Journal of Arabic Language and Literature
Volume (1), Issue (3) : 30 Jun 2022
P: 85 - 108
ISSN: 2790-7317
مجلة اللغة العربية وآدابها
المجلد (1)، العدد (3) : 30 يونيو 2022 م
ص: 85 - 108

Reception Theory Concept and Origin - An Applied Model Poem (After a Year) by the poet Dr. Ghazi Al-Qusaibi

Hamda Ebrahim Alawadi
Higher Colleges of Technology || UAE

Abstract: The research discusses the Theory of Reception in Arabic literature. It also presents the theory historical roots, main principles and views that influenced Western and Arab literature. In addition, this paper discusses the most important pioneers who contributed to popularize Theory of Reception ideas. The paper will also discuss emergence from different schools of literature, these schools have emerged from reception principles between the writer and his literary work.
The research highlights formulated concepts to clarify the ideas of the theory, and present different points of view to defend its ideas. We will also highlight the reader's role in analyzing the text, the reflection of his thoughts and psychological needs. This is due to this theory's influence on readers which is considered a cornerstone of literary criticism.

Keywords: reception theory, formalism, literature, Robert Holb, structuralism, hermeneutics, sociology.

نظرية التلقي المفهوم والنشأة – قصيدة (بعدَ سنة) للشاعر غازي القصيبي أنموذجاً

حمدة إبراهيم العوضي
كليات التقنية العليا || الإمارات

المستخلص: يناقش البحث نظرية التلقي وجذورها التاريخية وأهم مبادئ هذه النظرية، وما لها من وجهات نظر أثرت في الأدبين الغربي والعربي، وعن أهم الرواد الذين أسهموا في نشر وتعميم أفكارهم، وظهور مدارس مختلفة انبثقت من مبدأ التلقي فيما بين الأديب وعمله الأدبي. ويعرض البحث أهم المفاهيم التي صيغت لتوضيح أفكار النظرية، ووجهات النظر المختلفة التي دافعت وانتصرت لفكرتها، فهناك من يركز على حاجات المجتمع وآخرون يركزون على الشكل فقط غير آبهين للمعنى. كما وسنرى أهمية القارئ ودوره في تحليل النص، وانعكاس فكره وحاجاته النفسية فيما يؤول وينقد، وذلك لأن هذه النظرية تمد جميع أبعادها بيد القارئ وتعتبره حجر الأساس في النقد الأدبي، كما وسترون اعتبارها بأن المتلقي هو العامل الرئيس في نجاح النص من عدمه.

الكلمات المفتاحية: نظرية التلقي، الشكلانية، الأدب، روبرت هولب، بنيوية، هيرمونيطيقا، سيسيولوجيا.

المقدمة.

بسم الله ِ الذي علّم بالقلمْ، علَّمَ الإنسانَ مالمْ يعلمْ، خلّقَ فأوعى، وأعطى كلَّ شيءٍ خلقَهُ ثم هدى، والصلاة والسلامُ على خيرِ البشرْ، وخيرِ من ذُكِرْ، سيدنا محمدٍ وعلى آلهِ وصحبه خير الصلاة والتسليم.

في بحثي المتواضعِ هذا، سوف أعرض فيه نظرية التلقي، كنظريةٍ لها علمٌ ومبدأ، ولها كيانٌ وأنصار، ولها من َالنشأةِ ما كانَ من سالفِ الأزمان، وما دفعني لذلك؛ الفضولُ والشغفُ بما قرأت عنها من أهميةٍ رسمت اتجاهاً غيرَ مسار الأدب عربياً وغربياً.

أؤمن بوجود المتلقي كعنصرٍ مستقبلٍ للعملِ الأدبي، وبدونهِ لا يتمُّ الغرضُ الأساسي من الرسالةِ الأدبية، فكما قرأنا، أنَّ العمل الأدبي، ماهو إلا رسالةٌ لها مرسلٌ ومستقبل (المتلقي)، وهذا ما نعرفهُ منطقياً، وعليه وددتْ أن أعرفَ نشأتَها ومن أينَ أتتْ جذورُها؟، ومن هم المنادين بها؟، والمؤسسين لها، والذين عملوا بجهدٍ لكي تصلَّ لنا في صور الأدبِ المختلفةِ.

إنني أؤمن بأهمية التلقي في المجتمع البشري بشكل عام، قبل أن أبحث فيه من جانب أدبي، وبلا شك أن أي عملية لغوية، سمعية أو قرائية، لا بد وأن تكون بين مرسل ومتلقٍ لها، ليتم تحقيق الغرض من التواصل، ومن المكتوب والمسموع. أما بالنسبة لنظرية التلقي كنظرية أدبية، لها أصداؤها وروادها، ومن وجهة نظري التي أؤمن بها، إذ لابد لدراس الأدب أن يقف عليها ويفهم ما دار فيها وما حولها من نتائج وفرضيات حُققت على يد الباحثين والنقاد والأدباء، ولماذا هذه الأهمية؟ ولماذا نتعرض لها؟ لأنها تساعد وتهيئ استيعاب النص بشكل كبير، وبصورة يقظة بشكل أكبر عما يكون عليه الباحث وهو دون دراية بها.

عند دراسة وقراءة المدارس المختلفة التي تشكلت بين مؤيد للأديب ومعارض للمتلقي والعكس صحيح، وعند الاطلاع على هذه التيارات الفكرية التي آمنت بالمتلقي، وحددت له أبعادا في فهم النص؛ وبالتالي تأويله، والتحليق في أبعاده التي يريد كاتبها أن تتحقق، أو يأمل في إيصال فكره ورسالته، أيضا من خلال دراسة نظرية التلقي يجد الباحث فرصة ذهبية ليرى ويتعرف على التيارات والمذاهب الأخرى، مما سيربطه في قضايا أخرى تؤثر على النص، منها: طبيعة التيار الأدبي والفكر التاريخي الذي كان سائدا آنذاك، والعادات الاجتماعية التي أثرت على هؤلاء الرواد؛ مما دفعهم لإبراز تيار فكري يميزهم، ويعلي من مركزهم الأدبي بين المدارس الأدبية المختلفة قوميا كان أم عالميا.

وبعد اطلاعٍ واسعٍ على النظريةِ، وعلى المراجع المختلفةٍ من الكتب والمجلات العلميةِ، ودراسات الماجستير والدكتوراة، التي أعدَّها أصحابُها حول نظريةِ التلقي، والحمد لله وفقتُ في الحصولِ على مراجعَ متنوعةٍ، ومن سنواتٍ متفاوتةٍ قريبةٍ وبعيدة، استطعتُ تحديدَ المحاورِ التي سيرسو عليها بحثي الأدبي، شاملةً المبحث النظري والمبحثَ العملي التطبيقي.

ومن خلال القراءة الأولية التي اعتمدت على كتاب نظرية التلقي لهولب نفسه، وهو عراب هذه النظرية، واتجهت لقراءة دراسات لرسائل ماجستير ودكتوراة مثل رسالة أسامة عميرات ولينا أكرم وصفية علية، وآخرون من جامعات ومدارس أدبية مختلفة، لأتمكن من تحقيقة رؤية عامة لموضو البحث، دراسات من مجلات عربية محكمة مثل: مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، وبعد تشكل الأفكار التي أود البحث فيها؛ ظهرت لدي تساؤلات أضعها، لانطلق بحثا عنها.

وهذه الفرضيات التي سأعمل فيها مستخدمةً المنهج التاريخي والوصفي، واللذان سيساعداني في تحديد تاريخ النظرية ومبادئها، وأهم الأسس التي تقوم عليه، ومن أهم التساؤلات التي شغلتني قبل البحث هي:

1- متى نشأت هذه النظرية؟
2- ما مفهوم النظرية وبما تُعنى؟
3- ما أهم التيارات أو المدارس التي انبثقت منها؟
4- من هم أهم الرواد وكيف أثروا في النظرية؟
5- ما أهم أراء هؤلاء الرواد التي ميزتهم في مجال النظرية؟
6- ما أثر هذه النظرية بأدبنا العربي؟
7- كيف يتلقى المتلقي النص؟

وعليه مع البحث حول النظريةِ التلقي والاطلاع على بعض المصادر الأساسية والدراسات السابقة والتي سأعرض لكم بعضها لبيان الأساس الذي سأنطلق منه، مثل:

1- مدخل إلى نظرية التلقي لحافيظ إسماعيلي علوي.
2- نظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي لأسامة عميرات، رسالة ماجستير.
3- الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية لصفية علية، دراسة أدبية من جامعة بسكرة في الجزائر.
4- نظرية التلقي بين ياوس وإيزر لعبد الناصر حسن محمد.
5- الوظيفة الجمالية في الأدب بين عبد القاهر الجرجاني والشكلانيون الروس للينا أكرم خضر، دراسة ماجستير.
6- الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي لمحمد ناجح محمد.
7- ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر لحاتم الصكر.

سأدرس هذه الفرضيات، واستنبط ما احتوتهُ من علمٍ، أثرى لنا أعمالنا الأدبيةَ، وأيضاً سأرى الدور البارز الذي أسهمت فيه هذه النظرية في رفدِ النصِ الأدبي، ودعمِ عملية القراءة الفاعِلَةِ التي تضمنُ بيان المعنى وشعور الكاتب.

المبحث الأول- الإطار النظري لنظرية التلقي

أولاً-نشأة النظريةِ:

إن تنشئة الشيء كما نعلم لا تأتي من فراغ بل من بيئةٍ مؤهلةٍ لاستيعابه واستقباله، أو قد يكون هناك عاملاً مُهيئاً لإدراج وإبراز هذا الشيء ونظرية التلقي كما قرأت في كتاب روبرت هولب (نظرية التلقي) وجدت طريقها في المجتمع الألماني في الستينات، وذلك تزامناً مع متغيراتٍ مجتمعيةٍ واضحة، مربها المجتمع الألماني من تغيرات اقتصادية وسياسة، وبروزِ جيلٍ جديدٍ ما بعدَ الحربِ الذي نشأت فيه الحركاتُ الطلابيةُ وجمعياتهمْ، كل هذه العوامل أثرت في الأدب الألمانيّ وساهمتْ في تغيير مسارِهِ وتطورِه. إلا أن هناك مبدأٌ اعتمد عليه فلاسفةُ الأدب وهو أنَّ التغير سواءً كان في الأدب أو الفن، أو غيرهما من شؤون الحياة، لا يأتي من فراغ، بل لابد من وجود إرهاصاتٍ أو آثارٍ تشيرُ إلا أن شيئاً ما على وشك التغيير أو الحدوث.

فالنظرية كما يعرفها الاستاذ أسامة عميرات في رسالته للماجستير، هي: (**أن النظرية عبارة عن مجموعة من التصورات والافتراضات التي تتشكَّلْ في منظومةٍ من التعريفات التي تعطينا نظرةً منظمةً لظاهرةٍ ما، بهدف التفسير والتنبوء**) [1]، من تعريفه أجد أنه لابد من دراسةِ التصورات والافتراضات بمدىً زمنيّ وتحديد النتائجِ، والاتفاقِ من قبلِ الأدباءِ واعتمادهم لهذه النتائجِ، هو ما يجعلها نظريةً مجازةً للتطبيق، المدى الزمني هنا لابد من أن يكونَ مدىً بعيداً تمُرُّ به التغيرات والآراء والدراسات، حتى يتمَّ تشكيلُ ونَظْمُ هذه الافتراضات بصورةٍ علميةٍ ومنطقيةٍ.

من الإرهاصات الفكريةِ التاريخيةِ التي اشترك فيها الباحثين والنقاد، وأكدَها روبرت هولب في كتابه (نظرية التلقي)، خمسةُ مصادرٍ لها الدور الأكبر في استقبال وتهيئةِ ولادةِ نظرية التلقي في المجتمع الألماني وأدبهِ، في حقبَةِ

(1) أسامة عميرات، **نظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي**، (الجزائر: جامعة الحاج لخضر، 2011م)، ص: 19

الستينات من القرنِ المنصرم. والمصادر التي سأتطرقُ لها في بحثي هذا، مقدمةً نبذةٌ عن كل مصدرٍ، لتتضحْ للقارئِ الأسس التي شكلَّتْ وبُنِيَّ عليها ما وصل ليومنا هذا باسم (نظرية التلقي) [2]، وهذه المصادرُ هي:

1- الشكلانيةُ الروسية.
2- بنيويةُ براغ.
3- ظواهريةُ رومان إنجاردن.
4- هرمنيوطيقيا هانز.
5- سيسيولوجيا الأدب.

❖ **الشكلانية الروسية:**

الشكلانية هي حركةٌ ظهرت في بواكيرِ القرنِ العشرين، مرتبطةً بالمتحدثين باللغةِ الأنجلو أمريكية، وجاءت مختصةً بالنقدِ الجديد، ثم توحدَتْ مع البنيويةِ الباريسيةِ كما يصفُها روبرت هولب. الشكلانيون الروس اهتموا بالنص الأدبي وتقنياتهُ، والهدف من ذلك معرفةُ التركيبِ الذي يكونُ عليه الشكلُ الكلي للعمل الأدبي. الاستاذ أسامة عميرات يفسر ذلك في دراسته الأدبية للماجستير، قائلا: (الأساس عند الروس في الأدب ليس مايقال، أو الفكرة التي تضمنَّها، وإنما الطريقة التي تم بها تقديم الفكرة)3، أي الشكل أو القالب الذي تقدِّمت الفكرةُ فيه للمتلقي، ومن خلال توسع الروس في الاهتمام بالشكل الأدبي، وضعوا البذرةَ التي قادت لإيجاد طرقاً جديدةً للتأويل وفهم النص، وهذا ما ربطَها مستقبلاً بنظريةِ التلقي.

(كان لتسليم الشكلانيين ب (التطور الأدبي) أصداء قوية في النظرية الألمانية الجديدة(التلقي)، حيثُ ربط بعضُ الألمان بين الروسِ المبكرينَ وهمومهم القومية)4، ومن هذا المنطلق استطاع الروس إيصال فكرتهمْ إلى فرنسا، التي استحسنَ أدباؤها هذه النظرية ودمجوها مع البنيوية الباريسية. الشكلانيون يؤمنون بالإدراك والأداة، وهو ما وجدهُ هولب في كتاباتِ فيكتور شكلوفسكي، حيث يرون أن الصور والاستعارات لا تعطي للنص المعنى الإدراكي المطلوب، بل هي آلات تساعد في أحداث تأثير في النص، فلابدَّ للقارئِ الذي سيتلقى النص من أن يدرك المعنى أولاً، ثم يقررُ جمال وجودة النصِ من عَدمهِ، (هذا يبين أن صفة الفنية التي تُعزى إلى الشعر في شيءٍ بعينهِ، هي نتيجةُ إدراكنا، فالأشياءُ الفنيةِ بالمعنى الضيق، هي تلك التي أبدعت بأدواتٍ خاصةٍ، الغرضُ منها هو أن يتم إدراك هذه الأشياءُ بأكبرِ قدرٍ ممكنٍ من اليقين، على أنها أشياءٌ فنيّةٌ)5.

إذا الأدوات عند الشكليين هي التي تُسهمْ في إدراكِ وفهمِ النص الأدبي، فالنصُ ورموزُهُ ليس لها أيُّ قيمةٍ في إتمامِ الشكلِ النهائي للعملِ الأدبي الفني، فيجب من وجهةِ نظرِهم أن تعمل هذه الأدوات مع معاني الكلمات، فتعطي التفسيرَ المطلوب للنص، وأيضا اعتمد الشكليون على التغريبِ كأداةٍ مهمةٍ في تأخيرِ الإدراك، حتى تزيدَ من عمقهِ لدى القارئ، فيؤدي الإدراك المطلوب في النهايةِ. فالهدف من التغريبِ هو أن نرى استخدامَ الأشياء يختلف على غيرِ عادتها، كما فعل شكلوفسكي عندما حولَّ الحصان إلى راوي في إحدى رواياتهِ (كلومستر). أيضا أداة القص للرواية، فلهمْ وجهة نظرٍ فيها، حيث يعتبرونَ أن الحبكةَ هي من تعرضُ المعنى الإدراكي للرواية بما فيها من تعقيدٍ وتصعيدٍ للأحداث، أما الروايةَ فهي بيدِ الكاتب هو من يملؤها بالحبكةِ، التي تعطي لها المعنى الذي يحركُ مشاعر المتلقي. وكما

---

(2) روبرت هولب، **نظرية التلقي**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ص:48

(3) أسامة عميرات، **نظرية التلقي واجراءاتها التطبيقية في النقد العربي**، (الجزائر: جامعة الحاج لخضر، 2011م)، ص38.

(4) روبرت هولب، **نظرية التلقي**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ص50-52.

(5) روبرت هولب، **نظرية التلقي**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ص: 50-52.

يؤكد روبرت هولب في كتابة نظرية التلقي، قائلا: (ما تزالُ النظريةُ الشكلانيةُ لها تأثيرٌ على نظريةِ التلقي، من خلال التاريخ الأدبي)6، وكذلك شكلوفسكي الذي شرح الأداة على أساس أنها قادرةٌ على تغريبِ الفكرةِ والتصورُ، التي تنصبُ على المتلقي في النهاية بالفهم. التطور الأدبي والثورات الفنية التي فرضتها الحياةُ، بحكمِ الصيرورَةِ والأحداث والسياسةِ والتاريخ، هو من يقودُ إلى استحداث نظرياتٍ تنحدرُ في أصلها من نظرياتٍ سابقة ولكن بحلَّةٍ جديدةٍ، كما حصل مع الشكلانيةِ والتلقي.

❖ **بنيوية براغ:**

(جان موكاروفسكي) من خلال قراءتي عند المدرسةِ البنيويةِ الفرنسيةِ، تخيَّلتهُ عرابَ المدرسةِ البينوية، من كثرةِ أنصاره الذين يعتبرونه أحد أهم الأقطاب في هذه المدرسة، بل من مؤسسيها، جان موكاروفسكي كانت له مقالاتٍ في الثلاثينيات، لم يُعرها الأدباء اهتمام، كان يشيرُ فيها إلى نظرية التلقي، إلا أن الغرب لم يكتشفوا إبداعُهُا الأدبي، أما البنيوية كما يراها جان موكاروفسكي: (هي عملية مجاوزة للتعارض بين الشكلانية والنزعة التقليدية)7، أي أن البنيوية لا تركز على شكل العمل الأدبي حرفيا فقط، بل تتجاوز ذلك إلى الربط الواقعي الاجتماعي بالعمل الأدبي، كما نرى من تاريخِ تطورِ الأدب أن الأدب لا ينفصل عن حياةِ الشعوبِ، وهي المتأثرُ الأولُ بقضاياهم وهمومهم. البنيويون يعتبرون العمل الأدبي نظاما دالاً، له إشاراتٌ وعلاماتٌ تفيدُ بانه متسلسلٌ من بذورٍ معينةٍ، وبذلك لا يفهمون بنيةَ العملِ على أنها مستقلةً بل متصلةٌ ببنيات أخرى، ساهمت في استحداث هذه البنيةِ المعاصرة، من خلال تعريفِ موكاروفسكي للعملِ الفن، أجدُ إشارةً إلى نظرية التلقي، حيثُ يرى أن العمل الفني: (علامةُ مركبةُ، أي حقيقةُ علاميةُ Semitic Fact، تتوسط بين الفنان والمخاطَب (الجمهور، المتلقي))8، أيضا يرون أن الطابعَ العلامي الذي نادى به موكاروفسكي يؤدي وظيفتين ويحققُ منظورين في نفس الوقت، هما:

1- علامةُ موصلةُ لغاية ما.
2- بنيةُ مستقلةُ.

وهنا يعدُّ العمل الفنيُّ رسالةٌ لها غرضٌ يجبُ أن تصلَ إلى متلقٍ مستهدفٍ، وليستْ مجردَ عملٍ فنيّ أو شكلٍ فقط، فيكون له دلالةٌ وإشارةٌ إلى همٍّ مجتمعي أو إلى حماسةٍ معينة أو وصفٍ لحاجةٍ لها أثرها الذي سيتأثر به المتلقي. وهنا يقول هولب عن موكاروفسكي(تميزَ موكاروفسكي عن إنجاردن الذي يفصل كذلك العمل بما هو منتج مصنوع عن تحققه الجمالي، والشكلانيين الروس الذين كانت الحقائق المجتمعية تمثل لديهم عناصر دخيلة على الساحة النقدية، غير مرغوب فيها)9 ولا قيمةَ لها في العمل الأدبي.

قرأتُ دراسةٌ للاستاذة لينا أكرم خضر لعام 2015م، حول الوظيفةِ الجماليةِ في الأدب بين عبد القاهر الجرجاني والشكلانيين الروس، أشارت إلى: (أن مصطلح الأدبية عند الشكلانيين الروس لا يهتم بالمعنى، وإنما بآلية بناء المعنى بطريقة بناء النص الأدبي)10، وأرى أنها من أهم سبب لانتهاء الشكلانية هي عزوفهم عن قضايا الإنسان والمجتمع، والاهتمام بالشكل فقط، لذلك لم تجد قبولاً وأنصارا من مجتمعاتهم، أيضا أكدت الاستاذة لينا: (أن

(6) روبرت هولب، **مرجع سابق**، ص:57

(7) روبرت هولب، **نظرية التلقي**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ص70-72.

(8) روبرت هولب، **مرجع سابق**، ص72.

(9) روبرت هولب، **مرجع سابق**، ص: 72

(10) لينا أكرم خضر، **الوظيفة الجمالية في الأدب بين عبد القاهر الجرجاني والشكلانيون الروس**، (سوريا: جامعة دمشق، 2015م)، ص: 49

القادة الروس كانوا يهاجمون الشكلانيين)11، مما شتت شملهم وفرَّقهُم، وهذا التفكير الشكلي يتعارض مع البنيويين الذي يرون أن العمل الأدبي لايمكن أن يفصلَ عن متلقيهِ من جمهور المجتمع وحاجاتهم.

أيضا ظهرَ في الساحةِ البنيوية فيلكس فوديشكا الذي يعتبر طالباً نجيباً لموكاروفسكي الذي اعترف بنظرية التلقي في مسيرته الأدبية، بل وضحت نظرية التلقي بصورةٍ أكثرَ ترتيباً ونظاما في أعماله، حيث يشير روبرت هولب أنَّ فوديشكا من شدةِ تنظيمهِ لمسألةِ التلقي قد أدرجَ التلقي في المجموع الثالث من موضوعاته، كذلك كانت لهُ الريادة في توسيع مفهومِ التلقي، إلا أنَّ فوديشكا وقع في غلطةٍ فادحةٍ وهي اعتماده على الناقد في تجسيد العمل الأدبي، وليس على الوضع الاجتماعي الذي نشأ فيهِ هذا العمل.

أيضا مما علمتُ من خلال قراءتي وبحثي أن البنيويين لجأوا لعلم التفسير وعلم المنهج ومن أهم رواد هذا المسار البنيوي جورج غادمر، الذي يهتم بالشرح والتفصيل ويهتم اهتماما ضروريا بعملية الفهم، بحيث أن المتلقي تكون لديه فكرةٍ عميقةٍ وشاملةٍ مع النص.

❖ ظواهرية رومان إنجاردن (الفينومولوجيا):

لفت نظري الاستاذ أسامة عميرات في دراسته الأدبية للماجستير، حول نظرية التلقي إلى مرجع مهم للكاتب حاتم الصكر، كتاب بعنوان (ترويض النص) وقد أورد كيف أسهمت هذه الظواهرية في دعم نظرية التلقي، حيث يقول: (دعا نقاد القراءة وجمالية التلقي في منتصف العقد السابع من هذا القرن، إلى تفاعل القارئ والنص، إعادة لثنائية الذات وموضوع الظاهراتية) فقد تأثر رواد هذه النظرية (ولا سيما إيزر وياوس) بالفكر الظاهراتي من هوسرل فغادمير حتى هيدجر، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل: (أفق الانتظار) و(المسافة الجمالية) و(فراغات النص) و(الواقع الجمالي) التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها)12، ومن أهم مفاهيم هذه المدرسة مفهوم التعالي الذي عرفه هورسل، أنه تحولُ الظاهرة من عالم المحسوس المادي إلى عالم الإحساس الذي يحرك انفعال الأديب، فينتج عنه العمل الأدبي.

أما المفهوم الثاني فهو مفهوم (القصدية) يعرفه الاستاذ أسامة عميرات على أنه: (اللحظة الآنية 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 عمليةِ الفهم والتفسير والإدراك للجانب الداخلي لكل من الذات والموضوع)13، ومن خلال التعريف نجد أن عملية الفهم والتفسير لا بد لها من مستقبل يتلقاها لتتم الاستجابة، ولذلك استحقتْ هذه المدرسة، أن يشارَ لها كمصدرٍ من مصادر نشأتِ نظرية التلقي. هذه المدرسةُ تدعو إلى إشراكِ القارئِ (المتلقي) في التفسير والتأويل، لإشباعِ الرغبةِ في إظهارِ جمال النص، والشرحِ والتأويل لديهم لا يكون سطحيا مباشرا، بل عميقاً وأصيلاً يظهر كل الجمالِ الذي تحويهِ جُعْبَة النص.

يقول الاستاذ عميرات: (هذا الاتجاه له دورٌ في تنمية القدرات المعرفية للمتلقي، ودورهُ في البحث عن المعنى، الذي هو أساسُ الإبداع، ولما يقوم عليه هذا التفكير من افتراض أن المعنى يرتكز على (ذاتٍ متعاليةٍ) (المؤلف)، وتكمُن

---

(11) لينا أكرم خضر، **الوظيفة الجمالية في الأدب بين عبد القاهر الجرجاني والشكلانيون الروس**، (سوريا: جامعة دمشق، 2015)م، ص: 104-105

(12) حاتم الصكر، **ترويض النص: دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر**، (مصر: الهئية المصرية العامة للكتاب، 1998م)، ص109.

(13) أسامة عميرات، **نظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي**، (الجزائر: جامعة الحاج لخضر، 2011م)، ص41.

ارتكازهُ على ذاتٍ أخرى مشابهةٍ (القارئ))14، شرحٌ ممتاز للاتجاه الظاهراتي وتصريحٌ مباشرٌ بضرورةِ وجودِ مرسلٍ ومتلقٍ، ونلاحظ منه أن ذات المؤلفِ تعتمدُ على ذاتِ المتلقي، لتبرز جمالية النص، وليزداد عمقهُ وجمالُ معناه.

❖ **الهرمنيوطيقا:**

(تُفهم الهرمنيوطيقا كتغيرٍ، والكلمة مشتقة من اسم الإله هرمس، الذي هو رسول الآلهة)15، والإله هرمس من التراث اليوناني الأسطوري، لديه عدة مهارات عالية في السرعةِ والطيران، وبذلك كان رمزاً للتواصلِ والسرعة في نقل الرسائلِ بين الناس، ويربط بين العالم البشري وعالم الآلهة. ومن خلال عمل ساعي البريد هذا أجدُ أن أهم خاصيةٍ له بعد السرعةِ هي البلاغةُ والبيان، لأنه يحمل رسالةً هو كفيلٌ بإيصالها وتوضيحها لجهةٍ أخرى تعتبر هي المتلقي.

يقومُ هذا الاتجاه على مبدأين رئيسيين يوضحهما ديفيد جاسبر في كتابه (مقدمة الهرمونيوطيقا)، وهما الإيمان والتشكيك، فيقول: (قراءةُ أي شيءٍ يتطلبُ، إذا شئت، فعلا إيمانيا أولياً بالنص الذي أمامنا، وبعبارة أخرى عندما نقرأ روايةٌ، علينا أن نؤمن بأن البطلَ فيها هو شخصٌ حقيقيٌ يهمُّ القارئ، رغم علمنا بأن هذا مجرد خيال، يصبحُ النص عالماً نسكنهُ للحظةٍ)16، أي كلما آمنتَ بالنص، كلما زادَ تمَّعُنكَ فيه، فيزداد فهمكَ وتفسيركَ لما قرأتْ وشعرتْ فيه أثناء القراءة.

ونلاحظ عملية الإيمان المتجسدة في أنصار الإنجيل، وانتشار دينهم، كل ذلك تحقق بسبب تفسيرُهم وتأويلهم أولا، ثم إيمانُهم بالرسالة الإلهيةِ المرسلةِ لهم عبرَ التاريخ الإنساني ثانيا، مما يثبت فاعليةَ مبدأِ الإيمانِ والتشكيكِ في هذا الاتجاه الأدبي الديني.

ومن أبرز روادِ هذا الاتجاه هو هانز غادمير، الذي يرى أن المتلقي (القارئ) له الأحقيةُ بالتفسير والتأويل، للنصوصِ التي تقع بين يديه عبر التاريخ، وهنا نجد مصطلح (الأفقان، The two horizons)17، والأفقان هنا كما أوردها ديفيد جاسبر أنها تمثلُ أفق النص الأصلي، الذي ينتقل عبر التاريخ لأجيالٍ من أفق القراء الذين يستقبلون النص ويفسرونه، فالتأويلُ من حق الجميع في كل عصرٍ وأوان، والتفسير ليست له شروط صارمة، فالمعنى من التفسير يقبل الصواب والخطأ للكل، لأن الاستجابة عند المتلقي تختلف من شخصٍ لآخر، فكلٌّ بحسب فهمه وثقافته.

❖ **سيسولوجيا الأدب:**

في هذا الاتجاه نجد أن المحور هنا هو (القارئ) المتلقي للنص، لأنه الفرد الذي يعيشُ في المجتمع والمهتم بقراءة كل ما يمسُ همومهُ ومشاكله، ولأنه يريدُ أن يرى إسقاطاتُ حياته وكيف يجد الحلول لما يعاني، إذا المتلقي هنا من خلال استيعابه للنص الذي تعايشَ فيه واندمج معهُ هو من يحددُ نجاح العمل الأدبي، وكل ما كان العمل الأدبي مرتبطاً بحياتهِ ومجتمعهِ كلما لاقى نجاحا ورواجاً لديه (المتلقي).

---

(14) أسامة عميرات، **مرجع سابق**، ص41.

(15) ديفيد جاسبر، **مقدمة في الهرمنيوطيقا**، (الجزائر: منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، 2007م)، ص41.

(16) ديفيد جاسبر، **مقدمة في الهرمنيوطيقا**، (الجزائر: منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، 2007م)، ص23.

(17) ديفيد جاسبر، **مرجع سابق**، ص:32.

في الاتجاه السيسيولوجي يقول روبرت هولب: (ثم إن الأدب يتداخل في المجتمع بطريقةٍ مركبةٍ، فهو من جهةٍ يلبي لدى فئاتٍ اجتماعيةٍ بعينها الحاجات النفسية التي قد تهددُ النظام الاجتماعي في حالِ عدمِ تلبيتها)18، أي أن الأدب ليس مجرد عمل فني يصور جمال نصٍ معين، واستعاراتٍ رائعة، بل هو محركٌ ومغيرٌ للواقع الإنساني، جزء لا يتجزأ من حياة الناس والمرآةِ التي تعكسُ همومهم، كمثالٍ أقدمهُ لكم وجدتُهُ في كتاب هولب أن الأديب ديستوفسكي من خلال أعمالهِ الأدبية التي قدمها مجسداً هموم الطبقةِ الوسطى الألمانية، فاستطاع أن يكسبَ أنصارا لفنّهِ ولأعماله الأدبية، حيث قدم لهم عملا أدبيا يحكي همومهم ويعكسها لهم واقعهم، وهنا أعطاهم عنصر المواساة الذي تميل لهُ أنفسهم. أجد أن ما قدمه الاستاذ مراد حسن فطوم في هذه العبارة تلخيصا رائعا للاتجاه السيسيولوجي حيث يقول: (مدرسة سيسيولوجيا الأدب التي تحيلُ عمليات انتاج الأدب إلى غاية نفعيةٍ، تنظرُ إلى المتلقي، بصفتهِ الاجتماعية، فهو القارئُ الفعلي للعمل، وهو يمارس عملية التلقي الأدبي من خارج العمل الأدبي)19، ومن هنا أرى أن المتلقي مع مجتمعه الذي يعيشُ فيه، ويتأثرُ به بمعطياتهِ هما الفئتان المستهدفتان من العمل الأدبي في هذا الاتجاه.

ثانيا: أهم رواد التلقي:

انبثقت هذه النظرية من مدرسةٍ أو جماعةٍ بالأحرى شكلّت لها مدرسةً أدبيةً، أثرتْ في الأدب، وكان لها دوراً بارزاً في إحياءِ بعض الاتجاهات الأدبية، وفيهِ فرضت النظريات التي لاقت استحسانا عند الجماهير عبر التاريخ، هذه المدرسة هي مدرسة كونستانس التي تنسب لجامعةِ كونستانس في ألمانيا الغربية، حيث عقد اجتماعا بارزا، كان له الدور الرئيس في تسليط الضوء على التلقي كجماليةٍ فنيةٍ، وبوصفها دورا مهما في إبراز قيمةِ العمل الفني. ومما سبق وعرضتُ لكم أصول ومصادر هذه النظرية، وكيف تم تداولها في الكثير من المدارس والاتجاهات الأدبية، إلا أن الجذور لم تحدد الاسم والوظيفة الرسمية ل (نظرية التلقي).

فقد استطاع أحد أعلام هذه المدرسة أن يلفت الأنظار لهذه النظرية من خلال مقترحاته التي طرحها في هذا الاجتماع البارز والمهم، كما شاركهُ بعض المؤرخين بفرضياتٍ دعمت رؤيته وتمكنوا من فرض نظرية التلقي، وإبراز جمالية العمل الأدبي ومن أهم الأعلام الذين تكررت أسماؤهم فضلا وشكرا في النهوض والمناداة بهذه النظرية، هما:

1. هانز روبرت ياوس. 2. فولفغانغ إيزر.

❖ **هانز روبرت ياوس:**

الأشهر في مؤسسي التلقي والمحركْ لتلك النظرية، كان أحد أعضاء الهيئة التدريسية، في جامعة كونستانس، ومن الأعضاء المهمين الذين القدرة على التأثير والإقناع، حيث استطاع أن يشكلَّ رابطةً لمناقشةِ القضايا الحرّةِ والأدبيةِ التي تثارُ في ساحةِ الأدب.

(كانت هذه المجموعة من الأكاديميين تحاول إعادة النظر في قوانين الأدب الألماني القديمةِ، بعد أن لم تعد هذه القوانينُ مقبولةً بالإضافةِ إلى وصولِ النقد الأدبي إلى أزمةٍ حقيقيةٍ بشكلٍ لا يمكنُ قبولُهُ أو استمرارُهُ، وكذا بدايةُ الثورةِ على المنهج البنيوي الوصفي)20. أي أن هانز كان يهدفُ إلى فكرةٍ النهضة الأدبيةِ والثورةِ على الرتابةِ الكلاسيكية للأدب، كما كان مع زملائه أكثر توجها نحو إبراز القيمة الجمالية الحقيقية للنص. ومن هذا الفكر الذي

(18) روبرت هولب، **نظرية التلقي**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ص90.

(19) مراد حسن فطوم، **نظرية التلقي في القرن الرابع الهجري**، (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2013م)، ص30-31.

(20) عبد الناصر حسن محمد، **نظرية التلقي بين ياوس وايزر**، (القاهرة: دار النهضة العربية، 2002م)، ص4.

عاشه مع زملائهِ الأكاديميين، اعتنق ياوس فكرةَ إعادة النظر في التاريخ الأدبي، كما اعتبر جماليةَ النص بأنها التفاعل بين النص والأثر الناتج عنه أي قراءة العمل الأدبي ووصوله إلى المتلقي.

(وقد كانت جمالية التلقي، على نحو ما سمى ياوس نظريتهُ في أواخر الستينات وبداية التسعينات، تذهب إلى أن الجوهر التاريخي لعملٍ فني ما، لا يمكن بيانهُ عن طريق فحصِ عمليةِ إنتاجهِ أو من خلال مجرد وصفهِ، والأحرى أن الأدب ينبغي أن يُدّرس بوصفهِ علاقةٌ بين الانتاج والتلقي)21، ولذلك نجد ياوس شديد التمسك بفكرةِ الأدب والتاريخ والنمطية، التي سادت تلك الفترةِ من الزمن من النقد المستهلك والمدارس الأدبية المتكررة. حيثُ أعلنَ في مقالةٍ له نشرها سنة 1969م، وضّحَ فيها أهم العوامل التي مهدت لبروز نظرية التلقي، كانت المقالة بعنوان: (التغير في نموذج الثقافة الأدبية)، وقد أوردها الدكتور عبد الناصر في كتابه نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، وهي عبارة عن خمسة عوامل بارزةٍ ومؤثرة، هي:

1- عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيراً في النموذج، مما جعل جميع الاتجاهات على تباينها تستجيب للتحدي.
2- السخط العام تجاه قوانين الأدب التقليدية.
3- حالة الفوضى والاضطراب السائد في النظريات المعاصرة.
4- تفاقم الأزمة الأدبية إلى حدٍ لا يمكن قبولها.
5- ميول الكثيرين نحو القارئ بوصفهِ العنصر المهمل من العمل الأدبي.

كان لهذه المقالةِ صدىً كبير وواسع في إثارة حركة التجديد والتمرد الأدبي في ألمانيا، كان على أثرهِ زيادةَ عدد مناصريه ومؤيدي أفكاره ممن يعارضون الشكلانيين الروس ومدرسة براغ والهرمنيوطيقا، صحيح أنه أخذ من اتجاهاتهم المختلفة مفهوم التلقي إلا أنه عارض الجوانب التقليدية المستهلكةِ لديهم. وفي دراسةٍ بحثيةٍ من المركز الوطني البلجيكي للبحث العلمي يسلط فرانك شويرفيجن الضوء حول توجهات ياوس في خدمة المدرسة الكونستانسية ونصرة نظرية التلقي، حيث كانت له خمسة مبادئ أو مفاهيم يوظفها في دعم نظرته، وهي كما أوردها عميرات خمسة مفاهيم:

- أفق التوقعات.
- تغير الأفق (المسافة الجمالية).
- اندماج الأفق.
- مفهوم المنعطف التاريخي.

- **أفق التوقعات:**

يُعرِّفُه عميرات: (عملية استقبال العمل والأثر الذي أحدثهُ، وإلى إعادة تكوين أفق التوقع لدى الجمهور الأول، الذي تلقى العمل، أو مجموعة القراء المزامنين لعصر ظهور العمل الأدبي)22، وبعد ذلك يبدأ بمقارنة الجمهور المتلقي الثاني من الأجيال المختلفةِ عبر التاريخ.

- **تغير الأفق (المسافة الجمالية):**

هو الاختلاف في تقبل النص لدى المتلقي نظرا لتغيرِ واختلاف الخلفيات الاجتماعية والنفسيةِ والثقافيةِ للمتلقين عن خلفية المؤلف والزمن الذي أُنتج فيه العمل الأدبي، وهناك تعريف للمسافة الجمالية: (هي الفرق بين

(21) روبرت هولب، **نظرية التلقي**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ص103.

(22) أسامة عميرات، **نظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي**، (الجزائر: جامعة الحاج لخضر، 2011م)، ص49.

التوقعات وبين الشكل المحدد لعملٍ جديد وتُلحظ هذه المسافة بشكلٍ واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد)23، أي أنَّ ردود القراء حول النص وعليه، هي من تشكِّلِ هذه المسافةِ الجمالية.

- **اندماج الأفق:**

هو عبارة عن مشروعٍ قرائي بدأهُ ياوس، وأراد أن يستكمل ويربط بين اتجاهاتِهِ المستقبليةِ والحالية، ومن خلال وجهةِ نظرهِ يرى أن الجمهور سيستمر بالتلقي وستبقى هذه الأعمال، شاهداً تاريخيا وعلامةً فارقةً بين الأعمالِ الأدبيةِ، كلما تلقاها جيلٌ وتفاعل معها، أوردَ حافيظ إسماعيلي في كتابه: (أن مفهوم اندماج الأدب عبارة عن نقطةِ تقاطعٍ بين ياوس والمشروع الهرمنيوطيقي لغادمير، الذي أثارَ هذا المفهوم في كتابه (الحقيقة والمنهج) واسماهُ منطق السؤال والجواب)24، ومن هذا الاسم منطق السؤال والجواب، نجد أن الاسم أو المصطلح عبارةً عن تفاعلٍ بين جهتين مرسل (مؤلف العمل الأدبي) ومتلقي (القارئ)، فيحصلُ التفاعل من خلالِ نقدِ العملِ أو الثناء عليه، أو اقتراحُ حذفٍ أو إبدالُ كلمةٍ. يضيءُ الباحث بوخليفة بو سعد لي الطريق من ميرة بجاية بالجزائر إلى نظرية اندماج الأفق (منطق السؤال والجواب)، حيث يقول: (يرى ياوس أن هضمَ ما ورد في نصٍ ما من معانٍ، يستلزم على القارئ، أن يعيَ الأسئلةَ التي يطرحها النص، ويتوق الإجابةَ عنها، فالنص حينما يقعُ بين يدي القارئ، فأنه لا محالةَ ينتظرُ التأويل، أي التفسير وتوضيح الغامضِ منه)25، مؤكدا أيضا على اندماج أفق المرسل الأول والمتلقي باختلاف العصورِ والأزمنةِ، وبتنوعِ الثقافات.

- **المنعطف التاريخي:**

هو أحد اتجاهات ياوس التي أسهمت في بناء نظرية التلقي، والتي استقى فكرتها من الاتجاه الشكلاني عند الروس، والذي اعتمد عليهم من خلالِ النظر إلى شكل النص، يقول روبرت هولب: (اشتمل النقاش الشكلاني على ثلاثةِ ملامحٍ، كانت لها عنده جاذبيتها بصفةٍ خاصةٍ، الملمح الأول يتمثلُ في أنه تاريخ الأدب، والملمحُ الثاني يتمثلُ في أنه التاريخ الشكلاني، وأخيرا فأنه نظرا لافتراض الجدّة معيارٌ جمالي وتاريخي على السواء، يربطُ بين التاريخ الأدبي الشكلاني بين المغزى الفني والمغزى التاريخي)26، من خلال توجه ياوس للأحداث التاريخية، التي تحدث تغييراً وتأثيراً على الأدب، كما ونتجَ عنه قراءاتٌ جديدة وأفكارٌ نقديةٍ جديدة، تثيرها النصوص للمتلقين، ومن هنا نرى أن فكرة ياوس من هذه المبادئ التي اعتنقها، ساهم في إحداث تفاعلٍ بين أصول النص التاريخيةِ، والميزةِ الجماليةِ للنص، مما يؤدي إلى إثارة التفسيرات والتحليلات، لأكثر من فكرٍ وأكثر من توقع.

❖ **فولفغانغ إيزر:**

من أعضاء جامعة كونستانس، ويعتبر المرجع الثاني بعد المؤسس الأول ياوس، وكلاهما يؤمن بدورٍ المتلقي في عملية التلقي، إلا أن كلاهما لهُ توجهات مختلفة عن الآخر، فهما يستقيان مبادئهما من المصادر والمدارس التاريخية التي أُعتُبِرت البذرةَ الأولى في تأسيس نظرية التلقي، يقول حافيظ إسماعيلي: (في الوقت الذي اعتمد فيه ياوس في بادئ الأمرعلى علم التفسير (الهرمنيوطيقا)، وكان خاضعا بصفةٍ خاصة لتأثير هانز جورج غادمير، كانت الظواهرية

(23) عبد الناصر حسن محمد، **نظرية التلقي بين ياوس وايزر**، (القاهرة: دار النهضة العربية، 2002م)، ص19.

(24) حافيظ إسماعيلي علوي، **مدخل إلى نظرية التلقي**، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، مج 10، ج:34، 1999م)، ص91.

(25) بوخليفة بوسعد، **نظرية التلقي الأصول العلمية والإجراءات التحليلية**، (الجزائر: مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، 2018م)، ص43.

(26) روبرت هولب، **نظرية التلقي**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ص110-111.

الفنيولوجيا هي المؤثر الأكبر في إيزر)27، ومن خلال تأثر إيزر بالظواهرية وقع بين قطبين هما القطب الفني والقطب الجمالي، كما يوضحهما جين ب. تومبكنز، حيث يقول: (أن للعمل الأدبي قطبينِ يمكن أن ندعوهما القطب الفني Artistic والقطبُ الجمالي Atheistic، يشير القطبُ الفني إلى النص الذي أبدعهُ المؤلف، ويشير القطبُ الجمالي إلى الإدراكِ الذي ينجزهُ القارئ. وينتج عن هذه القطبيةِ الثنائية أن العمل الأدبي لا يمكن أن يتطابق مع النص تماماً، إنما هو يشغل في الحقيقةِ منزلةً وسطاً بين القطبين)28.

أيضا هناك عواملَ ثقافيةٍ كان لها أكبر الأثر في تحديد فكر إيزر وتوجهاته نحو العمل الأدبي، بالإضافة لمبادئ الظواهريين التي تأثر بهم، أيضا يشيرُ روبرت هولب إلى أن إيزر تأثر بياوس من خلال العمل معه في نفسِ الجامعة، والمناقشاتِ التي جمعتهم معاً، وهنا يقول هولب: (عملهُ المبكر الذي بلغ غاية النجاح، المسمى "بنية الجاذبية في النص" عام 1970م، والذي ظهر في الإنجليزية تحت عنوان "الابهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري"، هذا العمل كان في الأصل محاضرة ألقيت في جامعة كونستانس)29، ويرى هولب أن هذه المقالة عبارة عن امتداد وتأثر بمقالة " الاستنارة" لياوس الذي مهد الطريق لإيزر أن يكون أحد أعلام المدرسة الكونستانسية ونظرية التلقي، وسأعرض هنا أهم الفرضيات التي تبناها إيزر في مسيرته مع المدرسة الكونستانسية وحول قيام نظرية التلقي عليها، لما له من دورٍ ثانٍ بعد ياوس بحملِ لواء هذه المدرسة والنظرية، ومن أهم الفرضيات لإيزر:

1- القارئ الضمني.
2- وجهة نظر الجوالة.
3- صيرورة القراءة.
4- الخيال والواقع.

- **القارئ الضمني:**

هو مفهوم اقتبسه إيزر عن واين بوث الذي كتب عن المؤلف الضمني، ومن خلال هذا المصطلح يحاول إيزر أن يحقق التفاعلية بين النص والقارئ، يقول: إيزر عن نفسه عن دور القارئ وأشكال القراء ومالهم من تأثير على النص والحكم عليه، ففي كتابه (فعل القراءة): (الأحكام التي قد تصدر على العمل، فإنها ستعكس أيضا مختلف مواقف ومعايير ذلك الجمهور، إذ يمكن القول بأن الأدب يعكس السِّنَنَ الثقافي، الذي يشرط هذه الأحكام)30، أي أن القراء هم من سيحكمون على النص من واقع حياتهم، ومن ناحيةٍ ما يشعرون به لحظة

تلقيهم الأدب، أيضا يحدد إيزر نوعين من القراء في كتابه، فيقول: (القارئ الحقيقي والقارئ المثالي، فالقارئ الحقيقي هو الذي نعرفه من خلال ردود أفعالهِ الموثَّقة، أما القارئ المثالي فهو مستنبط من دور القارئ المرسوم في النص)31، من خلال عملية القراءة نجد أن القارئ هو من يحدد المعنى للنص، فالنص الأدبي عند إيزر كما يصف روبرت هولب: (إن العمل الأدبي ليس نصاً تماما، وليس ذاتيا تماما)32، أي هما تفاعلٍ أثارهُ النص في نفس القارئ الذي صدرَ الحكم من التفسير والتأويل فيه.

---

(27) حافيظ إسماعيلي علوي، **مدخل إلى نظرية التلقي**، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، مج 10، ج:34، 1999م)، ص93.

(28) جين. ب تومبكنز، **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، (مصر: المجلس الأعلى للثقافة، 1999م)، ص113.

(29) روبرت هولب، **نظرية التلقي**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ص133.

(30) فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة**، (فاس: منشورات مكتبة المنهل، 1987م)، ص21.

(31) فولفغانغ إيزر، **مرجع سابق**، ص22.

(32) روبرت هولب، **نظرية التلقي**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ص103.

يشير عميرات إلى رؤية أصحابِ نظرية القارئ الضمني، واصفا مبدأهم: (أصحاب هذه النظرية لا يشرحون النص، وإنما يشرحون الآثار التي يخلقُها النص في القارئ والمتلقي طرفٌ ملازمٌ للنص يتبادل أو يتفاعل معه، وهذا التبادل نتيجة عمليات قرائية متنوعة على اختلاف مرجعياتها التفسيرية، سواء مارسها قارئ واقعي أو خارجي، أو يمكن في القراءات الداخلية)33، أي القارئ الافتراضي، أيضا وصف عميرات يؤيد عملية التفاعل مع النص الأدبي، مع بيان أن القارئ هو طرفٌ ملازم، فالمتلقي كما يقول: سواء كان قارئا حقيقياً أو افتراضيا من داخل العمل الأدبي وهو من يوضح القصد والمعنى لهذا العمل أو النتاج الأدبي.

- **وجهة نظر الجوالة:**

ولقد وجدتها في مراجعَ كثيرةٍ تحت مسمى معالجة النص، وهي تمثل مستويات فهم القراء للنص، أي إن القراء يتدرجون في فهم واستيعاب النص عند تكرار قراءاتهم للنص، وبالتالي في كل مرة يقرأون يزداد فيها الاستيعاب، فيتغير التأويل والتفسير، يشير مراد حسن في رسالته للماجستير أن النص لا يُفهم دُفعةً واحدة، فمن خلال القراءات المتعددةِ والتجول في النص، يتحقق الفهم المطلوب، ففي كل قراءة للنص والتعرض له، تجد الآفاق تتجدد، والفهم يتوسع مما يؤدي إلى توالد التأويلات. يقول مراد حسن: (القارئُ في ذلكَ يسعى في عملية التفسير إلى ملء الفراغات النصية بالمعنى، وهو بذلك لا يهتم بالنص المتحقق فحسبْ، وإنما ينظر إلى ما وراء النص، إلى المسكوتِ عنه، ويسعى لإنتاج النص الكامل وهو نصُ القارئ)34، فالنص الأدبي هو القناةُ التي تعمل على تمريرِ فكرِ الكاتبِ أو المرسل، ثم تأتي القراءةُ كعنصرٍ كيميائي يثيرُ التفاعل بين المرسل والمتلقي. في نظرية وجهة نظر الجوالة يضع إيزر جدليات تساعد على توضيح الفرضية، وقد استقاهما كما يقول هولب (من مناقشة هوسرل للوجود الزماني، يشيران إلى (التوقعات المعدلّة) و(الذكريات المحولة) التي ترفدُ عملية القراءة) 35، والجدليتان هما: (جدلية التوقع) و(جدلية الذاكرة)، ومن تعمقي في القراءة فهمتُ أن جدلية التوقع وهي المرتبطة بالمستقبل، لما سيدور في عقولنا من محاولةٍ للتنبؤ والتفسير بعد قراءة النص أكثرِ من مرة، أم جدلية الذاكرة فهي ما يحوم في أذهاننا من أفكارٍ ومعارفَ ارتبطت بخلفيات عشناها وسمعنها أو قرأنا عنها. فالقارئ (المتلقي) عندما يقرأ يتفاعل مع ذهنهِ، شيئان مهمان: معلومةٌ لا يعرفها، فيحاول أن يتصورها ويفسرها أو معلومةٌ سبق أن تعرضَ لها كخبرةٍ أو قراءةٍ، فيحاول أن يستفيد منها في تأويل النص الأدبي.

- **صيرورة القراءة:**

الصيرورة تدل على معنى الاستمرارية والبقاء، لما فيه من إشارةٍ إلى حركةٍ دائمة، وإيزر كما ذكرنا من مساهمته في إرساء نظرية التلقي، التي تتبنى فكرة التفاعل بين النص والمتلقي، يقول حافيظ إسماعيلي في وصف حركة التفاعل هذه: (إن القراءة نشاط مكثفٌ، وفعلٌ متحرك، كما أنها توليد يحاول معهُ القارئُ استكشاف وسبر أغوار النص)36، وعليه فكأني أتخيلُ أن الحركةَ دورانيةً بين النص والقارئ، حيثُ ترسل الأفكار أو الحبكةَ أو الشعر، تجاه المتلقي فيقرأها ثم يأولها ويربطها بالعمل الأدبي مرةً أخرى، وهكذا دواليك.

ذكرتُ لكم أنَّ النص يعمل كقناةٍ إرسالٍ للمتلقي، أي يُعطيهِ معانٍ وصور ومعلوماتٍ تثيرُ فكرهُ، فيطبق مبدأ (وجهة النظر الجوالة) ويبدأ بمعالجةِ هذه المعلومات وفقا لخبرته السابقة وحالته النفسية، وبعدها يبدأ بفرض

---

(33) أسامة عميرات، **نظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي**، (الجزائر: جامعة الحاج لخضر، 2011م)، ص62.

(34) مراد حسن فطوم، **نظرية التلقي في القرن الرابع الهجري**، (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2013م)، ص36.

(35) روبرت هولب، **نظرية التلقي**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ص143.

(36) حافيظ إسماعيلي علوي، **مدخل إلى نظرية التلقي**، (جدة: النادي الأدبي الثقافي، مج 10، ج:34، 1999م)، ص96-97.

معانٍ وتفسيراتٍ يرجعُها إلى النص مرة أخرى، العلاقة هنا طردية كلما أعطى النص القارئ، زاد القارئ من التفاعل والقراءة وزاد معها التأويلات والتفسيرات. يضيف حافيظ إسماعيلي حول هذه الصيرورة: (إن صيرورةَ القراءة هاته تجعلُ قارئ إيزر، يمشي باستمرار دون توقف لذلك نعتهُ فروند (بالقارئ المشاء) وبناء عليه، فالتوقعات لا تتحقق في العمل الأدبي الجيد، بل تتولد بشكلٍ موازٍ للقراءة، فعملية القراءة تبقى مستمرة، أي في صيرورةٍ دائمة)37، ومن وصف فروند بالقارئ المشاء يتضح لي من صيغة المبالغة مدى الحركةِ المستمرة للقارئ، ولا تتوقف بسبب التفاعل المستمرُ، بين النص وقارئه. فالنصُ في إثراءٍ وغنى بالتأويلات والتفسيرات المستمرة من قِبَلِ القارئ في كل مرةٍ يستمرُ ويعيدُ فيها قراءة النص. القراءات المتعددة هي من يعطي الثراء الجمالي كما يقول حافيظ إسماعيلي، وذلك بسبب وجهات النظر المتبادلةِ دورانياً، بين النصِ والقارئ. الدكتور عبد الناصر حسن محمد يفسر مصطلح (الاستراتيجية) عند إيزر وهي: (عبارة عن عدد من الإجراءات المقبولة، تمثل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل المرسل والمرسل إليه، كي يتم ذلك التواصل بنجاح)38، وهذه الاستراتيجيات أو الإجراءات هي التي تضمن الصيرورةَ والاستمرارية بين المرسل (النص) والمتلقي القارئ.

- **الخيال والواقع:**

(خلال عملية القراءة، ثمة تناسجٌ فعّال بين الاستباق والاسترجاع، تناسجٌ قد يتحول في قراءة ثانيةٍ إلى نوعٍ من الاسترجاع المتقدم، والانطباعات التي تنشأ نتيجةً لهذه العملية سوف تتغير من فردٍ لآخر، ولكن ضمن حدود التي يفرضها النص المكتوب كمقابلٍ للنص غير المكتوب فقط)39، يوضح تومبكنز هنا أن الخيال له أفقٌ واسع، ولا نستطيع التنبوء بتوقعات المتلقي، لأن القارئ له شخصيته التي مرّت بتجارب وخلفياتٍ معينة، لها تأثيرٌ على النص، ومن خلالِ ما قدم تومبكنز أن التفاعل من خلال عملية القراءةِ يختلف من فردٍ لآخر، أيضا القارئ لهُ دور في الإضافة الجمالية على النص المرسل، من خلال التأويلات التي يستنبطها من خياله الواسع، حيث تؤدي هذه الخيالات إلى الاندماج مع النص. أيضا في كتابه نقد استجابة القارئ يوضح تومبكنز أن الكاتب لا يستطيع أن يؤثر على خيال القارئ، حتى لو فرض الكثير من الصور والمجازات، أو حتى لو حاول أن يفصَّلَ ويفسَّرَ في الصورة أما القارئ، فإن القارئ سيجافي النص ويبتعد عنه، لأن الكاتب لم يحفزهُ أو يستحثُ أفكاره، بل قام الكاتب بتجريد نصهِ من عناصر الجمال من خلال الإسهاب والتفصيل الممل.

وبالمختصر (عبر طريق تنشيط خيال القارئ، يمكن للمؤلف أن يأمل في توريط قارئه، وفي جعله مدركا لمقاصد النص)40، توافقت هذه الجملة مع ما ذكرتُ من أن المتلقي، هو من يوسع النص بخيالاته، وينظر لما وراء النص كلما جذبهُ النص وأثار تساؤلاته.

فالقراءة تصبحُ باباً لتشغيل الحواس والشعور بالنص، عبر المتلقي الذي ينشغل بالنص، ويبحث عن معانٍ أخرى وتفاسيرَ جديدةٍ تشبعُ اندماجهُ واهتمامه، الذي وجدهما في النص. أيضا لإيزر مقولةً تؤكد دور القارئ وخياله، في الانطلاق بالنص لحدود لا يمكن التنبؤ بها، لأن النص أو العمل الأدبي المرسل هو من يستحث عقل القارئ، ليجعلهُ يربط بين خبراته السابقة وما وجد من معلوماتٍ مفيدة، فيقول إيزر (أي عقلٍ ناجح- لو أعطى النص انطلاقته- يعتمد على المدى الذي يستطيع فيه هذا النص تنشيط ملكات القارئ الفردي في الإدراك والمعالجة)41.

---

(37) حافيظ إسماعيلي علوي، **مرجع سابق**، ص96-97.

(38) عبد الناصر حسن محمد، **نظرية التلقي بين ياوس وايزر**، (القاهرة: دار النهضة العربية، 2002م)، ص43.

(39) جين. ب تومبكنز، **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، (مصر: المجلس الأعلى للثقافة، 1999م)، ص123.

(40) جين. ب تومبكنز، **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، (مصر: المجلس الأعلى للثقافة، 1999م)، ص123.

(41) فولفغانغ إيزر، **فعل القراءة**، (فاس: منشورات مكتبة المنهل، 1987م)، ص55.

ثالثا- مفهوم التلقي:

في هذا المبحث سأتكلم وأعرض لكم وجهات نظر الفلاسفة والأدباء في نظرية التلقي، وكيف يعرّفها كلٌّ بما استوعبه من بعد النظر في نشأتها واتجاهات المناصرين لها، فنحن كبشرٍ نشانا ككائنات متواصلةٍ ومتفاعلةٍ، ونظرية التلقي بالنسبة لي، مما استنتجت من قراءتي في أصولها وصورها أنها تخدمُ الطبيعةَ البشرية في الاتصال والتواصل، إذ لا بد من السؤال والجواب لنفهم ولنُعمِل العقل، النص الأدبي هو رسائل كلامية نقوم من خلالها بالتواصل والبحث عن إجاباتٍ شافية، والعمل الأدبي إذا كان يخاطب حاجات النفس البشرية سيؤدي الغرض المطلوب من القراءة والتفاعل مع النص. فكرةُ المهاد اللغوي عند دوسوسير توضح الفرق بين اللغة والكلام اللذان نحتاجهما في عملية التواصل الإنساني الملفوظ والمقروء والمسموع، يقول رامان سلدن: (قام دوسوسير بتقديم تمييز أساسي بين ما أسماهُ "اللغة" وما أسماهُ "الكلام"، أي بين نسقِ اللغةِ الذي هو سابق في وجوده على استخدام الكلمات والممارسة التي هي تلفظُ فردى، أما اللغة في الجانب الاجتماعي أو النسق المشترك الذي نعول عليه (لا شعوريا) بوصفنا متكلمين، والكلام هو التحقق الفردي، لهذا النسق في الحالات الفعليةِ من اللغة)42، أي نحن نحتاج اللغة لتحويل الكلام المفرد إلى معنى واضح، كما نحتاج أن نمارسهُ بصفتنا متكلمين، وهذا التفعيل للكلام من خلال اللغة سيتيح لنا تواصلا اجتماعيا وثقافيا، ومن خلال اللغة سنتمكن من إرسال كلامٍ مقروء أو مسموع في صورةِ نصوصٍ أدبيةٍ، تعكس حاجات الإنسان المتكلمِ كالمرآةِ، فيراها ويقرؤها، ويندمج وينشغلُ بما فيها من أمورٍ تعكسُ مجرى حياته. وعليهِ فإن نظرية التلقي ما هي إلا نتاج طبيعي لعمليات التواصل الإنساني، يصف أهميتُها الاستاذ محمد ناجح قائلا: (كان ظهور نظرية التلقي دليلا واضحا على دور المتلقي البارز في تحديد مسيرةِ الإبداع الفني ووجودها، فالشاعر قطعا لا ينظم لنفسه، والروائي لا يسرد الأحداث الطويلة كي تبقى بينه وبين روايته، ولا وجود للنص المبدع دون تفاعل خلاقٍ بينه وبين قارئه، لتحقيقِ غاية المبدع التي أبدع من أجلها، وإيجاد دورٍ للمتلقي في استقبال النص، وتحقيقهِ للفهم المطلوب حسب طبيعته، وفكرهِ ومعتقدهِ وعمرهِ)43، نركز على جملة (دور المتلقي البارز في تحديد مسيرة الإبداع الفني ووجودها)، وأول شيءٍ يتبادر لذهني هو المحور الأساس في هذه النظرية وهو القارئ، المتلقي للنص.

والذي سيُحدث علامةٌ فارقةٌ في تخليدِ العملِ الأدبي، وإدامة صيرورة النص لأكثر من جيلٍ متلقٍ له. أغلبُ المنظرين الألمان اعتبروا أن نظرية التلقي تُعدُ جزءا من نظرية الاتصال والتي أجمع عليها علماء الاجتماع والألمان، مثل: كارل أوتوبل، نيكولاس لومان، وبيرجن هابرماس، حيثُ اتفقوا على أهمية التفاعل البشري مع متغيرات حياته المستجدة، والتي تتغير بصفةٍ مستمرة، يقول روبرت هولب واصفا فكر ياوس وإيزر في اعتبار نظرية التلقي جزءا من نظرية الاتصال، فقد قال:(كان هناك ترحيبٌ على وجهِ الخصوص بالدفعات النظريةِ التي أسهمت في صنعِ نماذج الاتصال، ومع أن القيادة ربما كانت لعلماء الاجتماع، فإن كل حقلٍ تقريبا من البحث في الوقت الراهن يأخذ على عاتقه إدراج مجالٍ معرفي، كان معزولا من قبل، في إطارٍ أعمٍ من التفاعل البشري)44، إذ من قوله أرى الدور الفاعل الذي تحدُثهُ نظرية التلقي لها في عملية الاتصال والتواصل الإنساني، حتى وإن أسهمت ولم تؤسس إلا أن هذا الإسهام كان لهُ من الدورِ الأعمقِ والأشملِ في استمرارية الأعمال الأدبيةِ، وأيضا نظرية التلقي لها دور في توسيع مدارك العمل الأدبي الذي سيفيض على الأديب من سيلِ التأويلات والتفسيرات.

---

(42) رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر، 1998م)، ص90.

(43) محمد ناجح محمد، **الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي**، (فلسطين: جامعة النجاح الوطنية، 2004م)، ص31.

(44) روبرت هولب، **نظرية التلقي**، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، 2000م)، ص166.

يقول الاستاذ مراد حسن فطوم في كتابه (التلقي في النص العربي) في تعريفٍ مهم لفهم واستيعاب الدور المهم لنظرية التلقي وما تضيفهُ من جمالية للعمل الفني، وهو:(ترتكز نظرية التلقي على أهمية إيصالِ المادةِ الأدبية، وتقليبها على وجوهها، لإدراكِ أبعادها الجماليةِ والمعرفيةِ، لذلك تصبُ اهتماما على آلية الاستجابة، والأدوات التي يحملها المتلقي عندما يواجهُ نصا ما)45، فالعمل الأدبي له خاصيتهُ المتفردة التي تحتاج أن يتلقاها متلقٍ حساس يعرفُ كيفَ يعيشُ أحداثَ النصِ، وبالتالي سينتج عنه تفاعلاً إيجابيا، ثرياً وغنياً بالتنبؤاتِ التي ستخلد النص. تضيفُ الاستاذة لينا أكرم خضر حول جمالية نظرية التلقي:(تتبدى الجماليةُ عند الشكلانيين الروس بمفهوم الأدبية، الذي يقوم عندهم على تغريبِ العلاقاتِ بين الكلماتِ وتوليدِ إسناداتٍ جديدةٍ، تدهشُ القارئ، مركزينَ على أثرِ التقنيةِ في تركيبِ النصِ وعلاقتها مع مكونات النص الأخرى، وأثرها على المتلقي)46. إذا هنا نجد جمال نظرية التلقي وكيف أن العمل الأدبي هو المحرض الأول للتأويلات والتفسيرات عندما يكون ناجحا ومميزاً، فإنه يؤتي ثمارهُ في عقل المتلقي، فتنبت البذور في الأرض الخصبة، ويتحرك المتلقي طواعية في اتجاه النص، قارئا ومتأملا، وقد يكرر قراءته للنص أكثر من مرةٍ من شدة إعجابه به، وفي كل مرة تتغير وجهة النظر من الخيال والتنبؤ.

يعطي الدكتور عبد الناصر حسن لخصائص هذه النظرية وما يميزها ويجعل لها طابعها الممتاز الذي ملأ الآفاق وخلّدَ هذه النظرية: (عمليات التلقي المستمر تشكِّل وجدان المبدع والقارئ معا، وتنمي الإحساس بأبعادِ النصِ العميقةِ، التي تظلُ تعطي دلالاتٍ لانهائيةٍ، تسمحُ بالتأويل في دائرةٍ لا ينغلقُ فيها النص، بل يتحدد مع كل قراءةٍ تُعدُّ بدورها إساءةَ قراءةٍ أخرى)47، أي أن نظرية التلقي عملية لها صيرورةً واستمراريةٍ دورانيةٍ، بين المبدع والمتلقي، وهذه المزيَّة هي التي تعطي هذه النظريةِ الخلودَ والبقاء، لما لعملية الإرسال للمتلقي من استمرارية وإثارةٍ وجدانيةٍ، تعيدُ إحياءَ العملِ الأدبي، في كل مرةٍ يُقرأ أو يصلُ لمتلقٍ جديد.

الاستاذة سميرة حدادي في مقالةٍ لها، تعرضُ مفهوما لنظرية التلقي من وجهة ياوس وإيزر حيث تقول: (يعد القارئ ديدن العمل جمالية التلقي، فهو الأساس في أي منظور لفهم العمل الأدبي من خلال التعقيدات المتعاليةِ لتجربة القراءة - حسب إيزر- في إطار العلاقة التفاعليةِ بين القارئ والنص، ومن خلال تطورِ العملِ الأدبي - حسب ياوس- مما فتح مسالك جديدة في مجالِ التذوق الأدبي، أي تحويل مسار بؤرةِ الاهتمام، على إبدالات التوقع والتلقي)48، إذاً هي ترى أن التلقي عبارةٌ عن علاقةٍ تفاعليةٍ كما يراها ياوس، وأن المتلقي هو الأساس لفهمِ العملِ الأدبي كما يراهُ إيزر.

نظرية التلقي هي نظرية قائمة على فهمِ المتلقي ومدى استيعابه لمضمونِ العملِ الأدبي، من خلالِ فعلِ القراءة المتكرر للنص وعبر التفسيرات المستمرة والتأويلاتِ التي تذهبُ لما وراء النص، فتُغني النص وتستقطبُ المعاني المتعددةَ في تفسيرهِ. فدُعاةُ هذه النظريةُ ومؤسسيها كياوس وإيزر اجتهدا في إعادة تشكيلِ الأدب التقليدي، والتخلصِ من فرديةِ الكاتب التي سيطرتْ على الأدب لسنواتٍ طويلةٍ، فقد انطلقا إلى نظريةٍ ذات فضاء أرحب وهي نظرية التلقي، التي تتيحُ للنص أن يحظى بأكثر من تأويلٍ وتفسير، من خلال وجهة نظر الجوالة، ومن خلال الخيال والمسافةِ

---

(45) مراد حسن فطوم، **نظرية التلقي في القرن الرابع الهجري**، (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2013م)، ص5.

(46) لينا أكرم خضر، **الوظيفة الجمالية في الأدب بين عبد القاهر الجرجاني والشكلانيون الروس**، (سوريا: جامعة دمشق، 2015م)، ص27-28.

(47)عبد الناصر حسن محمد، **نظرية التلقي بين ياوس وإيزر**، (القاهرة: دار النهضة العربية، 2002م)، ص2.

(48) سميرة حدادي، **جينالوجيا أفق التوقع بين ياوس وغادمير**، (الأردن: مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2019م)، ص183.

الجمالية، التي يحددها القارئ فقط، ولا دور للنص أو العمل الأدبي إلا كقناةٍ تمررُ هذا العمل لربّهِ والمتعهدُ به وهو المتلقي.

رابعا- علاقة العرب ونظرية التلقي:

بعد التطرق لنشأة النظرية والمؤسسين لها، وأهم التوجهات والمبادئ التي قامت عليها، كان ولابد من التطرق لعلاقةِ هذه النظرية بالعرب، وكيف للمتلقي العربي الدور في إثراء وغنى النصوص العربية، والرفد الذي يدعم النصوص العربية، وكيف تم نقل التلقي إلى الجمهور العربي، حيثُ سأتطرق إلى تطبيق هذه النظرية عبر قراءةٍ شعريةٍ في شعر الدكتور غازي القصيبي، فكان من الأحرى أن اقرأ في هذا الصدد وأن أتبين العوامل والظروف التي أوصلت هذه النظرية إلى المنطقة العربية، أو ربما تكون أصلا في الأدب العربي، ولم تحتاج إلى نقلٍ من الغرب.

في دراسة الماجستير للاستاذ محمد ناجح لفتت نظري فقرة تقود إلى أصل المتلقي تاريخيا، وهي:(يعتبر وجود المتلقي سواء كان قارئا أم سامعا، أساسيا في عملية الإبداع الفني عامة، والشعري خاصة، وهذا يبين في فنونِ جميع الحضاراتِ الإنسانية، حيث قامت هذه الفنون لإنشاء علاقةٍ مع الجمهور كما هو الحال في فن المسرح الإغريقي، وقد اشتملت الكثير من اللوحات الفنية المنقوشةِ القديمة- كالفن الفرعوني- على صورٍ تمثُّل الجمهور وعامة الناس)49، ومنها أعملتُ التفكيرَ بمنطقية أن المتلقي (كمشاهدٍ أو قارئ أو مستمع) هو موجودُ كبطلٍ من فئة السبعةِ نجوم لا يمكن الاستغناء عنه منذ القدم، وفعلا كما أشار الاستاذ ناجح أن الجمهور موجودين منذ الأزمنةِ القديمة الغابرة كحضارات الفراعنة والإغريق، إذا العمل الفني المكتوب أو المصور والمُمَثَّل كلُهُم لا غنىً لهم عن المتلقي، الذي يعتبر قاضي قضاة العمل الفني، والمشرّع الأول لأحكامه التي ترفع النص مدحاً وتفاعلاً أم ترميهِ في غيابة الجبِّ جفاءُ وهجراً.

يقول الاستاذ عبد الله بوسيف:(إن نظرية التلقي أو ما يعرف بجماليات التلقي لم تنشأ من فراغ – حالها في ذلك حال كثير من النظريات- بل لها جذور موغلة في القدم، جذور ترجع إلى الفكر السفسطائي واليوناني اللذان كانا يعتبران القارئ (السامع) فهو الذي يقع عليه فعل القراءة، بل اعتباره فاعلا ديناميكيا يؤثر في النص ويتأثر به، فيصنع دلالته)50، فمن هذا المدخل الجميل للأستاذ عبد الله أعجبتني جملةُ مهمة في تاريخ (المتلقي) وهي: (القارئ هو الذي يقع عليه فعل القراءة)، وهذا ما يؤكد أهمية الجمهور الفكر والأدب القديم، فعند إرسال العمل الأدبي في الجهة المقابلة لابد من وجود جمهورٍ حتى يستقبل، فيُعجب فيصدر الحكم والتخليد للعمل، على مرور الأعوام والأجيال.

كما يوضح أيضا أن السفسطائيين اليونان قاموا باعتماد الخطابة من الفنون الأدبية، لتحقيق التأثير والإقناع، فإذا كان هناك رغبة في تحقيق التأثير، إذاً فلمن سيتجه هذا التأثير، بلا شك سيتجه لمتلقٍ يرقبون ردةَ فعله، وبوجود الفلاسفة في مختلف الحضارات العربية والغربية والفارسية والصينية، يتحتم وجودَ الجمهور الذي يرغبون هؤلاء الفلاسفة في نقل معرفةٍ ما أو علمٍ معين.

يعرض أيضا عبد الله بوسيف تطبيقا لنظرية التلقي على قصيدةٍ لعنترة العبسي، محددا أثر الإبداع في القصيدة، وأن السبب الأول والدافع المهم في ذلك هو الألم والمعاناة التي عاشها في قبيلته من خلال مشاعر الجفاء التي عومل بها، أيضا كونه منبوذا، ولا يعرفون له قيمة إلا وقت المعارك، فكل هذه العوامل الأصيلة في حياة الشاعر دفعت عنترة ليبدع نصاً فنيا مخلدا، حاملاً كلَّ مشاعر الألم، والإنكار، محاولاً بهذه القصائد أن يعيدَ لهم رُشدَهم

(49) محمد ناجح محمد، **الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي**، (فلسطين: جامعة النجاح الوطنية، 2004م)، ص187.

(50) عبد الله بوسيف، **البعد التطهيري الاتصالي في شعر محمود درويش**، (الجزائر: جامعة محمد خيضر-بسكرة-، 2012م)، ص26.

وأن يحييهم من ظلامِ العصبيةِ القبلية، ويذَكرُهم بفضلهِ في إنقاذهمْ والذودِ عنهم، وهنا نجد أطراف العمل الأدبي الناجح تتكامل في الشعر الجاهلي، فالنص أي العمل الأدبي يُرسل من المرسل وهو المؤلف، إلى العنصر الأساسي وهو المتلقي، الذي يُريد أن تصلهُ الرسالة، ليتحقق الهدف من الاستجابة للعملِ الأدبي.

و في كتاب الاستاذ مراد حسن فطوم، هناك إشارة واضحة لظهور نظرية التلقي عند العرب في القرن الرابع الهجري قبل الغرب في العصر الحديث، يقول:(كذلك فإن ما يميز النقد في هذا القرن، هو انصرافه إلى الغوص أعمق في الأطراف التي تكوّن العملية الأدبية (المبدع والنص والمتلقي)، فنرى عنايتهم الشديدة بأهمية توجيه كتَّاب الشعر والخطباء، ووضع قوانين الصياغة التي تنظم كتاباتهم، موضحين اختلاف الأمزجة)51، وهذا يدل على أنه من القرن الرابع عند العرب أنهم يولون المتلقي عناية خاصة، ويولون عنايتهم لبناء نص فني بقوانينٍ وسبكٍ مميز، لما للقارئ (المتلقي) من أهمية لديهم، فهو من سيتلقى خطابهم أو شعرهم وهو من سيهتف لهم إن أثاره النصُ إعجاباً، والمتلقي نفسه هو من سيهجو عملهم الأدبي إن لم يصب ما يرغبون أو يأملون، فمما توصلت إليه هنا أن المتلقي كانت له مكانته المرموقة في صيرورة العمل الأدبي، وأن العرب في الماضي كانوا على فهمٍ وإدراكٍ بحاجة العمل الأدبي لمتلقٍ واعٍ ومثقف، يقرأ نصهم ويسبر أغواره، ويغوص فيه، فيُظْهِرُ لهم الدرْ الثمين، والحجر الكريم من قعر العمل الأدبي.

يقول د. محمد المبارك:(من غير شك فأن ظهور الاسلام كان السبب في إحداث التحول الكبير والمهم في بنية الحياة العربية، فقد أحدث تحولا على مستوى اللغة وعلى مستوى الوعي، لعلاقة الوثوق والاتحاد بين اللغة والوعي، سواء أكان وعي الذات أو وعي الآخر)الكون) وأحدث تحولا على مستوى التلقي، فقد كان المتلقي يصغي إلى الشعر والخطب ثم أصبح يصغي إلى القرآن، ورفع القرآن من شأن اللغة وعلا بها علوا كبيرا، فرفع كل فنون القول وأساليبه)52، وهنا أيضا دليلٌ آخر أن التلقي كان له دورهُ في بداية العصر الإسلامي، مستمرا ليومنا هذا، حتى على مستوى القرآن الكريم فقد عنِيَ بالمتلقي، لما فيه من رسالاتٍ سماويةٍ، وجبَ اتباعُ أوامرها واجتناب نواهيها، إذا العرب كانت نظرية التلقي لديهم محظيةٌ، لها مكانتها التي انحدرت إليهم من حضارات ما قبل الإسلام حتى ظهوره.

المبحث الثاني- الإطار التطبيقي لنظرية التلقي النشأة والمفهوم –قصيدة (بعدَ سنة) للشاعر د. غازي القصيبي أنموذجاً تطبيقياً

أولا- ترجمة حياة غازي القصيبي:

(غازي القصيبي من أسرة له باع طويل في العمل التجاري ووالده أحد أولئك التجار ومن تلك الأسرة وكان الارتحال والتنقل سمة نشاطه التجاري فتارة يكون في البحرين وتارة في الهند وتارة في المنطقة الشرقية، فكان تنقل والده عاملا لأن يكون له أكثر من زوجة، أما غازي القصيبي فوالدته من المنطقة الشرقية لكن تعليمه في البحرين)53.

غازي بن عبد الرحمن القصيبي، (ولد 1359هـ/1940م، بالإحساء بالمملكة العربية السعودية، وتلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي في البحرين، ثم حصل على ليسانس الحقوق من جامعة القاهرة، وماجستير العلاقات الدولية من جامعة كاليفورنيا، ودكتوراة في العلاقات الدولية من جامعة لندن)54.

---

(51) مراد حسن فطوم، **نظرية التلقي في القرن الرابع الهجري**، (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، 2013م)، ص44.

(52) محمد المبارك، **استقبال النص عند العرب**، (الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م)، ص132.

(53) سوسن جبار عبد الرحمن، **(غازي عبد الرحمن القصيبي) دراسة في حياته مؤلفاته**، (المملكة المتحدة: Route Educational & Journal Social Science، 2019م)، ص: 760

يقول عنه معتصم السدمي، في تلخيص له في مجلة المبتعث، وبرؤوس أقلام بسيطة تنبيك من هو غازي القصيبي55، مرتبا:

1- حصل على الثانوية العامة سنة 1958م.
2- أول شهادة جامعية حصل عليها القصيبي كانت من جامعة القاهرة في ليسانس الحقوق سنة 1962م.
3- الماجستير من جامعة جنوب كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1965م.
4- شهادة دكتوراه في التجارة حصل عليها القصيبي سنة 1971م، من جامعة لندن في بريطانيا.

محمد بن عبد الله العيسى، يحدثنا عن حياته المهنية: (هذا الرجل الذي نتحدث عنه هو الأديب الشاعر الروائي معالي الاستاذ الدكتور غازي بن عبد الرحمن القصيبي وزير العمل السعودي والوزير السابق لوزارات الصناعة والكهرباء والصحة والمياه، وسفير المملكة السابق في المملكة المتحدة والبحرين وصاحب السجل الإداري الحافل في مختلف المناصب التي شغلها وصاحب الإنتاج الغزير في فنون الأدب والشعر والقصة والرواية والمقال)56.

أما ملحة الحربي، فتقول واصفة القصيبي: (وهو شاعر وقاص، وكاتب سيرة ورسام، ووزير وسفير واستاذ جامعي، إنّه شخصية متعددة المواهب والجوانب، جمع بين الإبداع في ميدان الأدب، والعمل في أروقة الجامعة، ومن ثم اتجه إلى العمل في مجال السياسة والعمل الدبلوماسي، وتشكل روايات القصيبي مرحلة مهمة في مسيرة الرواية السعودية، فلا يمكن لدارس الرواية السعودية تجاوزها اطلاقا)، 57.

كانت وفاته إثر عملية جراحية بالرياض كشفت إصابته بسرطان القولون، والذي أدى إلى وفاته عام 2010م، في الخامس عشر من أغسطس، عن سبعين عام.

ثانيا: التطبيق على نموذج من قصيدة (بعدَ سنة) للشاعر د. غازي القصيبي:

قصيدة "بعدَ سنة" لغازي القصيبي، قصيدةٌ من ديوانِ معركةٌ بلا راية، قصيدةٌ بها رسائلُ مبطنة، تدفعك للقراءة التأملية، لا تستطيع أن تعرف المعنى المقصود لها، كأنها دروبٌ كثيرة، طبقتُ عليها وجهة النظر الجوالة من مبادئ نظرية التلقي، بعد قراءةٍ متعمقةٍ للنص، والقراءةُ في النص التالي أكثرَ من مرةً، وربط الخلفية المعرفية والاجتماعية للشاعر، توصلّت للتالي:

مضغَ القفلُ لساني
وأنا أحلمُ باليومِ الذي أنطقُ فيهْ
دونَ أن أخشى رقيباً
دونَ أن يشتُمُني ألفَ سفيه

يرسل الشاعرُ رسالةٌ مبطنة في السطر الأول (مضغَ القفلُ....)، ويوردُ بعدها (دونَ أن أخشى رقيبا)، يريدُ أن يخبرَ المتلقي، قصةَ قمعٍ تعرّضَ لها، الشاعر بطنَّ معنى الحكومة بالقفل، وصرّح للمتلقي (وأنا أحلمُ باليومِ الذي أنطقُ

---

(54) نايف الرشيدي، **قراءة في ديوان"عقد من الحجارة" للشاعر غازي القصيبي**، (الأردن: مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، 2020م)، ص: 39

(55) معتصم السدمي، **غازي القصيبي "الظاهرة"**، (المملكة عربية السعودية: مجلة المبتعث، 2010م)، ص: 15

(56) محمد العيسى، **لك ياغازي**، (المملكة عربية السعودية: مجلة المبتعث، 2010م)، ص: 6

(57) ملحة الحربي، **قراءة في عتبات روايات غازي القصيبي**، (مصر: حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق، جامعة الأزهر، 2015م)، ص: 2245

فيهْ، دونَ أن أخشى رقيباً)، برغبتهِ بالتعبير عن نفسهِ، أو فكره. ويخبر المتلقي أيضا أنَّ من ينتقدهُ هو (سفيه)، يصرح للمتلقي السلبي الذي ينتقدهُ أنه سفيه.

ما الذي يفعلهُ الشاعرُ في وجه البنادق؟
وهو لا يملكُ إلا قلَمُه، وهو لا يحملُ إلا ألمهُ
وهو ما ذاقَ لظى الحربِ.... ولا زار الخنادقَ
وهو ما هامَ على سيناء شريداً، وهو ما حارب في القدسِ.... ولا خرَّ شهيدا
وهو لا يصنعُ الكلماتْ وهو مهما قالَ عن غَضْبَتِهِ، يهوى الحياة
ما الذي يفعلُهُ الشاعرُ في وجه دموعِ الثاكلات؟؟
وهو في ذُلتهِ بعضُ الجريمة.... غير أن يكتبَ شعراً
زائفاً يخجلُ أن يلمسَ ذكرى الميتين
غيرَ أن يسبح في الطينِ...ويجترُ الجريمة

يبلغُ المؤلف متلقيه أن الشاعر لا حيلةَ له في دفع ويلات الحربِ، " ما الذي يفعلهُ الشاعرُ في وجه البنادق؟ " استفهام استنكاري، يخبر به المتلقي بأن لا شيء بيده كي يفعله، أسقط في يديه الضعف والخذلان، إلا من قلمٍ يملكه، لا يستطيعُ أن يعبر به (وهو لا يحملُ إلا ألمهُ) سبب ونتيجة يفسرها مباشرة من خلال الوصف في جمله المنسابة في ذهن المتلقي.

وهو ما ذاقَ لظى الحربِ.... ولا زار الخنادقَ
وهو ما هامَ على سيناء شريداً، وهو ما حارب في القدسِ.... ولا خرَّ شهيدا
وهو لا يصنعُ الكلماتْ وهو مهما قالَ عن غَضْبَتِهِ، يهوى الحياة

يلمّح الشاعر هنا إلى صنفين من الشعراء أو الصحفيين أو القادة ربما، الأول يائس لا يملك إلا ذلك القلم البائس، لا يسمعه ولا يلتفت له أحد، والنوع الثاني منهم، الصامتين المتخاذلين عن الدفاع عن قضايا الأمة (وهو لا يصنعُ الكلماتْ وهو مهما قالَ عن غَضْبَتِهِ، يهوى الحياة)، والذين يملكون حق القرار وإنقاذ الآخرين، حتى لو غضب هذا الشاعر فإنه لن يتكلم يخشى على حياته التي يحبها، فلا يريدُ أن يُعاقبَ من (القفل) الذي مضغَ لسانه، يريدُ للمتلقي أن يعرفَ طبيعةَ هؤلاء الشعراء الزائفين، الذي يكتبون نصوصاً بعيدة عن ذكرِ الشهداء والمقتولين، يكرر الاستفهام الاستنكاري في هذا المقطعِ أكثرَ من مرة، وفي المرة الثانية يقول: (ما الذي يفعلُهُ الشاعرُ في وجه دموعِ الثاكلات؟)، ليعلمَ المتلقي أن هؤلاء الشعراء الزائفين المتخاذلين، لن تحرّكَ أقلامهم بكاءات الأمهات الثكالى ولا جثثَ أبنائهن. فلا مكانّ له إلا الخذلان والسير في الطين الموحل خزيا من صمتهِ، "وهو في ذُلتهِ بعضُ الجريمة.... غير أن يكتبَ شعراً...زائفاً يخجلُ أن يلمسَ ذكرى الميتين...غيرَ أن يسبح في الطينِ...ويجترُ الجريمة)، وليلاحظ المتلقي هنا الرسالة المبطنة في كلمة " يجتر الجريمة"، كما نعلم أن الاجترار هو إعادة مضغ الطعام عن الحيوانات أجلكم الله، وهكذا هم الشعراء الذي لا يجيدون إلا إعادة ما يكتبون بأوزانٍ وأشكالٍ جديدة، لا حل لديهم إلى الخذلان والصمت.

هنا أجد نظرية التلقي واضحة من مبدأِ السيسولوجيا التي تُعنى بقضايا المجتمع وهمومه، حيث، أن هذا المقطع دليلا على ارتباط الشاعر بقضايا أمته وقضايا الحروبِ والقتلى الأبرياء.

إنني أذكرُ ذاكَ اليومِ، -هل مرّت سنة؟ -
عندما خضنا مع المذياعِ.... حطّينَ الجديدة
عندما عشنا مع المذياعِ.... مجدَ القادسية
عندما بشرّنا المذياعَ.... بالنصرِ على وقعِ الأناشيدِ الشجيَّة

عندما خلّفنا المذياعُ.... ما بينَ الرمالِ
جُثثاً خرّتْ بلا مجدٍ.... وأشباهِ الرجالْ
عندما حدَّثنا المذياعُ.... عن صبرِ القلوبِ المؤمنة.... وانتكاساتٍ النضال

هنا يأخذ الشاعر المتلقي بأسلوبٍ ساخر عن دورِ الإعلام الفاشل، في رفع الروحِ المعنوية والبشارات الزائفة، التي يفرح بها الشعب، ضانين أن الفوز حليفهم، فيأخذ المتلقي إلى توقع النصر والمجد حتى السطر الرابع، فيظهرُ للمتلقي عنصر المفاجأة أن كل ما كان يُتَغنّى به، هو في الحقيقةِ خسارةً مخزيةً، وجثثاً منتشرةً في كل أنحاء الرمال الشاسعة، حتى قال مخبرا: (عندما حدَّثنا المذياعُ.... عن صبرِ القلوبِ المؤمنة.... وانتكاساتٍ النضال)، استخدم كلمة (انتكاسات) ليفتح باب الخيال للمتلقي ليتصور؛ حجم الخسارة، وفي البداية عندما كررَّ عندما خضنا مع المذياعِ، عندما عشنا مع المذياعِ، عندما بشرّنا المذياعَ، عندما خلّفنا المذياعُ، استخدام التكرار في عندما يعطي المتلقي توكيداً ليعيشهُ القارئ بخيالهِ، وليفتح باب التوقع من خلال الخيال للقارئ، هنا المتلقي سيتخيل بعد الخذلان والخداع من إعلامهِ، الذي لم يصدقهُ القول من البداية.

يا أخي في الرملِ عذراً
إن نسيناكَ...فقد كنا سُكارى
كانت الدنيا دواراً.... وغضبنا وصرخنا وارتمينا
شهقةً مخنوقةً تنضَحُ عارا.... وعرفنا لوعةَ العجزِ
بكينا كصبيّهْ.... أوغلتْ في جسمها البضّ أيادٍ همجيّهْ

نلاحظ هنا تكرار (ناء الفاعلين) في النص، الشاعر هنا استخدم مبدأ المتلقي الضمني، حيثُ دمجَ عمله الأدبي، بالحديث الجمعي مع المتلقي باستخدام ناء الفاعلين، ليعيش هم المتلقي وهمه معا في النصِ ذاته، قال: (نسيناك، غضبنا، عرفنا، بكينا)، كأن المتلقي معه في هذا الحدث وسط الانفجاراتِ، ومعمعةِ الحرب.

(شهقةً مخنوقةً تنضَحُ عارا) انتقاء الألفاظ لتشكيل قالب المعنى المراد إيصاله، ففي "مخنوقة" وكلمة "تنضح" نرى جمال التركيب في الجملة، والمعنى الذي يرادُ من المتلقي تأويله، قال مخنوقة ولم يقل مختزلة أو محاصرة، لشدة الذعر أو الصدمة، وقال " تنضح" ولم يقل تطفح أو غيرها من المرادفات التي تدل على الزيادة والوفرة، وتنضح هنا جاءت بمعنى سرعة الحركة في سيلان واستمرار العار، والذي لن ينتهي بدلالة الفعل "ينضح" مضارع مستمر، فالقارئ فطن وسيلحظها بالتعمق والقراءات المتعددة للنص، ومن خلال طرح التساؤلات.

(وعرفنا لوعةَ العجزِ.... بكينا كصبيّهْ.... أوغلتْ في جسمها البضّ أيادٍ همجيّهْ)، صور الشاعر نفسه ومتلقينهُ الذين يعيشون معه ألم العجز ولوعتُهُ، بأنَّ حالُهم كحالِ صبيةٍ تُغتصبْ، ولك كامل الخيالِ لتملأ فراغات النص، بتأويلاتكَ كمتلقي، فالصورة الشعرية في هذين السطرين، مؤلمة وقوية الوقع، تثير مشاعر المتلقي من شدتها، حيث أن كل الديانات والمعتقدات ترفضُ الاغتصاب والاعتداء، وهي قمةٌ في الخيال وتجسيد أقصى مشاهد العجز والضعف، في عدم القدرة على نُصرَةِ الجنود.

هُزِمتْ اشعارُ عنترْ.... رَجعتْ خيلُ أبي الطيبِ
لم تصهلْ مع النصرِ المؤزرْ.... وارتمى سيفُ أبي تمامَ
وارتاعُ الغضنفَرْ
وأنا ما زلتُ أحدو النوقَ...ما زلتُ أناجي البيدَ....
ما زلتُ أنادي ربْع ليلي، وأنا قلتُ لليلى:
(سوفَ اصطادُ لكِ الميراجَ ياليلى بخنجرْ)

(هُزِمتْ اشعارُ عنترْ.... رَجعتْ خيلُ أبي الطيبِ...لم تصهلْ مع النصرِ المؤزرْ...وارتمى سيفُ أبي تمامَ...وارتاعُ الغضنفَرْ)

إلى المتلقي للنص الشاعر يقول: أنت هنا الآن تعود للتاريخ وراءك. تقنيةٌ اتبعها الشاعرُ ليجعلكَ تعيشُ النصَّ، وتتفاعلَ معهُ، عاد بك لبطولاتِ عنترة، والمتنبي، وأبي تمام، ولكن بالألفاظ (هُزمت ورجعت وارتمى) وضع لك أسلوب إخبار في هذه الألفاظ ليجعلك تفهمُ الضد من بطولات التاريخ وهزيمة الأيام الحالية التي ولد فيها العمل الأدبي، (هُزمت أشعارُ عنتر، رجَعَت خيلُ أبي الطيب) الأفعال المستخدمة هنا واضحة الغرض والرسالة، فالهزيمة والخيبة والخسران المبين، هو حال الجيوش العربية حاليا، واستدعاء شخوص التاريخ من شخصيات بطولة أو شخصيات الأدب والشعر، كلها ترمز لضياع الهوية العربية وتاريخ الانتصارات.

المفارقة في السطر الأخير (سوفَ اصطادُ لكِ الميراجَ يا ليلى بخنجرْ) طائرة الميراج العملاقة، والخنجر الحديدي الصغير، هنا فتح الشاعر للمتلقي باب ملئ الفراغات والاستراتيجيات، فمن خلال المفارقة مع الأضداد سيستطيع المتلقي أن يتصور ويتفاعل مع مشهدِ الخسارةِ، التي عاناه الشعب بعد الحرب.

يا فدائياً دعتهُ الأرضُ فانحازَ إليها
مقسماً أنْ يحصدَ الموتَ أو الثأرَ عليها
نحنُ قد نسخو عليكْ.... بدنانيرَ قليلة ... وتراتيلَ جميلةْ...وقصائدْ
زمجرتْ إنكَ عائدْ.... غيرَ أنا لا نحبَ السيرَ...في ليلِ المصائدْ
شبحُ الموتُ إزاءك...شبحُ الذلِ وراءكْ
فتَخيْرْ!! وانتظر منا الهتافاتِ النبيلة.... والمدائحْ والنصائحْ

(يا فدائياً دعتهُ الأرضُ فانحازَ إليها...مقسماً أنْ يحصدَ الموتَ أو الثأرَ عليها)هنا الرسالة مباشرة والخطاب كذلك، النداء موجه للفدائي، والغرض واضح منه، وفيه دعوة للمتلقي للنهوض أما للموت أو الثأر الذي يردفه النصر، ولن يحتاج المتلقي لجهد حتى يتعمق، ويعيد القراءة مرات ومرات، لأن النداء واضح وصريح، والشاعر هنا جاء بأسلوب يصف فعلا تلقائيا لكل فدائي، ليحمّسه ويدفعه للغرض الذي ينشده.

في هذا المقطع يدعو الشاعر المتلقي باستخدام أسلوب السخرية، ليلفتَ نظره لما للتخاذل الذي وجد من القيادة، حيث قال: (نحنُ قد نسخو عليكْ.... بدنانيرَ قليلة ... وتراتيلَ جميلةْ...وقصائدْ.... زمجرتْ إنكَ عائدْ.... غيرَ أنا لا نحبَ السيرَ...في ليلِ المصائدْ) يريد أن يستفز المتلقي القارئ ليثورَ معه، ليهاجم معهُ، هؤلاء المتخاذلين الذي باعوا قضيتهم وحريتهمْ، يقول المتلقي أنهم حتى في سخائهم بُخلاء (بدنانيرَ قليلة)، ويخدعون الجنود المرابطين بإعلامهم ببضعةَ أناشيدٍ وطنيةٍ، هامدةٍ جامدة لا قيمة لها مقابل حياتك التي تضحي بها من أجلنا.

(شبحُ الموتُ إزاءك...شبحُ الذلِ وراءكْ)، في هذا المقطع أجد القارئ الضمني في القصيدة، حيثُ الضمائر المستخدمة جميعُها، ضمائرُ مخاطب، يقول الشاعر للمتلقي: لديك شبحان واحد بجانبك وواحد خلفك، وكلاهما للموتِ والخسارة، هذه استثارةٌ حسيةٌ للمتلقي، بأن القضية خاسِرة، والجنود مصيرهُم الموت، فشبحٌ للموت وشبحٌ للذل، والمتخاذلون فقط يقدمون النصح والمدائح.

(فتَخيْرْ!! وانتظر منا الهتافاتِ النبيلة.... والمدائحْ والنصائحْ)، أسلوب التعجب هنا تصريح بأن الشعب "المتلقي للنص"، لك من خياران إما أن تناضل أو انتبه لعلامة التعجب، والتي لا تحمل له سوى هتافات وكلام فارغ لن يسفر له بأي فائدة، وعندما كتب الشاعر" فتخير!" وتلاها بفعل الأمر"وانتظر" هنا سخرية مبطنة في عمق المعنى، وعلى المتلقي الانتباه لها، ليفهم المعنى التحذيري فيما عناه الشاعر.

قالَ لي الشيخُ الوقورْ:

(أنا أعددتُ حجابا...يهزمُ الجيشَ...يبيدُ الطائراتْ)، معجزات؛

إخوتي لا تغضبوا إن قلتُ ما زلنا صغاراً

لم نزلْ نرضعُ بالأمسِ...نمتصُ

شعاراً فشعاراً

عندما نضحكُ من أنفُسِنا.... عندما نقوى على لمسِ الجراحِ

عندما نقتلعُ السورَ ونمشي في الرياح.... سوفَ نرتدُ كبارا

التشخيص للشيخ الوقور في النص، وفكرةُ (الحجابْ) والخرافاتُ والإيمانُ بالسحر والعرافين، في قوله: " أعددت حجابا" صورةٌ بها كنايةٌ عن الوهم الذي تعيشهُ الأمةُ العربيةُ عامّةً والتضليلُ من الحكوماتِ والإعلامْ في تلك الفترة، الذي يخدع الشعبَ والجيشَ العربي خاصةً، هنا الاستفزاز للمتلقي العربي بالخطر المُحْدِقِ على أمتهِ، الخذلان وبيعُ القضيةِ، وأقفالُ الألسنةِ التي تمنعُ وتقمعُ كلَّ من يحاولَ النُطق.

(لم نزلْ نرضعُ بالأمسِ...نمتصُ.... شعاراً فشعاراً) صورةٌ مجازيةٌ لأطفالٍ يرضعون من أمهم الشعارات الزائفة، مرةً تلو الأخرى، وهنا دفعٌ إجباريٌ للخيالِ عند المتلقي، ليعرف ويعي مدى الاستعبادَ والإيهامَ، الذي يقعُ على المتلقي، يريدُ أن يخاطب عقلهُ بالصور والمجازات، ليتمكن القارئ، عند القراءة المتتالية أن يستوعب النص ويعيش في حيثياتهِ، فيردُ المتلقي على العمل الأدبي ويتفاعل في تخليدهِ، ونصرة القضيةِ القومية. وهنا استراتيجياتُ إيزر في توريطِ القارئ في النص، واستحثاث خيالهِ ومشاعره، ليستمرَّ في القراءة والتفاعل، فتتم بذلك الصيرورةَ للعملِ الأدبي.

(عندما نضحكُ من أنفُسِنا.... عندما نقوى على لمسِ الجراحِ)، المفارقة مرة أخرى في الضحكِ ولمسِ الجراح في وقتٍ واحد، هنا المصائبُ التي لا تنتهي والقارئ المتلقي الذي يصلُ إلى توكيدٍ لحجمِ المعاناة ِ التي يُعانيها الشعبُ العربي، ندوبُ الجراحِ الأليمة، ماتزالُ باقيةً، كلما ضحكوا، كلما استثيرتْ الجراح، ونُكِأتْ؛ ولذلك اعتاد الجنودُ المساكين على لمسِ جراحاتهم، والضحكِ في وسط عذاباتهم، صورةٌ تعمَّد الشاعرُ إدراجها؛ لكي يحركَ مشاعرَ المتلقي باتجاه قضيتهِ وألمِهِ العربي.

قول الشاعر:(ما زلنا صغاراً) و(سوفَ نرتدُ كبارا)، في البداية أكدَّ على الصغرِ بما زلنا وفي نهاية المقطع ونهاية القصيدة وضع شرطا تصويرياً لكي يكبر هو وإخوته، المتلقين الضمنيين في النص، يخبرهم بشرط الحرية، وشرط التحرر والانطلاق، وهو: (عندما نقتلعُ السورَ ونمشي في الرياح)، فما المقصود هنا بالسور؟ ولماذا ختم بالاستفهام؟، كل ذلك من أجل تحريكِ وإعمالِ عقل المتلقي، بالتأويل والخيال، ومن أجل إرسال رسالةِ الحريةِ.

(عندما نقتلعُ السورَ ونمشي في الرياح.... سوفَ نرتدُ كبارا) في هذا المقطع رسالة يضمنها الشاعر "المرسل" إلى قارئه "المتلقي"، والتي لم يصرح بها مباشرة، وهي عبارة عن دعوة للحرية، والنهوض من أجل التغيير، فمن خلال جملتيه "نقتلع السور" و"نمشي في الرياح" تلميح للتخلص من العقبة وهي السور، ثم المضي قدما ومجابهة الرياح، وهذه الرسالة من جمالية التلقي، والتي سيقوم قارئها بتطبيق " وجهة نظر الجوالة" ويمعن النظر، ويطيل القراءة، ثم يحلق في فضاء التأويل والتفسير، فيستشف المعنى المنشود.

الخاتمة.

أما بعد...

بعد البحث والقراءة، وتجميع العلوم والأقوال، والنظرِ في النصوصِ والأمثال، وفقني اللهُ لخيرِ المقال، الحمد لله الذي هداني لهذا، وما كنتُ لأهتدي لولا أن هداني الحكيمُ العليم.

نظريةُ التلقي هي العلاقةُ القائمةُ من اتصالٍ وتواصلٍ بين المرسلِ والمستقبلْ، بين المؤلف وبين المتلقي، وما بينهما من قناةٍ لهذا التوصيل، هو العمل الأدبي ذاته. فمن خلالِ استراتيجياتٍ عدة يتقنها المؤلف، ليَسْبِكَ نصهُ، ويصقلهُ بها، ثم يقدمها مرسلاً إياها للمتلقي، مخصصاً فيها الحاجات النفسية والاجتماعية المناسبة لحال المتلقي، وعليه فإن وافقَ هذا العملُ الأدبي ميولَ واهتماماتِ المتلقي، لاقت عملية الاتصالِ هذه نجاحها الساحق؛ حيثُ أن القارئ المتلقي، سيُشعرُ أن ما كتب في هذا العملِ الأدبي هو له وحدهُ، محققاً له الراحةَ أو الحاجةَ النفسية، فيبدأ بالقراءة مرةُ ومرتينِ وأكثر، ويندمج مع بنيتهِ الأدبية، وقد ينقلهُ لمتلقٍ آخر، بانياً عليه تفسيراتٍ وتأويلاتٍ بُنيتْ بناء على ما في نفس المتلقي من رغبةٍ أو حاجة.

بعد إتمامِ البحث والاطلاع، أعرض لكم أهم النقاط التي وجدتُ، والتي أرى مدى تأثيرها الكبير لأي على نجاح أي عمل أدبي، وهي كالتالي:

1- أن تفاعلَ المتلقي مع النص، يَكمنُ في أمرين مهمينْ، أو كما يطلقون عليهِ أهل هذه النظريةِ، (الأفقان) الأفق الأول هو ما يصورهُ خيالُ القارئ، أو التوقعات المرسومة في عقله، والتنبؤات التي يأملْ أن تكون في النص، أما الأفق الثاني فهو التجربة أو الخبرة التي يعلمُها المتلقي مسبقاً، سواءً كان قد قرأ عنها في مكانٍ ما، أو سمع بها، أو مرَّ بها شخصيا، وهذان الأفقان هما من يحكمانِ جودةَ النصِ من عدمهِ، أو مدى تأديةِ النصِ للغرضِ الذي كُتِبَ من أجلهِ. فمتى ما تحققا لاقى النص تواصلا من قبل المتلقي؛ وبالتالي ستنهالُ تأويلاتٍ وتفسيراتٍ هطَلَتْ من عقل المتلقي، سببَّتْ غنىً لغوياً أدبيا للعملِ الأدبي.

2- وجدت أن الخيالَ والتوقع، له من الدورِ الأكبرِ في تغذيةِ النص، وإدامةِ الحراكِ النقدي بين مرسلِ العمل والمتلقي له، وهذا ما يعطي العمل القيمةَ الأدبية بين بقية الأعمالِ المنشورة والمكتوبة، وكذلك يتسببُ الخيالُ والتوقع في إدامةِ النص وإعطائهِ صفةَ الصيرورةِ المستمرة، وسيترتبْ عليه تخليداً للعمل الأدبي، ووصولِ لأكثرِ من جيلٍ، عبر ما يُغنيهِ المتلقي من قراءةٍ مستمرةٍ وتأويلٍ دائم.

3- مفهوم (وجهةِ نظر الجوالة)، وهي ما يسعى له المتلقي من قراءة متعمقةٍ للنص، لربط الجزء بالكلْ، ولاستيضاحِ الصورة المطلوبة في عقلهِ، حتى يتمكن من ملئ الفراغات التي واجهته في فهمِ هذا العمل الأدبي، وعليه وصفه أحد الباحثين بالقارئ أو المتلقي المشَّاء، وهو الذي يتجولُ في النص باحثاً مستكشفاً، يريد الدليل والإثارةَ في وقتٍ واحدٍ معا، ليحكمَ في نهاية الأمر على جمالِ العمل الأدبي، في حالةِ كما ذكرنا سابقاً، نجاح العمل في استفزاز المتلقي ليردَّ عليه أم يجافيه.

4- النص المرسل من قبل الأديب، يخرج من حدوده ليسطر عليه المتلقي، ويفسره وفقا لما يرتسم في مخيلته من صور ومعاني، ولا يربط المتلقي بين النص وظروف الأديب في كتابته، حيث يرى أن النص الواقع بين يديه، ملكا له، يفسره كيف رأي من كلمات وصور حركت مشاعره تجاه النص، فإذا ما لامس شيئا مكنونا في نفس القارئ قد يؤوله كما يرى هو من وجهة نظره وتجربته، أما إذا كان بعيدا عن تجربة له، فإنه قد يضطر لقراءته أكثر من مرة ليتعمق في فهمه.

5- من خلال تطبيقي على قصيدةِ الدكتور القصيبي -رحمهُ الله-، تلَّمستُ من النص ما لفتَ نظري لأغراضٍ أراد الكاتبَ إيصالها للمتلقي، منها المفارقات والصور والمجازات، كلها كانت كرسائلَ لي وأنا اقرأ، لأعطي رأئي وأفسرَ وأحللَ المعاني المذكورة للوصولِ للغرض الحقيقي من النص.

راجية من الله تعالي أن أكون قد وُفِّقت فيما قدَّمتُ لكم متمنيةٌ أنْ يحققَ بحثي هذا الإفادةَ والاستفادةَ المرجوَّة...الباحثة

المصادر والمراجع

1- إسماعيلي علوي، حافيظ، 1999م، **مدخل إلى نظرية التلقي**، مجلد 10، جزء:34، جدة: النادي الأدبي الثقافي.

2- أكرم خضر، لينا، 2015م، **الوظيفة الجمالية في الأدب بين عبد القاهر الجرجاني والشكلانيون الروس**، سوريا، جامعة دمشق.

3- إيزر، فولفغانغ، 1987م، **فعل القراءة**، تر: د. حميد لحمداني ود. الجلالي الكدية، المغرب: منشورات مكتبة المنهل.

4- بوسيف، عبد الله، 2012م، **البعد التطهيري الاتصالي في شعر محمود درويش**، الجزائر: جامعة محمد خيضر-بسكرة-.

5- تومبكنز، جين. ب، 1999م، **نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، مصر: المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة.

6- جاسبر، ديفيد، 2997م، **مقدمة في الهرمنيوطيقا**، الجزائر: منشورات الاختلاف. الدار العربية للعلوم.

7- جبار عبد الرحمن، سوسن، 2019م، **غازي عبد الرحمن القصيبي دراسة في حياته مؤلفاته**، ج 1، المملكة المتحدة: Route Educational & Social Science Journal.

8- حدادي، سميرة، 2019م، **جينالوجيا أفق التوقع بين ياوس وغادمير**، مجلد 20، العدد 23، الأردن: مجلة دراسات في العلوم الإنسانية والاجتماعية.

9- الحربي، ملحة، 2015م، **قراءة في عتبات روايات غازي القصيبي**، عدد 35، مج 3، مصر: حولية كلية اللغة العربية بالزقازيق. جامعة الأزهر.

10- حسن فطوم، مراد، 2013م، **نظرية التلقي في القرن الرابع الهجري**، سوريا: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب. وزارة الثقافة.

11- حسن محمد، عبد الناصر، 2002م، **نظرية التلقي بين ياوس وايزر**، القاهرة: دار النهضة العربية.

12- الرشيدي، نايف، 2020م، **قراءة في ديوان"عقد من الحجارة" للشاعرغازي القصيبي**، مجلد 47، العدد1، الأردن: مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية.

13- السدمي، معتصم، 2010م، **غازي القصيبي "الظاهرة"** ، المملكة العربية السعودية: مجلة المبتعث.

14- سلدن، رامان، 1998م، **النظرية الأدبية المعاصرة**، تر: جابر عصفور، مصر، دار قباء للطباعة والنشر.

15- الصكر، حاتم، 1998م، **ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

16- عميرات، أسامة، 2011م، **نظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي**، الجزائر: جامعة الحاج لخضر.

17- المبارك، محمد، 1999م، **استقبال النص عند العرب**، الأردن: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

18- ناجح محمد، محمد، 2004م، **الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي**، فلسطين: جامعة النجاح الوطنية.

19- هولب، روبرت، 2002م، **نظرية التلقي**، تر: د. عزالدين إسماعيل، القاهرة: المكتبة الأكاديمية.

مواقع الانترنت:

1- https://www. youtube. com/watch?v=YPMghKiBqOk

2- https://www. arageek. com/bio/ghazi-al-gosaibi#biographyDeath-386440