتفي بذلك بل يسعى إلى تجاوز قصدية المؤلف إلى البحث عما وراء ظاهر الكلمات أي البحث عن الرموز الكامنة في النص.[1]

فالتأويل هو فن يسعى لكشف طريقة الاشتغال على النصوص، بتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعريفية والبحث في حقائق مضمرة في النصوص، لإعتبارات تاريخية وإيديولوجية هو ما يجعل فن التأويل يلتمس البدايات الأولى و المصادر الأصلية لكل تأسيس معركي وبرهاني جدلي[2].

فالتأويل يسعى في حقيقة الكشف كما في النص من معاني غير جلية يغمرها بين الألفاظ ولذا هو قائم على التفكيك وحل الشفرات النصبية

والنقد التأويلي ذو طبيعة مزدوجة بحيث يخفي المعنى الجديد معنى آخر أو يتغاضى فيه ويحتاج المعنى الجديد إلى تأويل آخر تراتيبه متتالية مثل الكائنات الحية ومنذ القرن التاسع وعشر أصبحت الهرمنيوطيقا تعني نظرية التأويل .

منطلقات النقد التأويلي(الهرومنيو طيقا):

يمثل شلير ماخر الهرمنيوطيقا الكلاسيكية فقد نقلها من دائرة الاستخدام اللاهوتي إلى دائرة العلم والفن اذي يؤسس لعلمية الفهم ومن ثم التفسير وتدنيه لبعدين في النص:

1\ البعد الموضعي: يتمثل في اللغة.

2\ البعد النفسي: يتمثل في المبدع نفسه .

وقد أدرك العلاقة التساؤلية بين البعدين

---

[1] بسام قطوى مدخل إلى مناهج النقد المعاصر .ص201.

[2] حياة لصحف مصطلحات عربية في النقد بعد الحداثة.

الاول: اللغوي يشير إلى المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة.

الثاني: النفسي يشير إلى فكر المؤلف و يتجلى في استخدامه الخاص للغة.

ويمكن للقارئ التفريق والجمع بين المستويين[1] كما بعد النقد التأويلي امتدادا للفلسفة التي اشتهر بها كل هيدغر غادا مير الذين اعتبرا أن العمل الفني متصل اتصالا وثيقا بالحياة والتجربة الانسانية فقد اسس هيدغر فلسفتة التأويلية من خلال فهمه اللغة من حيث هي ظاهرة معاشة نعاني خبرتها ولابد أن تدرس المنأى عن المناهج السائدة التي تدرس اللغة بإعتبارها موضوعا يقع خارجنا أي موضوع قابل للتشريع والتحليل.

فالحلقة الهرمنيوطيقية (التأويلية) تتميز عن الاستقراء ليس فقط لأجزاء تؤدي إلى الكل وإنما أيضا لأنه لابد من وجود فهم مسبق للكل قبل تفحص اجزائه واستقصائها هدا الفهم المسبق هو مايسميه غادا مير بالتحيز[2] أي الحكم الذي يسبق التحري والبحث وهذا يدل على أن الفهم ممكن بما أن الفهم نفسه يكون ابتدأ دائما باستمرار ويبقى أن نميزه بين الانحياز واعي وانحياز غير واعي من خلال صيرورة الاسقاط ومراجعته من خلال عملية التأويل.[3]

اتجاهات النقد التأويلي

1-الهرمنيوطيقا الرومانسية:

وهي وليدة افكار فريد ريك آست وهي دعوة إلى تناول الصحيح للأدب الإغريقي والروماني والتركيز على إزالة الابهام والخطأ سعيا إلى فهم الموضوع أو الحدث من خلال مقصد مؤلفه فبدلا من فهم الحدث أو الشيئ بعيد عن كل من المؤلف و القارئ بنفس الدرجة وجاء هذا المفهموم مرتبط بمفهوم الروح الموحدة نتائج بعيدة الأثر بالنسبة للمنهج الصحيح للفهم فكل مؤلف يسهم في وحدة الروح المميزة لحقبة معينة هكذا هرمنيوطيقا المعنى وهرمنيوطيقا الروح.

2-هرمنيوطيقا شلايرماخر:

[1] بسام قطوى مدخل إلى مناهج النقد المعاصر .ص204.

[2] رامان سلدن من الشكلانية إلى ما بعد البنيويه.ص412.

[3] سعد البازغي ميجان الرويلي دليل الناقد ص92.

يرى شلاير الهرمنيوطيقا نشاطا عاما وتعد نظريته التأويلية بمثابة ايستمولوجيا للموضوعات المستمدة من الحياة التاريخية والفكرية، وتعد محاولة تبيان الشروط اللازمة لإمكان الفهم نفسه مماثلة لمحاولة كانط ولم يصور شلايرماخر الفهم على انه إزالة للخطأ او فهم لروح مؤتلفة فإن التأويل ليس مشروعا متناهيا ولا منطقيا تماما بخلاف سابقية، فقد أدخل فكرة الإستشفافي في نظريته كلحظة ضرورية كعمل الهرمونيطيقي ولا يعني الاستشفاف رغم مايوحي به في الظاهر إدخال عنصر غير عقلي في نظرية التأويل قد يكون الإستشفافي شيئا لا يتسنى لنا وصفه بلغة تصويرية، غير انه ليس بالشيء الاعتباطي ولا التخميني الصرف، ولا المضاد للعقل انما ينبغي أن ننظرأليه بوصفه الطريقة التي تصادف بها الآخر كشيء غريب لمنا فهناك دائما لحظة أولى من الحدس او الإستشفاف في الفهم غير ان هذه المواجهة البدنية تكون عندئذ قابلة للمراجعة .

3- الهرمنيوطيقا الانطولوجية:

يبين هيدغر بوضوح أنه لا يعني بالفهم أسلوبا من الادراك يقابل التفسير فالفهم بالنسبة له هو شيء سابق على المعرفة، حالة بدنية أو قوة من قوى الوجود لا تستلزم ماهية الفهم استيعاب الموقف الحاضر بل بالأخرى اسقاطا إلى المستقبل .

إن التأويل عند هيدغر هو في الحقيقة الأمر ذلك الذي قد فهمناه أصلا أو هو تحقيق ممكنات مسقطة في الفهم لهذا التطور في الفهم والتأويل نتائج هائلة بالنسبة للنقد الأدبي فإن تفهم نص ما بالمعنى الهيدغر للفهم لايتضمن أن تتصيد معنى ماوضعه المؤلف هناك بل بالاخرى ان تبسيط إمكان الكينونة الذي يشير إليه النص والتأويل لا يستلزم فرض دلالته ما أو اضفاء قيمة عليه بل توضيح ذلك الانشغال الذي يكشف النص بفهمنا المسبق للعالم الذي يلازمنا [1]ومحمل القول أن التأويل في أبسط معانيه هو قراءة للنص أو مقاربة له تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة المستبقة من معطيات النص أولا ومن قدرات المؤول ثانيا والتأويل في الوسع معانيه هو القراءة لمعناها الواسع نقدية أو ايديولوجية أو معرفة أو بريئة....إلخ

ومن هنا أولى مهمات الناقد قراءة المضمر أو المخفي أو المطور إذا لامعنى للنص إلا بواسطة القراءة فالقراءة الاكفاء هم الذين يمنحون لنصوص معاني متجددة فالنص اليوم فضاء وليس وثيقة ملحقة سلطة معرفية تتداوله او بسلطة سياسية تدجنه إنه أرض مجهولة وعلى من يريد إكتشافها يصبر نفسه

[1] ينظر رامان سلدن من الشكلانية إلي ما بعد البنيوية.ص401-407.

على تحمل وعناء السفر في مجاهلها في رحلة البحث عن المعنى الذي يستعصى على تحديد ويظل قابلا للتأجيل .[1]

ونستنتج من هدا كله

1 - إن مصطلح الهرمنيوطيقا مصطلح قديم، ذلك من خلال أصله اليوناني عند كل من افلاطون وأرسطوا .

2-مرادفته لمصطلح التأويل.

3-لمصطلح الهرمنيوطيقا صلة وطيدة بالأدب والفن تقدمهما.

4-الهرمنيوطيقاهي العمل على إخراج المعنى الخفي العميق الذي تنطوي عليه الأعمال الأدبية وغيرها.[2]

[1] بسام قطوى مدخل إلى مناهج النقد المعاصر .ص210.

[2] محمد المتقن مفاهيم نقدية مطبعة آنفو -فاس-المغرب ط1.2013.ص61.

[آليات التلقي دراسة في بعض النصوص الشعرية]

[من منظور نظرية القراءة]

تقوم المختارات الشعريّة في حقيقة أمرها على حسن تلقّي وقراءة النص الشعري من زاوية الذوق والنقد، وهذه الفلسفة المستوحاة ممّا بعد البنيويّة تريد الرقي بالذائقة النقديّة في تلقّي النص الأدبي ، ولذا نجد "ريفاتير"(Rifatterre) "يقترح قراءتين يرى أنّهما كفيلتان بجعل النص يبوح بأسراره للقارئ، وهاتان القراءتان تشكّلان مرحلتين مختلفتين في سبر أغوار النص الأدبي ولكنّهما تتكاملان، وتستمر المرحلة الأولى من البداية حتى نهاية النص، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها وتتبع الكشف على المحور الأفقي (النسقي)، وهنا يستنتج الناقد أنّه خلال هذه القراءة الاستكشافيّة الأولى يتمّ التفسير الأوّل، ما دام إدراك المعنى يتمّ خلال هذه القراءة، أمّا القراءة الثانية فيطلق عليها ريفاتير القراءة الاسترجاعية وهي قراءة تأويليّة، تجعل القارئ يسترجع ما قرأه، ويستحضر أثناء محاولة فهم النص، فالقارئ هنا يقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة في الأثر النهائي لهذه القراءة هو استجلاء وحدة الدلالة الكامنة وهكذا تتواشج كلّ من القراءة الاستكشافيّة والاسترجاعيّة بحيث تمهّد الأولى للثانية".([1])

فالقراءة عند "ريفاتير" لابدّ لها من قارئ نموذجي أو القارئ العمدة أو ما نطلق عليه في ضوء اتجاه قراءات التراث العربي بالقارئ الجامع الذي يسهل عليه فهم وحدات النص وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بفهم ودراسة التراث؛ إذ أنّ هذا الموروث الأدبي بعيد على بيئة ولادة هذه النظريّات الحديثة، ولكنّها تسعى إلى البحث عن الفهم الحقيقي للنص وهذا الأمر أشار إليه " هانز جورج جادامير " (Hans-Georg Gadamer) في دراسته للتراث والموروث ولذا فإنّ "الفهم ينبغي ألّا نتصوّره على أنّه نشاط تبذله الذات، بل على أنّه يعني أن يَغْمِرَ المرء نفسه في حدث من التراث فهذه الفكرة يمكن أن تبرّر تيَّارًا رئيسيًّا موروثًا كمعيار للحكم، وتحظر استبدال بدائل للنصوص المعتمدة"([2]).

وهذه الحالة قد تحقّقت عند القارئ القديم الّذي استطاع فهم الجوانب والأنظمة والجزئيّات ذات الصبغة التاريخيّة للربط بين الواقع الفعلي والتصوّر الحفري المرجعي، وكذلك

بالحفر اللّغوي الدؤوب وهو حفر يظنّ أنّ الوحدات المعجميّة لصيقة بجزئيّات الحياة اليوميّة إذ لا تزيد في رأي الفيلولوجيّين على أن تعكس الواقع أو أنّها الواقع نفسه في الحالات القصوى.([3])

وهذه الفكرة تصوّر العلاقة الوطيدة بين المبدع والمتلقّي، فيصبح العمل الأدبي بين مبدع يُعَدُّ القارئ الأوّل ومتلقٍّ يُعَدُّ القارئ الثّاني لأنّنا في هذه المرحلة سننتقل من القارئ الضمني المصاحب لولادة النص، ويختصر في صاحب النص نفسه بكونه المتلقّي الأوّل لإبداعه، ويصبح آنذاك أفق الانتظار بحسب نظريّة أصحاب مدرسة التلقّي الّتي تمثّل القاسم المشترك بين المتلقّي الافتراضي والمتلقّي الفعلي، وأفق الانتظار للمتلقّي الفعلي الّذي يمثّله الجامع لهذه الأشتات، "ويقودنا هذا التصوّر إلى نتيجة مفادها أنّه ليست للعمل الأدبي دلالة جاهزة أو معنى ثابت مطلق ونهائي، إذ يظل منطويًا على إمكانيّات دلاليّة تقتضي تحقّقها مساهمة القارئ ومحاورته للنص الّذي يكتسب (النص) مع كلّ قراءة جديدة دلالة جديدة، وهذا ما دعا إليه "رولان بارت"(Roland.Barthes)"[(4)].

فالتفاعل الذي يكون بين النص والمتلقي هو أساس القراءة التي تبحث عن المعنى يقول فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser): " إن الشيء الأساسي في قراءة أي عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقّيه لهذا السبب نبّهت نظرية الفيوميولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تكون تهتم ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذات النص" ([5])

وكتب المختارات الشعريّة قد تجسّدت فيها هذه الفكرة المنطلقة من مبدأ تلقّي النص الشعري وفق ضمان جودة النص التي تُشَيِّعُ توقّع وأمزجة الأفراد والجماعة، وهذا الدافع الّذي جعل (المفضّل الضبي) متلقّيا للنصوص الشعريّة الّتي وقعت بين يديه، فقد فَقِه النقّاد القدامى لأثر القراءة وأشار العرب إلى ذلك "فتحدّثوا في مراعاة مقتضى الحال، ومقامات التلقّي المطابقة لمقامات القول، وبرز في نظريّات بعضهم أثر القارئ في استخراج المعاني العميقة ودلالات النصوص"([6]).

ففلسفة النقد العربي عند قراءة النص بصفته عمليّة إنتاج إبداعي مغلق لابدّ لها من تفسير معمّق لتلك الظواهر وفق آليّات البحث عن المعنى بعيدًا عن المؤثّرات الذّاتيّة، فوجّهت اهتمام النقّاد –حسب فلسفة هوسرل - إلى العناية بالعقل الّذي تهمّهُ الأقيسة المنطقيّة، ويستبعد أهمّية الحدْس وتأثيرات الذّات، وعلى العكس من الفلسفة الوضعيّة الّتي دعت إلى

الفصل بين الذّات والعقل (...) وهذا بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجيّة الماديّة إلى عالم الشعور الدّاخلي الخالص [7]. وهذا ما أراد "إيزر" تحقيقه من إثبات شخصيّة نموذجيّة للقارئ أو المتلقّي الّتي يمكن من خلالها وصول المعنى وتحديد دلالاته و مدلولاته المؤدية للمعنى .

ولا يتأتّى ذلك إلّا بفهم للتأثيرات الّتي تنتجها الأعمال الأدبيّة و التجاوبات أو الدّواعي لإثارتها، وهنا تكون مهمّة القارئ تَشْيِيد الإبداع لا تشخيصه، لتتجلّى لنا شخصيّة القارئ الضمني "وهو قارئ ذو قدرات خياليّة شأنه شأن النص، وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدّد، بل يُوجِدُ قدراته الخياليّة للتحرّك مع النص باحثًا عن بنائه ومركز القوى فيه وتوازنه وواضعًا يده على الفراغات الجدليّة فيه فيملأها باستجابات الإثارة الجماليّة الّتي تحدث له، وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللّغويّة للنص الّذي يقرأه"([8]).

وهذا الإدراك للأساليب اللّغويّة للنص هو الّذي قيّد أصحاب الاختيارات الشعريّة لتقوم على تفسير وتحديد مظانّ القوى الجمالية وهي خاصّيّة التأليف عند المبدع بصفته المتلقّي الأوّل، وعند القارئ (صاحب الاختيار) بصفته المتلقّي الثّاني، فتكون القراءة مضاعفة في معجم اللّغة الشعريّة للنص المختار؛ لأنّ خصوصيّة المعجم اللّغوي للشعر عند أصحاب الاختيارات هي كونها الخزّان لأيّ معاجم عامّة لأيّة لغة، ومن ثَمَّ يختار نصًّا لما يتضمّنه من كلمات نادرة الاستعمال ويحاول بهذا المسعى إرجاع هذه المفردات للتداول الشعري والتّداول العام، فيتمّ إنتاج نصّ موازٍ للنص الأوّل من خلال عقد العلاقة بين لغة التأليف ولغة التصوير ،"فالتأليف الشعري في صورته الغنائيّة، على الأقل، سيبدو مع هذا المبدأ العام الّذي تبنّاه تأليفًا عائمًا ومتوقّفًا، أي أنّ التشابه في مستوى المحور الأفقي والتّجاوز في مستوى المحور العمودي لا يمكّنان القول الشعري من أن يتدرّج عبر الزمن "([9]).

لقد فرضت النصوص الشعريّة في الحماسة بخاصّة طريقة على المتلقّي، وقد عَمِد المبدع فيها أن يجعل منها حيّزًا مفهوميًّا ديناميكيًّا مغلقًا يعمل في صورة متكاملة لتقدّم لنا الذوق العام للجماعة من ناحية المبدع والذّوق الفردي من ناحية المتلقّي وإن كان يصحّ عليه في كتب المختارات الشعريّة اسم "المبدع الثّاني".

وهنا نكون بين اتجاهين يحدّدان القراءة ذات الوعي الفنّي وهما:

1- اتّجاه يمثّله فولفغانغ إيزر والّذي يؤكّد فيه على دور القارئ والنص معًا متأثّرًا بالفلسفة الظاهراتيّة لـ"هوسرل" .

2-اتّجاه يمثّله "هانز روبررت ياوس" (Hans Robert Jauss) ، والّذي يؤكّد فيه على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي مستفيدًا من "غادامير" ([10]).

و"غادامير" يُعْتَبَر من دعاة الأفق التاريخي الّذي يقوم على الوعي الفعّال ،"ذلك الوعي الحريّ بأن يدرك ما يجري بالفعل عندما نكون قبالة وثائق من الماضي، وسواء علينا أقبلنا التاريخ الفعّال أم لم نقبله، فإنّه مشتبك بفهمنا اشتباكًا محكمًا، وما يفعل الوعي التاريخي الفعّال أكثر من أن يجعلنا على دراية بهذه الحقيقة الواقعة، إنّه الوعي بحتميّة الموقف الهورمينوطيقي"[11].

فهذا الوعي الخلّاق الّذي يكمن في المبدع لإنتاج النص وكونه المتلقّي الأوّل للنص بعد ولادته ووضع العمل المُبْدَع بين يدي القارئ وهو المتلقّي الثّاني هو الّذي يفرض عليه البحث عن المحفّزات القرائيّة في توليد الدلالة الجديدة أو المعنى المصاحب للنص، وهذا الوعي قد نجده في صورته العالية المتعلّقة بالشعر العربي القديم عند أصحاب الشروحات إذ تتعدّد عندهم زوايا النّظر بالنسبة للنص، وتختلف درجات تلقّيه قرْبًا وبُعْدًا، فكلّما استطاع الشارح وهو القارئ الثّالث تحديد زاوية المعنى، تصبح مرحلة توليد الدّلالة الجديدة وفق مقتضيات الوعي النصّي([12])، فقوّة الوعي عند المتلقّي (الثاني، والثالث) تجعل النص في أعلى مراتب القوّة والنضج التام للمعنى، ويمكن أن نطلق عليه في هذه الحالة اسم أو مصطلح "نص الواجهة"؛ ونعني به ذلك النص الّذي يكون فارضًا نفسه في المشهد الشعري ويتداول بكثرة، ويعني ذلك أنّه حقّق أعلى درجات الفصاحة في نظر جامعه أو متلقّيه.

والمعلّقات الشعريّة بحقّ يمكن أن يطلق عليها هذا الاسم لما احتوته من فصاحة وبلاغة وتماسك وحسن تصوير ووضوح في المعنى، وتكثيف للصورة الشعريّة، ولو نعد إلى الوعي النصّي في شروحات المختارات الشعريّة، نُقدّم شرح التبريزي للمفضّليّات على أنّه أحد تلك النماذج للوعي النصّي العالي الّذي يجمع بين اللّفظ والمعنى أو بين المتلقّين عند التعدّد "، ففي شرح اختيارات المفضّل للتبريزي نفسه يمكن أن تخرج بملاحظات لا حصر لها حول الوعي النصّي ببنية القصيدة وارتباط أجزائها بعضها ببعض، سواء على مستوى البيت وما بعده، أو على مستوى الجملة الشعريّة، أو على مستوى الأجزاء الأساسيّة للقصيدة"، نسيب،

ورحيل، وفخر، يقول "التبريزي" مثلا في شرح البيت الثالث من قصيدة "سلمة بن خرشب" "ومعنى البيت أنّه لما اقتضب الكلام، منصرفًا عن الغزل إلى التبجّح بعزّه وفروسيّته وإقدامه في متصرّفاته، فهذه ملاحظة تدلّ على إدراك التبريزي أنّ الشاعر اقتضب جزء النسيب في بيتين، وإذا طبّقنا هذه الملاحظة على القصائد الّتي تبدأ بالطيف والخيال في الشعر القديم لوجدناها إنّها تؤسّس لنمط أساسي فيما يمكن أن يسمّى بقصيدة الطيف والخيال، وذلك على الرّغم من أنّ التبريزي لم يكن في مقام استقصاء لملاحظته النصّية"([13]).

فالنصوص المختارة في المفضّليّات تعكس في حقيقة الأمر ذوق الجامع لها من ناحية وعيه لتلقّي النص وما يناسب المقام، فيتجلّى هذا الوعي في حسن الذوق النقدي عند المفضّل الضبّي، إذ يرى في تلك النصوص الترابط بين الأبيات والانتقال بين المعاني دون الإخلال بما يقتضيه المعنى السائد والمقصود في النص والّذي أراد الشاعر إبرازه وتقديمه للمتلقّين من أجل استنباطه واستنطاق معانيه.

وهذا ما جعل من "المفضّل الضبّي" خاصّة يميل إلى القراءة والكتابة معًا، إذ استطاع التوفيق بين القراءة الذوقيّة التي حكّم فيها الجماليّة النقديّة، وجمعت في طيّاتها الصورة المثاليّة ليصبح النص يجري مجرى المثل، وهذا لخصوصيّة في جماليّاته وتداوله، سواء أكانت هذه الجماليّة تكمن في الجانب اللّغوي وما يحتويه من حسن اللّفظ وبلاغة المعنى، وما ينطوي تحته من صور بيانيّة ومحسّنات بديعيّة راقية يَسْهُلُ تلقّيه واستيعابه لدى القارئ، أو من ناحية إيقاعه وموسيقاه وربط ذلك كلّه بالمعنى المتداول في النص المناسب للمقام،وما يتوافق بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى في الصوت والصّورة أو الخيال،يقول "رولان بارت" :"فالكتابة الواقعة في صميم الإشكاليّة الأدبيّة الّتي لا تبدأ إلّا معها، هذه الكتابة في جوهرها أخلاقيّة الشكل، وهي اختيار للمناخ الاجتماعي الّذي يعزم الكاتب أن يموضع داخله طبيعة لغته، لكن هذا المناخ الاجتماعي ليس مناخَ استهلاك حقيقي على الإطلاق؛ فليست القضيّة أن يختار الكاتب الفئة الاجتماعية الّتي يكتب لها، فهو يعرف جيّدًا أنّ الكتابة لن تكون إلّا لهذا المجتمع، باستثناء أن يكون على مشارف ثورة ما،فاختياره يتعلّق بشعوره لا بفاعليّته وكتابته هي طريقة للتفكير حول الأدب"([14]).

فهذه الحالة من الكتابة تصوّر لنا حالة المفضّل الضبّي في اختياراته إذ عمل على اختيار النصوص وفق ذوق الفرد وذوق الجماعة، فجاءت المشاركة الضمنيّة بما يناسب المناخ الاجتماعي وما يطرأ على المتلقّي، لأنّ للقراءة منهجًا واضحًا في الكتابات النقديّة

العربيّة وما تعتمد فيه على عنصر التخييل الّذي يعمل في ضوء العقل لأنّ جوهر خطاب الأدب وحقيقته هو إحداث التغيير في المتلقّي، وهو واعٍ بفعل التغيير ممّا يؤدّي إلى تكامل شخصيّة المتلقّي وملامسة إحساسه الجمالي[15].

لابدّ من الحديث - في هذا الأمر - عن أنواع القراءة وأنماط القراء لتلقّي النصوص في المختارات الشعريّة عامّة وما يتعلّق بالمدوّنتين (المفضّليّات) و(حماسة أبي تمّام) على وجه الخصوص.

ولذا سنعرض أنواع القراءة حسب مفهوم روّاد نظريّة القراءة والتلقّي وإسقاط ذلك على القراءات النقديّة والاختياريّة في كتب المختارات الشعريّة القائمة على الجمع والتصنيف، ويمكن أن نميّز بين القراءات المتّجهة نحو النص ويصحّ حصرها في ثلاثة أنواع من القراءة:

-**القراءة الظاهراتيّة**: وترصد أفعال الخطابات واستنساخها للأحداث الجمالية الذوقية كما تتجلّى في النص دونما تقويم نقدي (16).

وهذه القراءة الّتي تسعى إلى تحديد المعنى القريب التي يمكن أن نطلق عليها اسم قراءة الفهم، وهذا الأمر قد يتمّ بدمج بين قراءتين متداخلتين، قراءة استكشافيّة أو ما يصطلح عليه بالقراءة الاستطلاعيّة، وهي الّتي ينفتح فيها المتلقّي للنص ويلتقي معه لأوّل مرّة، مع القراءة الاسترجاعيّة الّتي تقوم على فهم وحدات النص، وغايتها الكبرى محاولة أن تقرأ من أجل معنى عادي، وهذا النوع هو الّذي أشار إليه "ريفاتير" إذ يقترح قراءتين تجعلان النص مكشوف المعالم وهي القراءة الاستكشافيّة الأولى، والقراءة الاسترجاعيّة وهي قراءة تأويليّة. ([17])

إنّ هذه القراءة كفيلة بفهم النص فهما سطحيًّا عامًّا دون الغوص والسبر في أغواره، وهذا النوع من القراءة لا يمكن لأيّ متلقّ للعمل الأدبي أن يستغني عنه في قراءته للنص إذ لابدّ له من الاستكشاف والاستطلاع حتّى يتّضح من خلال ذلك المعنى القريب أو ما يطلق عليه المعنى العادي.

ويمكن أن نعطيه الصورة التالية:

القراءة الاستكشافيّة = اللفظ + المعنى الأوّل (المعنى العادي)

وهذا ما يمكن للمتلقّي أن يستقبله أثناء قراءته؛ إذ من خلالها يتيسّر فهم المعنى وهذا القصد هو الّذي حدّده "بول ريكور" إذ يقول: "هو الفهم حين يطبّق على تعبيرات الحياة

المكتوبة، وفي نظريّة للعلامات تغض الطرف عن الفرق بين الكلام والكتابة، وقبل كلّ شيء لا تؤكّد على جدل الواقعة والمعنى، يمكن توقّع أن يظهر التأويل بوصفه مجرّد مقاطعة ملحقة بإمبراطوريّة الاستيعاب أو الفهم"([18]). يؤكّد "بول ريكور" أنّ الفهم هو الأداة أو السبيل الأوّل لبداية مرحلة التأويل وتوليد المعاني لمضمرة.

-القراءة التماهية: وتتّسم بالتأييد أو الشجب لمواقف الشخصيّات([19])، وهذه القراءة بهذا الوصف هي قراءة انطباعيّة ذوقيّة يمكن للمتلقّي إبداء الرأي فيها قبولًا ورفضًا من خلال المتعة الّتي يحدثها النص في المتلقّين، لتصبح لغة النص هي الّتي لها القدرة في إيجاد متعة الذائقة الأدبيّة الّتي أشار إليها "رولان بارت" بقوله: "يجب على النص الّذي تكتبونه لي أن يعطيني الدليل بأنّه يرغبني، وهذا الدّليل موجود: إنّه الكتابة، وإنّ الكتابة لتكمن في هذا: علم متعة الكلام"([20]).

هذه القراءة الذوقيّة الانطباعيّة قد أسهمت في تحديد النصوص عند أصحاب الاختيارات الشعريّة مع مراعاة الذوق الفردي لجامعها والذوق العام الّذي ينحصر في البيئة، التاريخ، الوعي المشترك، فنمط التلقّي في هذه الحالة "هو تعبير عن حالة من التلقّي الجماعي المشترك، إنّه التحام متماسك لجملة قراءات تصدر عن أفق تاريخي واحد، وتحرّكها هواجس أيديولوجيّة متشابهة، كما أنّها تشترك في مجموعة من الافتراضات والغايات والمصطلحات الفنّية واستراتيجيّات القراءة"([21])، فهذه القراءة بخاصّة الّتي انطلق منها أصحاب الاختيارات للبحث عن النص الشّارد ثمّ محاولة تحويله إلى الواجهة لما يتضمّنه من قيم فكريّة وجماليّة وشعوريّة، هذه القيم تتناسب مع الذوق العام، وهذه لعبة الإبداع الشعري بجماليّات فرديّة وجماعيّة، والفرديّة تحاول اختراق المألوف وما هو موجود، وجماليّات الجماعة تحاول تحقيق التداول للنص.

-القراءة التأويليّة: وهي القراءة التي تتعمّق في البحث عن معاني النص والغوص في وحداته، وهي القراءة التي تبحث عن معنى المعنى من خلال محاولة الاهتداء إلى نشاطات واعية؛"فهي قراءة للنص أو مقاربة تتحكّم فيها الفرضيّات المنبثقة من معطيات النص أوّلًا ومن قدرات المؤوّل ثانيًا، والتأويل في أوسع معانيه هو القراءة بمعناها الواسع"([22]).

والقراءة التأويليّة هي في حقيقة الأمر تعتمد على فكّ رموز النصوص الغامضة المتعدّدة في المعنى، إذ أنّ هناك بعض النصوص تُسلم نفسها للقارئ من أوّل وهلة، ولذا

فإنّ القراءة التأويليّة ليست تلقّيًا ساذجًا، وإنّما هي تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلًا فلا تتوقّف عند حدود التلقّي المباشر، بل تريد أن تُسْهِم بوعي في إنتاج وجهة النظر الّتي يحملها أو يتحمّلها النص، هي لا تريد ولا تقبل الوقوف عند حدود العرض والتلخيص، بل تريد إعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكًا. ([23])

ونجد "إدريس بلمليح" قد تناول هذا الأمر عند التطرّق للقراءة التأويليّة في المختارات الشعريّة وفصّل فيها عند تناول عمود الشعر للمرزوقي. ([24])

والقراءة التأويليّة هي قراءة تتعدّى اللفظ والمعنى السطحي:

لفظ ← معنى أوّل ← معنى المعنى (التأويلية)

فهي القراءة الفاحصة القائمة على التأويل والتشكيك.

ولعلّنا نصنّف قراءة أصحاب المختارات الشعريّة لتحديد المعاني العميقة في النصوص المختارة، وما جعلهم يفضّلونها على غيرها من منطلق الجودة، والمعنى العميق والمتعدّد، من حيث كون قراءتهم (قراءة الجمع) من ذلك الكمّ الهائل من النصوص، والمقطوعات الشعريّة، ليجد المبدع (صاحب الاختيار) نفسه أمام سبيلين من الاختيار.

1/ اختيار لنصوص كاملة: وهي النصوص الّتي اختيرت لأنّها تمثّل القصيدة القديمة بجميع تنوّع موضوعاتها، وهذا الأمر نجده خاصّة عند "المفضّل الضبّي" إذ ينقل النصوص كاملة دون أيّ نقص أو قصّ ، كما هي موجودة في بيئتها، وكذلك عند بعض النصوص في حماسة أبي تمّام.

2/ اختيار لبقايا قصائد، أو شظايا من قصائد، أو القص لقصائد من الروّاة أو من الجامع نفسه، وهذا الأمر قد نجده عند "أبي تمّام" خاصّة وقد أشار "المرزوقي" إلى ذلك بقوله: "وحتّى إنّه ينتهي إلى البيت الجيّد في لفظة تُشينه، فيجبر نقيصته من عنده ويبدل الكلمة بأختها"([25]).

فهذه العمليّة هي الّتي جعلت "أبا تمّام" يختار من النصّ جَيِّدَه، ويدع ما يرى فيه من عيب غير مستساغ، ويرى "علي النجدي ناصف" أنّ كلام "المرزوقي" هذا هو اتّهام لـ "أبي تمّام" لأنّ تغيير الألفاظ لا يبقيه خالصًا لصاحبه (أو قائله)، كما حاول أن ينفي هذه التهمة عن "أبي تمّام"[(26)].

لكنّ "أبا تمّام" لم يكن يأتي بالنصوص كاملة؛ بل كان يختار ما يناسب ذوقه النقدي، ومعيار الجمال الفنّي، وما يتناسب مع تأويلاته القرائيّة، فهو القارئ والمبدع في الآن ذاته، "ومن ثمَّ

نراه لا يأتي بالقصيدة كاملة مثلما فعل "المفضّل الضبّي" و"الأصمعي" من قبل، ولكنّه يختار من القصائد الأبيات والمقاطع الّتي تناسب ذوقه الفنّي ومعاييره النقديّة"[27].

ولعلّنا نذكر أمثلة للدّلالة على اختيار "أبي تمّام" للمقطوعات، أو القصّ لبعض القصائد، فقد نقل قول "جرير" يرثي "قيس بن ضرار"، فكان أوّل بيته على الكسر بعطف سابق:

وَبَاكِيَةٍ مِنْ نَأْيِ قَيْسٍ وَقَدْ نَأَتْ *** بِقَيْسٍ نَوَى بَيْنٍ طَوِيلٍ بِعَادُهَا[28]

فكان أوّل النص اسما معطوفا على ما قبله.

وكذلك من قصيدة "عمرو القنا" اختار منها "أبو تمّام" مقطوعة أوّلها:

القَائِلِينَ إِذَا هُمْ بِالقَنَا خَرَجُوا *** مِنْ غَمْرَةِ المَوْتِ فِي حَوْمَاتِهَا عُودُوا[29]

ومهما يكن فإنّ هذه القراءات المتعدّدة بين استكشاف واسترجاع وتأويل وجمع ما هي إلّا أدوات لإضاءة الجوانب المعتّمة في النص والبحث الجار عن الناحية الفنّية من أجل الوصول إلى المعنى الّذي يرمي إليه وكشف الحجب عنه للوصول إلى النتائج المرجوّة منه، فهي بمثابة إعادة إنتاج للنص بحسب مقاييس نقديّة تتّسع باتّساع الذوق الفردي لجامعها والذوق العام الجمعي.

المراجع والإحالات:

[1]- محمد المتقن، مفاهيم نقديّة، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط1، 2013، ص 43. وينظر حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت الدارالبيضاء ط1، 1994، ص137.

[2]- ينظر، رامان سلدن، من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2006، ص317.

[3] -ينظر، إدريس بلمليح، المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها عند العرب، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرباط، ط1، 1995، ص 465.

[4]- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1، 1426هـ، ص 124.

[5]- فولفغانغ إيزر ، فعل القراءة، ترجمة حميد لحميداني والجيلالي الكدية ،مكتبة المناهل فاس المغرب ، دط، دت ، ص12.

[6]- محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 13.

[7] - ينظر بسّام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط1، 2006، ص 162.

[8] -محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 52.

[9] -إدريس بلمليح، المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها عند العرب، ص 133.

[10] -ينظر، بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 165.

[11] -رامان سلدن، من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، ص 415.

[12] للاستزادة يراجع في ذلك، في علم الدلالة دراسة تطبيقيّة في شرح الأنباري للمفضّليّات لعبد الكريم محمد حسن، وحماسة أبي تمّام وشروحها لعبد الله عبد الرحيم عسيلان،دار الكتب العربية ، مصر دط ، دت، وشروح حماسة أبي تمام دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها،محمد علي عثمان ،دار الأوزاعي الدوحة قطر ،ط1 ، 2011.

[13] ينظر، حسن البنّا عزّ الدين، مفهوم الوعي النصّي في النقد الأدبي، مؤسسة كتب عربيّة، دط، دت، ص 19.

[14]- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، دار المحبة، سوريا، دط،2009، ص 23.

[15] -حسن البنّا عزّ الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظريّة التلقّي وتطبيقاتها، الهيئة العامّة للثقافة، مصر، ط1، 2008، ص 163.

[16]- ينظر صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 125.

[17] -محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 43.

[18]- بول ريكور، نظريّة التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص 120.

[19] -صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 125.

[20] -رولان بارت، لذّة النص، ترجمة منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، (دط)، دت، ص 27.

[21] -نادر كاظم، المقامات والتلقّي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، البحرين، ط1، 2003 ، ص 15.

[22]- بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 210.

[23] -ينظر، محمد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 78.

[24] -للاستزادة ينظر، إدريس بلمليح، المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها، ص 441.

[25]- أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام علّق عليه وشرح حواشيه، غريد الشيخ، دار الكتب العلميّة، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص 4.

[26] -للتوضيح أكثر ينظر، علي النجدي ناصف، دراسة في حماسة أبي تمّام، مكتبة النهضة، مصر، ط1، 1955، ص 30.

[27] - أحمد شوقي، من المصادر الأدبيّة واللّغويّة، دار العلوم العربيّة، بيروت-لبنان، دط، 1990، ص 46.

[28] - أبو تمّام، ديوان الحماسة، دقّقه محمّد فوزي حمزة، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط2، 2012، ص 111.

[29] - المصدر السابق، ص 66.