الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان–
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د

التخصّص: البلاغة والأسلوبية

تجلّيات نظريّة التلقي في الدّرس البلاغيّ العربيّ

إعـــداد الطالب:

– عبد السّـلام بوعزيز.

إشـــــراف:

– أ.د. وهيـبة بن حدو.

أعضـاء لجـنة المناقـشة:

د. عبد الكريم لطفي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	رئيسًا
د. وهيـبة بن حدو	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررًا
د. عباسية بن سعيد	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة تلمسان	عضواً
أ.د. مصطفى منصوري	أستاذ التّعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضواً
د. فتيـحة هشماوي	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة مستغانم	عضواً

العام الجامعيّ: 1443هـ–1444هـ/2022م–2023م.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان–
كليّة الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربيّ

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د

التخصّص: البلاغة والأسلوبية

تجلّيات نظريّة التلقي في الدّرس البلاغيّ العربيّ

إعداد الطالب:
– عبد السّلام بوعزيز.

إشراف:
– أ.د. وهيبة بن حدو.

العام الجامعيّ: 1443هـ–1444هـ/2022م–2023م.

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء:

إلى والدايّ الكريمين بارك الله في عمرهما ورزقهما من فضله

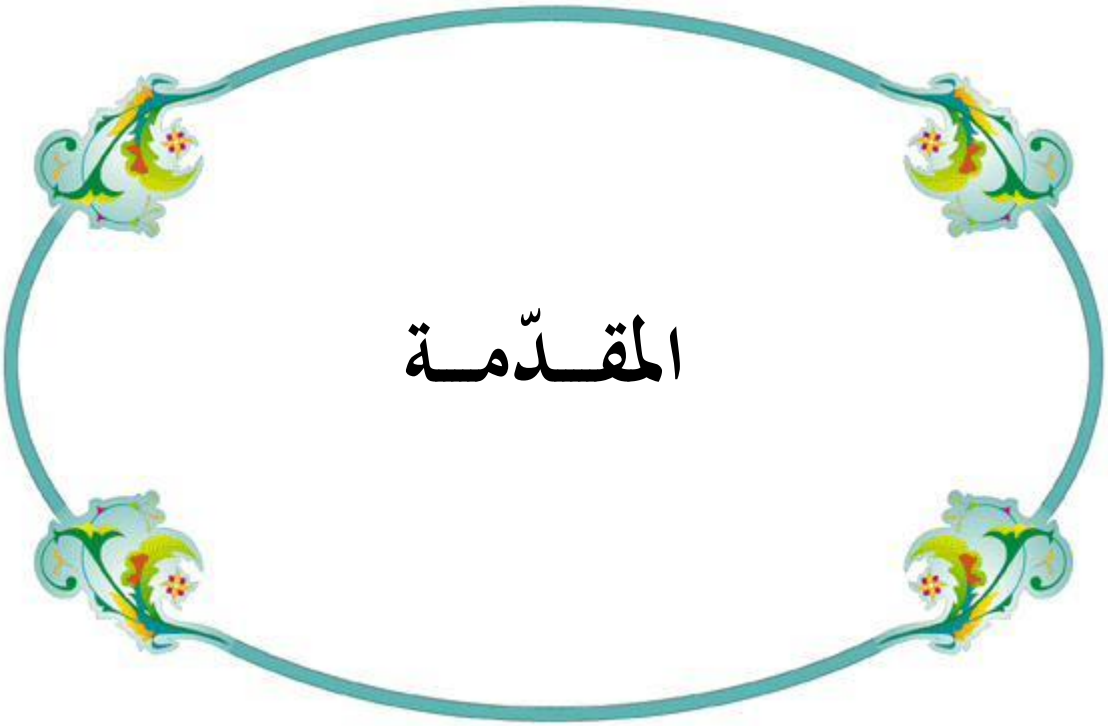
إلى إخوتي وأخواتي

إلى كلّ من شجّعني ولو بكلمة طيّبة.

كلمة شكر:

الحمد لله حمدا طيّبا مباركا فيه، وأشكره على توفيقه وإحسانه وكرمه وفضله، ثمّ أتوجّه بالشّكر إلى أستاذتي الكريمة الدكتورة "**وهيبة بن حدو**" التي رافقتني في هذا البحث من خلال تحمّلها مشاق الإشراف على رسالتي، وأسأل الله أن يبارك في عمرها وأن يرزقها من فضله.

كما أتّوجه بصادق الامتنان والتّقدير لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، لتكرّمهم بمراجعة هذه الدّراسة، رغبة في جبر نقائصها، وتذليل عقباتها، لتكتمل فائدتها، فمنّي لهم فائق الشّكر والتّقدير.



المقــدّمــة

الحمد لله الذي يسّر السّبيل لمن أراد، وهدى إلى الصّراط المستقيم من شاء من العباد، وجعل الأعمال الصّالحة ذخيرة ليوم المعاد، مخوِّل النِّعم، ومحوِّل النِّقم، ومبلِّغ اللِّقم، حمدًا تعظُم به المباهج، وتتّضّح بنوره المناهج، أمّا بعد:

لقد ألقت **نظريّة التّلقّي** بظلالها على الدّرس الأدبيّ المعاصر، إذ انصرف جلّ الأدباء والنّقاد للكشف عن هذا الحقل الجديد الذي كسر حاجز الصّمت المطبق حيال التّهميش الذي كان يعانيه **القارئ** أيّ **المتلقّي** في ضوء النّظريّات السّابقة، وظهر من يضع هذه النّظريّة موضع الجدّة الكاملة، فهي في حلّتها الجديدة محض ابتكار الغرب حيث كانت فكرتها العامة منطلقا لرؤيّة نقديّة جديدة، تجسّدت رؤيتهم هذه بعد جهود طويلة أطلقوا عليها **نظريّة الاستقبال** والتي تعتبر أحدث ما انتهى إليه الفكر النّقديّ في فلسفة **التّلقّي**.

فالمتتبّع للحركة النّقديّة المعاصرة عبر سيرورتها التّاريخيّة، يلمس سيطرة ثلاث اتّجاهات نقديّة تباينت من حيث اهتمامها بأقطاب الظّاهرة الأدبيّة، فاتّجاه أوّل كثّف جهوده على صاحب الأثر الأدبيّ (**المبدع**)، وثانٍ ركّز **قراءته** على النتاج الأدبيّ ذاته (**النّص**)، فيم سلّط الاتِّجاه الثّالث رؤيته صوب مستقبل النّص الأدبيّ (**المتلقّي**)، ليتبوّأ هذا الأخير السّاحة النّقديّة، وتوجّه كلّ العنايّة بعدها شطره، حيث أصبح الكاشف الضِّمنيّ للأبعاد الجماليّة والفنيّة للنّصوص الإبداعيّة.

و**نظريّة التّلقّي** اليوم من أكثر نظريّات الأدب أهميّة وأشدّها صلة بمقياس الجودة الأدبيّة، **فالمتلقّي** هو من يحدِّد أبعاد تلك الجودة من خلال تأثير الصّورة الأدبيّة فيه، فإذا امتلك زمام تأثيره في **متلقّيه**

فقد حقّق للأدب أدبيّته، ومنح النّصوص قيمة عاليّة ووفّر لها فرص البقاء والخلود عبر العصور، فخلود الأعمال الأدبيّة إنّما هو خلودها في نفوس **متلقّيها**.

والحديث عن **المتلقّي** يقود بالضّرورة إلى طرق **نظريّة التّلقّي الغربيّة**، التي هي أحدث نظريّة لإعادة قراءة الأدب، أسهم في ظهورها رائدا مدرسة **كونستانس constance** الألمانية: **هانس روبرت ياوس Hans Robert jauss** و**فولفغانغ آيزر wolfgang lser**، وذلك كردّ فعل على البنيويّة والشّكلانيّة الرّوسيّة اللّتان منحتا سلطة تكاد تكون مطلقة للنّص على حساب **القارئ** و**فعل القراءة**.

و**التّلقّي** ظاهرة إنسانيّة قديمة قدم الإبداع، فهي ليست حكرا على حقبة معيّنة أو أمّة دون غيرها، بل هي نتاج تراكمات معرفيّة من امتزاج مختلف الثّقافات التّراثيّة، والعرب كغيرهم من الأمم لهم رصيد تراثيّ ضخم حافل بالدِّراسات الأدبيّة والبلاغيّة والنّقديّة التي قد تكشف عند التّقصّي والتّدقيق والاستنطاق عن مظاهر **التّلقّي** فيه، ومن هنا جاءت فكرة البحث وهدفه، والموسوم بـ: **"تجلّيات نظريّة التّلقّي في الدّرس البلاغيّ العربيّ"**.

ولعلّ أهميّة هذه الدِّراسة تكمن في البحث عن جذور **التّلقّي** في تراثنا البلاغيّ وإماطة اللِّثام عنها، من خلال الإشارة إلى كيفيّة **تلقّي** القدماء للنّصوص الإبداعيّة الشّعرية كمحور ثانٍ **للتّلقّي** بعد القرآن الكريم.

وعليه فإشكالية البحث لا تخرج عن الطرح المعتمد على تتبّع مظاهر **التّلقّي** في التراث البلاغيّ العربيّ، وأدعم الإشكاليّة الرئيسيّة بإشكاليّات فرعيّة، أو تساؤلات ثانويّة تشدّ من أزر السّؤال الأساسيّ وتكون إجاباتها مددا لتشكيل أواصر الإجابة النّهائيّة عن السّؤال الرّئيسيّ، وروافد تغذي فصول البحث عبر مراحله.

فنقول: هل **نظرية التّلقّي** الغربيّة هي نظريّة جديدة كل الجدّة، أم لها جذور قديمة ضاربة في عمق التّاريخ؟ أو بعبارة أخرى هل هي نظريّة مبتكرة من قبل الغرب أم تجد لها إشارات في الدّرس البلاغيّ العربيّ القديم؟.

وينجرّ عن هذا السّؤال الرئيسيّ الأسئلة الفرعيّة الآتيّة:

- كيف نشأّت **نظريّة التّلقّي** الغربيّة؟ ماهي منابعها الأساسيّة؟ وما مؤثّراتها؟ كيف ساهمت جهود روّادها في هيكلة اجراءاتها التّطبيقيّة وضبط مصطلحاتها؟ فيم تمثّلت آلياتها؟.
- هل هناك تمظهرات لمصطلح **التّلقّي** في درسنا البلاغيّ العربيّ القديم؟ ما مظاهره وماهي محاوره ؟ وكيف كانت استراتيجيّته عند أدباءنا قديما؟.

كلّ هذه الأسئلة التي طُرحِت وأخرى –والتي أجبنا عنها– كانت بمثابة المادّة التي تشكّلت منها تفاصيل البحث وخطوطه العريضة عبر هيكل ومحتوى الخطة.

ولم يكن اختيارنا لهذا الموضوع من محض الصّدفة، وإنّما تعدّدت الأسباب في ذلك كونه موضوع يثير الدّراسة والاهتمام، محاولةً منا لاستنباط معايير جماليّة **نظريّة التّلقّي** الغربيّة، والبحث في جذورها في الدّرس البلاغيّ لدى بعض روادها والتّأصيل لها، باعتبارها شكّلت نقطة تحوّل هامة في تاريخ النّقد

الأدبي المعاصر، كما شكّل تحفيز الأستاذة المشرفة لي لطرق هذا الموضوع دافعاً من أجل خوض هذه الرّحلة العلميّة قصد سبر أغوارها لنبحث في قضايا **التّلقّي** في الدّرس البلاغيّ العربيّ القديم.

لقد صادفنا دراسات أدلت بدلوها في هذا الموضوع، كلّ منها عالجت البحث من منظور صاحبها ورؤيته ومذهبه وإشكاليّة طرحه في مقاربة الموضوع، منها رسائل جامعية(**ماجيستير ودكتوراه**) نذكر منها على سبيل الذّكر لا الحصر:

جماليّة التّلقّي في شرح المفضليّات للباحث **بوترعة عبد الرّحمان (جامعة تلمسان)**، مشروع القارئ في الفكر النّقدي العربيّ –عبد الله الغذاميّ أنموذجا– للباحث **عليّ بخوش (جامعة بسكرة)**، جماليّة التّلقّي عند عبد القاهر الجرجانيّ للباحثة **زهرة عزّ الدّين (جامعة باتنة)**، نظريّة التّلقّي في النّقد العربيّ للباحث **قدور إبراهيم (جامعة وهران)**، المتلقّي بين التّجليّ والغياب للباحث **بوخال لخضر (جامعة تلمسان)**، عمليّة التّلقّي في المجالس الأبيّة الشّعريّة في الجاهليّة وصدر الإسلام للباحثة **سميرة جدو (جامعة قسنطينة)**.

وقد حاولنا الإجابة عن كلّ تلك الأسئلة التي طرحناها وأخرى، عبر خطة البحث التي جسّدناها في أربعة فصول مسبوقة بفصل تمهيديّ وملحوقة بخاتمة لأهم النّتائج المتوصل إليها.

ففي **المدخل** قمنا بتفكيك موضوع البحث إلى وحدتين معرفيّتين رأينا بأنّها مشكّلة لمفاصله وهي: **البلاغة** و**نظريّة التّلقّي**، ففي مبحث **البلاغة** قمنا بالكشف عن ماهيّتها من النّاحيّة اللّغوية والاصطلاحية، وبيان أقسامها ومدراسها وروّادها وأهميّتها، أمّا **المبحث الثّانيّ** فتناولنا فيه **نظريّة التّلقّي**، حيث قمنا بتقديم مصطلحاتها وتعاريفها، ثمّ عرّجنا لإشكاليّات حول مفهوم **نظريّة التّلقّي**.

وتنعكس مباحث المدخل على باقي فصول البحث، حيث جاء **الفصل الأوّل** بعنوان:" **نظريّةُ التّلقّي، الإرهاصَاتُ، المؤثّراتُ والمرجعيّاتُ**"، تناولنا فيه بالشّرح والتّحليل الظّروف التّاريخيّة والمنطلقات المعرفيّة والأصول الفلسفيّة **لنظريّة التّلقّي**، وذلك عبر مبحثين، أمّا **الأوّل** فكان بعنوان: **المناهجُ النّقديّةُ السّابقةُ لنظريةِ التّلقّي**، وفيه تحدّثنا عن تأثير كلّ من المنهج التّاريخيّ والمنهج النّفسيّ والمنهج الاجتماعيّ في نشأة **نظريةِ التّلقّي**. وأمّا في **المبحث الثّاني** المعنون بـ" **الأصولُ المعرفيّةُ والأسسُ الفلسفيّةُ لنظريّةِ التَّلقّي**" ركّزنا على المؤثّرات الفلسفيّة والمدارس التي ساهمت في نشوء ونضج النّظريّة، بدءا من **الشّكلانيين الرّوس** إلى **بنيويّة براغ** مرورا **بظواهريّة رومان إنجاردن وهيرمينوطيقا جادامر**، وصولا **لسوسيولوجيا الأدب**.

أمّا **الفصل الثّانيّ** الموسوم بـ: "**الجهازُ المفـــــاهيميُّ لنظريّةِ التّلقّي**"، فجاء في مبحثين، **المبحث الأوّل** عنوانه: "**بـين القـــراءة والقـــارئ**"، وفيه فصّلنا في القراءة وماهيتها، وبيّنا أسباب الاتّجاه نحو القارئ، ثمّ عرّجنا لمسار نشأة وتطوّر نظريّة القراءة، و**المبحث الثّاني** والذي عنوناه بـ:"**المفاهيمُ المركزيّةُ والإجرائيّةُ عند روادِ نظريّةِ التّلقّي**"، وقفنا فيه عند جهود رائدي هذه النّظريّة (**ياوس وآيزر**) وما قدّماه لهاته النّظريّة من فرضيّات وأدوات تحليليّة، تنصّ في مجملها على دور **المتلقّي** في إضفاء الجانب الجماليّ على النّص الأدبيّ، وهذا يظهر جليّا في المفاهيم المتداولة بينهم: على غرار **أفق التّوقع** و**المسافة الجماليّة** و**القارئ الضّمني** والتّفاعل بين **القطب الفنيّ** و**الجمالي** و**سيرورة القراءة**.

وقسّمنا **الفصل الثّالث** الموسوم بـ: **"تجلّيات نظريّة التّلقّي في الدّرس البلاغيّ العربيّ"**، إلى ثلاثة مباحث، **المبحث الأوّل** بعنوان:" **مظاهر اهتمام البلاغيين العرب القدماء بنظريّة التّلقّي"**، وفيه تطرّقنا **لأقطابِ العَمَلِيَّةِ الإبْدَاعِيَّةِ**، حيث عرّفنا **المُبْدِعُ، النّص، المتلقّي** ثمّ فصّلنا في **العلاقة بين الأقطاب الثّلاثة**. و**المبحث الثّانيّ** تحت عنوان: **"مَعَايِيرُ الحُكْمِ الجَمَالِيّ عِنْدَ البَلَاغِيّينَ العَرَبِ القُدَمَـاءِ"**، وأشرنا من خلاله إلى جملة من المزايا والمعايير التي سنّها علماء البلاغة على المبدعين للتّأثير في **المتلقّين**، والتي تمثّلت في: **البلاغة والفصاحة والبيان، الطبع والتّكلّف، مبدأ الصِّـدق، ثنائيّة اللّفظ** و**المعنى، براعة الإيجاز، براعة الاستهلال وحسن التّخلص والاختتام**. ووقفنا في **المبحث الثّالث** الذي عنوانه: **"مَحَاوِرُ التّلقّي فِي الدَّرْسِ البَلَاغِيّ العَرَبِيّ القَدِيمِ"** عند محور **الخطاب القرآنيّ، كمبحث أوّل** من خلال جهود علماء البلاغة التي برزت في مؤلّفاتهم، وفيه كشفنا عن **قضايا التّلقّي** والأثر الذي يحدثه **القرآن الكريم** في **المتلقّي**، وبعدها سلّطنا الضّوء على في **المبحث الثّاني** على محور **الشّـــعر**، وعالجناه من خلال العلاقة بـين المبدع و**المتلقّي**.

وجعلنا **الفصل الرّابع** الموسوم بـ:" **تجلّيات التَّلقِيّ عِندَ البلاغيّينَ العربِ القدماءِ"** مخصّصا للجانب التّطبيقي لنظريّة **التّلقّي** في الدّرس البلاغي العربي، وقد اخترنا ثلاثة من البلاغيين هم: **الجاحظ، أبو هلال العسكريّ** و**أبو بكر الباقلّانيّ**،كمحطات نتوقّف عندها خدمة للموضوع وزيادة في الفهم، وكان أساس اختيارنا لهؤلاء الأعلام هو التّنوع الزّمانيّ والمكانيّ والعلوم المطروقة.

وتضمّن هذا الفصل ثلاثة مباحث، **المبحث الأوّل**: **"التّلقّي عـند الجاحظ"** وفيه أشرنا لنبذة حول حياة **الجاحظ** ونظرة عامة لكتابه **البيان والتّبيين** مع ذكر **فصوله وموضوعاته**، ثم فصّلنا في

ماهية **التّلقّي** عنده من خلال **المتلقّي بين المكتوب والمنطوق**، وبيّننا مؤشّرات **التّلقّي** في كتابه "**البيان والتّبيين**"، **والمبحث الثّاني**:"**فكرة التّلقّي عند أبي هلال العسكريّ**"، وفيه قمنا بالتّعريف **بأبي هلال العسكريّ**، ثمّ نبذة عامة حول كتابه "**الصّناعتين**" مع ذكر فصوله وموضوعاته، وتطرّقنا بعدها إلى ماهية الاتّصـــال وشروطه وطبيعته عند **أبي هلال العسكري**، لنعرّج بعدها لماهية الشّعر ومكوّناته عنده، لنختمه بأقطاب عملية التّلقّي وشروطها التي سنّها **أبو هلال العسكريّ**.

والمبحث الثّالث: "**التّلقّي عند أبي بكر الباقلانيّ**"، وفيه تناولنا لمحة حول حياة **أبي بكر الباقلانيّ**، **ثم** نبذة عامة عن كتابه "**إعجاز القرآن**" مع ذكر **فصوله وموضوعاته**، لنتطرّق ضمنه إلى **فعل التّلقّي** عند **أبي بكر الباقلانيّ** من خلال منهجيّة **القراءة** و**تلقّي** الإعجاز عنده.

وختام البحث كان خاتمة تضمنّت أهم نتائج البحث المتوصّل إليها.

أمّا من ناحية المنهج المستعمل فلا يمكن الجزم أنّه تمّ الالتزام بمنهج واحد عبر كل فصول البحث، وإنّما خضع ذلك لما اقتضته ظروف الحال والمقام، فقد اقتضت طبيعة هذه الدّراسة أن نستعين **بالمنهج التّاريخي** متتبعا من خلاله **نظرية التّلقّي** في التراث البلاغيّ العربيّ، كما اعتمدنا على مقاربات **تحليليّة وصفية** تتراوح بين النّظرية والتّطبيق.

كما استعنا **بالمنهج النّفسي** حينما اتّجهنا إلى تبيان التّأثير النّفسي الذي يحدثه القرآن الكريم في **المتلقّين** وكذلك تأثير الشّعر والشّعراء في نفوس مستقبليه.

وللمنهج الاجتماعي نصيب من التّوظيف أيضا وذلك حين رصد بيئة محاور **التّلقّي**، وتأثير المحيط والبيئة أثناء **عملية التّلقّي**.

وحري بالذّكر أنّ البحث قد استقى مادته من مناحي عديدة، فقد اعتمدنا على جملة من المصادر التّراثيّة والمراجع الحداثيّة.

فمن أبرز **المصادر**:

البيان والتّبيين **للجاحظ** – إعجاز القرآن **للباقلّانيّ** – الصّناعتين **للعسكريّ** – عيار الشّعر **لابن طباطبا** – العمدة في محاسن الشِّعر و آدابه ونقده **لابن رشيق القيروانيّ**، – سر الفصاحة **لابن سنان الخفاجي** – الشعر والشعراء **لابن قتيبة**.

أمّا المراجع فتنوّعت بين العربيّة والغربيّة المترجمة:

فمن **المراجع الغربيّة المترجمة** نذكر:

- كتاب **ياوس "نحو جماليّة للتّلقّي" Pour Une Esthétique De La Réception**" يحاول من خلاله إعطاء مفهوم لنظريّة **التّلقّي** التي هي عنده كتابة جديدة لتاريخ الأدب تتجاوز حدود النّشأة، وما يخامرها من ملابسات وظروف وأوضاع سيكولوجيّة واجتماعيّة ومعرفيّة إلى إظهار الوقع الناتج عن تفاعل النّص والقارئ في لحظة معينة.
- كتاب **أيزر "فعل القراءة "L'acte De Lecture**"، ترجمة كل من الجلالي الكدية وحميد الحمداني، تناول فيه **نظريّة التّلقّي** من جانب التّأثير في القارئ.

- كتاب **روبرت هولب "نظريّة التّلقّي"**، ترجمة **عز الدّين إسماعيل**، وقد وضع **رعد عبد الجليل جواد** ترجمة ثانيّة لهذا الكتاب وعنونه **بنظريّة الاستقبال**، وهو كتاب تغلب عليه الرّؤيّة الحداثيّة.

وأمّا **المراجع العربيّة**:

فقد كانت في مجملها إمّا ترجمات لما كان في الغرب، وإما اجتهادات فردية تحاول أن تنأى عن تأثير الغرب في تعاملها مع **المتلقّي** العربيّ، ومن هذه الكتب:

- "المتنبيّ والتّجربة الجماليّة عند العرب" **لحسين الواد**، تناول فيه أشعار المتنبيّ من منظور **التّلقّي**.
- الخطاب والقارئ **لحامد أبو حمد** – نظريّة التّلقّي (أصول وتطبيقات) **لبشرى موسى صالح**.
- قراءة النّص وجماليّات التّلقّي **لمحمود عبد الواحد** – استقبال النّص عند العرب **لمحمد المبارك**.

وقد صادفتنا عدة صعوبات في طريق إنجاز هذا البحث وهي ترجع في الأساس إلى اتّساع الموضوع الذي عملنا جهدنا على جمع شتات أفكاره وترتيبها وضبط مباحث موضوعاته في فصولها المتناسبة، ونرجو أن نكون قد وفّقنا في هذا، خصوصا مع تشابك النّظريّة مع الكثير من التّيارات الفلسفيّة والمذاهب والاتّجاهات والنّظريات القديمة منها والحديثة، ممّا جعل الموضوع يتّسم بالتّعقيد والتّشعب، وكثرة المصطلحات والمفاهيم التي ترتبط بفلسفات ومذاهب متجذّرة في الفكر والثّقافة الغربية، وكذلك صعوبة مقاربة النّظريّة مع النّص العربيّ وذلك راجع لكون مؤلّفات **ياوس** و**إيزر** تفتقر لنماذج تطبيقية يمكن الاعتماد عليها.

وقبل الختام فإنّه لا يسعنا إلّا أن نقول مثلما قال **الرّاغب الأصفهانيّ**: إنِّي رأيت أنّه لا يكتب إنساناً كتاباً في يومه إلّا قال في غده لو غُيِّرَ هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النّقص على جملة البشر، وبذلك يبقى البحث مفتوحا وتبقى به فجوات يملأها **القارئ** المتمرّس.

وفي الختام أتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان للأستاذة المشرفة الدكتورة **وهيبة بن حدو** التي تحمّلت عبء مراقبة وتصحيح هفوات هذا البحث كما تكبّدت عناء رفع معنوياتي إلى أن وصل به إلى طاولة المناقشة، كما نشكر اللّجنة المناقشة على جهودها المبذولة في التّدليل على الأخطاء والتوجيه والتّرشيد والتّقويم، داعيا المولى عزّ وجل أن نكون قد وفّقنا في هذا العمل مع إدراكي المطلق أنّ النّقص صفة إنسانيّة والعثرة من سمات البشر وعزائنا في ذلك أننا سعينا وحاولنا والله وليّ التوفيق.

كما لا ننسى بالشّكر جامعة **أبي بكر بلقايد –تلمسان–** لاحتضاني في هذه المرحلة العلمية والدّراسية، وأخص بالذّكر **قسم اللّغة والأدب العربيّ**.

عبد السّلام بوعزيز

تلمسان في: الأحد 24 جمادى الأولى 1444هـ

الموافق لـ 19 ديسمبر 2022م

المـــــــــدخل:

مـصطلـحـات مفــتاحيّة:

أولا: البــلاغة عند العرب.

ثانيّا: في ماهيّة التّلقّي.

يمثّل عنوان أيّ بحث علميّ أو نص أدبيّ الواجهة الأولى التي يصطدم بها **القارئ**، فينتج عنه قبول يترجمه الاستحسان الأوليّ الذي قد تدعمه أو تلغيه الصّفحات التّالية للنّص، أو نفور ناتج من خلفيّة معرفيّة تذوقيّة تمسّ البنيّة السّطحيّة للعنوان دون محاولة إدراك أبعاده الحقيقيّة.

فالعنوان في علاقته بالبحث يولِّد لدى **المتلقيّ** نوعا من التّواصل التّفاعليّ الذي تنمِّيه طاقة الخيال، بم يشكّل نصّاً آخر موازيّا في ذهنه، ناتجا عن مجموعة من التّصوّرات النّابعة من خبرة فنيّة مسبقة، وظروف مصاحبة **لتلقّيه**، لتتشكّل لديه فكرة عامة تختزل وتلخّص داخلها كلّ فقرات النّص.

ولذا يعدّ العنوان الحلقة المركزيّة التي تدور حولها كل أفكار البحث، والأداة الإجرائيّة التي تمكّن **المتلقيّ** من سبر أغوار الخطاب الأدبيّ عن طريق قراءة ذاتيّة تؤدِّي إلى مستويات متفاوتة من الفهم تتكشّف معها ليس فقط دلالات النّص، وإنّما أهداف ومقاصد **المبدع** الإيديولوجيّة والفنيّة أيضا.

وبما أنّ عنوان بحثنا هو العنصر الكتابيّ التّشكيليّ الأوّل الذي تقع ألفاظه بين شفتي **القارئ**، حريّ بنا تفكيك تركيبته الخطابيّة السّطحيّة إلى وحداتٍ معرفيّةٍ قصد استيعابها واستجلاء ماهيتها.

وإذا تأمّلنا البنيّة اللّغويّة لعنوان بحثنا: **"تجلّيات نظريّة التّلقّي في الدّرس البلاغيّ العربيّ"**، نلاحظ أنّها تصبّ في بوتقة مضمونين أساسيين هما: **البلاغة ونظريّة التّلقّي**.

والدّخول إلى ساحة البحث يستدعي منّا فتح هذين البابين كتمهيدٍ **للقارئ** وتيسيرٍ للفهم، وستكون البلاغة الباب الأوّل المطروق.

أوّلا: البلاغة عند العرب:

اهتمّ العرب كغيرهم من الأمم بلغتهم اهتماما كبيرا، واعتنوا بها لما تحويه من فصاحة وبلاغة، وتمثّل في مفرداتها، وإتقان تراكيبها وزخرف أشكالها، ولذلك نالت البلاغة عناية العرب منذ القديم وحرصوا على ذكر تعريفاتها اللّغوية والاصطلاحية المختلفة وسعوا لتوضيح أقسامها، وذكر مدارسها، وبيان أهميتها، وقد اختلفت مفاهيمها تبعا لاختلاف مشارب وتوجّهات من تصدّروا لتعريفها، وتنوّع محصولهم الأدبيّ والثّقافيّ، وهذا ما سنقوم بالتّفصيل فيه.

1- مفهوم البـــلاغة:

1-1- لــغة:

للبلاغة وجذرها اللّغوي الثّلاثي (**بَلَغَ**) عدة دلالات ومعاني، حيث نستقرئ بعض ما جاء منها في معاجم اللّغة:

فنجد في **معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170هـ)**:"بَلَغَ: بَلِيغٌ، وقد بَلَغَ بَلَاغَةً، وبَلَغَ الشّيء يَبلُغُ بُلُوغًا، وأَبْلَغْتُهُ، إِبْلَاغًا، وبَلَّغْتُهُ تَبْلِيغًا في الرِّسَالَةِ ونَحْوِهَا، وفي كذا بَلاغٌ وتَبْلِيغٌ، أيْ كِفَايَةٌ، وشَيْءٌ بَالِغٌ"[1]، بمعنى بلغ الرّجل فصُح وحسُن بيانه، وصار واضحا معبّرا، وهي بمعنى الوصول والإيصال والكفاية.

أمّا في **معجم مقاييس اللّغة لابن فارس (ت 395هـ)** فيعتبر مادة **الباء** و**اللّام** و**الغين** أصلا واحدا يدل على "الوصول إلى الشّيء تقول: بَلَغْتُ المكَان إذا وَصَلْتُ إِليهِ، كَذلِك البَلَاغَةُ التي يُمدَحُ

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2002م، 161/1، **مادة: بلغ**.

بها الفَصِيحُ اللِّسَانُ لأنَّهُ يَبْلُغُ بها ما يَرِيدُ"[1]، بمعنى الوصول والاكتفاء إلى الشّيء، والكلام الفصيح البيّن.

وجاء في معجم **أساس البلاغة للزّمخشريّ (ت 538هـ)**:" بَلَغَ الرَّجُلُ بَلَاغَةً فَهُو بَلِيغٌ وهذا قَولٌ بَلِيغٌ وتَبَالَغَ فِي كَلَامِهِ: تَعَاطَى البَلَاغَةَ ولَيْسَ مِنْ أَهْلِهَا ومَا هُوَ بِبَلِيغٍ ولَكِنْ يَتَبَالَغُ"[2]، معنى ذلك أنّه فصُح وحسُن بيانه، وكلامه فصيح معبّر، وإذا تبالغ فيه تكلّف البلاغة وأعطى كلامه أكثر ممّا يستحق.

أمّا **المعجم الوسيط** فعرّف البلاغة" بَلَغَ: بَلَاغَةً: وَضُحَ وَحَسُنَ بَيَانُهُ، فَهُوَ بَلِيغٌ وَجَمْعُهُ بُلَغَاءٌ، وَيُقَالُ: بَلَغَ الكَلَامُ"[3]، بمعنى الوضوح والبيان والكلام.

وبالتّالي يمكن أن نستنتج ممّا سبق أنّ المعنى اللّغوي المشترك لكلمة البلاغة من خلال معاجم اللّغة السّابقة هو الوصول والانتهاء والكفاية والوضوح والبيان والإيصال.

1-2- البلاغة اصطلاحا:

اجتهد علماء البلاغة منذ القديم في وضع تعريفات للبلاغة، وقد حفلت كتبهم بتعريفات متنوّعة، حيث فسّرها **ابن المقفع(ت 143هـ) فقال**: "البلاغة اسم يجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السّكون، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جوابا، ومنها ما يكون ابتداءً ومنها ما يكون شعرا، ومنها ما يكون

---

[1] أبو الحسن ابن فارس، مقاييس اللّغة،تحقيق: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1420،1هـ،1999م، 156/1، **مادة: بلغ**.

[2] الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: مزيد نعيم، شوقي المعزي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1998م، ص 51.

[3] مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، ط4، 2004م، ص 69.

سجعا وخطبا، ومنها ما يكون رسائل، فعامّة ما تكون من هذه الأبواب، فالوحيّ فيها، والإشارة إلى المعنى أبلغ، والإيجاز هو البلاغة"[1]، أي أنّ للبلاغة وجوه كثيرة تتجلّى فيها لما تحتويه هذه الوجوه من وحي وإشارة وبالتّالي الإيجاز.

وممّا جاء في **"البيان والتبيين" للجاحظ (ت 255هـ)**:" لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[2]، فلا بدّ من المواءمة بين اللّفظ والمعنى، فهو يرى أنّ اللّفظ هو بمثابة الجسد والمعنى بمثابة الرّوح، فالبلاغة ليست أمرا مستقلا عن اللّغة، بل هي الأمر الذي يساعد اللّغة على أداء وظيفتها التي هي التّعبير والإبلاغ، وهي شاملة لعنصري اللّغة: **اللّفظ والمعنى**.

ولم يقتصر تعريف البلاغة عند العرب فقط بل تعدّت هذا الحد إلى غير العرب للتّعرف على منظورهم البلاغي والإفادة منه، فجاء في **البيان والتّبيين**: "وقيل **للفارسي**: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل، وقيل **لليوناني**: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام، وقيل **للرّومي**: ما البلاغة؟ قال حسن الاقتضاب عند البداهة والغزارة يوم الإطالة، وقيل **للهندي**: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدّلالة، وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة"[3]، وهذه التّعريفات ما هي إلّا أوصاف للبلاغة، لأنّ من خصائص التّعريف في البحث العلمي أن يكون جامعا مانعا وفي غاية الدّقة، ثم إنّ هذه الأوصاف لا تمس كل جوانب ونواحي البلاغة.

---

[1] المصدر نفسه، 1/ 115-116.

[2] الجاحظ، البيان والتّبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م، 1/ 115.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، 1/ 88.

أمّا **الرّماني (ت 386هـ)** فقد عرّف البلاغة في رسالته **"النكت في إعجاز القرآن"**، فقال: "البلاغة هي إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللّفظ"[1]، حيث يهتدي المعنى إلى القلب من خلال اختيار أحسن الألفاظ وتركيبها في أحسن صورة.

ولعلّ أقرب وخير تعريف يفصح عن معنى البلاغة وأهدافها هو ما ذهب إليه **أبو هلال العسكريّ (ت 395هـ)**، حيث قال: "البلاغة هي كل ما تبلغ به المعنى قلب السّامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[2]، فالمعرض الحسن والصّورة المقبولة جعلهما **أبو هلال العسكريّ** شرطين في البلاغة لأنّ الكلام إذا كان معرضه حسن وعباراته رثة فلا يمكن أن نسمِّيه بليغا حتى وإن كان المعنى واضحا وبيّنا.

كما لم يفرّق كثير من العلماء بين البلاغة والفصاحة، لدلالتهما على معنى واحد فالإبلاغ عمّا في النّفس هو الإفصاح، وأشار إلى ذلك **أبو هلال العسكريّ** قائلا: "فالفصاحة والبلاغة ترجعان إلى معنى واحد، وإن اختلف أصلاهما؛ لأنّ كل واحد منهما إنّما هو الإبانة عن المعنى و الإظهار له"[3]، ولكن عندما استقرّت علوم البلاغة أصبح التّفريق بينهما واضحا.

ومن تلك التّعريفات أيضا ما نقله **ابن رشيق القيرواني (ت 460هـ)**، فمنها: "**قال الخلف الأحمر**: البلاغة لمحة دالة، **وقال الخليل بن أحمد (ت 173هـ)**: البلاغة كلمة تكشف عن البقيّة،

---

[1] الخطابي والرّماني وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968م، ص 75.

[2] أبو هلال العسكري، الصّناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952م، ص 10.

[3] المصدر السّابق، ص7.

وقال **المفضل الضّبيّ (ت 168هـ)**: قلت لأعرابي: ما البلاغة عندكم؟ فقال: الإيجاز من غير عجز، والإطناب من غير خلل"[1]. فالبلاغة تكون لمحة أو إشارة دالة تكشف عن بقيّة المعنى بما يدلّ عليه وأيضا حسن الإيجاز من دون صعوبة، وكثير من دون سؤم وخلل في إيصال المعنى وإصابته.

ولعلّ أوّل من فرّق بين كلمة بلاغة وكلمة فصاحة **ابن سنان الخفاجي(ت 466هـ)**،**قال**: "الفصاحة الظهور والبيان...والفرق بينهما وبين البلاغة أنّ الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ، والبلاغة لا تكون إلّا وصفا للألفاظ مع المعانيّ، لا يقال في كلمة واحدة لا تدل على معنى يفضل عن مثلها: بليغة، وإن قيل فيها فصيحة، وكل كلامٍ بليغٍ فصيحٍ وليس كل فصيحٍ بليغًا"[2]، أي أنّ البلاغة تكون في المعاني بينما تختصّ الفصاحة بالألفاظ.

وشاع بين النّاس تعريف البلاغة المنسوب إلى **القزويني (ت739هـ)**حيث قال: "بلاغة الكلام هي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته فالبلاغة راجعة إلى اللّفظ باعتبار إفادته المعنى بالتركيب"[3]، فمطابقة الكلام لمقتضى الحال هنا شرط أساسي لبلاغته.

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط5، 1981م، 1/ 242.

[2] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: النّبويّ شعلان، دار قباء، القاهرة، ط1، 2003م، ص 66-67.

[3] الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، تحقيق: ياسين الأيوبيّ، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 2002م، ص 42.

وممّا سبق يتّضح لنا أنّ لكلّ من البلاغة والفصاحة دعائم تقوم عليها[1]:

أ/ دعائم الفصاحة:

مجالها الألفاظ وتختصّ بالكلمة المفردة والكلام المركّب بشرط الوضوح والبيان والانسجام والتوافق مع قواعد النّحو.

ب/ دعائم البلاغة:

تختص بالألفاظ والمعاني مع مراعاة الأسلوب الملائم للمخاطبين، وهي تهدف إلى التأثير في النفوس كما أنّه من شروطها الأساسية الفصاحة.

2- نشأة البلاغة:

مرّت البلاغة العربيّة في نشأتها بمراحل عديدة حتى اكتمل نضجها وأصبحت علما مستقلّا قائما بذاته له قوانينه الخاصة وقواعده.

2-1- البـلاغة في العصر الجاهليّ:

كانت البلاغة في الجاهلية بابا من أبواب فن القول العربيّ، حيث ارتبطت بالنّقد في بدايات نشأتها وبجهود أصحابها من ملحوظات جزئيّة غير معلّلة، فقد عرف العرب كثيرا من الأحكام النّقديّة التي أعانتهم على تفهم الشّعر وتذوّقه ونقده، إذ بلغ العرب في هذا العصر درجة رفيعة في البلاغة والبيان، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال عقدهم للموازنات بين الشّعراء وتفضيل بعضهم على بعض، وعقدهم أيضا للأسواق الأدبيّة مثل **سوق عكاظ**، لتضمّ ندوات أدبيّة يتناشدون فيها الأشعار، وتُلقى الأحكام المطلقة التي تخلوا من التّحليل والتّعليل، ومن أشهر أولئك النّقاد **النّابغة الذّبيانيّ** الذي كانت

[1] بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية مقدّمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2008م، ص 29.

تضرب له قبة حمراء في **سوق عكاظ** فتفد إليه الشّعراء من كلّ فجّ لتعرض عليه أشعارها وتأخذ بأحكامه، ومن صور اهتمام عرب الجاهليّة بالبيان والبلاغة أنّهم كانوا يمدحون فصاحة اللِّسان ويعرفون عيوبه ولذلك جاءت قصائدهم على قدر كبير من العناية، لأنّها كانت تستغرق منهم وقتا يقلّب فيها الشّاعر نظره ويعمل فيها عقله استقراءً لجودتها وكشفا لمواطن حسنها حتى أصبح للشّعراء مكانتهم الخاصة، وفي هذا يقول **مازن المبارك**: "ومعرفة العرب للعيوب اللّسانية وعدّهم لها منذ عصر مبكر يدلّ على أنّهم عرفوا جيّد الكلام، وعرفوا خصائصه، كما عرفوا قبيحه وعيوبه وهذا ما يعني أنّ البلاغة في نظرهم أمر مقصود وأنّها وُجدَت في كلامهم بشكل عمليّ قبل أن تعرف بأسمائها وتعريفاتها وعرفها القوم بطبائعهم قبل أن يكون لها اسم يتواضعون عليه، ومن النّاحية النّظريّة فهناك ظواهر بلاغيّة منثورة في ما أطلقوه من أحكام نقديّة في مناسبات المفاضلة والمفاخرة"[1]، فالبلاغة في تلك الفترة كانت سجيّة فُطر عليها العرب فوُجدَت في كلامهم عفوا قبل أن تتقيّد في شكل ضوابط وأحكام مصاغة على وجه من الدّقة والتّحديد.

2-2- البـلاغة في صدر الإسلام:

كان لنزول القرآن الكريم الفضل الكبير في نشأة علوم البلاغة وتطورها، فالعرب أمة مفطورة على البلاغة، لذلك وقفوا أمام القرآن الكريم منبهرين من بلاغته التي فاقت بلاغتهم المشهورة، ممّا زاد في رفع منزلتها أكثر من ذي قبل، فأخذوا يتدارسونه ويوضّحون معانيه وراحوا يتدبّرون أمرهم بينهم فيما يعلّلون به هذا الكلام السّاحر والأسلوب الآسر، فما أكثر الذين سمعوا آية أو آيتين يتلوهما **الرّسول صلّى الله عليه وسلّم**، فإذا هم بعد ذلك مسلمون، بل إنّ **عمر بن الخطاب** وهو صاحب معرفة

[1] مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، بيروت، 1968م، ص 28.

بكلام العرب، وهو الذي حكم **للنابغة** و**لزهير** فحين سمع آيات من **سورة طه** أسلم عندها[1]، وهو ما يبرز سطوة القرآن الكريم وآياته على النّفوس والعقول.

كانت آيات القرآن الكريم هي الشّاهد البلاغيّ الرّفيع وقد ضمّت قضية شغلت العلماء والدارسين منذ نزول القرآن الكريم، ألا وهي قضية **الإعجاز** التي ساهمت في ظهور البلاغة، يقول **أحمد مطلوب**:" نشأ البحث البلاغيّ عند العرب بعد نزول القرآن وامتداد الدّعوة إلى الإسلام وذلك بسبب اهتمام المسلمين بكتابهم العظيم، حيث وجدوا فيه غير ما ألفوه في كلامهم، فقد جاء معجزة كبرى تحدى الله بها عباده واتّجهوا إلى البلاغة باحثين فنونها وموضحين أقسامها لكي يبرهنوا على إعجاز هذا الكتاب وأيضا لفهم آياته"[2]، وعليه فالقرآن الكريم أسهم بشكل كبير في نشأة علوم البلاغة ونضجها.

2-3- البــلاغة في العصر الأمويّ:

ازدهرت فيه الخطابة بجميع أنواعها السّياسيّة والدّينيّة وغيرها، وأيضا كثرت الملاحظات النّقدية نتيجة لتحضّر العرب واستقرارهم في المدن وازدهار العلوم ورقيّها مما أدى إلى تطوّر ورقيّ الحياة العربية، كما ظهرت اتّجاهات ومذاهب كثيرة لظروف سياسيّة وعقائديّة منها: المعتزلة التي شاركت هي الأخرى في نشأة البلاغة العربيّة، فقد اهتم رجالها بمسائل البلاغة والبيان لاتّصالها بما كانوا ينهضون به من الخطابة والمناظرة....واهتموا أيضا بما عند الأمم الأخرى فيما يخصّ البلاغة ومسائلها المتنوّعة، وقد

[1] المرجع السّابق، ص 33-34.

[2] ينظر: أحمد مطلوب، بحوث بلاغيّة، مطبوعات المجمّع العلميّ، بغداد، 1996م، ص 6.

نقل **الجاحظ** في كتبه المتعدّدة ما أثاره أصحاب هذا المذهب[1]، الذي اشتهر أتباعه بتغليب العقل المجرد على النّقل في فهم العقيدة الاسلاميّة حيث خلطوا بين الشّرعيات والفلسفة والعقليات في كثير من مسائل العقيدة.

2-4- البـلاغة في العصر العباسيّ:

بعد اتّساع الفتوحات الإسلاميّة وفساد الأذواق وانحراف الملكات وامتزاج العرب بغيرهم، وهو ما ظهر في ألسنتهم وطباعهم، كان لزاما تدوين أصول البلاغة العربيّة لتكون ميزانا سليما توزن به بلاغة الكلام وعصمة اللِّسان من الخطأ في الأسلوب والبيان، وقد أشار إلى هذا التّأثير **أحمد هاشمي** حين **قال:** "إنّ التّأليف البلاغي من لدن **الجاحظ** حتى **السكّاكي** وانتهاءً بالعصور التّاليّة عُني بالتّفرقة بين قسم وآخر ونوع وعدد وفرع حتى وصل بفن كالبديع إلى هذا الحدّ من الألوان وكان التّأليف البلاغي متأثّرا في ذلك بالتّيّارات العربيّة الأصيلة مضافا إليها التّيّارات الوافدة من يونانيّة وهنديّة، وفارسيّة وغيرها"[2]، وكلّ هذا حين اتّسعت حركة التّرجمة في أوائل العصر العباسي وأُسِّست لها **دار الحكمة،** ومن أشهر المترجمين **ابن المقفع،** فقد ترجم كتب كثيرة عن الفارسيّة تاريخيّة وأدبيّة وسياسيّة، كما ترجم **"كليلة ودمنة"** وأجزاء من منطق **أرسطو** حيث أكبّ المترجمون ينقلون التّراث اليوناني والفارسي والهندي[3]، كما كانت **لابن المقفع** منزلة رفيعة في الأساليب البلاغيّة، فهو فسّر البلاغة تفسيرا لم

[1] ينظر: يوسف أبو العدوس، مدخل إلى علم البلاغة العربيّة علم المعانيّ، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص 14.

[2] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبطه: يوسف الصميلي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 1999م، ص5.

[3] شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1995م، ص 19-20.

يفسّره أحد قبله، كما أنّ لعلماء النّحو واللّغة أثر واضح في البلاغة، منهم **الخليل بن أحمد** الذي تحدث عن **التّجنيس**، و**سيبويه** الذي يعرض في كتابه بعض الخصائص الأسلوبية كالتّقديم والتّأخير والإضمار وهي من صميم الدّراسات البلاغيّة فأكثر أصول البلاغة نبتت من أفكار هؤلاء اللّغويين والنّحاة وأنّ أكثر علماء البلاغة وعيا بأهدافها ودقائقها هم الذين تعمّقوا في أسرار اللغة ونحوها **كالإمام عبد القاهر الجرجاني (271 هـ)، والزمخشري (538 هـ)**[1].

3- المـــدارس البـلاغيّة:

إنّ المتأمِّل في سير البلاغة يرى أنّه "سيطر على الدّراسات البلاغية مدرستان، مدرسة كانت تعني بالذّوق، وتعجب بالصّورة الفنيّة، ومدى ملاءمتها لما يحيط بها، وأخرى سيطر عليها المنطق وجفافه، وتقسيماته، وتفريعاته فالأولى هي مدرسة الأدباء، والثّانية مدرسة المتكلّمين والمناطقة"[2]، فقد ساهمت بيئات مختلفة وعملت على سير البلاغة ضمن هذين الاتّجاهين وهما:

3-1- المـدرسة الأدبيّة:

تهدف هذه المدرسة لدراسة بلاغة القرآن ومعرفة مظاهر فصاحته وبلاغته ولتنمية القدرة على تذوّق الكلام الجميل وإنشائه ومن أبرز خصائصها في درس البلاغة[3]:

---

[1] ينظر: عبد العاطي غريب علي علام، البلاغة العربيّة بين النّاقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993م، ص 19 - 23.

[2] عبد الواحد حسن الشيخ، دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن أثير، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندريّة، 1987م، ص 4.

[3] عاطف فضل محمد، البلاغة العربيّة، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص 23.

- الابتعاد عن اقتباسات المنطقيات الخاصة أو الفلسفيّة التي زخرت بها كتب المتكلّمين من أهل البلاغة، التي حاربتها ونبذتها بشدة .
- الإكثار من الشّواهد الأدبية نثرها وشعرها بالإضافة إلى القرآنية .
- الإقلال وحتى الابتعاد عن التفريعات والتقسيمات .
- اعتمدت المقاييس الفنيّة في الحكم على النّصوص وأرجعته إلى الذّوق الفني أي على النّقد الأدبي.

ومن أهم كتب هذه المدرسة كتاب "**البديع**" **لابن معتز**، و"**الصناعتين**" **لأبي هلال العسكري**، و"**المثل السائر**" **لابن الأثير**، و"**سرّ الفصاحة**" **للخفاجي**، و"**أسرار البلاغة**" **للجرجاني** .

3-2- المـدرسة الكلاميّة:

كانت للفلسفة وعلم الكلام أثر كبير في البلاغة، وتوثّقت الصّلة بينهما شيئا فشيئا حتى بلغت ذروتها في القرن السادس مع **السّكاكي** وتلاميذه، ومن خصائصها[1]:

- الاهتمام بالتعريفات والتقسيمات والعناية بها.
- الاستعانة بالألفاظ والمصطلحات الفلسفيّة في تناول موضوعات البلاغة.
- الابتعاد عن الحس الفني والذوق الجميل فأصبحت قواعد البلاغة جافة.
- الإقلال من الشواهد والأمثلة الأدبية والآيات القرآنيّة.

ومن أعلامها **الزمخشريّ** صاحب "**الكشّاف**"، **فخرالدين الرّازيّ**" صاحب "**نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**"، و**السّكاكيّ** صاحب "**مفتاح العلوم**".

[1] المرجع السّابق، ص 22.

4- أهـميّة البـلاغة:

تعدّ من أهم علوم اللغة العربية وأشرفها مكانة، عنيت بتجويد الكلام من أجل توصيله إلى الأذهان في أحسن صورة ليؤثر في العقول ولها أهمية كبيرة منها[1] :

- الوقوف على أسرار الإعجاز القرآني ،فهي إحدى الأدوات المهمة في فهم كتاب الله.
- تلمس دقائق اللغة العربية، ومعرفة أسرارها، وإدراك أساليب القول، ومراتب فنون الكلام.
- معرفتها ضرورية للنّقد الأدبي لأنّها أحد المعايير الأساسية التي تعينه على تحليل النّصوص الأدبية.
- اكتساب مهارات الكتابة الإبداعية فيستطيع الدارس للبلاغة معرفة ما يناسب المعاني من ألفاظ.

5- أقـسام عـلم البـلاغة:

تنقسم البلاغة العربيّة إلى ثلاثة علوم وهي **المعاني، البيان، والبديع**.

5-1- عـلم الـمعاني:

يعرّف علم المعاني عند **السّكّاكي** بأنّه:" تتبّع خواص تراكيب الكلام في الإفادة وما يصل بها من الاستحسان وغيره ليتحرز بالوقوف عليها عن الخطأ في تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"[2]، ويعرّفه **القزويني** بأنّه "علم يعرف به أحوال اللّفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال"[3]، فعلم المعاني يهتم بدراسة التراكيب والجمل، ومدى مطابقة معانيها لمقتضى حالات المخاطبين، ويعود الفضل في وضع أساس علم المعاني وتفصيل مباحثه إلى **عبد القاهر الجرجاني** من خلال كتابيه **"أسرار البلاغة"**

---

[1] بن عيسى بالطاهر، البلاغة العربية، مقدّمات وتطبيقات، ص29-30.

[2] السكّاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ، بغداد، ط1، 1982م، ص157.

[3] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص15.

و"**دلائل الإعجاز**"[1]، كما أنّ هذا العلم يتناول أحوال الجملة وتحليل عناصرها "والبحث في أحوال كل عنصر منها في اللسان العربي، ومواقع ذكره وحذفه، وتقديمه وتأخيره، ومواقع التعريف والتنكير والإطلاق والتقييد، والتّأكيد وعدمه، ومواقع القصر كل منهما ومقتضياته وحول كون الجملة مساوية في ألفاظها لمعناها"[2]، ويتناول أيضا "الأساليب الخبريّة والإنشائيّة، الوصل والفصل والعدول"[3]، وغيرها من الموضوعات والمباحث.

5-2- عــلم الــبيان:

هو ثاني علوم البلاغة عرّفه **القزويني** بأنّه "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"[4]،فهو يبحث في كيفيات تأدية المعنى الواحد بطرق تختلف في وضوح دلالتها، وتختلف في صورها وأشكالها، وهو علم يهتم بالصورة الفنيّة كالاستعارة والكناية والتشبيه والمجاز بكل أنواعه وغيرها من موضوعات البيان التي تهدف إلى كشف أسرار الجمال في الكلام، شعره ونثره، ومعرفة ما فيه من فنون.

واهتم العديد من العلماء بعلم البيان و "أوّل من دوّن مسائل علم البيان **أبو عبيدة معمر بن المثنى** في كتابه **مجاز القرآن** وتبعه **الجاحظ**، ثم ابن **معتز** ثم **قدامة بن جعفر** ثم **أبو هلال العسكريّ**

[1] يوسف أبو العدوس، مدخل إلى علم البلاغة العربية علم المعاني، علم البيان، علم البديع، ص16.

[2] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط1، 1996م، 139/1.

[3] كرم البستانيّ، البيان، مكتبة صادر، بيروت، د ط، د ت، ص 11- 38- 48.

[4] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص 215.

ثم جاء الشيخ **عبد القاهر الجرجانيّ** فأحكم أسسه وأكمل في بنيانه"[1]، حيث بيّنوا أقسامه وموضوعاته التي تهدف لكشف أسرار الجمال في الكلام، شعره ونثره، ومعرفة ما فيه من فنون.

5-3- عـلم البـديع:

يعدّ **علم البديع** القسم الثّالث من علوم البلاغة، و"هو علم يعرف به وجه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح الدلالة"[2]، وأخذ يتطوّر وينضج حتى صار علما قائما بذاته، واستقل عن العلوم الأخرى، فقد كان "يشمل البلاغة بعلومها معاني وبيان وبديع، وأوّل من حاول وضع مصطلحات بديعة هو الشّاعر العباسي **مسلم بن الوليد** الذي وضع مصطلحات لبعض الصّور البيانيّة والمحسِّنات اللّفظيّة والمعنويّة من مثل الطباق والجناس"[3]، فهو يهتم بالوجوه التي تزيّن الكلام من جهة الألفاظ والمعاني، وأسّسه **ابن معتز** صاحب **"البديع"**، وينقسم البديع إلى نوعين:

أ/ معـنوي:

وهو الفرع الأول من علم البديع "وهو ما تعرف به وجوه تحسين المعنى"[4]، ويندرج تحت هذا النّوع: الطباق، المقابلة، التورية، التّدبيج، الإرصاد، التّقسيم، التّجربة وغيرها من الموضوعات.

---

[1] المصدر السّابق، ص 125-126.

[2] المصدر نفسه، ص 288.

[3] عائشة حسين فريد، وشى الرّبيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربيّة، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1999م، ص 9.

[4] المرجع نفسه، ص 82.

ب/ لفـظي:

وهو الفرع الثّاني من علم البديع، وهو "ما تعرف به وجوه تحسين اللّفظ"[1]، ويندرج تحته وجوه كثيرة أهمها: **الجناس، السجع، التّصريع، التّرصيع.**

تلكم إذن هي علوم البلاغة العربية باختصار، ولكي تتحقق الإفادة من هذه الفنون البلاغية في تربية القدرة على الإحساس بعناصر الجمال الأدبي في النّصوص الابداعيّة وتذوّقها ينبغي أن تدرّس بطريقة تكشف عن جوانب الجمال والإبداع في هذه النّصوص والاهتمام بعلوم البلاغة التي تضفي على اللّفظ والمعنى رونقا وجمالا حتى يمكننا الالمام بالمصطلحات البلاغيّة.

ثانيا: في ماهية التّلقّي:

برزت في السّاحة النّقديّة الغربيّة والعربيّة جملة من المصطلحات، التي تروم الكشف عن الصّلة بين أضلاع العمليّة الإبداعيّة، وفي ظل هذا التّداخل والتّشابك وجب تسليط الضوء على أهم تلك المصطلحات التي تحوم في فلك **نظريّة التّلقّي** على غرار: **التّلقّي، الاستقبال، التّأثير، التّقبّل، جماليّة التّلقّي**

سنقوم بعرض مجموعة من التّعاريف ذات الصّلة بهذه المصطلحات، مراعين المعنيين اللّغويّ والاصطلاحيّ.

1- التّلقّي لغة واصطلاحا:

1-1- التّلقّي لغة:

[1] المرجع السّابق، ص ن.

نجد في اللّغة: "تلقَّى الرَّكبان هو أنْ يستقبِلَ الحضريُّ البدويَّ قَبْل وُصُولِه إلى البَلدِ، ويُخبره بِكسَادِ ما مَعَهُ كَذِبًا، ليشتريَ مِنْهُ سِلَعَهُ بِالوَكْسِ وَأَقَلّ مِنْ ثَمَنِ المِثَلِ، وذلِك تَعْزِيزٌ مُحَرَّمٌ ولكِنّ الشّراءَ مُنْعقِدٌ... والتَّلقيّ هو الاستقبال"[1]، ففلان يتلقّى فلان أي يستقبله.

ومنه قول **الله تعالى**: ﴿ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ﮝ ﮞ ﮟ ﮠ ﮡ ﮢ ﮣ ﮤ ﮥ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ ﯔ ﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ ﯲ ﯳ ﯴ ﯵ ﯶ ﯷ ﯸ ﯹ ﯺ ﯻ ﯼ ﯽ ﯾ ﯿ ﰀ ﰁ ﰂ ﰃ ﰄ ﰅ ﰆ ﰇ ﰈ ﰉ ﰊ ﰋ ﰌ ﰍ ﰎ ﰏ ﰐ ﰑ ﰒ ﰓ ﰔ ﰕ ﰖ ﰗ ﰘ ﰙ ﰚ ﰛ ﰜ ﰝ ﰞ ﰟ ﰠ ﰡ ﰢ ﰣ ﰤ ﰥ ﰦ ﰧ ﰨ ﰩ ﰪ ﰫ ﰬ ﰭ ﰮ ﰯ ﰰ ﰱ ﰲ ﰳ ﰴ ﰵ ﰶ ﰷ ﰸ ﰹ ﰺ ﰻ ﰼ ﰽ ﰾ ﰿ ﱀ ﱁ ﱂ ﱃ ﱄ ﱅ ﱆ ﱇ ﱈ ﱉ ﱊ ﱋ ﱌ ﱍ ﱎ ﱏ ﱐ ﱑ ﱒ ﱓ ﱔ ﱕ ﱖ ﱗ ﱘ ﱙ ﱚ ﱛ ﱜ ﱝ ﱞ ﱟ ﱠ ﱡ ﱢ ﱣ ﱤ ﱥ ﱦ ﱧ ﱨ ﱩ ﱪ ﱫ ﱬ ﱭ ﱮ ﱯ ﱰ ﱱ ﱲ ﱳ ﱴ ﱵ ﱶ ﱷ ﱸ ﱹ ﱺ ﱻ ﱼ ﱽ ﱾ ﱿ ﲀ ﲁ ﲂ ﲃ ﲄ ﲅ ﲆ ﲇ ﲈ ﲉ ﲊ ﲋ ﲌ ﲍ ﲎ ﲏ ﲐ ﲑ ﲒ ﲓ ﲔ ﲕ ﲖ ﲗ ﲘ ﲙ ﲚ ﲛ ﲜ ﲝ ﲞ ﲟ ﲠ ﲡ ﲢ ﲣ ﲤ ﲥ ﲦ ﲧ ﲨ ﲩ ﲪ ﲫ ﲬ ﲭ ﲮ ﲯ ﲰ ﲱ ﲲ ﲳ ﲴ ﲵ ﲶ ﲷ ﲸ ﲹ ﲺ ﲻ ﲼ ﲽ ﲾ ﲿ ﳀ ﳁ ﳂ ﳃ ﳄ ﳅ ﳆ ﳇ ﳈ ﳉ ﳊ ﳋ ﳌ ﳍ ﳎ ﳏ ﳐ ﳑ ﳒ ﳓ ﳔ ﳕ ﳖ ﳗ ﳘ ﳙ ﳚ ﳛ ﳜ ﳝ ﳞ ﳟ ﳠ ﳡ ﳢ ﳣ ﳤ ﳥ ﳦ ﳧ ﳨ ﳩ ﳪ ﳫ ﳬ ﳭ ﳮ ﳯ ﳰ ﳱ ﳲ ﳳ ﳴ ﳵ ﳶ ﳷ ﳸ ﳹ ﳺ ﳻ ﳼ ﳽ ﳾ ﳿ ﴀ ﴁ ﴂ ﴃ ﴄ ﴅ ﴆ ﴇ ﴈ ﴉ ﴊ ﴋ ﴌ ﴍ ﴎ ﴏ ﴐ ﴑ ﴒ ﴓ ﴔ ﴕ ﴖ ﴗ ﴘ ﴙ ﴚ ﴛ ﴜ ﴝ ﴞ ﴟ ﴠ ﴡ ﴢ ﴣ ﴤ ﴥ ﴦ ﴧ ﴨ ﴩ ﴪ ﴫ ﴬ ﴭ ﴮ ﴯ ﴰ ﴱ ﴲ ﴳ ﴴ ﴵ ﴶ ﴷ ﴸ ﴹ ﴺ ﴻ ﴼ ﴽ ﴾ ﴿ ﵀ ﵁ ﵂ ﵃ ﵄ ﵅ ﵆ ﵇ ﵈ ﵉ ﵊ ﵋ ﵌ ﵍ ﵎ ﵏ ﵐ ﵑ ﵒ ﵓ ﵔ ﵕ ﵖ ﵗ ﵘ ﵙ ﵚ ﵛ ﵜ ﵝ ﵞ ﵟ ﵠ ﵡ ﵢ ﵣ ﵤ ﵥ ﵦ ﵧ ﵨ ﵩ ﵪ ﵫ ﵬ ﵭ ﵮ ﵯ ﵰ ﵱ ﵲ ﵳ ﵴ ﵵ ﵶ ﵷ ﵸ ﵹ ﵺ ﵻ ﵼ ﵽ ﵾ ﵿ ﶀ ﶁ ﶂ ﶃ ﶄ ﶅ ﶆ ﶇ ﶈ ﶉ ﶊ ﶋ ﶌ ﶍ ﶎ ﶏ ﶐ ﶑ ﶒ ﶓ ﶔ ﶕ ﶖ ﶗ ﶘ ﶙ ﶚ ﶛ ﶜ ﶝ ﶞ ﶟ ﶠ ﶡ ﶢ ﶣ ﶤ ﶥ ﶦ ﶧ ﶨ ﶩ ﶪ ﶫ ﶬ ﶭ ﶮ ﶯ ﶰ ﶱ ﶲ ﶳ ﶴ ﶵ ﶶ ﶷ ﶸ ﶹ ﶺ ﶻ ﶼ ﶽ ﶾ ﶿ ﷀ ﷁ ﷂ ﷃ ﷄ ﷅ ﷆ ﷇ ﷈ ﷉ ﷊ ﷋ ﷌ ﷍ ﷎ ﷏ ﷐ ﷑ ﷒ ﷓ ﷔ ﷕ ﷖ ﷗ ﷘ ﷙ ﷚ ﷛ ﷜ ﷝ ﷞ ﷟ ﷠ ﷡ ﷢ ﷣ ﷤ ﷥ ﷦ ﷧ ﷨ ﷩ ﷪ ﷫ ﷬ ﷭ ﷮ ﷯ ﷰ ﷱ ﷲ ﷳ ﷴ ﷵ ﷶ ﷷ ﷸ ﷹ ﷺ ﷻ ﷼ ﷽ ﴿[2].

وقوله **تعالى أيضا**: ﴿ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ ﮅ ﮆ ﮇ ﮈ ﮉ ﮊ ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ﮝ ﮞ ﮟ ﮠ ﮡ ﮢ ﮣ ﮤ ﮥ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ ﯔ ﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ ﯲ ﯳ ﯴ ﯵ ﯶ ﯷ ﯸ ﯹ ﯺ ﯻ ﯼ ﯽ ﯾ ﯿ ﰀ ﰁ ﰂ ﰃ ﰄ ﰅ ﰆ ﰇ ﰈ ﰉ ﰊ ﰋ ﰌ ﰍ ﰎ ﰏ ﰐ ﰑ ﰒ ﰓ ﰔ ﰕ ﰖ ﰗ ﰘ ﰙ ﰚ ﰛ ﰜ ﰝ ﰞ ﰟ ﰠ ﰡ ﰢ ﰣ ﰤ ﰥ ﰦ ﰧ ﰨ ﰩ ﰪ ﰫ ﰬ ﰭ ﰮ ﰯ ﰰ ﰱ ﰲ ﰳ ﰴ ﰵ ﰶ ﰷ ﰸ ﰹ ﰺ ﰻ ﰼ ﰽ ﰾ ﰿ ﱀ ﱁ ﱂ ﱃ ﱄ ﱅ ﱆ ﱇ ﱈ ﱉ ﱊ ﱋ ﱌ ﱍ ﱎ ﱏ ﱐ ﱑ ﱒ ﱓ ﱔ ﱕ ﱖ ﱗ ﱘ ﱙ ﱚ ﱛ ﱜ ﱝ ﱞ ﱟ ﱠ ﱡ ﱢ ﱣ ﱤ ﱥ ﱦ ﱧ ﱨ ﱩ ﱪ ﱫ ﱬ ﱭ ﱮ ﱯ ﱰ ﱱ ﱲ ﱳ ﱴ ﱵ ﱶ ﱷ ﱸ ﱹ ﱺ ﱻ ﱼ ﱽ ﱾ ﱿ ﲀ ﲁ ﲂ ﲃ ﲄ ﲅ ﲆ ﲇ ﲈ ﲉ ﲊ ﲋ ﲌ ﲍ ﲎ ﲏ ﲐ ﲑ ﲒ ﲓ ﲔ ﲕ ﲖ ﲗ ﲘ ﲙ ﲚ ﲛ ﲜ ﲝ ﲞ ﲟ ﲠ ﲡ ﲢ ﲣ ﲤ ﲥ ﲦ ﲧ ﲨ ﲩ ﲪ ﲫ ﲬ ﲭ ﲮ ﲯ ﲰ ﲱ ﲲ ﲳ ﲴ ﲵ ﲶ ﲷ ﲸ ﲹ ﲺ ﲻ ﲼ ﲽ ﲾ ﲿ ﳀ ﳁ ﳂ ﳃ ﳄ ﳅ ﳆ ﳇ ﳈ ﳉ ﳊ ﳋ ﳌ ﳍ ﳎ ﳏ ﳐ ﳑ ﳒ ﳓ ﳔ ﳕ ﳖ ﳗ ﳘ ﳙ ﳚ ﳛ ﳜ ﳝ ﳞ ﳟ ﳠ ﳡ ﳢ ﳣ ﳤ ﳥ ﳦ ﳧ ﳨ ﳩ ﳪ ﳫ ﳬ ﳭ ﳮ ﳯ ﳰ ﳱ ﳲ ﳳ ﳴ ﳵ ﳶ ﳷ ﳸ ﳹ ﳺ ﳻ ﳼ ﳽ ﳾ ﳿ ﴀ ﴁ ﴂ ﴃ ﴄ ﴅ ﴆ ﴇ ﴈ ﴉ ﴊ ﴋ ﴌ ﴍ ﴎ ﴏ ﴐ ﴑ ﴒ ﴓ ﴔ ﴕ ﴖ ﴗ ﴘ ﴙ ﴚ ﴛ ﴜ ﴝ ﴞ ﴟ ﴠ ﴡ ﴢ ﴣ ﴤ ﴥ ﴦ ﴧ ﴨ ﴩ ﴪ ﴫ ﴬ ﴭ ﴮ ﴯ ﴰ ﴱ ﴲ ﴳ ﴴ ﴵ ﴶ ﴷ ﴸ ﴹ ﴺ ﴻ ﴼ ﴽ ﴾ ﴿ ﵀ ﵁ ﵂ ﵃ ﵄ ﵅ ﵆ ﵇ ﵈ ﵉ ﵊ ﵋ ﵌ ﵍ ﵎ ﵏ ﵐ ﵑ ﵒ ﵓ ﵔ ﵕ ﵖ ﵗ ﵘ ﵙ ﵚ ﵛ ﵜ ﵝ ﵞ ﵟ ﵠ ﵡ ﵢ ﵣ ﵤ ﵥ ﵦ ﵧ ﵨ ﵩ ﵪ ﵫ ﵬ ﵭ ﵮ ﵯ ﵰ ﵱ ﵲ ﵳ ﵴ ﵵ ﵶ ﵷ ﵸ ﵹ ﵺ ﵻ ﵼ ﵽ ﵾ ﵿ ﶀ ﶁ ﶂ ﶃ ﶄ ﶅ ﶆ ﶇ ﶈ ﶉ ﶊ ﶋ ﶌ ﶍ ﶎ ﶏ ﶐ ﶑ ﶒ ﶓ ﶔ ﶕ ﶖ ﶗ ﶘ ﶙ ﶚ ﶛ ﶜ ﶝ ﶞ ﶟ ﶠ ﶡ ﶢ ﶣ ﶤ ﶥ ﶦ ﶧ ﶨ ﶩ ﶪ ﶫ ﶬ ﶭ ﶮ ﶯ ﶰ ﶱ ﶲ ﶳ ﶴ ﶵ ﶶ ﶷ ﶸ ﶹ ﶺ ﶻ ﶼ ﶽ ﶾ ﶿ ﷀ ﷁ ﷂ ﷃ ﷄ ﷅ ﷆ ﷇ ﷈ ﷉ ﷊ ﷋ ﷌ ﷍ ﷎ ﷏ ﷐ ﷑ ﷒ ﷓ ﷔ ﷕ ﷖ ﷗ ﷘ ﷙ ﷚ ﷛ ﷜ ﷝ ﷞ ﷟ ﷠ ﷡ ﷢ ﷣ ﷤ ﷥ ﷦ ﷧ ﷨ ﷩ ﷪ ﷫ ﷬ ﷭ ﷮ ﷯ ﷰ ﷱ ﷲ ﷳ ﷴ ﷵ ﷶ ﷷ ﷸ ﷹ ﷺ ﷻ ﷼ ﷽ ﴿[3] أي يأخذ بعض عن بعض.

وأمّا **قول الله تعالى**: ﴿ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ ﮅ ﮆ ﮇ ﮈ ﮉ ﮊ ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ﮝ ﮞ ﮟ ﮠ ﮡ ﮢ ﮣ ﮤ ﮥ ﮦ ﮧ ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ ﮰ ﮱ ﯓ ﯔ ﯕ ﯖ ﯗ ﯘ ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ ﯲ ﯳ ﯴ ﯵ ﯶ ﯷ ﯸ ﯹ ﯺ ﯻ ﯼ ﯽ ﯾ ﯿ ﰀ ﰁ ﰂ ﰃ ﰄ ﰅ ﰆ ﰇ ﰈ ﰉ ﰊ ﰋ ﰌ ﰍ ﰎ ﰏ ﰐ ﰑ ﰒ ﰓ ﰔ ﰕ ﰖ ﰗ ﰘ ﰙ ﰚ ﰛ ﰜ ﰝ ﰞ ﰟ ﰠ ﰡ ﰢ ﰣ ﰤ ﰥ ﰦ ﰧ ﰨ ﰩ ﰪ ﰫ ﰬ ﰭ ﰮ ﰯ ﰰ ﰱ ﰲ ﰳ ﰴ ﰵ ﰶ ﰷ ﰸ ﰹ ﰺ ﰻ ﰼ ﰽ ﰾ ﰿ ﱀ ﱁ ﱂ ﱃ ﱄ ﱅ ﱆ ﱇ ﱈ ﱉ ﱊ ﱋ ﱌ ﱍ ﱎ ﱏ ﱐ ﱑ ﱒ ﱓ ﱔ ﱕ ﱖ ﱗ ﱘ ﱙ ﱚ ﱛ ﱜ ﱝ ﱞ ﱟ ﱠ ﱡ ﱢ ﱣ ﱤ ﱥ ﱦ ﱧ ﱨ ﱩ ﱪ ﱫ ﱬ ﱭ ﱮ ﱯ ﱰ ﱱ ﱲ ﱳ ﱴ ﱵ ﱶ ﱷ ﱸ ﱹ ﱺ ﱻ ﱼ ﱽ ﱾ ﱿ ﲀ ﲁ ﲂ ﲃ ﲄ ﲅ ﲆ ﲇ ﲈ ﲉ ﲊ ﲋ ﲌ ﲍ ﲎ ﲏ ﲐ ﲑ ﲒ ﲓ ﲔ ﲕ ﲖ ﲗ ﲘ ﲙ ﲚ ﲛ ﲜ ﲝ ﲞ ﲟ ﲠ ﲡ ﲢ ﲣ ﲤ ﲥ ﲦ ﲧ ﲨ ﲩ ﲪ ﲫ ﲬ ﲭ ﲮ ﲯ ﲰ ﲱ ﲲ ﲳ ﲴ ﲵ ﲶ ﲷ ﲸ ﲹ ﲺ ﲻ ﲼ ﲽ ﲾ ﲿ ﳀ ﳁ ﳂ ﳃ ﳄ ﳅ ﳆ ﳇ ﳈ ﳉ ﳊ ﳋ ﳌ ﳍ ﳎ ﳏ ﳐ ﳑ ﳒ ﳓ ﳔ ﳕ ﳖ ﳗ ﳘ ﳙ ﳚ ﳛ ﳜ ﳝ ﳞ ﳟ ﳠ ﳡ ﳢ ﳣ ﳤ ﳥ ﳦ ﳧ ﳨ ﳩ ﳪ ﳫ ﳬ ﳭ ﳮ ﳯ ﳰ ﳱ ﳲ ﳳ ﳴ ﳵ ﳶ ﳷ ﳸ ﳹ ﳺ ﳻ ﳼ ﳽ ﳾ ﳿ ﴀ ﴁ ﴂ ﴃ ﴄ ﴅ ﴆ ﴇ ﴈ ﴉ ﴊ ﴋ ﴌ ﴍ ﴎ ﴏ ﴐ ﴑ ﴒ ﴓ ﴔ ﴕ ﴖ ﴗ ﴘ ﴙ ﴚ ﴛ ﴜ ﴝ ﴞ ﴟ ﴠ ﴡ ﴢ ﴣ ﴤ ﴥ ﴦ ﴧ ﴨ ﴩ ﴪ ﴫ ﴬ ﴭ ﴮ ﴯ ﴰ ﴱ ﴲ ﴳ ﴴ ﴵ ﴶ ﴷ ﴸ ﴹ ﴺ ﴻ ﴼ ﴽ ﴾ ﴿ ﵀ ﵁ ﵂ ﵃ ﵄ ﵅ ﵆ ﵇ ﵈ ﵉ ﵊ ﵋ ﵌ ﵍ ﵎ ﵏ ﵐ ﵑ ﵒ ﵓ ﵔ ﵕ ﵖ ﵗ ﵘ ﵙ ﵚ ﵛ ﵜ ﵝ ﵞ ﵟ ﵠ ﵡ ﵢ ﵣ ﵤ ﵥ ﵦ ﵧ ﵨ ﵩ ﵪ ﵫ ﵬ ﵭ ﵮ ﵯ ﵰ ﵱ ﵲ ﵳ ﵴ ﵵ ﵶ ﵷ ﵸ ﵹ ﵺ ﵻ ﵼ ﵽ ﵾ ﵿ ﶀ ﶁ ﶂ ﶃ ﶄ ﶅ ﶆ ﶇ ﶈ ﶉ ﶊ ﶋ ﶌ ﶍ ﶎ ﶏ ﶐ ﶑ ﶒ ﶓ ﶔ ﶕ ﶖ ﶗ ﶘ ﶙ ﶚ ﶛ ﶜ ﶝ ﶞ ﶟ ﶠ ﶡ ﶢ ﶣ ﶤ ﶥ ﶦ ﶧ ﶨ ﶩ ﶪ ﶫ ﶬ ﶭ ﶮ ﶯ ﶰ ﶱ ﶲ ﶳ ﶴ ﶵ ﶶ ﶷ ﶸ ﶹ ﶺ ﶻ ﶼ ﶽ ﶾ ﶿ ﷀ ﷁ ﷂ ﷃ ﷄ ﷅ ﷆ ﷇ ﷈ ﷉ ﷊ ﷋ ﷌ ﷍ ﷎ ﷏ ﷐ ﷑ ﷒ ﷓ ﷔ ﷕ ﷖ ﷗ ﷘ ﷙ ﷚ ﷛ ﷜ ﷝ ﷞ ﷟ ﷠ ﷡ ﷢ ﷣ ﷤ ﷥ ﷦ ﷧ ﷨ ﷩ ﷪ ﷫ ﷬ ﷭ ﷮ ﷯ ﷰ ﷱ ﷲ ﷳ ﷴ ﷵ ﷶ ﷷ ﷸ ﷹ ﷺ ﷻ ﷼ ﷽ ﴿[4]، فمعناه أخذها عنه[5]، أي تلقّفها وتلقّنها.

جاء في معجم **أساس البلاغة** في مادة "**لقي**": "لَقَيْتُهُ لِقَاءً وَلُقْيَا وَلَقْياً وَلَقًى بِوَزْنِ حَمْدَى وَلُقْيَانًا وَلَاقَيْتُهُ وَالْتَقَيْتُهُ، **قال**: لما التَقَيْتَ عُمَيرًا فِي كُتَيبتِه، عَاينْتَ كَأْسَ المنايَا بَيْنَنَا بَدَدًا، جَمْعُ بَدة وَهُو النَّصِيبُ، وَمِن المجَازِ: **لِقوّةٍ صَادَفْت قَبِيسًا**، وهِيَ الطَّرُوقَةُ السَّرِيعَةُ **التَّلقّي** لِمَاءِ الفَحْلِ، وتَلَقَّاهُ: اسْتَقْبَلَهُ، وتَلَقَّيْتُه مِنْهُ: تَلَقَّنْتُهُ"[6]، فمعاني **التّلقّي** هنا تشير إلى الاستقبال.

❖ **معانيّ متنوّعة:**

[1] ابن منظور، لسان العرب، 1/ 517.

[2] سورة فصلت، الآية: 35.

[3] سورة النور، الآية: 15.

[4] سورة البقرة، الآية 37.

[5] ابن منظور، لسان العرب، 1/ 517.

[6] الزّمخشريّ، أساس البلاغة، دار الفكر، بيروت، ط1، 2006م، ص 571.

- من معاني **التّلقّي** إحضار السّمع والقلب شهيد لذلك غير غائب، **قال الله تعالى:** ﴿ ﴾ **ﯾ ﯿ** ﴿ ﴾[1]، والمعنى هنا يبرز أنّ **المتلقيّ** يكون مركّزا حاضرا ببصره وأذنيه وبصيرته[2]، فهو "قد خلا كلّه، فلم يشتغل بغيره"[3]. ومن دلالات الإلقاء هو الإدلاء بالحجّة **قال الله تعالى:** ﴿ **ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ** ﴾[4].

- قيّض الله للإنسان ملكين أحدهما يكتب الحسنات والآخر يسجّل السّيئات، **قال الله تعالى:** ﴿ **ﭐ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ** ﴾[5]، فهذان الملكان وُكِّلا باستقبال كلّ ما ينطق به الإنسان، من ملفوظٍ طيّبا كان أم خبيثا، حميدا أم ذميما، فالملك الأوّل يدوّن القبيح فهو **رقيب**، وهذا يعني عدم الاستجابة والرّفض، والثّانيّ يدوّن الحسن فهو **عتيد**، ويدلّ ذلك على الرّضا والقبول والتّسليم والاستجابة، فهذان الملكان ناقدان يميزّان بين الملفوظ الجيّد والرّديء، وهذا ما يتشابه مع مهمة النّاقد العارف الخبير، في استنباطه للقيّم الفنيّة والجماليّة للعمل الأدبيّ والكشف عنها.

- ومن معاني **التّلقيّ** أيضا الإلقاء دون فائدة ومرمى تحصيل، **قال الله تعالى:** ﴿ ﴾ **ﯽ ﯾ ﯿ ﰀ ﰁ** ﴾[6] ، أي قرأ وتلا فألقى في تلاوته ما ليس فيه.

---

[1] سورة ق، الآية 37.

[2] ابن منظور، لسان العرب، 247/3.

[3] المصدر نفسه، 162/3.

[4] سورة القيامة، الآيات 17/16/15.

[5] سورة ق، الآية 17.

[6] سورة الحج، الآية 52.

- وفي سياق قصة **بلقيس** مع سيّدنا **سليمان** عليه **السّلام، قال الله تعالى:** ﴿ ک گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ڱ ڱ ڱ ڱ ں ں ڻ ڻ ڻ ۀ ہ ہ ہ ھ﴾[1]، فردّ **بلقيس** على كتاب سيّدنا **سليمان:** كتاب كريم، يدلّ على التّسليم والخضوع والاستجابة نتيجة الفهم والتّدبّر والتّأثر بعد قراءة الكتاب، ويشير هذا الانطباع أنّ **الملقيَّ سليمان** عليه السّلام أثّر في **المتلقِّي بلقيس** عبر اللّفظ الجميل والمعنى الكريم المقنع.
- وفي سياق تصوير حفاوة استقبال الملائكة للعباد الصّالحين، **قال الله تعالى:** ﴿ ٱ ٻ ٻ ٻ ٻ پ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ ٺ ٺ ٿ ٿ ٿ ٿ ٹ ٹ ٹ ٹ ﴾[2]،فكانت الاستجابة والقبول لقاء ماجنوه من أفعال وأقوال حميدة حسنة ومحبوبة.

وفي مقابل ذلك، **قال الله تعالى:** ﴿ ۈ ۈ ۇٴ ۋ ۋ ۅ ۅ ۉ ﴾[3]، فكان استقبالهم تخويفا وضربا وعذابا وهمّا، لأنّه صدر منهم غير ما ينفر ويغضب ولا يرضي.

فالتّلقّي إذن **مصدر** فعله **تلقّى** على وزن **تفعّل**، وهذا الوزن يدلّ على التّمازج والتّفاعل، ومعنى هذا أنّه لا يمكن أن يكون إلّا بين اثنين فصاعدا، بين المرسل والمرسل إليه، أو بين **المُلقِي** و**المُلقَى عليه**، أو بين **الباثّ** و**المستقبل**، وبهذا يتحقّق التّواصل.

1-2- التّلقّي اصطلاحا:

مصطلح **التّلقّي** من المصطلحات النّقديّة التي عرفت جدلا في أوساط النّقاد لعدم اتّفاقهم على مصطلح واحد، كما أنّ رواد هذه النّظريّة وإن كانت جهودهم التّنظيريّة تصبّ في اتّجاهٍ واحدٍ فقد اختلفوا فيما بينهم اختلافاً دقيقاً، كما هو الحال بالنّسبة **لروبرت ياوس** الذي يمثّل اتّجاهًا خاصاً

[1] سورة النّمل، الآية 29/28.

[2] سورة الأنبياء، الآية 103.

[3] سورة محمد، الآية 27.

بجماليّة التّلقّي، وولفغانغ إيزر كونه يمثّل اتِّجاهًا خاصًا **بنظريّة التّأثير الجماليّ**، إلا أنّهما اتِّجاهان يكمِّلان بعضهما في إطار نظريّة التّلقّي أو الاستقبال[1]، فالمتقدّم لتقصي **نظريّة التّلقّي** يجد نفسه أمام إشكاليتين؛ أولّهما: إشكاليّة تخصّ المصطلح وتعدّده نظراً تعدّد التّرجمات واختلاف المشارب، والثّانية: إشكاليّة تخص النّظريّة في حدّ ذاتها، وتدور حول كونها نظريّات مختلفة لمصطلح واحد، أو اصطلاحات متعدّدة لنظرية واحدة[2]، فقد اشتهر **التّلقّي** بمصطلحات متعدّدة منها "الاستجابة، والاستقبال، والتّلقّي، والتّأثير، والقراءة، والتقبّل"[3]، وكلّها تنطوي تحت مصطلح واحد هو **التّلقّي**، وهي مصطلحات يصعب الفصل بينها[4]، لتشابك وشائجها وتداخل مناهلها.

- ✓ أمّا **مفهوم الاستجابة** فهو "ذو أصول منحدرة من نظريّات علم النّفس، وقد كانت الاستجابة إحدى الإجراءات الأساسيّة في المدرسة السلوكيّة، وعلى الرّغم من عناية **إيزر** بهذا المفهوم إلّا أنّه يُعدّ جزءًا من كلّ، وهو يستعمله بعد أن يفرغه تماماً من محموله النّفسانيّ بالنسبة لنظريته"[5].
- ✓ وأمّا **مصطلح الاستقبال** فموجود في" ثلاث لغات أوروبية هي الألمانيّة، والفرنسيّة، والانجليزيّة، على النّحو الذي أشار إليه **ياوس**، حين وجد أنّ المصطلح في الفرنسيّة

[1] فاطمة البريكي، قضيّة التّلقّي في النّقد العربيّ القديم، دار العالم العربيّ للنّشر والتّوزيع، دار الشروق عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص 41.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد العربي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007م، ص 282-290.

[4] محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات، بيروت، ط1، 1999م، ص 27.

[5] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1997،1م، ص 15.

والانكليزيّة يتضمّن معنى الاستقبال الفندقيّ، في حين أنّه ينفرد بإشارة جمالية في اللّغة الألمانية"[1]. وعليه **فالاستجابة** حالة تلزم **المتلقّي** بعد الاستقبال أو **التّلقّي** من خلال ردود الأفعال التي يُصدرها، بينما **الاستقبال** فهو فعل يرتبط **بالقارئ** وتأثير العمل الأدبيّ فيه.

- ✓ ولعلّ الفرق بين مصطلحي **التّأثير والتّلقّي** يكمن في كون **التّأثير** يرتبط بالنّص، أمّا **التّلقّي** فيرتبط بالقارئ أو المتلقّي أو المرسَل إليه أو المتقبّل، و**التّأثير** من طرف النّص يكون من خلال بنيته اللّغويّة وبنيته التّاريخيّة معًا[2].
- ✓ أمّا **مصطلح القراءة** الذي يندرج ضمن **التّلقّي**، فقد عرف هو الآخر اختلافا في تحديده، وذلك لأنّ القراءة عمليّة معقّدة شابها الغموض، كما أنّ مصطلح **القراءة** ممتدّ من حقول معرفيّة أخرى خاصة الفلسفة، إذ أنّ قراءة النصّ تشبه قراءة الفيلسوف للوجود، كون القراءة ليست قراءة واحدة، وغير ثابتة، إنّها قراءة متعدّدة ومفتوحة، وقابلة للتطوّر والتغيّر والتّعديل من مسارها[3]، وبهذا تكون **القراءة** فعلاً غير عاديّ كونها عمليّة مشاركة وتفاعل، تؤدّي إلى المتعة التي يشعر بها القارئ أثناء القراءة.
- ✓ ومصطلح **التقبّل** يندرج ضمن مفاهيم **التلقّي**، وهو نتاج الثّقافة العربيّة، اقترحه **شكري المبخوت** ضمن كتابه (**جماليّة الألفة**)، إلّا أنّ مصطلح **التقبّل** يحمل مدلولاً قِيَمِيّا يدلّ على إصدار الأحكام الذّاتيّة التي تخضع لعمليّات ما قبل الفهم، وهذا ما يتنافى مع دعوة كل من

[1] المرجع نفسه، ص 16.

[2] محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، ص 38.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

ياوس و**إيزر** المتّفقة مع إنجازات **هوسرل** والداعيّة إلى تهشيم هذه القبْليّة، والاعتماد على الفهم بوصفه بنية عقلية[1].

- ✓ ونجم عن تباين مصطلحات عمليّة **التّلقيّ**، اختلاف حول القائم بالعمليّة؛ **المتلقيّ**، حيث تعدّدت تسمياته وأنواعه في النّقد الغربيّ من متلقٍ إلى مرسَل إليه إلى قارئ، وهذا الاختلاف وُجد قبل ذلك عند البلاغيين العرب بقرون، إذ كانت تَرِد في نصوصهم ألفاظ تدل على **المتلقّيّ**، مثل توظيف لفظة (**النّفس**)، إذ يشير هذا اللّفظ إلى الإنسان وما يعتمل بداخله من مشاعر، وكأنّ الخطاب الأدبيّ موجّه بذلك إلى جوهره وأعماقه لا إلى السّطح أو الظّاهر، إلا أنّ اللّفظة الأكثر استعمالاً والتي تدلّ دلالة واضحة على **المتلقّيّ** هي لفظة (**السّامع**) سواء أكان سامعاً حقيقياً أم افتراضياً ضمنياً[2].
- ✓ إنّ المصطلحات المتعدّدة مثل : **الاستقبال، والاستجابة، والتّأثير** و**القراءة**، هي مصطلحات دقيقة يحمل كلّ منها معناه المرتبط دوماً بالقارئ، غير أنّ المصطلح المتداول هو مصطلح **التلقّي** والذي يدلّ على أنّه "ينطوي على بعدين: مُنفعِل وفاعلٍ في آنٍ واحدٍ، إنّه عمليّة ذات وجهين؛ أحدهما: الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ ، والآخر: كيفيّة استقبال القارئ لهذا العمل أو استجابته له"[3]. كما أنّ **التّلقّي** هو "النّظريّة الأدبيّة التي تضم العناصر الأخرى

[1] ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظريّة التّلقّي، ص 15.

[2] المرجع السّابق، ص 33.

[3] هانس روبرت ياوس جمالية التّلقّي، من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، ترجمة: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2004م، ص 101.

في رباط قويّ، هذا بالإضافة إلى أنّ مصطلح **التّلقيّ** أكثر شيوعًا واستقراراً في الأوساط النقديّة، وهذا يرجّح كفته أكثر من المصطلحات الأخرى"[1].

ويلاحظ أنّ النّقاد العرب القدامى قد ميّزوا بين إلقاء النّص وإرساله، وتلقّيه، أو استقباله، فآثروا **الإلقاء والتّلقّي** وعدّوهما فناً خاصة فيما يتعلّق بفنّ الخطابة، وبالتّالي فإنّ النّص يفقد جماله وقيمته إذا كُتِب، لذلك كانوا يقولون: **(فلان لا يلقي بالاً لما يُقَال)**، يعنون أنّ **المتلقيّ** لم يتفاعل نفسياً مع ما يقوله **المُلقِي**، فكان الإلقاء لديهم مرتبط باستحضار القلب، وبذلك اهتموا **بالتلقّي**[2]،كون التّأثير من جانب **الملقي** شفاهة يكون أكثر لوجود ميزة التّفاعل النّفسي بينه وبين **المتلقيّ(السّامع)**.

2- إشكاليّات حول مفهوم نظريّة التّلقّي:

عرفت **نظريّة التّلقّي** عدّة تسميات لعلّ أهمّها: نظريّة الاستقبال والتّلقيّ، ونقد استجابة القارئ، والفرق بينهما يكمن في أنّ **نظرية التّلقّي** مثلت اتجاهًا موحدًا في المدرسة النقديّة الألمانيّة بقطبيها المعروفين؛ **ياوس وإيزر**، أمّا **نقد استجابة القارئ** فيعدّ اتجاهاً مثّله عدة نقاد موزعين في أنحاء العالم لا تجمعهم نظريّة، وهذا ما جعل آراءهم باهتة وغير مدونة ولا منظمة، بل هي عبارة على مقالات منشورة في الصّحف تعبّر كلّ منها عن ذاتية صاحبها، ورؤيته الفردية[3].

---

[1] فاطمة البريكي، قضية التّلقّي في النّقد العربيّ القديم، ص 45.

[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التّلقيّ بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي- دراسة مقارنة-، دار الفكر الغربي، ط1، 1996م، ص 14.

[3] بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقيّ؛ أصول وتطبيقات، المركز الثّقافيّ العربي، الدار البيضاء، 2001م، ص 8-10.

وتعدّ **جماليّة التّلقّي** أو مدرسة **كونستانس** الألمانيّة جامعة لكلّ المناهج والمدارس الدّاعيّة إلى الاهتمام **بالمتلقّي** أو القارئ بفضل جهود روّادها العاملين على نشر أفكارهم ومبادئهم النّظريّة والتّطبيقيّة، ويمثل **هانز روبرت ياوس، وولفغانغ إيزر** اتِّجاهين مختلفين أساسين مكوّنين **لجمالية التّلقّي**:

الأوّل: اتجاه **ياوس** في نظريّته **جماليّة التّلقيّ أو الاستقبال**.

الثّاني: اتجاه **إيزر** في نظريته الخاصة بمصطلح **التّأثير**.

حيث أنّ "مفهوم **جماليّة التّلقّي** لا يحيل على نظرية موحّدة، بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التّمييز بينهما بوضوح هما؛ نظرية التلقّي، ونظريّة التّأثير"[1]، ويظهر الفرق بينهما من خلال الاطّلاع على التّسميّة والروّاد، أمّا التّوافق بينهما، فيتمثّل في أنّ "وضع تصوّرات معيّنة بشأن التّلقّيات المختلفة والمتتاليّة للنّص يتطلّب تحليل بنيات النّص التّأثيريّة التي تستدعي استجابة معيّنة"[2]، وعليه **فالتّأثير** يخصّ **النّص، والتّلقّي** يخصّ **القارئ**، "والتقاء النصّ والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبيّ إلى الوجود، وهذا التّلاقي لا يمكن تحديده أبداً على وجه الدقّة"[3].

وتجميع المعنى يشترك **القارئ** فيه من خلال تفاعله مع دلالات **النّص** المفتوحة، فيكون الاتّجاه من **القارئ** إلى **النّص**، ومن **النّص** إلى **القارئ** في إطار عمليّة التّفاعل المتبادل،" وهذا التّفاعل بالضّبط

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة؛ دراسة تحليلية نقدية في النّظريات الغربيّة الحديثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007م، ص 143.

[2] المرجع نفسه، ص 144.

[3] نبيلة إبراهيم، القارئ في النّص؛ نظريّة التّأثير والاتِّصال، مجلة فصول، القاهرة، مج 5،ع1، سبتمبر، 1984م، ص 106.

هو الذي منع **جماليّة التّلقّي** أن تكون نظريّة **للتّلقّي** الخالص، أو نظريّة للتّأثير الخالص، ومنعها من التركيز على النّص وحده، أو التّركيز على **المتلقّي** وحده، فكانت في الوقت نفسه تنطلق من النصّ ومن **المتلقّي**، وتحاول الإمساك بالتفاعل القائم بينهما؛ أي بين التّأثير **والتّلقّي**"[1]، وتمثّل مدرسة **كونستانس** الألمانيّة بزعامة **ياوس** بداية الإعلان عن هذا الاتِّجاه المتكامل في قراءة النصّ، ويمثّل **إيزر** الجانب المكمّل لجمالية **التّلقّي**.

وعموما فمصطلح **التّلقّي** يعني أن يستقبل **القارئ** النّص الأدبيّ أو يسمعه، فيفحصه ويمحّصه، عن طريق عقله أو ذوقه أو بهما معا، من أجل فهمه ثم إفهامه لغيره إن تطلّب الأمر ذلك، وبذلك يكون قادرا على تحليله وتعليله، معتمدا في ذلك على خبرته وثقافته المكتسبة ومعارفه وتجاربه، وذلك بمعزل عن صاحب النّص، وقد منحت قديما السّلطة المطلقة لصاحب النّص، فالذي يستهدف سبر أغوار العمل الأدبيّ والوصول إلى مكنونات النّص وتأويلاته والبحث في معانيه، وجب عليه دراسة صاحب النّص وبيئته وثقافاته وميولاته وعموم أحواله.

كما يعرّف على أنّه:"نزوع إدراكي يتهيّأ لاستقبال الموضوع الجمالي عبر تحويلات ضرورية، تتحقق من خلالها عملية **التّلقّي** في أبعادها المختلفة"[2]، أي أنّه عمليّة واعيّة تقتضي التّهيؤ القبليّ لأنّ عمليّة استقبال النّص الأدبيّ تعني إعادة انتاج له عبر عمليّة التّأثير، من خلال فعل القراءة، "فهو ظاهرة ملازمة لظاهرة الإبداع ووجودها يفترض التّفاعل بين ذات وموضوع...إلّا أنّ **التّلقّي** ليس مجرّد

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، ص 149.

[2] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليّات المعنى، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، بلا، د ط،2001،2000م، ص 342.

لقاء بين المبدع **والمتلقّي** عبر المادة الإبداعية، بل هو حوار متكافئ بين **الكاتب والقارئ**، هو تربية للذّات ومتعة لها في الوقت نفسه"[1]، ونفهم من القول: إنّ **نظريّة التّلقّي** تقوم على جملة من المرتكزات والقواعد، تساعد **القارئ** في بناء المعنى، استنادا إلى خبراته ومعارفه السّابقة، فيكون بهذه الصورة عضوا مشاركا في إنتاج النّص، وهو الأمر الذي يؤكّد أنّ مسار النّقد الجديد يتجه نحو **القارئ** بصورة تركّز على دوره الفعال في إنتاج المعنى "ومن هنا ارتبطت هذه النّظرية بأعمال النّقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل: **القارئ reader، وعمليّة القراءة reading press، والاستجابةResponse** "[2].

كان هذا مدخلا لمضمون عنوان بحثنا الذي حصرناه في عنصرين، أمّا الأوّل فتطرّقت فيه **للبلاغة عند العرب**، وأمّا الثّاني فوقفت فيه عند أهم المفاهيم المركزيّة المرتبطة **بنظريّة التّلقّي**، تيسيرا للفهم وإعانة **للقارئ** للولوج لساحة البحث.

[1] كريم أبو حلاوة، دور المتلقّي في العمليّة الإبداعيّة، مجلة الوحدة، التّأصيل والتّحديث في الشّعر العربيّ، المجلس القوميّ للثّقافة العربيّة، ع83/82 يوليو، أغسطس 1991م، محرم/صفر1412هـ، ص 120.

[2] فاطمة البريكيّ، التّلقّي في فكر سعد الله ونوس ومسرحه، دورية دراسات جزائرية، العدد 4/ 5، مختبر الخطاب الأدبي، جامعة وهران، الجزائر، 2007م، ص 216 /217.

الفصـــــــل الأوّل:

نظريّة التّلقّي، الإرهاصات، المؤثّرات والمرجعيّات.

أولا: المناهج النّقدية السّابقة لنظريّة التّلقّي:

1– المنهج التّاريخيّ.

2– المنهج النّفسيّ.

3– المنهج الاجتماعيّ.

ثانيا: الأصول المعرفيّة والأسس الفلسفيّة لنظريّة التّلقّي:

1– تأثير الشّكلانيّة الرّوسيّة.

2– تأثير بـنيويّة براغ.

3– تـأثير الظّـاهـراتيّة (الفينومينولوجيا).

4– تـأثير هرمـينوطيقا جـادامر.

5– سوسيولوجيا الأدب.

تمهيد:

تستند النّظريّات النّقديّة على مرتكزات فلسفيّة ولسانيّة، تعين في تشكّلها وتسهم في بلورة جهازها المفاهيمي، وأيّة عملية فهم لهذه المناهج وآلياتها يجب أن تكون قائمة على وعي مسبق بالخلفيات الفلسفية والإيديولوجية وبالمناخ الثّقافي والتّاريخي والتربة التي نشأت فيها[1]، وعليه فعملية التّأصيل للنّظريات النّقدية يتطلّب منّا ردّها إلى أصولها وروافدها المعرفية وتبيان أسسها الفلسفية، وهوما يساعد النّاقد على تحديد الآليات الإجرائية التي تسمح له بحسن الممارسة النّقدية الموضوعية الصّحيحة.

وغير خافٍ أنّ البحث في الأصول المعرفية للمناهج من الأمور الضّرورية لأجل الإلمام بالرّكيزة الفكرية لها، ولتوجيه الأبعاد الإجرائية توجيها فاعلا، حيث نجد أنّ لكلّ منهج من هذه المناهج معجمه الاصطلاحي الذي يستلزم الفك والايضاح، وذلك بالعودة إلى المحاضن المعرفية[2]، لا إلى محض التّصورات والاجتهاد، ومن هنا يتبيّن لنا مدى ما عاناه فقيه مدرسة **"كونستانس"** من أجل ضبط مفاهيم **نظرية التّلقّي** انطلاقا من ضبط مصطلحاتها وإعادتها إلى محاضنها المعرفية الأصلية، التي نجدها قد استعملت إمّا في المجال التّاريخي، أو المجال الفلسفي، أو الدّراسات الأدبية[3]، فللنّظريّة الفضل في

[1] علي حمودين، الخلفيّة الفلسفيّة للمناهج النّقديّة الغربيّة، مجلة الأثر، كليّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع7، 2008م، ص 183.

[2] هانس روبرت ياوس، جماليّة التّلقّي، تر: رشيد بن حدو، ص 3.

[3] أحمد بوحسن، نظريّة التّلقّي إشكالات وتطبيقات، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم24، 1993م، ص 27.

تشغيل المفاهيم غير الأدبية في حقل الأدب، وللنّظرية سبق في سعيها الواعي نحو تحديد القوانين والسنن من أجل تشييد تاريخ الأدب الإيجابي والموضوعي[1] .

وقبل أن نعرّج على تلك الرّوافد والخلفيات التي أسهمت في ظهور **نظرية التّلقّي**، وجب الإشارة إلى أنّ ظهور هذه المقاربة النّقدية الجديدة سبقه مجموعة من الدّراسات السّابقة لها، التي تلغي فرضية السّبق والأفضلية، فلا يمكن أن ننسب تأسيس **نظريّة التّلقّي لياوس** وحده دون الإشادة بجهود "**أيزر**" الفكرية.

فإذا كان **ياوس** قد اعتمد على **الهرمينوطيقا** وخضع بصفة خاصة لتأثير **هانس جورج كادامير** فإنّ **أيزر** قد اعتمد **الفينومينولوجيا**، التي كانت المؤثّر الأكبر في فكره، وبشكل أكثر دقة كانت لفينومينولوجيا **انجاردن** أعظم الأثر في ذلك[2]، وهذا الكلام يعزّز فضل كلّ من **ياوس وأيزر** في تأسيس **نظريّة التّلقّي** من خلال جهودهما الفكريّة، كما يلغي فرضية سبق وأفضلية أحدهما عن الآخر.

أولا: المناهج النّقدية السّابقة لنظرية التّلقّي:

لقد نشأت فكرة **التّلقّي** من حوار عميق مع المناهج السّائدة بعد الحرب العالمية الثّانية كالشّكلانية والبنيوية والسيميوطيقا ونظريّة التّواصل والمقاربات الماركسية والتّحليل النّفسي للأدب، ومع الخلفيات الإبستمولوجية والفلسفية والإيديولوجية التي تكمن وراء تلك المناهج[3]، وعليه فالحوار

[1] هانس روبرت ياوس، تاريخ الأدب باعتباره تحدّيا، الثّقافة الأجنبية، ع1، 1983م، ص 122.

[2] سامي إسماعيل، جماليّات التّلقّي، دراسة في نظريّة التّلقّي عند هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص 49.

[3] أحمد بوحسن، نظريّة التّلقّي إشكالات وتطبيقات، ص 7.

بين **نظرية التّلقّي** والمناهج السابقة كان يختلف حسب طبيعة كل منهج، فهي تقترب من المنهج الذي لم يلغ **سلطة القارئ** وتبتعد وتناقض كلّ منهج تنعدم فيه **سلطة القارئ**.

فبالنسبة للمنهج الشّكلي **la formaliste** فقد اهتم بالشكل والذّوق معا، وأهمل المحتوى والوسائل الخارجة عن النّص، ورفض المناهج السياقية التي تربط بين الفن والتّجارب الإنسانية، ولم يهمل **ياوس** نظرة الشّكلانيين بل أقرّ بأنّ الفضل في تحديد الفهم التّاريخي للأدب يرجع للشّكلانيين[1]، ويرى **روبرت هولب** بأنّ بدايات البحث الصادرة عن **مدرسة كونستانس** لها علاقة بمفاهيم الشّكلانية، كما مهّد التّيار البنيوي **Structuraliste للتّلقّي** حين نادى **رولان بارث** بموت المؤلِّف، وأوشك المنهج البنيوي أن يعلن بميلاد **التّلقّي** حين أسهب **بارث** في الحديث عن **لذة النّص le plaisir du texte**، مشيرا إلى ثلاثة نماذج منها، بداية بالعلاقة التّقديسية التي تكون **للقارئ** مع **النّص المقروء**، فهو يلتذّ بالكلمات، وبتنسيقها، ويكون الأنموذج هنا أنموذجا لقراءة استعارية أو شعرية **Poétique**، وفي الطريقة الثّانية يكون **القارئ** مشدودا بشكل ما إلى الأمام وذلك على مدار الكتاب، حيث توجد قوة تشدّه، يقوم نظامها على التّرقب، فالكتاب يلغي نفسه شيئا فشيئا، أمّا في الأخيرة فثمة مغامرة **للقراءة**، ويقصد بها مغامرة الكتابة، لأنّ **القراءة** تؤدّي إلى الرّغبة في الكتابة... **والقراءة** ضمن هذا المنظور تعدّ إنتاجا فعلا: فهي ليست صورا داخلية، ولا

[1] سعيد عمري، الرّواية من منظور نظريّة التّلقّي، منشورات مشروع البحث النّقدي ونظرية التّرجمة، كلية الآداب، جامعة ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009م، ص 20.

إسقاطا، ولا استهاما، ولكنّها عمل بكلّ دقة، لأنّ سلسلة الرّغبات بدأت بالدّوران وكلّ **قراءة** تتوخى من الكتابة أن تلد إلى ما لا النهاية[1].

ويمكن القول بأنّ شعار **"موت المؤلّف"** عند **بارث** وعند البنيويين يهدف إلى وضع حدّ للتيارات الأخرى التّاريخية **Historiques** والنّفسية **Psychologiques** والاجتماعيّة **Sociologiques** في دراسة الأدب، فهم يعتبرون أنّ كلّ ما يتعلّق بالمؤلّف ليس من جوهر الدّراسات النّقدية[2]، ولهذا جاءت اتّجاهات ما بعد البنيوية لتصحّح أخطاء وقعت فيها البنيوية، وأبرزها سجن النّص وموت المؤلّف وإهمال حركة التّاريخ ممّا أدى بها إلى التّطرف، وآن الأوان لفسح المجال أمام الذّات المتلقيّة لتلعب دورا فاعلا في إنتاج الأدب، وتجتمع اتّجاهات ما بعد البنيوية في الاعتراض على الرأي القائل إنّ المعنى كامن كلّيا في النّص وملفوظه اللّساني، فالمتلقيّ بفاعلية الفهم قادر على تشقيق وجوه لا نهائية لمعنى النّص بإعادة بنائه وإنتاجه وتلقيه[3].

إذاً فقد استكملت نظريات **التّلقّي** والقراءة والتّأويل **Herméneutique** ما أهملته البنيوية لاعتمادها على النّص ودراسته دراسة محايدة، مبعدة الظروف الاجتماعية والتّاريخية، **فجمالية التّلقّي** تيار موازٍ للبنيوية وليس منبثقا عنها[4].

---

[1] رولان بارت، همسة اللّغة، ترجمة: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاريّ، سوريا، 1999م، ص 54-55.

[2] عبدالنّاصر حسن محمد، نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأدبيّ، المكتب المصريّ لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط1، 1999م، ص 38.

[3] بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقّي أصول وتطبيقات، ص 20-21.

[4] صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، ط1، 1996م، ص 139.

وتنطلق السيميوطيقا في دراستها للنّص من تفسير الإشارات والعلامات الواردة في النّص، أمّا نظريتا التّواصل والمنهج النّفسي فقد كانتا إرهاصا حقيقيا **للتّلقّي**، وظل المنهج الماركسي الذي يبعد أثر الفرد ويعلي من شأن الطبقة مناقضا **للتّلقّي** الذي يؤسِّس لسلطة القارئ والذّات،كما ننوّه إلى رافد أساسي في دراسة النّص الأدبي وتحليله، كان له مبادئ تتقاطع مع مبادئ البنيوية سمّي **بـمدرسة النّقد الجديد La nouvelle critique**، وهي حركة نقديّة برزت عقب اختفاء الاتجاه الشّكلانيّ والتي مهّدت هي الأخرى لظهور **نظرية التّلقيّ**، فهي تذهب إلى "أنّ مهمة النّاقد الأدبي هي فحص الأعمال الأدبية المفردة وتقدير قيمتها، وذلك عن طريق القراءة الفاحصة الدّقيقة، وهذه الحركة أعطت أقل الاهتمام لحياة الكاتب، وهكذا غيّرت حركة النّقد الجديدة دائرة الاهتمام إلى النّص بدلا من الكاتب"[1]، كما "لا ينبغي كذلك أن يفوتنا مثلما فات **روبرت هولب** أنّ التركيز على دور **القارئ** في تفسير النّص قد شغل مدرسة النقد الجديد بشكل أو بآخر"[2]، وهذا النّقد ظهر كردة فعل للاتّجاهات السياقية حيث يدعو إلى استقلالية النّص، وقد درس بعض النّقاد الجدد النّص دراسة أسلوبية بمعزل عن كاتبه، وحلّلوه تحليلا يكشف عن العلاقات الدّاخلية لبنية النّص، كما أنّ الاتِّجاه التّفكيكي **Deconstruction** في النّقد الذي يكرِّس نظرية النّص والتّحليل والتّشريح، قد ساهم في بسط سلطة القارئ، وسعى إلى هدم كلّ شيء له علاقة بالتّقاليد، وتحطيم كلّ البنى النّصية واللّغوية والمناهج السياقية، مركّزا الضوء على دور **القارئ** دون أيّ عنصر آخر" لا نكون مبالغين إذا

[1] سامي إسماعيل، جماليات التّلقّي، ص 27.

[2] عبد النّاصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النّص الأدبي، ص 70.

قلنا إنّ أهم الأدوار في تفسير استراتيجية التّفكيك هو دور **القارئ**، وليس المؤلِّف أو العلامة أو النسق أو اللّغة، **القارئ** فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه، ومن دون هذا الدّور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلّف، من هنا فإنّ أي مناقشة للتّفكيك لابدّ أن تبدأ بالقارئ وتجربة **التّلقّي** التي لا يوجد قبل حدوثها شيء"[1].

وهناك مناهج أخرى ساهمت في نشأة **نظرية التّلقيّ**، وتتمثّل في المناهج السياقيّة ونذكر منها: **المنهج التّاريخي، المنهج النّفسيّ والمنهج الاجتماعيّ**[2].

1- المنهج التّاريخيّ:

يركّز على العلاقة بين النّص والحياة الأدبية للكاتب، فهو يدرس النّص انطلاقا من حياة الأديب الاجتماعية وعلاقته بوطنه وجنسه وبيئته الأولى وثقافته وعصره، بالإضافة إلى العودة إلى الدّراسات التّاريخيّة، واستخدام القوالب التّقليديّة، فهذا الاتِّجاه يدرس النّص اعتمادا على الوثائق للإحاطة بجوانب النّص.

2- المنهج النّفسيّ:

يعتمد على اكتشافات **فرويد Freud**، ونقاده يربطون بين النّص والجوانب النّفسية في شخصية المبدع، وحسبوا النّص تعبير عن رغبات مكبوتة تسهم في عملية الإبداع.

---

[1] عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التّفكيك، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع232، أفريل 1998م، ص 321.

[2] محمد سعدون، جمالية التّلقي مفهومها ومرجعياتها الفلسفية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف ، المسيلة، جوان 2013م، ص 56.

3- المنهج الاجتماعيّ:

ينطلق من البنية الاقتصاديّة للمجتمع التي تعدّ الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه العلاقات في حياة الأفراد، وتبنى من خلاله القوانين التي تتحكّم في تسيير حركة الحياة الاجتماعية والسياسية والعقلية، ويدرس هذا المنهج النّص بالاعتماد على الوثائق المتعلِّقة بسيرة الكاتب التي تبرز انتماءه الاجتماعي واتّجاهه وايديولوجيته[1].

إنّ المتتبع لحركة النّقد منذ القرن التّاسع عشر يمكن أن "يرصد ثلاث لحظات في صيرورة النّقد الحديث، "**المؤلّف**" وتمثّلت في نقد القرن التّاسع عشر (**التّاريخي، النّفسيّ، الاجتماعيّ**)، ثمّ لحظة "**النّص**" ويجسِّدها النّقد البنائيّ في السّتينات من القرن العشرين، ثمّ لحظة "**القارئ**" وتمثّلها اتِّجاهات ما بعد البنيوية وخاصة **نظرية التّلقّي** في السّبعينات"[2].

وكحوصلة لهذا المبحث أقول: أنّ المناهج النّقدية المعاصرة جاءت كرد فعل على المناهج السياقيّة متمثّلة في: **المنهج التّاريخي، المنهج النّفسيّ والمنهج الاجتماعيّ**، لتعيد النّظر في عملية القراءة، وذلك من خلال التّركيز على النّص الأدبي باستبعاد كلّ الظروف الخارجيّة المحيطة به، وهي النّقطة التي انطلق منها أصحاب النّقد الجديد بتحويل وجهة النّظر إلى القارئ بصفة خاصة دون إهمال النّص والمبدع.

[1] فاطمة البريكي، قضية التّلقّي في النّقد العربيّ القديم، ص 22.

[2] بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقّي أصول وتطبيقات، ص 32.

ثانيا: الأصول المعرفيّة والأسس الفلسفيّة لنظريّة التّلقّي:

تعدّدت المناهج النّقدية الجديدة التي عرفها النّقد الأدبي عبر مراحله، حيث حلّت المناهج السّياقية لتسلّط جهودها على المؤلِّف، من خلال تركيزها على العوامل الخارجية وجعلها المرجع والأساس في العمل الأدبي، وجاءت المناهج النّسقية وأولت العناية بالنّص وجعلته محورا للعملية الإبداعية، غير أنّ هذه المناهج أهملت الطّرف الثّالث من العمل الإبداعي ألا وهو: متلقيّ العمل الأدبيّ، إلى أن جاءت نظريات اهتمت به، محاولة إبراز الدّور الأساس الذي يلعبه في عملية بناء المعنى، ولعلّ أهم هذه النّظريات في السّاحة النّقدية المعاصرة هي **نظرية التّلقّي** في طبعتها الألمانية على وجه التّحديد، التي بوّأت **المتلقّي** السّلطة الكاملة في دراسة العمل الأدبيّ.

وعليه فظهور **نظريّة جماليّة التّلقّي** في ألمانيا كان نتيجة حتميّة لظهور عدة نظريّات نقديّة اهتمت بمقاربة النّص الأدبيّ، ودراسته من حيث علاقته بجنسه وعقله ووطنه وعصره وثقافته وبيئته الأولى.

لقد عرفت المناهج النّقدية وسط الستينيات أزمة حقيقية شكلت تضجرا بين أوساط المجتمع الأدبي في ألمانيا، نظرا إلى إخفاق تلك المناهج في تلبية الذّوق، وإشباع الرّغبة لدى المتلقين، وعجزها عن تحقيق المعنى والدلالة[1]، ولذا أتت "**نظرية التّلقّي** صدى للتّطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية... وصدى للأزمة المنهجية في مجال الدراسات الأدبية التي نشأت خلال

[1] نهى فوائد عبد اللّطيف السّيّد، جماليّات تلقّي لغة الشّعر، الشّواهد الشّعريّة في شروح المعلّقات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1431هـ، 2010م، ص 25 .

الستينيات"[1]، وتمثّلت تلك المؤثرات الحديثة التي ساهمت في نشأة وبروز **نظرية التّلقّي** بحسب **روبرت هولب Robret Holipp** في: **الشكلانية الروسية**، و**البنيوية**، و**الظواهرية** و**الهرمنيوطيقا**، و**سوسيولوجيا الأدب**، ويُعزى اختيار **هولب Holippe** لتلك العوامل بسبب: أنّها أثّرت بشكل مباشر في ازدهار وتطور واكتمال هذه النّظرية، أو لأنّها ساهمت في حلول البحث الأدبي[2]، وتُقسّم هذه المؤثِّرات إلى قسمين أساسين، أمّا الأول ففلسفيّ يتمثّل في تأويلية **غادامير Gadammer** وظاهرية **إنغاردن Ingarden**، وأمّا الثّاني أدبي يضم الشّكلانية الروسية، بنيوية براغ، وسوسيولوجية الأدب.

1- تـأثير الشّـكلانية الـرّوسية l'influence du formalisme russe:

تعدّ الشّكلانية الرّوسية الممهّد الفعلي للدّراسات السيميوطيقية في غرب أوربا، وفي فرنسا على وجه الخصوص، واسمها الحقيقي جماعة **أوبوياز opoiaz**، ويرجع الفضل في ظهور المنهج الشّكلاني لثلة من النّقاد والباحثين اللّغويين الرّوس الذين أحدثوا وثبة جديدة في نظرية الأدب وتحليل النّصوص ودراستها، وقد انتشرت المدرسة الشّكلية في العقدين الثّاني والثّالث من القرن العشرين، في تاريخ الأدب الروسي ثمّ السوفيتي، حيث تأسّست عامي (**1915م-1916م**) بفضل اتّحاد تجمعين علميين، الأوّل هو حلقة **موسكو اللّغوية** والتي تأسّست سنة **1915م**، من أهم أعلامها **رومان جاكبسون** الذي أثرى اللِّسانيات بأبحاثه الصّوتية والفونولوجية كما أغنى الشّعرية بكثير من القضايا

[1] روبرت سي هولب، نظرية التّلقّي مقدمة نقدية، تحقيق: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديميّة القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص 28-39.

[2] المرجع نفسه، ص 48.

الإيقاعية والصوتية والتركيبية، والثّاني فهي جمعية دراسة اللّغة الشعرية **حلقة أوبوياز بلينكرا** فأعضاؤها هم طلبة الجامعة، وأمّا ما يجمع بين هاتين المدرستين هو الاهتمام باللِّسانيات، والحماسة للشّعر المستقبلي الجيّد، كما عند **فلاديمير مایاكوفكسي**، و**باسترنال** و**أسيق** و**ما ندبل شتام**، ثم ذاع صيتها في العالم وتحوّلت قاعدة لحركة أدبية اصطلح عليها فيما بعد بالشّكلانية، وقد ركّز روادها في دراستهم للأعمال الأدبية على الجانب الشّكلي حيث "سعي الشّكلانيون إلى مقاربة النّص الأدبي مقاربة محايثة، بوصفة بنية مغلقة مكتفية بذاتها، لا تحيل على وقائع خارجية عنها إلى ما يتجاوز لغتها ويتصل بالذات المنتجة لها أو بسياق إنتاجها، بل تحيل إلى اشتغالها الداخلي فقط"[1]، حيث تعمّقوا في الخصائص والميزات التي تجعل من الأدب أدبا خالصا، تحت مسمّى **الأدبية***(**la letteratirite**)، ما دفعهم إلى مقاربة النّصوص الإبداعية بمعزل عن الظروف المحيطة بها كحياة الأديب، والواقع الاجتماعي والاقتصادي.

[1] صالح هو يدي، المناهج النّقديّة الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 1436هـ- 2005م، ص 108.

* **الأدبية**: لفظ وليد النّقد الحديث يطلق على ما به يتحوّل الكلام من خطاب عاديّ إلى ممارسة فنيّة إبداعيّة، ويتّصف هذا المصطلح أحيانا بصفة علميّة فيطلق على وجه من المعرفة الإنسانيّة موضوعها "**علم الأدب**" ومدار هذا العلم الافتراضيّ تحديد هويّة الخطاب الأدبيّ في بنيته ووظيفته مما يبرز النّواميس المجرّدة التي تشترك فيها كل الآثار الأدبيّة فتكون نسبة الأدبيّة إلى الأدب كنسبة اللّغة إلى الكلام في نظريّة **دي سوسير**)، عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية ، الدّار العربيّة للكتّاب، ط3، دت، ص 128.

والملاحظ أنّ الشّكلانية الرّوسية جاءت كردّ فعل على المناهج السِّياقية التي قيّدت النّص الأدبي لصالح السِّياق والمؤلِّف، وهذه الحركة شبيهة بمذهب **دو سوسير**[1] **F.De saussure** الذي ينادي بدراسة اللّغة من ذاتها ومن أجل ذاتها، حيث جعلت النّص بديلا للّغة وسعت لدراسته بمعزل عن كلّ سياق خارجي "فكان من منطلق الشّكلية الروسية هو أنّ النّاقد الأدبي عليه أن يواجه الآثار نفسها لا ظروفها الخارجية التي أدّت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، وليس مجرد ذريعة للإفاضة في دراسات جانبية أخرى"[2]، أي أنّ النّص الأدبي لا امتداد له خارج وجوده، حيث يملك وجودا مستقلا بعيدا عن المؤلِّف والمجتمع والقارئ، ولهذا تعدّ الشّكلانية الرّوسية على رأس المناهج النّقدية التي سعت إلى فكّ ارتباط الأدب بمحيطه، ففحوى الدّراسة لدى الشّكلانيين ليس الأدب، إنّما الأدبية بمعنى تناول الخصائص والمميّزات التي يمكنها أن تجعل من الأدب أدبا.

وتمثّل تأثير الشّكلانية في **نظرية التّلقّي** باعتبارها إرهاصا أساسيا في نشأتها في ثلاثة محاور أساسية وهي حسب **هولب Holippe** : الإدراك الجمالي والأداة – التغريب – التّطور الأدبي.

1-1- الإدراك الجمالي والأداة:

ركّز الشّكلانيون على الإدراك خاصة **شلوفسكي*** **Viktor Chklovski** والذي يعني به "ذلك الإدراك الذي يتحقّق فيه من الشّكل وإنّه من الواضح أنّ الإدراك الذي نحن بصدده ليس

[1] صلاح فضل، النّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص 42.

مجرد حالة سيكولوجية، وإنّما هو عنصر من عناصر الفن لا يوجد خارج الإدراك"[1]، فإسهامات **شلوفسكي** لعبت دورا كبيرا في نقل الاهتمام من علاقة **المؤلِّف/ النّص** إلى علاقة **النّص/ القارئ**، وهكذا يصبح الإدراك والقارئ من أهم العناصر المكوِّنة للفن، ومنه الكشف عن الخصائص الفنيّة للنّص الإبداعي تتمّ عن طريق الإدراك، كما أدرك **شلوفسكي** "أنّ الصورة ليست العنصر المكون للأدب لأنها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن، فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة تستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته"[2].

وقام الشّكلانيون باستبعاد الثّنائية التّقليدية المتمثّلة في الشّكل والمضمون، ووضعوا مكانها فكرتين هما: المادة والوسيلة أو الأداة والأجزاء[3]، فحسب رؤية الشّكلانيين "المادة تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب فعالية جمالية، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الأدبي"[4] والأداة هنا هي تلك التّقنية التي تجعل الشيء قابلا للإدراك كما تجعله فنّيا.

***فيكتور شكلوفسكي1893م-1894م**، كاتب وأديب روسي، قدّم مساهماته إلى الشّكلية الروسية بمقالته الفن من أجل الفن الذي نشر عام 1917م، **ar.wikipedia.org**

[1] عبد الرّحمان تبرماسين وآخرون، نظريّة القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1، 2009م، ص 66-67 .

[2] عبد النّاصر حسن، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبيّ، ص 74.

[3] لخضر العرابيّ، المدارس النّقديّة المعاصرة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، د ط، د ت، ص 15.

[4] صلاح فضل، النّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1980م، ص57.

وبشكل عام يرى **هولب Holippe** بأنّ الشّكلانيين قد أوجدوا طريقة جديدة في التفسير، لها صلة وثيقة **بنظرية التّلقّي** انطلاقا من توسيعهم مفهوم الشكل، وهو ما نلمسه من خلال دعوته إلى إشراك **المتلقّي** في عملية تذوّق العمل الأدبي، من خلال نقل الاهتمام من قطب **العمل–المؤلف** إلى العلاقة بين **النّص** و**القارئ**، بغية بعث المتعة في الإدراك الجمالي، وتجريده من عاديته، وهذا ما يبيّن الدور المهم والأساسي الذي يلعبه **المتلقّي** في إبراز الخصائص الفنيّة التي تميّز الأعمال الأدبية.

1-2- التّغريب:

لا يقلّ مفهوم التّغريب أهمية عن المفاهيم التي قامت عليها الشّكلانية الروسية، حيث يعد من أشهر المفاهيم الشّكلانية بروزا، التي أثارت انتباه رواد المدرسة الألمانية في تأسيسها **لنظريّة التّلقّي**، والمقصود بالتّغريب عند **شكلوفسكي** هو "العنصر التّأسيسي في الفن أجمع لأنّه يشير إلى خاصية بين القارئ والنّص"[1]، كما يقصد به "جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، وإبعادها عن الألفة والعرف"[2]، ذلك لأنّ أجمل الأشياء هي التي تتسم بصفة الغرابة، فالنّص عند الشّكلانيين يركّز على اللّغة الأدبيّة ويبعد اللّغة اليوميّة(المألوفة)، ففي اللّغة الأدبية يكون الإدراك نوعا من المتعة الجمالية إذا كان هناك تغريب ناتج عن المادة اللّغوية، فالتّغريب يلعب دورا بارزا في تأسيس جمالية العمل الأدبي[3].

[1] عبد النّاصر حسن محمّد، نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، ص 54.

[2] على بخوش، مفهوم التّلقّي في الفكر اليونانيّ القديم، نظرية القراءة (المفهوم والإجراء)، علي بن زيد للفنون المطبعيّة، بسكرة، ط1، 2009م، ص 67.

[3] عبد الرّحمان تبرماسين وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ص 68.

والتّغريب أو كسر ألفة اللّغة لا يعني العودة إلى لغة بسيطة بل يعني تعمّد غموض الدّلالة، وهو ما من شأنه أن يشدّ القارئ ويضمن استمرارية متعته في اكتشاف النّص، وهذا ما ارتكزت عليه مبادئ **نظرية التّلقّي**، كما أنّ كسر حاجز الألفة يحفّز ويثير الدّهشة لدى **المتلقّي**، ومن هنا تبرز مهمة الأدب عند الشّكلانيين وهي تركيز النّص على اللّغة الأدبيّة بعيدا عن اللغة اليومية المألوفة. فالتّغريب إذن يمنح **للمتلقّي** الفرصة لتقديم تأويلات ودلالات جديدة والمشاركة في إنتاج النّص مبعدا منظوره الاعتيادي، فيخلق لنا نصا متمرّدا عن الأشياء العادية.

1-3- التّطور الأدبي:

يرى الشّكلانيون وعلى رأسهم **شكلوفسكي** أنّ الأساليب له القدرة على تغريب الإدراك، فما هو مألوف يتمّ تقريره في بعض الأحيان من خلال الإجراءات الأدبية القائمة، وأنّ التّغيّرات في الفن تتمّ من خلال رفض الأنماط الفنيّة المعاصرة، ممّا يؤدي إلى ثورة فنية دائمة تتعاقب فيها الأجيال التي تقوم بإحلال تقنيّات جديدة بدلا من القديمة بأشكال ابتكارية مثيرة[1].

ويمكن النّظر إلى عملية التّعاقب في التّاريخ الأدبي على أنّها إحلال مستمر لمجموعة من التّقنيات مكان أخرى، وأنّ أيّ مدرسة أو اتّجاه من الاتّجاهات الفنيّة لن تكون معزولة عمّا سبقتها بل لها جذور قد تمتدّ إلى أجيال أدبية ماضية، وقد أكدّ **تشلوفسكي** على أنّ المدرسة الجديدة في الأدب تعتمد بشكل حتمي على التّراث المنسيّ أو غير المهيمن على المبادئ الأساسية فالميراث بالنسبة إليه

[1] روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال مقدمة نقديّة، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع ط1، اللّاذقيّة، سوريا، 1992م، ص 50.

لا يورث ولكنّه ينسب[1]، أي تحطيم كلّ ما هو موجود سلفا وإقامة شكل جديد اعتمادا على عناصر قديمة، و محاولة فهمه كمضمون حقيقي يتغيّر دون أن تنقطع علاقته بأعمال الماضي، بمعنى استيعاب طريقة **تلقّي** العمل الأدبي بكيفيّة تطوّريّة .وانطلاقا من هذا اقتبس **ياوس** فكرة التّطور الأدبي وجسّدها في الكشف عن التّاريخ الحقيقي للأعمال الأدبية، حيث أولى عنايته بالبعد التّاريخي في **التّلقّي** الأدبي.

كما نجد **يوري تينيانوف yury Tynyanov** يعرض فكرتين مهمتين في هذا الباب، حيث تتعلّق الأولى بخاصية الأدب النوعية، فهو يقرّ بأنّ التّطور الأدبي هو إحلال نظام مكان آخر، بينما ترتبط الفكرة الثّانية بمصطلح **السائد Dominant** ونقصد به "جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها"[2]، ما يدل على أنّ تاريخ الأدب حافل بالعناصر الجمالية التي تتباين من فترة زمنية إلى أخرى، وتبرز هذه الفكرة أكثر ما تبرز في آراء أصحاب المدرسة الألمانية مع **ياوس** في مفهوم أفق التّوقع، و**إيزر** في مفهوم مواقع اللّا تحديد[3]، حيث أقرّ رواد **نظرية التّلقّي**، بأنّ الجوهر التّاريخي لأيّ عمل فني لا يمكن إبرازه عبر فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه، بل يجب دراسة الأدب بعِدّه عملية جدل بين الإنتاج **والتّلقّي**، فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذّات المستهلكة كذلك، أي من خلال التّفاعل بين المؤلّف والجمهور[4].

---

[1] المرجع السّابق، ص 51.

[2] روبرت سي هولب، نظرية التّلقّي مقدمة نقدية، تحقيق: عز الدين اسماعيل، ص 35.

[3] المرجع نفسه، ص 37.

[4] صلاح فضل، في النّقد الأدبيّ، من منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م، ص 83.

وانطلاقا ممّا سبق، يتّضح لنا جليّا أنّ **جماليّة التّلقّي** عملت على إعادة النّظر في مناهج تاريخ الأدب، وقدّمت منهجا بديلا يقوم على مبادئ إجرائيّة مغايرة نذكر من أهمها[1]:

- تحويل منظور البحث من جمالية الإنتاج والتصوير التقليدية التي تنبني عليها المقاربتان المحايثة والماركسية للأدب إلى **جمالية التّلقّي**، أي الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي في القارئ بحيث تتكون تاريخية الأدب من هذه العلاقة الجدلية (الحوارية) بين العمل والمتلقّي.
- الكشف عن طبيعة فهم القراء المتعاقبين للعمل الأدبي، بإعادة تشكيل آفاق الانتظار الخاصة بهم، مما يظهر بوضوح الاختلاف التأويلي في فهم هذا العمل بين الماضي والحاضر، بين أفق انتظار قديم وأخر معاصر، وكذا تعدد دلالاته بحسب تعدّد تلقياته وتباينها، ويسمح هذا الاجراء بالتأريخ لمختلف تلقيّات عمل أدبي من حيث شكله ودلالته.
- تصنيف كل عمل في "**السلسلة الأدبية**" التي ينتمي إليها، بهدف تحديد وضعه التّاريخي، وكذا دوره وأهميته في السياق العام للتّجربة الأدبية. فبالانتقال من تاريخ **تلقّي** الأعمال إلى التأريخ الحداثي للأدب، يتضح أن هذا الأخير سيرورة يؤدي فيها **التّلقّي** السّلبي **للقارئ** والنّاقد إلى **التّلقّي** الإيجابي للمؤلّف وإلى إنتاج جديد، أي سيرورة يمكن فيها للعمل

[1] رشيد بن حدو، العلاقة بين القارئ والنّص في التّفكير الأدبيّ المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، عدد 1- 2، يوليو سبتمبر أكتوبر ديسمبر 1994م، ص 491-492.

اللاحق أن يحل المعضلات الأخلاقية والشّكلية التي تركها معلقة للعمل السابق، وأن يطرح بدوره معضلات أخرى.

وبهذا تكون **الشّكلانية** الروسيّة قد لعبت دورا كبيرا ومهما في نشأة ونضج **نظريّة التّلقّي**، ويظهر ذلك من خلال استفادة النّقاد الألمان من التّحوّل الذي قادته بتوجيهها للعلاقة بين القارئ والنّص، وذلك بمعزل عن تسليط الضوء على العمل الأدبي أو الجذور اللغويّة والتشعبات.

2- تــأثير بنــيوية بــراغ l'influence du Structuralisme pragois:

تعتبر **مدرسة براغ** امتدادا للشّكلانية الروسيّة، سمّيت **ببراغ** نسبة إلى عاصمة **تشيكوسلوفاكيا**، وهي مدرسة لسانيّة تعنى بمفهوم اللّغة ووظيفتها كنسقٍ للتّواصل، وتركّز على علم الأصوات، كما كان لها نصيب في الأبحاث اللّسانية في أوربا وبخاصة الفرنسية عند **أميل بنفسيت** و**أندريه مارتينيه**، فمع بداية أفول الشّكلانية الروسية نظراً للضغوط التي مورست على الشّكلانيين من أجل توقيف نشاط الحركة، تمكّن **رومان جاكبسون Roman Jackobson** من تحويل الحركة اللّسانية إلى **براغ** لينتج عنها ما عرف بعدها باللّسانيات البنيوية، حيث انضمّ إليها مجموعة من علماء اللّغة والباحثين المتعدّدي الجنسيات من روسيا وألمانيا وهولندا وفرنسا وإنجلترا، ومن المشاركين في هذا المؤتمر زعيم الحلقة **فيلام ماثيزيوس** و**رومان جاكبسون**، و**كارشفسكي** و**تروبسكوي** و**ميكاروفسكي**"[1]، حيث قاموا بتسطير جملة من المبادئ الأساسية ثمّ عرضوها في المؤتمر الدولي ضمن طبعته الأولى لعلماء اللّغة

[1] عبد القادر رحيم، البنيويّة، مفهومها وأهم روافدها، مجلة كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي/جوان 2014م، ص 276.

الذي عقد في **لاهاي** عام **1928م** وحمل عنوان **النّصوص الأساسية لحركة براغ اللّغوية**، حيث تجسّد وجود الحركة بنشاطاتها وحضورها في مجموعة من المؤتمرات على غرار تقديمهم للجزء الأول من الدراسة الجماعية بعنوان **"الأعمال في تاريخ الأصوات اللّغوية"** من إعداد **جاكبسون**، كما عُقِد مؤتمر للصّوتيات في **براغ** ، وظلّت أعمال حلقة براغ تنشر حتى عام **1938م**.

هذا ويمكننا أن ننوّه هنا إلى أنّ أعضاء حلقة براغ كان لهم السبق في أمرين بارزين هما:

- توظيف مصطلح (**منهج بنيوي**): وأوّل من استخدم هذا المصطلح في تاريخ النّقد الحديث، هو العالم اللِّساني **ميكاروفسكي Mikarovesky**، ضمن مداخلته التي ألقاها في مؤتمر **لاهاي** عام **1928م**.
- اقتحام مجال الدراسات الصوتية [1]: ويعدّ هذا المجال من أهم الجهود والأعمال العلمية التي جاءت بها حلقة براغ، والفضل في ذلك يرجع إلى **جاكبسون**، من خلال تقديمه لأوّل دراسة منهجية في تاريخ الأصوات اللّغوية وكان ذلك عام 1930م.

وكان لحلقة براغ أثر كبير في **نظرية التّلقّي**، ويظهر ذلك من خلال جهود أعلامها، ولعلّ أبرزهم المنظِّر الأكبر **جان ميكاروفسكي**، الذي عرفت أعماله رواجا وانتشارا في ألمانيا وأضحت قوة مهيمنة في أواخر السّتينيات وبداية السّبعينيات، حيث ظهرت ترجمات لأعماله وحظيت بالمتابعة والمناقشات القدرية من مختلف الزوايا وحيثما تذكر الاستقبال أو البنيوية في ألمانيا خلال تلك السنوات يتم ذكر

[1] صلاح فضل، النّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، ص 78.

ميكاروفسكي[1]، ونظرا للبحوث والأعمال التي قام بها تبوّأ مكانة مرموقة، فهو أوّل من بحث عن القيمة الجمالية للمرجعيات من خلال النّص نفسه، وهذا توجّه بنيوي لفهم تأثيرات **التّاريخ** في تطوّر بنيات العمل الأدبي... وجد أنّ التّغيّرات التي تحصل للعمل الأدبي إنّما هي تغيّرات مرتبطة بالإدراك الجمالي، وعليه فقد كان يعتقد أنّ تاريخ الفن إنّما هو تاريخ الانتفاضات ضد المعايير السّائدة"[2]، فهو لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النّسق التّاريخي، وهذا لفهم تأثير التّاريخ في تطوّر بنية العمل الأدبي، ويرى كذلك أنّ الجانب الاجتماعي لا يمكن فصله لأنّ "القيمة الجمالية للعمل الأدبي هي قضية اجتماعية وتعني القيمة الجمالية –عنده– مجموعة القوانين المتحكّمة في إنتاج وتطوّر الأدب"[3]، فلا يمكن فصل الاتّجاه الاجتماعي على المعايير الجمالية، كون العمل الأدبيّ رسالة إلى جانب كونه موضوعا جماليا، وأنّ متلقّيه كائن اجتماعيّ.

بهذا نجد أنّ **ميكاروفسكي** أدرك بأنّ التّحليل الداخلي للنّص أو حتى أخذ التّاريخ التّطوري للأدب في الحسبان لم يكن كافيا للتّعامل مع الأدب، خصوصا فيما يفصل العلاقة بين الأدب والمجتمع.

وبفضل جهود علماء **حلقة براغ**، الذين سعوا للتّخلص من الطّابع الشّكلي، حيث لم تصبح أعمالهم متعلقة بالدّراسات اللّغوية والأدبية فقط بل شملت حتى المجالات الاجتماعية والنّفسية والفلسفية، دون إهمال لعلم اللّغة كنموذج لهذه الدراسات اللّغوية، ولعلّ من أكبر مكاسبها دعوتها إلى

[1] روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال، تر: رعد عبدالجليل جواد، ص11-45.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص 128-129.

[3] المرجع نفسه، ص 128.

تطوير فكرة تعدّد الوظائف للوحدات البنيوية، واعتمادها على بعض العناصر الرّياضية في تحليلاتها وعدم اقتصارها على ما يلاحظ في الواقع المباشر فحسب[1].

وكانت هذه الجهود والأفكار التي قدّمها منظِّرو حلقة براغ اللّغوية نقطة انطلاق لتأسيس **جمالية التّلقّي**، حيث أثارت بحوثهم اللّغوية انتباه **ياوس Jauss**، الذي أشار لأهمية ما وصل له أعلامها، وخصوصا لدور ومكانة **المتلقّي** في جماليات العمل الفنيّ، من خلال سيرورة العملية الإبداعية التي تنهض على فرضية العلاقة بين الإنتاج **والتّلقّي** في سياق التّعاقب الزّمني للأعمال الأدبية، دون تسليطٍ للضّوء على منتج العمل الأدبي فقط، ولكن من خلال تركيز الاهتمام على **المتلقي** ضمن التّفاعل بين المؤلِّف والجمهور.

3- تـأثير الظّـاهـراتيّة (الفينومينولوجيا) l'influence du Phénoménologie:

تعدّ الفلسفة الظّاهراتية من الاتِّجاهات التي كان لها تأثير بارز في **نظرية التّلقي**، وذلك من خلال أعمال الفيلسوف **إدموند هوسرل Idmund Husserl**، وهي اتِّجاه فلسفي حديث يركِّز على الدّور المركزي للقارئ في تحديد المعنى، حيث يذهب **هوسرل** إلى" أنّ الموضوع الفلسفي هو محتويات وعيّنات وليس موضوعات العالم، فالوعي دائما وعي بالشيء، وهذا الشيء الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة لنا"[2]، ومعنى ذلك أنّ الأشياء التي تظهر في الوعي هي الأشياء الواقعية

[1] محمد عزام، النّص المفتوح التّفكيك أنموذجا، مجلة الموقف الأدبيّ اتّحاد الكتّاب العرب، ع398، حزيران 2004م، ص 48 .

[2] محمد شبل الكوميّ، المذاهب النّقديّة الحديثة، مدخل فلسفيّ، تقديم: محمد عناني، الهيئة العامة المصريّة للكتاب، د ط، 2004م، ص 336.

الموجودة وهذه الأشياء أو المعطيات التي نتّجه إليها تسمى "ظواهر لأنّها تظهر أمام الوعي"[1]،فأفكار **هوسرل** حول **تلقّي** الأشياء من خلال الوعي بها –الفهم الذّاتي– بدأت تتحوّل إلى حقائق ملموسة تحاول أن تستند إلى المكوّنات الأساسيّة للشيء[2]، حيث تعنى الظّاهرتيّة بإظهار "الطّبيعة الباطنيّة لكلّ من الشّعور الإنسانيّ والظّواهر"[3].

وتلتقي **نظريّة التّلقّي** بالظّاهراتيّة من خلال أفكار فلاسفتها التي تركّز على الدور المركزيّ للإنسان في عملية الفهم، فالسّمة التي تميّز فلسفة **هوسرل** الفينومينولوجيّة أنّها استطاعت أن تردّ الاعتبار إلى الذّات من العالم بشكل كلّي من قبل الاتّجاهات الوضعيّة[4]، كما ينفرد **هوسرل** في فلسفته بنظرته للأشياء على أنّه لا وجود لها خارج الذّات، للوصول إلى الحقيقة الموجودة في العالم انطلاقا من إدراك ماهيتها، وفي هذا السِّياق فإنّ ما يتجسّد في النّص الأدبي هو وعي المؤلِّف لمظاهر العالم والحياة وبالتّالي فإنّ معنى هذا النّص تتحكّم فيه مقصدية المؤلِّف، وهكذا يصبح عقل المؤلِّف الجوهر الموحِد لكلّ عناصر النّص وعلى **القارئ** أن يتخلّص من تـجربته الخاصة[5]، **فهوسرل** من خلال فلسفته هذه جعل من **القارئ** مستقبلا سلبيا للنّص، وجب عليه أن يخضع لسلطة المؤلِّف فلا مجال له في بناء المعنى، على عكس **رومان إنغاردن Roman Ingarden** أحد أعلام

[1] عبد النّاصر حسن، نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأدبيّ، ص 80.

[2] علي بخوش، مفهوم التّلقّي في الفكر اليونانيّ القديم، ص 28.

[3] رومان سلدن، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانميّ، دار الفارسيّ للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996م، ص 162.

[4] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، ص 102.

[5] المرجع نفسه، ص 104.

الظّاهراتيّة أيضا وهو تلميذ **هوسرل** حيث غيّر في المعايير الفلسفيّة لأستاذه وأعطى اهتماما أكبر لوعي **القارئ**، جاعلا النّص الأدبيّ ظاهرة لا يتمّ تحقّقها إلّا من خلال **القارئ**.

وقد أسهمت أفكار **إنجاردن** في بناء مرتكزات **نظريّة التّلقّي** وهذه المساهمة لم تكن مقصودة، لكن هيّأت لها الأسباب، وهذا ما قصده **محمود عبّاس عبد الواحد** بقوله:" لم يكن **إنجاردن** من روّاد نظريّة الاستقبال ولكن كتاباته الباكرة عن مشكلات العمل الأدبيّ أسهمت بشكلّ فعال في توجيه الرّواد الذين اضطلعوا بهذه النّظرية إلى رؤيتهم النّقدية الجديدة وهيّأت لهم أسباب توفر على ما أسموه **جماليات التّلقّي**"[1].

والنّص الأدبي عند **إنجاردن** "أشبه ما يكون بالهيكل العظمي، وأنه فضاء يتكوّن من مجموعة من الخطّاطات والفجوات وأماكن اللّاتحديد التي يجب على القارئ ملؤها من أجل تحقيق الوحدة العضوية الغائبة"[2]، إذ أنّه هو الذي أثار مسألة اللّاتحديد التي يتّصف بها النّص الأدبي، وعلى **القارئ** أن يملأها، ويمكن عدّ ذلك في تحديد المعنى.

وقد تأثر رواد **نظرية التّلقّي** ولا سيما **أيزر** و**ياوس** بالفكر الظّاهراتي من **هوسرل Husserl** **فغادامير Gadammer**حتى **هيدجرHeidegger** ، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها"[3]، وارتباط **جماليّة التّلقّي** بالظّاهراتيّة ارتباط وثيق

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التّلقيّ بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي، ص 37.

[2] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، ص 126.

[3] أسامة عميرات، نظرية التّلقّي النّقديّة وإجراءاتها التّطبيقيّة في النّقد العربيّ المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النّقد الأدبيّ المعاصر، كليّة الآداب واللّغات قسم اللّغة العربيّة، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011م، ص 40.

لأن جلّ المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذّاتيّة عبر أبرز أعلامها **هوسرل** و**إنغاردن** قد أصبحت أسسا نظريّة ومفاهيم ومحاور إجرائيّة ساهمت في تأسيس هذه النّظرية الجماليّة على غرار مفهومي **التّعالي والقصديّة**.

3-1- مفهوم التّعالي:

يعتبر مفهوم التّعالي من أبرز المفاهيم والأفكار التي سيطرت على الفلسفة الظّاهراتية والتي أصبحت فيما بعد مفاهيم ومحاور إجرائية لدى روّاد جماليات **التّلقّي** و"مفهوم التّعالي هو النّواة المهيمنة في الفكر الظّاهراتي وقصد به **هوسرل** أنّ المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظّاهرة معنى محضاً في الشّعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشّعور الداخلي الخالص"[1] أي أنّ إدراك معنى الظّاهرة يكون في العوامل الدّاخلية للذّات الإنسانية وناتج من الفهم العميق والتّفسير الفردي الخالص.

أمّا **إنجاردن** تلميذ **هوسرل** فمفهوم التّعالي يعني عنده " بأنّ الظّاهرة -وهو يطلق ذلك على العمل الأدبي- تنطوي باستمرار على بنيتين بنية ثابتة(**يسمّيها نمطية**) وهي أساس الفهم، وأخرى متغيّرة(**يسمّيها مادية**) وهي تشكّل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي"[2] وأنّ معنى أيّ ظاهرة لا يستبعد ما تعنيه البنية النّمطية(**الثّابتة**) للظّاهرة، بل إنّ المعنى هو حصيلة نهائية للتّفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم.

---

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التّلقّي أصول وتطبيقات، ص 4.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص 75.

إذن **فإنجاردن** هنا يمنح مفهوم التعالي بعدا إجرائيا بتطبيقه على الأدب، فالمعني بذلك هو حصيلة للتّفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم ، وهذا التّعديل الذي أوجده **إنجاردن** أصبح مرتكزا أساسيا لأغلب الاتّجاهات التي تنضوي تحت رداء **هوسرل، هايدغر، سارتر، ميرلوبونتي، غادامير**[1].

3-2- مفهوم القصدية:

وتسمى الآنية وهي المفهوم الثّاني من مفاهيم الظّاهراتية وتسمى أيضا بـ **(الشّعور القصدي)**، حيث يعرّفها **هوسرل** بـ" تلك الخاصية التي تنفرد بها التّجارب المعاشة بكونها شعورا بشيء ما"[2]، أي المعنى لا يتشكّل من التّجارب الماضية والمعطيات السّابقة بل في اللّحظة الآنية ومن خلال الفهم الذّاتي والشّعور القصدي، وقد أضحت القصدية فيما بعد مرتكزا أساسيا لما يعرف بعملية التّفاعل الأدبي في اتجاه **جمالية التّلقّي**، إذن فمفهوم القصدية أو الشّعور القصدي يرتبط باللّحظة الآنية التي يتعامل فيها **المتلقّي** مع النّص الأدبي فتتفاعل الذّات المتلقّية مع البنية النّصية.

وحوّل **إنجاردن** مفهوم القصدية من طابعها المثالي المجرّد إلى حقيقة مادية تتحدّد إجرائيا من خلال العناصر التي تشكَّل منها النّص الأدبي، كما جعل عملية الفهم تتأسّس ضمن بنية النّص الأدبي، وإدراك النّص بقصديّة **إنجاردن** قائم على عامل يوجد في ذاته وآخر يوجد خارجه وهو **المتلقّي**"[3]، أي

---

[1] بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقّي أصول وتطبيقات، ص 35.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظرية التّلقّي، ص 75.

[3] قاسي صبيرة، النّص الأدبي بين الإنتاجية الذّاتية وإنتاجية القارئ، مجلة قراءات، ع1، مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريّات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، 2009م، ص 224.

أنّ النّص الأدبي ظاهرة مادية لا تتبيّن قيمتها الحقيقية إلّا من خلال التّوجه القصدي **للمتلقّي**، وبمعنى آخر أن فعل التّحقق نشاط قصدي ينجزه **المتلقّي**.

ويرى **إنجاردن** "أنّ هناك أربع طبقات تتكوّن منها البنية الأساسية لأيّ عمل أدبي"[1]:

- طبقة صوتيات الكلمات.
- طبقة وحدات المعنى.
- طبقة الموضوعات المتمثِّلة.
- طبقة المظاهر التّخطيطية.

يقف **إيزر** عند الطّبقة الرّابعة من طبقات العمل الأدبي وهي طبقة المظاهر التّخطيطية، ويرى أنّ "النّص ذاته لا يقدِّم إلّا مظاهر خطاطية"[2]، وهو بدوره طوّر **طبقة المظاهر التّخطيطية** ليستثمرها في مشروعه النّقدي والتي أصبحت عنده تسمى **الفجوات** أو **مواقع اللّاتحديد** التي لا يكاد يخلو منها أي نص أدبي، كالبياض والكتابة من اليسار والغموض ونقاط الحذف، التي تسمح **للمتلقّي** بالمشاركة الفعلية في بناء المعنى.

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص 84.

[2] فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جماليّة التّجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د ط، د ت، ص 12.

ويطرح **إنغاردن** فكرة الفراغات[1] أو منطقة التّحديد التي تقع في بنية النّص الأدبي؛ حيث تكون وظيفة **القارئ** هي ملء الفراغات بتجسيداته، ويمثّل الفراغ المسكوت عنه الذي يقوم **القارئ** بإنطاقه، لكن هذا الملء يتم وفق ضوابط منها حدود النّص اللّغوي، وما يفرضه الهيكل العام الأدبي، وتكون عملية ملء الفراغات عند **القراء** أو ما يسميه التّحقيق العياني فرصة لإعمال خيالهم.

والإدراك عند **إنجاردن** هو الفعالية الأولى التي تجعل **القارئ** على صلة بالعمل الأدبي، إذ لا يكون نشاطا ذاتيا محضا وإنما هو فعل لإقامة العلاقات بين تراكيب العمل، واعطائها طابعها الملموس من خلال إعطائها دلالة في البناء الإجمالي للعمل[2].

وطرح **إنغاردن** عدّة مفاهيم كان لها تأثير كبير على مدرسة **كونستانس الألمانية**، من خلال تركيز اهتمامه على العلاقة بين **النّص والقارئ**، وقد كانت البوتقة التي انصهرت فيها نظرية **التّلقّي**، ونوجز هذه المفاهيم في:

أ- بنية المبهم (بنائية الغموض):

إنّ العمل الأدبي عند **إنجاردن** يمثِّل كيانا قصديا خالصا أو تابعا لغيره يعتمد على حدث الوعي الذي يتميّز به عن كل من الأشياء الواقعية والمثالية إذ اعتمدت نظريته على أركان أربعة تشكل ما

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظريّة نقديّة عربيّة، عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، الكويت، 1990م، ص148.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص 83.

يسميه **إنجاردن** **بـ"النّية المجملة"**، التي ينبغي أن تستكمل بواسطة **القارئ** وتنطوي الأشياء المعروضة في العمل الأدبي على مواضع أو نقاط أو مواقع تتسم بالإبهام[1].

على سبيل المثال لو قرأنا جملة (**بكى اليتيم**) فإنّنا نجد أنفسنا أمام عدد لا يحصى من الفراغات فلا نعرف سن الطفل، هل هو ذكر أم أنثى، أسمر البشرة أم أبيض وغيرها من الأشياء التي تبقي غامضة يحاول **القارئ** أن يجد لها تفسيرا، ومن ثم فإنّ كل عمل أدبي بل كل شيء ينطوي نظريا على عدد لا نهائي من المواضيع غير المتعيّنة. معنى ذلك أنّ الإبهام يحتاج من **المتلقّي** تحديده ثم إعمال عقله بالإضافة إلى التّزوّد بخلفيّة معرفيّة لمواجهة النّص من أجل ملء الفراغات، لأنّ هذه العملية تساهم في إزالة الغموض من النّص من جهة، وإشراك **المتلقّي** في إنتاج المعنى من جهة أخرى[2].

ب- التّحقق العياني:

ويقصد به **إنجاردن** "النّشاط الذي يقوم به القراء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المهملة"[3]، ولهذا يجب على **القارئ** ويشترط عليه أن يكون فردا مثاليا، معزولا عن أيّ تأثيرات كبيرة، وهذا لا يكون إلّا **لقارئٍ** متمرّسٍ، له قدرة على قياس الفجوة وما يملأها.

[1] عبد الناصر حسن، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبيّ، ص 81.

[2] بوحنيك مرزاقة، جماليّات التّلقّي في شعر عزالدين ميهوبي، مذكرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011م، ص 56-57.

[3] عبد الناصر حسن، نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأدبيّ، ص 82.

ج- التّجسيد (المحسوس):

إنّ مفهوم التّجسيد عند **إنجاردن** "ينطوي على نوع من التّعالي شأنه شأن العمل الأدبي نفسه، ذلك أنّ التّحقق العياني يمكن النّظر إليه على أنه تجسيد للعمل الأدبي ومن ثم فإنّ تجسيدات أيّ عمل كثيرة ولا يمكن حصرها على حين يظل العمل نفسه ثابتا لا يتغيّر، وبالتّالي يمكن النّظر إلى التّجسيد على أنّه الإضافات التي يُلحِقها القارئ بالعمل سواء باستبعاده للعناصر المبهمة أو بملئه للفراغات"[1].

يظهر ممّا ذكرناه أنّ اجتماع المفاهيم الثلاث: **بنية المبهم، التّحقق العياني، التّجسيد،** يصنع ما يسمى بالفراغات أو مواقع التّحديد عند **إيزر،** الذي "استطاع -بعد ثلاثين عاما- أن يطوّر أفكار **إنجاردن** لهدف الوصول إلى طريقة صالحة للنّقد تعتمد على نظرية من نظريات القراءة"[2]، وفق إدراك العمل الذي يحدث خلال هذه القراءة أو لموقف إدراكي للتّمكن من استيعاب العوامل التكوينية الشّكلية والمادية للعناصر التي تتشكّل منها طبقات العمل الأدبي.

وإجمالا لما ورد ذكره، نقول إنّ أغلب المفاهيم التي جاءت بها الفلسفة الظّاهراتية عبر أعلامها **هوسرل** و**إنجاردن** قد أصبحت مفاهيم وأسس نظرية ومحاور إجرائية تجسِّد المنظور الذاتي، ولا مجال لتصور آخر غير منطلق الذات المدركة ولا وجود للموضوع أو للظاهرة خارج نطاق الذات المدركة لها، وقد أدّت هذه الأفكار إلى النّظريات المتّجهة نحو القارئ ولا سيما نظرية **التّلقّي**[3]،كما رفعت فينومينولوجيا **إنجاردن** من مكانة **المتلقّي** وجعلته قطبا رئيسيّا في إدراك العمل الأدبي، وأعطت لهذا

[1] المرجع السّابق، ص 82.

[2] المرجع نفسه، ص 83.

[3] بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقّي أصول وتطبيقات، ص 34.

الإدراك أساسا موضوعيّا وماديّا، **فالمتلقّي** يقوم بملء فراغات النّص الأدبي الموجود فيه لأنّ إدراك الظّاهرة الأدبية لا تحقّق فعليّا إلا بوجوده، **فالقارئ** إذن هو الذي يشارك في القبض على الدّلالات الموجودة في النّص، واستجلاء كوامنه وإظهار جماليته.

4- تـأثير هرمـينوطيقا جـادامر l'influence du l'herméneutique de Gadamer :

انفتحت **جمالية التّلقّي** على **الهرمينوطيقا** وأغنت مجال بحثها بهذا الانفتاح، ويقصد **بالهرمينوطيقا Herméneutique**أو التّأويلية في معناها التّقليدي نظرية أو علم التّأويل، ويعود هذا المصطلح إلى الأصل اليوناني، ومعناه أن يؤوِّل المرء أو يترجم على لغته الخاصة أمرا ليستوضحه، ويجعله قابلا للفهم ويصوغه في تعبيره[1]، وقد كانت بداياتها في إطار تفسير الكتب المقدّسة، ومنحصرة في دائرة التّأويل الفيلولوجي للنّصوص الأدبيّة، كأشعار **هوميروس**، ففي هذه المرحلة المبكرة تمّ التّعاطي مع الهرمينوطيقا على أساس أنّها نظرية المعنى الوحيد الذي يختفي وراء ظاهر تلك النّصوص.

وقد ارتبطت **الهرمينوطيقا** أساسا بعملية الفهم، حتى إنّ أحد أقطابها المشهورين وهو **شليرماخر** يعرِّفها بقوله هي:" فن تجنّب سوء الفهم"، وليس الهدف من الفهم لدى **الهرمينوطيقا** دلالة عمل فني ما لدى جمهوره الأصلي، أو لدى مؤلِّفه، وإنّما ما يمكن أن يعنيه هذا العمل بالنسبة لنا في الحاضر. إنّ الفهم من منظور **الهرمينوطيقا** إنّما هو نتاج لحوار أصيل بين الماضي والحاضر[2].

[1] سامي إسماعيل، جماليّات التّلقّي، ص 75-76.

[2] المرجع نفسه، ص 84.

وكما أنّ لكلّ منهج أو أيّ اتّجاه فلسفي رواد، فإنّ **للهرمينوطيقا** كذلك رواد، يتقدّمهم ثلّة من الباحثين والمفكّرين والفلاسفة، على رأسهم المفكّر الألماني **فريدريك شليرماخر وفيلهلم دلتاي ومارتن هايدغر**، ومن كبار الفلاسفة التّأويليين المعاصرين **هانز جورج جادامر** و **بول ريكور**، اللّذان أعادا النّظر في الهرمينوطيقا التّقليديّة والحديثة، فلقد أقامها **جادامر** على أسس ظاهراتية أنطولوجية، بينما أقامها **ريكور** على أسس لسانية بنيوية سميائية.

وعليه بات لزاما أن نعرّج على تلك الجهود المضنية لمفكري **الفلسفة الهرمينوطيقيّة**، والوقوف على تأثيراتهم في نشأة **نظرية التّلقّي**، التي اغترف منها علماؤها معارفهم وتشرّبوا من منهلها تأسيسا لمنهجهم النّقدي الجمالي الجديد.

4-1- الفـهم والحـلقة التّـأويليّة عند فـريدريك شلـيرمـاخر(1768م-1834م):

Compréhension et cycle interprétatif selon Friedrich Schleiermacher

يعدّ **شليرماخر** فيلولوجيّا كلاسيكيّا مرموقا ومفكّرا أصيلا، طوّر أفكار **سليغل** الذي يعدّ أوّل من طبّق مبادئ المثالية المتعالية على الآداب في كتابه "**فلسفة الفيلولوجيا**"، وبذلك صار مؤسّسا **للهرمينوطيقا** الحديثة، وأوّل من نقل مصطلح **هرمينوطيقا** من دائرة الاستخدام اللاهوتي إلى علم يهتم بعملية الفهم وشروطه في تحليل النّصوص، يتجاوز بذلك فهم النّصوص الدينية وتفسيرها وتحليلها، فقد حاول **شليرماخر** أن يؤصّل لهذه النّظرية الوليدة بصياغة ما عرف **بالدّائرة الهرمينوطيقية**، والتي تعني أنّ الجزء في شيء ما لا يفهم دائما إلا في ضوء الكل، والعكس صحيح، فمعنى أيّ كلمة -على

سبيل المثال- يتحدّد من خلال الجملة التي تعدّ هذه الكلمة جزءا منها، وإن كان لا يمكن فهم الجملة إلّا من خلال الكلمات التي تشكّلها.

والفهم هو نتاج التّوتر الدائب بين الجزء والكل، لذا "إنّ هذه العملية الدائرية تنطبق على نظرتنا إلى مؤلّف غير معروف في فترة زمنية مجهولة، إذ أن جزءا من المعرفة السابقة لأيّ من الاثنين تعدّ ضرورية للفهم والتّفسير"[1].

وتقوم تأويليّة **شليرماخر** على أساس أنّ النّص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ؛ وبالتّالي فهوة يشير – في جانبه اللّغوي- إلى اللغة بكاملها ويشير في جانبه النّفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه، والعلاقة بين الجانبين – فيما يرى **شلايرماخر**- علاقة جدلية، وكلما تقدم النّص في الزمن صار غامضا بالنسبة لنا وصرنا من ثم أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم؛ وعلى ذلك لابدّ من قيام **(علم)** أو **(فن)** يعصمنا من سوء الفهم ويجعلنا أقرب إلى الفهم[2].

هذان الجانبان- الموضوعي والذاتي أو اللّغوي والنفسي- بفرعيهما ... يمثّلان القواعد الأساسية والصيغة المحدّدة لفن التّأويل عند **شليرماخر**، وبدونهما لا يمكن تجنب سوء الفهم[3]، فكلّ نص إذن به جانبان: ما يشير إلى اللّغة وهو الجانب الموضوعيّ، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وما يحيل إلى فكر المؤلِّف وهو الجانب الذّاتي ويظهر في استخدامه الخاص للّغة، و"بذلك ينطلق **شليرماخر** في وضعه لقواعد الفهم من تصوره للجانب اللّغوي والنّفسي للنّص، وبالتّالي لفت الانتباه

[1] فاطمة البريكي، قضية التّلقّي في النّقد العربي القديم، ص37.

[2] ناصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، المركز الثّقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط7، 2005م، ص 20.

[3] بوحنيك مرزاقة، جماليّات التّلقّي في شعر عزالدين ميهوبي، ص 59.

إلى الدّور الفعّال الذي يلعبه المفسِّر أو **المتلقّي** في تفكيك شفرات العمل الأدبيّ، وقد حافظ على مبدأ التّفاعل بين الإبداع والتأويل ليجعل منه أساس نظريته الهيرمينوطيقيّة"[1]، فالقارئ يسعى إلى خلق نص جديد مع كل قراءة جديدة، وكلما زاد الاختلاف في هذه القراءة زاد نجاح هذا **المتلقيّ**، حيث نجاعة الحوار التّأويلي تقوم على كفاءة المؤول، كما أنها تعد أيضا عملية خلق وابتكار جديدة، وقد قدم **شليرماخر** الوسيلة الأنجع التي تعصمنا من سوء الفهم والمحققة للغرض المنشود في الوقت نفسه، فهو يطالب المفسر- مهما كانت الهوة التاريخية التي تفصل بينه وبين النّص- أن يتباعد عن ذاته، وعن أفقه التّاريخي الراهن، لفهم النّص فهما موضوعيا، إذ نجده يطالب المفسر أو يساوي نفسه بالمؤلف أولا وأن يحل مكانه عن طريق إعادة البناء الذاتي والموضوعي لتجربة المؤلف من خلال النّص[2].

من هنا كان التّأويل لدى **شليرماخر** هو عملية حوار بين **المتلقّي** والنّص، بل تجربة المؤلِّف وهو بذلك قفز بهذا الفن قفزة عظيمة، إذ تحوّل بفضل جهوده إلى نظرية عام نحورها التأويل والفهم، بعدما كانت مجرد تأويل النّصوص وبالتالي حررها من بقية العلوم التي اتخذت منها وسيلة لتفسير نصوصها[3].

[1] صباحي حميدة، جماليّات التّلقّي في شعر عبد الله العشّي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللّغة العربيّة، كليّة الآداب واللّغات، قسم الآداب واللّغة العربيّة، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012م، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص 11.

4-2- الفهم والعلوم الإنسانية عند ويلهالم ديلتاي (1833م-1911م):

Compréhension et sciences humaines selon Wilhelm Dilthey.

يعدّ الفيلسوف والطّبيب النّفسي وعالم الاجتماع الألماني **ديلتاي** من أهم منظّري **الهرمينوطيقا**، تشعّبت اهتماماته وكتاباته، حيث شملت الإنسانيات والعلوم الاجتماعية سعيا منه إلى إرساء أساس جديد لنظرية العلوم الإنسانية ومنهجيتها، وفي سبيل ذلك انطلق **ديلتاي** في فلسفته من جانب مهم كان قد أغفل عنه **شليرماخر** وهو دور اللّغة في انفتاح الإنسان على نفسه والعالم المحيط به، ليتداركه **ديلتاي** فيم بعد حينما اعتبر "أنّ اللّغة تساهم بفاعلية كبيرة في تشكل رؤية الإنسان للعالم من حوله، و بذلك أدخل اللغة بقضاياها المختلفة إلى سياق الفلسفة **الهرمنيوطيقية**، وفرق بين العلوم الطبيعية والإنسانية واعتبر أنّ الفهم أساس المعرفة في العلوم الإنسانية التي تناولت التّجربة المعاشة، وصاغ التميز بين التّفسير الذي هو طريق رجل العلم الطبيعي، والفهم الذي هو طريق العلوم الإنسانية"[1].

إنّ تدارك **ديلتاي** للفرق بين الفهم والتّفسير والفصل بينهما فصلا منهجيا، جعل عملية فهم التّعابير الإنسانيّة المختلفة جزءا من فهم المرء للبشر أنفسهم، وليس فقط التّعابير الثّقافية بل الأشكال الفنيّة والأفعال الإنسانيّة المختلفة ويعد هذا الفهم عند **ديلتاي** ضروريّا لأنّ المرء يسقط ذاته داخل عقل الآخر (**المبدع**)، لتتحوّل **الهرمنيوطيقا** إلى معادل موضوعي لما يحدث في ذات الأخر أثناء عملية

[1] سامي إسماعيل، جماليّات التّلقّي، ص 77.

التّلقّي، فتصبح شكلا من أشكال علم النّفس التّأمليّ أو الحدسيّ الذي لا يحدث فقط فيما يقوله **النّص** وإنّما في عبقرية **مبدعه**[1].

إنّ الدّعوة إلى إقامة الإنسانيات على أساس معرفي وأساس سيكولوجي، هي النّقطة التي استمدها **ديلتاي** من **شليرماخر** وانطلق منها، إذ يؤكد أن مبادئ **الهرمينوطيقا** يمكن أن تنير لنا السّبيل إلى نظرية عامة في الفهم؛ فإدراك بناء الحياة الداخلية يقوم على تفسير الأعمال الأدبية، حيث يصل نسيج الحياة الداخلية في أقصى أشكال اكتماله في هذه الأعمال، وفي ظل هذا الفهم لا تعني الهرمينوطيقا مجرد عملية الفهم لشيء معطي محدد سلفا، له وجود خارجي محايد عن **المتلقّي** الذي يحاول أن يفهم هذا الشّيء أو **النّص**، إنّ هناك بين **المتلقّي** والنّص الأدبيّ شيئا مشتركا هو تجربة الحياة، وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة **المتلقّي** الذّاتية والتّجربة الموضوعية المتجليّة في الأدب[2].

ويحيل هذا الحوار إلى ما يحدث من تفاعل بين **القارئ والنّص**، وهوما نجد **أيزر** قد وأكد عليه تأسيسا لنظريته، حيث يتحدّد المعنى بحدوث التّفاعل بين قطبي العملية الإبداعية، انطلاقا من الاهتمام التّام بذات المؤلف ومقاصده، ممّا جعله يُتّهم بالنّزعة النّفسية، التي تستدف المعنى القابع

[1] المرجع السّابق، ص 78.

[2] ناصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثّقافي العربيّ، الدار البيضاء المغرب ، لبنان،ط1، 2006م، ص27.

خلف التّعبير من خلال الانحلال في عقل صاحب العمل الأدبي لا العمل نفسه، فالنّص حسبه "يأخذ هويّته من خلال القراءة والأثر الذي يحدثه في القارئ"[1].

يؤكّد **ديلتاي** من خلال هذا الرّأي على دور الخبرة لدي **المتلقّي** في تحريك عالم النّص والإبحار فيه، حيث لا تحدث عملية الفهم-فهمنا لأنفسنا- انطلاقا من انصهار الماضي بالحاضر، والحاضر بالماضي[2]، هذا وإن كانت **هرمنيوطيقا** القرن التاسع عشر قد" أُتُّهِمَت بنزعتها التّاريخية التي تعني أنّنا لا نملك أيّة موضوعية حقيقية فيما يتعلّق بتأويل النّصوص ذلك أنّ تأويلاتنا دائما ما تتحدّد بفعل موقفنا التاريخي والحدود التي تفرضها علينا مفاهيمنا واهتماماتنا العملية الخاصة"[3].

وخلاصة لما سبق فإنّ الفهم ما هو إلا تلاحم بين تجربة **المتلقّي** الذاتيّة وتجربة العمل الأدبيّ ماضيا وحاضرا، وبالتّالي فإنّ الفهم لا يتحدّد بزمان فهناك الفهم التّاريخي الحاضر، كما أنّ هناك الفهم الحاضر الآني للتّاريخ. وبما أنّ رؤية القارئ تتغيّر وتتجدّد مع كل قراءة جديدة للعمل الأدبي، فإنّ فهمه بدوره يتغيّر ويكتسب أبعادا جديدة ممّا يدخله في دائرة تأويليّة.. وقد اعتقد **ديلتاي** أنّ هذه الدّائرة يمكن التّغلب عليها من خلال تفاعل وتغذية استرجاعيّة بين الأجزاء والكل[4].

---

[1] صباحي حميدة، جماليّات التّلقّي في شعر عبد الله العشّي، ص 14.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] محمود سيد أحمد، الهرمنيوطيقا عند جادامر، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1993م، ص 13.

[4] صباحي حميدة، جماليّات التّلقّي في شعر عبد الله العشّي، ص 15.

كان لتركيز **ديلتاي** على تجربة الحياة وعلى دور المفسِّر في عملية الفهم أثر هام في فكرة كل من **مارتن هايدغر** و**جادامر** اللذين تأثرا به إلى حد كبير، وإن اختلفا معه في نقطة البداية وكثير من النتائج، فيما يرتبط بمفهوم الهرمنيوطيقا وأبعادها[1].

وعموما حاول **ديلتاي** إيجاد مساحة للنظرة التّحليلية في مواجهة التّنامي المتعاظم للعلوم الطّبيعية وطرائقها الوضعية. وقد أنتج في هذا الخصوص تقسيما آخر بين شرح وتوضيح العناصر الخارجية في العلوم الطبيعية، وفهم الخصائص الدّاخلية في العلوم الإنسانية[2].

4-3- الفـــهم والدّائـــرة الهـرمينيوطيقيّة عـند مـــارتن هايدغـــر (1889م-1976م):

Compréhension et cercle hermeneutique selon Martin Heidegger.

يعدّ **مـــارتن هايدغـر** أحد أبرز فلاسفة القرن العشرين الألمان، له عدة مقالات ودراسات في شتّى المشكلات الفلسفيّة، خلف **ديلتاي** في السّاحة الفلسفية، وتجاوز مفهومه العريض عن الهرمينوطيقا ليشير بها إلى واقعة الفهم بما هو كذلك، لا إلى المنهج التّاريخي التي نذر بها **ديلتاي** حياته بأكملها، حيث اعتبر أنّ كل فهم هو شيء متأصّل في الطّبيعة على أساس فلسفيّ؛ فاجتهد مثل سابقه" أن يبحث عن منهج يكشف الحياة من خلال الحياة نفسها، وقد وجد في ظاهريّة أستاذه **إدموند هوسرل** بعض المفاهيم التي لم تكن متاحة **لديلتاي**"[3].

---

[1] ناصر حامد أبو زيد، إشكاليّات القراءة وآليّات التّأويل، ص 30.

[2] فاطمة البريكي، قضيّة التّلقّي في النّقد العربيّ القديم، ص 37.

[3] ناصر حامد أبو زيد، إشكاليّات القراءة وآليّات التّأويل، ص 30.

كما كان **هايدغر** الطريق الممهّد لتلميذه **جادامر** وتأويليته الفلسفية، واتخذ في أعماله المتأخرة تأويل النّصوص منهجا خاصا به في التّفلسف، مبيّنا المعنى العميق للهرمينوطيقا والمتمثّل في عملية الكشف والإظهار التي بها ينكشف الوجود ويأتي إلى النور، وبهذه الطريقة الهرمينوطيقية الصميمة قام **هايدغر** بمعالجة موضوعات اللغة والأعمال الفنية والفلسفية والفهم الوجودي نفسه[1].

إنّ **الهرمينوطيقا الهايدغريّة** هي ذلك المجال المعني بفك رموز الوجود والموجود والأقوال التي تنتمي إلى أزمنة وأمكنة، ولغة أخرى، دون أن يفرض عليها المرء مقولاته هو أو تصنيفاته الذهنية[2]، إنّ الوجود الإنساني هو وجود عالم ولا يشبه الوجود في عالم وجود كرسي في حجرة، وإنما هو أشبه بقطار يتحرك أو أشبه بشخص وقع في حب وليس العالم ماهية، وليس فكرة وليس موضوعا للوعي، وإنما هو بالأحرى حقيقة، ولم تعد صلة للوجود بالبحث الأنطولوجي التّقليدي عما هو كائن ولكنه يتعلق بطريقة الإنسان الخاصة في الوجود في تحققها العيني الفعلي[3].

وقد أعطى **هايدغر** تصورا جديدا للفهم ملخصه أنّ الفهم ليس موهبة خاصة أو قدرة معينة على الشّعور بموقف شخص آخر، ولا القدرة على إدراك معنى أحد تغيرات الحياة على مستوى أعمق، بل

[1] صباحي حميدة، جماليّات التّلقّي في شعر عبد الله العشّي، ص 18.

[2] عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظريّة التّأويل من أفلاطون إلى جادامر، مرايا الكتاب، القاهرة، ط1، 2007م، ص 179.

[3] محمود سيد أحمد، الهرمينوطيقا عند جادامر، ص 15-16.

الفهم هو عنصر مكون من عناصر الوجود في العالم، وأساس لكل تفسير ، وهو متأصل ومصاحب لوجود المرء وقائم في كل أفعال التأويل[1].

وعليه مضى **هايدغر** قدما ليعلن أنّ كل فهم هو فهم زماني، قصدي، تاريخي، وأنّه ليس عمليّة عقليّة بل عمليّة وجوديّة، وهو ليس دراسة عمليات شعوريّة ولا شعوريّة بل انكشاف الحقيقة للإنسان وانبلاجها وتجليها[2].

فالفهم من وجهة **هايدغر** لا يتأتى إلّا من خلال التّحقق الفعلي للتّصورات الواقعة في النّص، لا كما يتخيّلها عقل الإنسان، والتّأويل عنده هو استعادة لحظة الانكشاف الأصلية وإعادة معايشتها، فهو يحاول التّخلص من رواسب سوء الفهم المتراكمة عبر السنين، ويأخذ موقفا وسطا بين ما قيل وما لم يقل. غير أنّه ليس مجرد دعوة إلى الماضي، بل هو لحظة جديدة من الكشف تفرض على كل تأويل أن يشنّ هجوما على الصّيغ الظّاهرة في النّص، فالخوف من المضيِّ وراء ظاهر النّص هو ضرب من عبادة الأوثان وضرب من السّذاجة التّاريخيّة في الوقت نفسه[3].

4-4-الفهم التّاريخيّ عند هانز جورج جادامر (1900م-2002م):

Compréhension historique selon Hans Georg Gadamer.

يعتبر **جادامر** الشّخصية المؤثِّرة في الفلسفة والجماليّة واللّاهوت والنّقد في القرن العشرين، وفيلسوف التّأويل بلا منازع وهو أحد التّلاميذ النّجباء للفيلسوف الوجودي **مارتن هايدغر**، الذين

[1] المرجع السّابق، ص 155.

[2] عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا، ص 167.

[3] المرجع نفسه، ص 176.

تأثّروا بفكره، إذ يعدّ من أهم المصادر والمناهل التي نهل منها رواد التّلقي مقارنة ببقية زعماء الهرمنيوطيقا، ومن ثمّ تكون **نظرية التّلقّي**، قد تأثّرت أيضا بأفكار **هايدغر**، ذلك لأنّ **جادامر** يعدّ من أهم مصادر **التّلقّي** المعرفية.

لقد رفض **هايدغر** النّظرة الموضوعية عند أستاذه **هوسرل**، فإذا كنّا نرى العالم من خلال وعينا به وهذا مبدأ ظاهراتيّ صرف، فإنّ إضافة **هايدغر** تكمن في كون تفكيرنا لابدّ أن يكون في موقف لأنّه تفكير تاريخيّ بالأساس، والمقصود بالصِّفة التّاريخية هنا: التّاريخ الداخليّ الشّخصي[1]،وليس التّاريخ الخارجي والاجتماعي، كما قام **جادامر** في كتابه الشّهير "**الحقيقة والمنهج**"، بتطبيق مدخل **هايدغر** في نظريته الأدبية، هذه النّظرية التي تولي للفهم أهمية قصوى، باعتباره الطّابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها.

وعلى العموم **فجادامر** لاينظر إلى الفهم بوصفه وجها علميا تجريديا، وليس أيضا خارجا من التّاريخ، إذ الفهم بخلاف كل هذا، إنّه ذو طابع تاريخي[2]، ويرى أيضا أنّ الفهم باعتباره سيرورة هرمينوطيقية، يرتكز على ثلاث مراحل هي:

- **الفهم**: ويتضمن كلّ الأحكام المسبقة، والتّصورات المدونة التي تختزن في وعي المؤوّل، وذلك حينما يكون بصدد معالجة النّص[3].

---

[1] رامان سلدن، النّظرية الأدبيّة المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار الفكر للدّراسات والنّشر، القاهرة، ط1، 1991م، ص 188.

[2] مصطفى ناصف، نظرية التّأويل، النّادي الأدبي الثّقافيّ، جدة، المملكة العربيّة السعوديّة، ط1، مارس 2000م، ص 103.

[3] HG Gadamar, verite et Mettode Les grandes lignes D'une Hermeneutique Philosophique, seuils Paris 1976, P 107, P 140 l'ordre Philosophique, collection dirigé par François Kahal, Ed.
نقلا عن كتاب: خالدي عيّاد، جمالية التّلقّي، الأسس الفلسفية والمفاهيم الإجرائية،ط1،مكتبة قرطبة، وجدة، المغرب، 2018م، ص 20.

- **التّأويل**: ويعني بهذه المرحلة ذلك الوجه الجلي أو المحك الفعلي للفهم، لأنّه يطرح مدى تطابق تلك الأحكام مع معطيات النّص[1].
- **التّطبيق**: وهي مرحلة تساعد المؤوّل على مد الجسور بين الماضي والحاضر، عن طريق استعادته للمعاني، التي أسندت إلى النّص في آفاق تاريخية **Horizon Historique** تتضمّن تأويلات الآخرين وأحكامهم وشهاداتهم، يستثمرها المؤوّل ليستنبط منها ما يلائم أفقه الرّاهن[2].

إنّ أهمّ عمل قدّمه **هانز جورج جادامر لنظرية التّلقّي**، مجموعة من الأدوات الإجرائيّة المنهجيّة في التّعامل مع النّص الإبداعيّ، من خلال إعطاء المتلقيّ لهذا النّص بعدا تأويليّا رؤيويّا يستخلص أبعاد النّص المستقبلية، وفق رؤية تأويليّة تناسب الطّبيعة التّاريخيّة لعمليّات الفهم الأدبيّ "فلأنّه في أعظم أعماله-الحقيقة والمنهج- قد حاول التّشكيك على وجه التّحديد فيما يبدو أنّ كثيرا من مسهمي **نظرية التّلقّي** أشدّ ما يكونون في حاجة إليه ألا وهو المنهج، لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب، بل للوصول إلى الحقيقة المتعلِّقة بالنّص"[3].

لقد كان لتركيز **جادامر** على الفهم والتّفسير والتّأويل دور كبير في توجيه استراتيجية القراءة، والانتقال عبر مستويات **التّلقّي** للوصول إلى الرّؤية الكلية للشيء أو الموقف التّفسيري للظّاهرة الأدبية عبر سيرورتها التّاريخية التي "يسمّيها **هانز جادامر Hans George Gadamer** بـــ" **الأفقان The Two Horizon**"، أي أفق أصول النّص التي تبعد عنّا حوالي ألفي سنة،

---

[1] المرجع السّابق، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، إفريقيا الشرق، ط1، 2002م، ص 119.

وأفق **القارئ** المعاصر الذي يسعى أن يكون للنّص معنى في الزّمان الحديث"[1]، **فالقارئ** يأتي إلى النّص ولديه فهم مسبق، تأسّس وتكوّن نتيجة آفاقه الشّخصية والزّمانية الخاصة. ولذلك يجب على **القارئ** ألّا يحلِّل النّص كمادة عضوية كاملة ومعزولة بذاتها، وإنّما عليه أن يتحلّى بانفتاح استقباليّ استجابيّ يسمح لمادة النّص من خلال موروثها المشترك أن تتحاور وتتجاوب معه. ومعنى النّص الذي ندركه ما هو إلّا حدث نوعي نتج بالضّرورة من تداخل الآفاق التي يجلبها **القارئ** إلى **النّص** والتي يأتي بها **النّص** إلى **القارئ**.

ولحماية **النّص** من سوء الفهم، ما دامت تُمنَح **للقارئ** الحريّة في إنتاج المعنى، يوصي **جادامر** بضرورة إتباع الخطوات الآتية عند التّعامل مع هذه المشكلة[2]:

– **أولا**: ينبغي للمرء ألا يحضر إلى وعيه أيّة أفكار مسبقة قد تؤثّر في فعل التّأويل.

– **ثانيا**: ينبغي له أن يكون عارفا بعادة حديثة تتمثّل في محاباة نمط معين من النّزعة التّاريخيّة، أي النّمط الذي يرى النسبيّة والليبيراليّة متضمنتين في المقاربات التّاريخيّة بوصفها قيما موضوعيّة.

– **ثالثا**: ينبغي إحياء مفهوم الانحياز الحكم المسبق **prejudice** وإعادة تقييمه، لأنه اقتران منذ عصر الأنوار (**في أوربا**) بالتسرع في التوصل إلى الأحكام والثقة بالمرجعية **authority** الإنسانية من دون استحقاق .وحينما يحاول المرء إصلاح الانحياز، فإنه يصلح قيمة التراث والمرجعية بنجاح.

[1] ديفيد جاسر، مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص 32.

[2] علي بخوش، مشروع القارئ في الفكر النّقديّ العربيّ عبد الله الغذامي أنموذجا، رسالة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللّغة العربيّة، كليّة الآداب واللّغة العربيّة ، قسم الآداب واللّغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014م، ص197–198.

وفي هذا المقام يحرص **جادامر** على اعتماد **التّحيّز** باعتباره قيمة إيجابية، إذ يقول: إنّ تحيّزات المرء ومفاهيمه المسبقة تشكِّل ركنا أساسيا في كل موقف تفسيري وعلى هذا فإنّ تاريخية المفسِّر لا تشكِّل حاجزا دون الفهم، والتّفكير التّفسيري الصّحيح ينبغي له أن يأخذ في الحسبان تاريخيته الخاصة، ولا يكون التّفسير تفسيرا سليما إلّا عندما يبين حقيقة فاعليّة التاريخ خلال الفهم نفسه. ويسميّ **جادامر** هذا النّمط من التّفسير **التّاريخ العلميّ**، وهو يمتزج امتزاجا حميميا بإدراكنا[1].

ونخلص هنا، إلى أنّ عملية الفهم عند **جادامر** ترتكز على فكرتين رئيسيتين:

- ✓ أنّه يجب على المؤوِّل التّزوّد بتصوّرات وفرضيات مسبقة تكون بمثابة جهاز مفاهيمي معرفي ينطلق تحليل النّصوص من داخل النّصوص المراد فهما. فقد أراد **جادامر** أن يكتب أنّ الماضي لا يمكن فهمه إلا بربطه بالحاضر لأن الماضي والحاضر عبارة عن حلقة وصل لا يمكن فصلها.
- ✓ أن يكون هم المؤول من وراء تأويله تطبيق النص المطلوب فهمه على الموقف الحاضر، أي النص بالزمن الحاضر، ويكون بذلك قد جمع بين الماضي والحاضر.

كما ذهب إلى أنّ: كلّ تفسير لأدب الماضي إنّما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر وأنّ محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنّما تعتمد على الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في

[1] روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص 11.

حواره الخاص مع التّاريخ. ومن ثم فإنّ الهرمنيوطيقا تنظر إلى الفهم من حيث هو انصهار للماضي والحاضر، فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أن نأخذ الحاضر معنا[1].

والفهم **الهرمنيوطيقي** هو نتاج حوار أصيل بين الماضي وحاضرنا، وهذا يتمّ في اللّحظة التي يحدث عندها **انصهار الآفاق** بين الماضي والحاضر، كونه يتمثّل فعلا لفهم الذات وفهم واقعنا التّاريخيّ المتواصل مع الماضي في الوقت نفسه[2]، وقد شكّلت هذه النّقطة بالذّات - **الأفق التّاريخيّ**- لدى رواد **جماليّات التّلقّي** وخاصة **هانس روبرت ياوس**، إذ أخذ هذا الأخير **مفهوم الأفق Reference** من **جادامر**، وركّب مفهومه **أفق الانتظار** من **مفهوم الأفق** عنده، ومن مفهوم **خيبة الانتظار** عند **كارل بوبر**، وقد وجد **ياوس** أنّ هذين المفهومين المطّبقين في فلسفة التّاريخ وتاريخ العلوم، يحقّقان رغبته في البرهنة على أهميّة **التّلقّي** في فهم الأدب والتّاريخ له[3].

هكذا تشكّلت **نظريّة التّلقّي** متشرّبة أصولها من معين الهرمنيوطيقا وإن كان هناك أوجه اختلاف بينهما كون **الهرمنيوطيقا** تهتم **بالقارئ** من أجل **النّص**، أي تجعل منه وسيلة لبلوغ غاية وهي تفسير النّص أمّا **نظريّة التّلقّي** فتجعل منه نقطة انطلاق جديدة لإبداع غير معلن عنه[4].

وهكذا كانت جهود وإسهامات ما طرحه منظّرو الهيرمينوطيقا **جادامر** و**شليرماخر** و**دلتاي** و**هايدغر** من خلال نظرتهم إلى التأويل وعمل الفهم، وجهودهم بإعادة الاعتبار إلى التّاريخ في إعادة

---

[1] المرجع السّابق، ص 188-194.

[2] ناصر حامد أبو زيد، إشكاليّة القراءة وآليّات للتأويل، ص 84-85.

[3] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص 138.

[4] فاطمة البريكي، قضيّة التّلقّي في النّقد العربيّ القديم، ص 41.

إنتاج المعنى وبنائه، وحديثهم عن الخبرة الجماليّة أو الطّابع الجدلي بين تجربة **المتلقّي** وتجربة النّص،كانت بمثابة المنهل الذي نهل منه زعماء **نظريّة التّلقّي** معارفهم لإرساء نظريّتهم النّقدية الجماليّة وضبط معالمها.

5- سوسيولوجيا الأدب Sociologie de la littérature :

تعتبر **سوسيولوجيا الأدب** واحدة من المنطلقات التي أسهمت في بناء نظرية **القراءة والتّلقّي،** حيث سعت لدراسة العمل الأدبي كظاهرة اجتماعية، سواء في علاقته مع المجتمع أو في تتبّع شروط إنتاجه وإعادة إنتاجه، كما أوضحت أنّ الظروف الاجتماعيّة تقرّر مسبقا تقييمنا لأيّ عمل أدبيّ، فلا ينفصل العمل الإبداعي عن التّوازنات والمؤثّرات الاجتماعيّة التي تنعكس سلبا أو إيجابا على تكوين الأفراد، ويظهر ذلك جليّا في السّلوك المعرفيّ والثّقافيّ أكثر، حين يتمثّل الفرد صورة المجتمع في تعامله مع النّصوص، ومنه عملية **القراءة،** وتكمن أصالة علم اجتماع الأدب في إقامة العلاقات بين المجتمع والعمل الأدبيّ ووصفها، فالمجتمع كائن قبل العمل، ذلك لأنّ الكاتب محدّد به، فهو يعكسه ويعبّر عنه ويتطلّع إلى تغييره، وإنّه ليوجد بعد العمل، وذلك لأنّه ثمة علم اجتماع **للقراءة،** وللجمهور الذي يصنع من الأدب وجودا، ويقيم دراسات إحصائية **لنظريّة التّلقّي**[1].

والحقيقة أنّ الاهتمام بالعلاقات النّاشئة بين المجتمع **والتّلقّي** تعود للقرن الثّامن عشر، من خلال **مدام دي ستايل Madame de steal** في كتابها "(**الأدب وعلاقته بالمؤسّسات الاجتماعيّة**)، الذي حاولت فيه دراسة الظّاهرة الأدبيّة بوصفها ظاهرة اجتماعيّة، مؤكّدة أنّ أدب أيّ

[1] بسام قطوس، دليل النّظريّة النّقديّة المعاصرة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 2004م، ص 163.

مجتمع من المجتمعات ينسجم مع المعتقدات الاجتماعيّة والسّياسيّة السّائدة في ذلك المجتمع ومهمّة الأديب القيام برصد التّغيّرات الطّارئة على بنية المجتمع ونظمه الاجتماعيّة المختلفة مستعينة في معظم طروحات المؤلّف بمفاهيم مفكّري القرن الثامن عشر... والذين اهتموا في دراستهم للظّواهر الاجتماعيّة بردِّها إلى سياقها التّاريخيّ لتحديد الأسباب الدّقيقة لظهورها"[1] .

وقد كان كتابها السّالف الذّكر من الأعمال الممهِّدة لظهور سوسيولوجيا الأدب وغيرها من الطروحات التي حظيت باهتمام علماء السّوسيولوجيا، وعلى ما يرى **روبرت هولب**: "إذ لم يكن هذا الفرع من الدراسة الأدبية قد تطور في ألمانيا قبل الحرب العالمية الثّانية تطورا كبيرا حتى أنّه ليثير الدّهشة أن يكون المرهصون بنظريّة **التّلقّي** ذووا الاتِّجاه الاجتماعيّ قلة نادرة، وعلى الرّغم من قناعة **هولب** بها، فإنّه يعرض لأعمال ثلاثة من المنظّرين الذين اتّجهت أعمالهم إلى سيكولوجيا الأدب"[2]:

5-1- علم الاجتماع النّفسي عند ليو لوفنتال:

Sociologie psychologique selon Leo Loventhal.

عمد **ليو لوفنتال** إلى البحث عن المؤثّرات الاجتماعية التي تتدخّل في إنشاء العمل الأدبيّ عوضا عن المنحى التّجريبي الذي طبع أغلب الدّراسات، واتّخذ **التّلقّي النّفسي** داخل البنيات الاجتماعية كبديل معقول لهذا، فهو يؤكّد على **التّلقّي النّفسي** للأدب في إطار المكوّنات الاجتماعيّة للوصول للجمالية الشّعرية فبدون سيكولوجيّة الفن و بدون دراسة المثيرات اللّاشعورية المتضمّنة في المثلث السيكولوجي

[1] علاوي الخامسة، سوسيولوجيا الأدب بين النّظرية والتّطبيق، جامعة قسنطينة مجلة الآداب واللّغات، ع2، 2015م، ص152.

[2] بسام قطوس، دليل النّظرية النّقديّة المعاصرة، ص 86.

الذي يكوّن المؤلّف والأدب **والمتلقّي** أضلاعه الثلاثة لن يكون هناك جمالية شعرية[1]، فمن دون دراسة الجانب النّفسي لا يمكن تحديد المواطن الجمالية للعمل الأدبي، وهذا كله مرتبط بالبنى الاجتماعية.

كما جعل **لوفنتال** علم النّفس عاملا مهما في دراسة **التّلقّي** في مسيرة البحث عن العلاقة بين العمل الفني **والمتلقّي**، حيث أكّد أنّ ما للعمل الأدبيّ من تأثير يرجع إلى كيانه الخاص فكينونته تتحدّد بصفة أساسية وفقا لطريقة تمثّله إلّا أنّ الممارسة الإنسانية تخضع إلى حد كبير لشروط مسبقة. ويضيف أيضا "أنّ دراسة الاستقبال واستهلاك الأدب ليس فقط استقصاء المشكلات الأدبية الأساسية، ولكن أيضا إسهاما في التّحليل الاجتماعي، حيث إنّه يستلزم تفحص العناصر الكامنة وراء أجهزة القوة وممارسة التّحفظ الاجتماعي والوظائف المعوقة عبر قواتها النّفسية"[2].

5-2- مفـهوم الشّـهرة عند جـوليان هـيرش:

Le concept de renommée selon Julian Hirsch.

كان ممّا يشغل **هيرش** في مشكلات التّاريخ تساؤلات مثل "لماذا يصبح عمل بعينه، أو مؤلف بعينه مشهورا؟ كيف استمرت شهرته حقبة من الزّمن، ثم ما العوامل التي تزيد من شهرته أو تقلّل منها؟"[3]، فهو لا يركّز على علم النّفس ولكنه نظر من زاوية **تلقّي** الأعمال تاريخيا، وهذا ما سيلتقي فيه لاحقا مع **ياوس** فإذا كان الجواب عن سؤال الشّهرة يعزى إلى ظهور أفراد نابغين ومتميزين فإن

[1] روبرت سي هولب، نظريّة التّلقّي مقدمة نظريّة، ترجمة: عزالدين إسماعيل، ص 130.

[2] روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص 60.

[3] عبد الناصر حسن، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبيّ، ص 88.

هيرش Hirsch لم يقتنع بالجواب فتوجه للبحث عما يجعل هذه المجموعة أو تلك في زمان ما تنسب الشّهرة إلى الفرد أي إدراك الذات التي تناقلت هذه الشّهرة.

ويورد **هيرش** مثالا للأشياء التي صنعت شهرة **شكسبير** من خلال **تلقّي** أعماله، فمنذ الطفولة يقدم **شكسبير** على أنّه أكبر شعراء الإنجليز ثم يجد **القارئ** ذلك في الصّحف، ويعرّف أستاذية **شكسبير** في التقنيات الدرامية، ومن هنا يصعب على الطالب الإنجليزي أن يقتنع بأي شيء آخر عدا الإعجاب بقوة **شكسبير**.

إنّ قوة الموروث الاجتماعي ذات وزن كبير على مستقبل الباحثين حيث يصعب على الباحث الفرار منه، وإذا ما تم تقديم سلبي فإن الخبراء الآخرين سوف يتعاملون باعتباره سخفا وتدنيسا للمقدّسات. لقد دعا **هيرش** أيضا إلى وصف السير الذاتية بوصفها ظواهر، لأنّ أحكامنا على ماضي الأفراد يستند على شكلهم الظاهراتي بالطريقة التي يظهرون بها أمامنا والمغايرة على ما هم عليه فعلا، فدعا أن يلحق بدراسة السيرة ما أسماه على الفرد كظاهرة ،والتي وجدت صداها في ما بعد عند أصحاب **نظريّات التّلقّي**[1].

5-3- فـكرة الذّوق عند ليـفن شـوكينج:

L'idée du gout selon Levin Shuking.

إنّ مفتاح فهم تاريخ الأدب عند **شوكينج** يقوم أساسا على دراسة الذّوق، والذي يعني عنده قدرة عامة على **تلقّي** الفن إذ يشير إلى علاقته بالفن، وتنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى

[1] روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص 64.

إنسان ما أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه[1]، والذّوق ليس شيئا ثابتا بل هو متغيّر عبر الزّمن، ومتغيّر بتغيّر المجتمعات و"بتعلّق الذّوق بروح العصر فإنّه يعد مسؤولا لا عن تقديم الأعمال والمؤلفين أو التّقنيين لهم بل مسؤولا عن الأدب الذي كتب في ذلك الزّمن، ومن ثم كانت دراسة تاريخ الذّوق من الأعمال الأساسية عند مؤرخ الأدب"[2]، والتّساؤل الأساسيّ عند **شوكينج** -طبقا **لروبرت هولب**- عن الكيفية التي نحدد بها الذّوق السّائد في حقبة ما؟ أي كيف نقرّر هيمنة ذائقة في الزّمن الماضي؟ وفي إجابة **(هيرش)** على السؤال فقد أكد سابقا على أهمية المؤسسات في صناعة الشهرة، وهو ما نجده "يلتقي مع **شوكينج** في هذه النّقطة أي في دور هذه المؤسسات لكن في تكوين الذائقة، فدور النّشر والمدارس والجامعات والمكتبات والطباعة والصحافة والإعلانات تساهم إلى حد ما في تكوين الذائقة الاجتماعية في فترة معينة"[3].

وقد دعم إجابته بفكرة الثّقافة متعدّدة الطبقات في المجتمع والمكونة من أولئك الذين يولدون الذائقة حيث يعتمد عليهم الفن اعتمادا كبيرا "كما أنّ الثورات والهزات الاجتماعية يكون لها دور في الأدب والفن والذوق لأن قدرة المجموعات على تأكيد ذاتها يعتمد مرة أخرى على درجة القوة التي يمكن أن يمارسها ضمن الهيكل الاجتماعي"[4].

[1] روبرت سي هولب، نظريّة التّلقّي مقدّمة نظرية، ترجمة: عزالدين إسماعيل، ص 138.

[2] عبد الناصر حسن، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، ص 89.

[3] روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، ص 67.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

ولعلّ هذه أهم المحطات الثلاث الأبرز في **سوسيولوجيا الأدب**، غير أنّ تأثيرها لم يكن بما فيه الكفاية ليحدث نقلة كبيرة وسريعة في **نظرية القراءة** وانتشارها على نطاق واسع في الحركة الأدبية والنّقدية التي شهدتها ألمانيا في ذلك الوقت "لسوء الحظ، فإنّ النّقد الأدبي المتضمّن في كتابات **شوكينج** و **هيرش** و **لوفنتال**، لم يتم الالتفات إليه حتى بعد الحرب العالمية الثانية، حيث شهد المجتمع الألماني بداية جديدة في الأدب والأبحاث ولم تكن هناك سوى محاولات قليلة تمت في الغرب لتفحص التّاريخ الأدبي من زاوية السوسيولوجية الأدبية"[1].

وإذا كان **روبرت هولب** يرى أنّ أصحاب **نظريات التّلقّي** لم يستمدوا بصورة مباشرة من سوسيولوجيا الأدب وأنّ العلاقة بينها وبين **نظرية التّلقّي** لم تكن علاقة تأثير مباشر أو أنّها مجرد علاقة علة بمعلول فإنّنا لا نستطيع أن نتجاهل أنّ العناية الحقيقية **بالقارئ** قد برزت واعية بمقاصدها في نطاق علم اجتماع يعنى بالظواهر الأدبية [2].

ومهما يكن من أمر فقد كان **لسوسيولوجيا الأدب** دور كبير ساعد **نظرية التّلقّي** في فهم العلاقة التي تجمع **المتلقّي** والظروف الاجتماعية التي تم فيها **التّلقّي**، فقد انصرف الاهتمام إلى **المتلقّي** بعد أن كان المؤلف وعمله الأدبي يحتلان الصدارة، إذ "يبحث علم اجتماع الأدب في المؤثّرات على **القراءة** من مؤسسات ثقافية وقنوات اتصال وظروف الإنتاج والنّشر وما إلى ذلك"[3]،

[1] المرجع السّابق، ص 68.

[2] عبد الناصر حسن، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبيّ، ص 90.

[3] المرجع نفسه، ص 91.

فهي تركز على الآثار التي أحدثها المنشؤون في زمانهم وفي الحقب التي بعد زمانهم في نفوس **المتلقّين** الذين يدركون قيمة الأعمال الأدبية أو الفنية المدروسة ويقرونها.

إنّ **سوسيولوجيا الأدب** تلوح في بعض الأحيان كمعرفة مشغولة فقط بإنتاج الأدب ونشره واستهلاكه، وفي مرات أخرى تتقدّم كنموذج علمي للنّقد الأدبي خصوصا مع موجة النّقد السوسيولوجي التي استحوذت على النّقاش السياسي خلال منتصف القرن الماضي وما بعده، ولكنها في الواقع تجمع في مطبخها الداخلي عددا من المقاربات التي تحلل مختلف الظواهر الأدبية داخل النص وخارجه بين الكاتب **والمتلقّي**، الأدب عموما والمجتمع ، وهذا التّقابل الموضوعاتي هو الذي يكشف عن الحدود المعرفية لسوسيولوجيا الأدب[1].

وبختام هذا المبحث: نخلص بأنّ الدّراسة المتعلقّة بالأصول الفلسفية والتي قامت عليها **نظريّة التّلقّي**، تعني أنّ الحضارة الإنسانية لا تخلو من طابع البحث والتّجديد ونشدان الاكتمال والاعتماد على ما هو قبلي لتأسيس الجديد، والمناهج النّقدية خير مثال على ما نقول، هذه الأخيرة عرفت تطورا على مرّ الأزمان، حيث أفضى بعضها إلى بعض، وأتمّ آخرها ما سبق، وهو نفس الأمر الذي ينطبق على **نظريّة التّلقّي** التي قامت على أنقاض غيرها من المناهج وعلى مرتكزات ومعارف فلسفية وأخرى نقدية، كالفلسفة الظّاهراتية، والتّأويلية الجديدة، وعلم النّفس المعرفي، والذّكاء الاصطناعي، والمدارس البنيوية، ولولا هذه المنطلقات الفلسفيّة والمرجعيات النّقدية، لما ظهرت على هذا النّحو الذي نعرفها به.

[1] الخامسة علاوي، سوسيولوجيا الأدب بين النّظريّة والتّطبيق، ص 155.

وفي ختام هذا الفصل: تبيّن لنا من خلال ما سبق ذكره أنّ بعض المدارس النّقدية التي سبقت **ظهور التّلقّي**، ظلت قاصرة عن إدراك العملية الأدبية في شموليتها، وذلك لأنّها تجاهلت عبر العصور دور **القارئ**، الذي أصبح مع **التّلقّي** عنصرا هاما في إضفاء الوجود الحقيقي على العمل الأدبي.

أمّا ما قام به بعض الباحثين لاستجلاء الرّوافد والخلفيات الفلسفيّة والفكريّة التي كانت تتفاعل في سنوات السّتين من القرن الماضي في ألمانيا، فيبيّن أنّ التربة الثّقافية كانت خصبة لاحتضان نموذج رابع وجديد قادر على تسليط الضوء على **المتلقّي**، إذ ظل مغفلا مدة طويلة من جراء صرامة بعض المناهج وسلطة النّص والمؤلّف.

وفي هذا السّياق أيضا قامت العديد من الدّراسات التي ادّعت بشيء من المبالغة أو بحق أنّها وضعت ملامسها على **جذور التّلقّي**، مثل القول بأنّ جذورها ضاربة في أعماق الزّمن، حيث تعود إلى كتاب **أرسطو "فن الشّعر"** أو التّراث البلاغي اليوناني بكامله، أمّا حديثا فنجد عناوين متفاوتة في الجزء الخاص بالجذور، فالنّاقد الأمريكي **روبرت هولاب** في كتابه" **نظرية التّلقّي**"، يخصّص لذلك فصلا كاملا وطويلا، هو الفصل الثّاني "**تأثيرات ورواد**"[1]، والبعض الآخر يضع لها عنوان آخر مثل "**الطّلائع**" والآخر يكتب عن الأصول والجذور.

وهناك نقاد آخرون أيضا عالجوا هذه القضية، بشكل مستفيض كما فعل النّاقد الأمريكي أيضا **جوناثان كولر** في كتابه "**التّفكيك**"، ففي الفصل الأوّل عن **القراء والقراءة**، يركّز على الأسباب التي

[1] روبرت سي هولب، نظريّة التّلقّي، مقدمة نقدية، ترجمة: خالد التوزاني والجيلالي الكدية، منشورات علامات،ط1، 1999م، ص 19 إلى 98.

أدّت إلى ظهور نظرية التّلقين، أمّا **خوسيه ماريا بوثويلو** فيحصر طلائع النّظرية في فكر **رومان إنجاردن**، وبنيوية **موكاروفسكي**، و **فوديك** من مدرسة **براغ**[1].

ويرى مؤلفا كتاب "**نظريات الأدب في القرن العشرين**" وهما **فوكيما** و**ايلرود ابش** أنّ **نظرية التّلقّي** مدينة في ظهورها على هذا النّحو أو ذاك لثلاثة تيارات كبرى وهي التّاريخ والهرمينوطيقا والبنائية[2]، وبما أنّ النّظرية جاءت نتيجة لهذا الإرث المختلف كمّا وكيفا، فبإمكاننا أن نتحسّس مدى العناء الذي تحمّله رائدا مدرسة **كونستانس ياوس** و**أيزر** من أجل صياغة مشروع **جماليّة التّلقّي**.

[1] حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ نظريّات التّلقّي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، ط2، 2003م، القاهرة، ص 27-28.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

الفـــــــــصل الثّـــــــانيّ:

الجـــــهاز المفـــــــاهيمي لنظـريّة التّلـقّي.

أولا: بـــين القـــــراءة والقـــــارئ.

1– القراءة وماهيتها.

2– أسباب الاتِّجاه نحو القارئ.

3– نظريّة القراءة النّشأة والتّطور.

ثانيّا: المفاهيم المركزيّة والإجرائيّة عند رواد نظريّة التّلقّي.

1– طروحـات هانس روبرت ياوس.

2– آليات الاستجابة الجماليّة عند فولفغانغ أيزر.

أولا: بين الـقراءة والقـارئ:

1- القـراءة ومـاهيتها:

تعدّ **القـراءة** وحدة خطابيّة دقيقة تحمل معانٍ مرتبطة **بالقارئ**، وفهمنا لهذا المصطلح يحيلنا بالضّرورة إلى سبر أغواره، وتتبّع مفاهيمه قديما وحديثا في ظل الاتّجاهات النّقديّة التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيويّة والتي اتّجهت إلى **القارئ** فمنحته السّلطة الأكبر في إنتاج النّص، كما أنّ تحقّق النّص مشروط **بالقراءة**، باعتباره بنية مفتوحة قابلة **للقراءة** والتّأويل.

1-1- القـراءة لـغة:

جاء في **لسان العرب لابن منظور** في مادة (**ق**َ**رَأَ**): "و**قَرَأْتُ** الشّيء **قُرْآنًا**: أي جَمَعْتُهُ وضَمَمْتُهُ إلى بعضه، و**قَرَأْتُ** القُرآن: أيْ لَفَظْتُ بِهِ مَجْمُوعًا، و**القراءة**: هي تَسْمِيَةٌ للشَّيّءِ بِبِعْضِهِ"[1]، **فالقراءة** تعني الجمعُ والضّمُ والإلقاءُ.

1-2- القـراءة اصطـلاحا:

إنّ المطالعة الأوليّة للمفهوم الاصطلاحيّ **للقراءة** يكشف على أنّها "التّعرف على الحروف والكلمات المكتوبة والتّلفّظ بها"[2]،كما نجد مصطلح "**القراءة**" يوظّف في الحياة اليوميّة والدّينيّة والعلميّة والثّقافيّة، حاملا دلالات مختلفة، فينتشر في الحياة اليوميّة استعمال (**قراءة الكفّ، قراءة**

[1] ابن منظور، لسان العرب ، مج 05، ط1، دار صادر، بيروت، 1997، مادة **قراءة**.

[2] السعيد عواشرية، الفهم اللّغويّ القرائيّ واستراتيجياته المعرفيّة، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، الجزائر، 2005م، ص 14.

الفنجان، قراءة الحظ)، حيث يرادف مصطلح **القراءة** هنا دلالة "**التّنبؤ**" لزمن غائب يأتي لاحقا، أمّا في الدِّيانة الإسلاميّة فتجد مصطلح "**القراءة**" يمثّل أوّل كلمة نزل بها القرآن على **رسول الله محمد** صلى الله عليه وسلم فخاطبه **الله سبحانه وتعالى**: ﴿اقْرَأْ﴾[1]، والفعل **القرائيّ** هنا يرادف فعل التّفكير وإعمال الذّهن لتعلّم ما كان مجهولا، فهو فعل إبداعيّ يرادف لإدراك المجهول وهذه **القراءة** ليست لكلمات، بل لموجودات، ولكتابة إلاهيّة في كونه إنّما تتجاوز الأحرف إلى العلامات والآيات والمخلوقات، ويطلق عليها "**حبيب مونسي**" في هذا الصّدد "الفعل الحضاريّ"[2]، الذي يستثمر البصر والسّمع والفكر والتّدبر لإدراك الحقائق، إنّها الانطلاق من الدّوال السّطحيّة إلى المدلولات التي يجتمع فيها جوهر الأشياء والخلق.

كما نجد تعبير "**القراءات السّبع**": أي القراءات القرآنيّة، وهي سبع طرق في قراءة القرآن الكريم وتلاوته، وتختلف من مقرئ إلى آخر، ومن العلماء من يقسمها إلى عشر قراءات.

أمّا في المعتقد المسيحيّ **فالقراءة** هي التّلاوة ويحدّ لمنهجها أربع دلالات[3]، الدّلالة الحرفيّة الظّاهرة والدّلالة المجازيّة، ويُتوصَّل إليهما بالتّلاوة، والدّلالة الباطنيّة والدّلالة الأخلاقيّة ويُتوصَّل إليهما بالتّدبر، وهذه المستويات مصنّفة حسب المرحلة القرائيّة وحسب درجة التفاعل مع نص التّلاوة.

---

[1] سورة العلق، الآية 1.

[2] حبيب مونسي، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربيّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2000م، ص 176.

[3] سيزا قاسم، القارئ والنّص، المجلس الأعلى للثّقافة، ط1، القاهرة، 2000م، ص 119.

أمّا في الثّقافة اليونانيّة فتعني **القراءة** "**التّماهي**"، يقول**ألبير العظيم** حول استئناس النّص•: "أن يستأنسوا النّص أي يحوّل **القارئ** النّص إلى جزء من نفسه"[1] حيث يشبّه **القارئ** وهو يقرأ بالنّحل وهو يمتص الرّحيق، فيحوّله عسلا يختلف عن المادة التي امتصها.

نلاحظ أنّ كل هذه الدّلالات السّابقة **للقراءة** تقترب وتجتمع في الإنتاج والتّجديد أي إعطاء شيء مخالف للأوّل، قد يفوقه حسنا وقد يتطابق معه، وقد ينحط عنه.

1-3- مصـطلح القـراءة بين القـديم والحـديث:

1-3-1- مفـهوم القـراءة قـديما:

لقد اهتمّ النّقاد القدماء **بالقراءة** كما يهتمّ بها الباحثون المعاصرون اليوم، فالبحوث في **القراءة** ليست اكتشافا معاصرا كما يعتقد الكثيرون، **والقراءة** هي دائما **قراءة**، ومنذ القدم كان **القارئ** موجودا يمارس الفعل **القرائيّ** للنّصوص إلّا أنّ المسألة ليست في الوجود وعدمه وإنّما في ما تعنيه هذه **القراءة** قديما وحديثا، وما المساحة التي يحتلها النّشاط **القرائيّ**[2].

شاع قديما المفهوم البسيط **لقراءة** النّصوص، فكانت تعني "ذلك الفعل البسيط الذي يُمرَّر فيه البصر على السّطور"[3]، إذن هي جولة من أعلى الصّفحة إلى أسفلها قد تكون بالبصر فقط أي

•يعني **ألبير** بالاستئناس الفهم والوصول إلى اندماج أفق القارئ وأفق النّص.

[1] المرجع السّابق، ص 119.

[2] حفيظة زين، قصيدة بلقيس لنزار قباني، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة،2004م/2005م، ص 12.

[3] حسين الواد، من قراءة النّشأة إلى قراءة التّقبل، مجلة فصول، مج5، ع1، القاهرة، مصر، 1984م، ص70.

القراءة الصّامتة، أو بالبصر والنطق فتكون **قراءة جهريّة** يتمّ فيها النّطق بالحروف المرسومة على الورق، فكان غرض التّعامل مع النّص الأدبيّ فكّ شفراته والوصول إلى ما أراد الكاتب أن يقوله وما يحمله العمل الإبداعيّ من تجارب المؤلّف ومشاعره، حيث رسمت هذه النّظرة القديمة **للقراءة** هيكلا **للقارئ** وجعلت منه آلة مستهلكة للنّصوص خاضعا للظّروف والتّأثيرات المحيطة به، فيواجه **القارئ** النّص وهو يحمل بطاقة فنيّة عن صاحبه ويقرأ النّص بسلبيّة تتمثّل في استخلاص ما يوجد في النّص من معاني، ما هي في الحقيقة إلا انعكاسات تجارب المؤلِّف الذي يتملّك ومن خلاله يتملّك **القارئ** الذي يظن أنّه توصّل بهذا إلى المعنى النّهائي الصّحيح للنّص، **فالقارئ** مقيّد خاضع لضغوط المؤلِّف، وهو المبدأ الذي وضعه **الفرزدق** عندما قال: "عليّ أن أقول وعليكم أن تعرفوا"[1].

1-3-2- مفــهوم القــراءة حـديثا:

أصبحت **القراءة** في ظلّ الدّراسات النّقديّة المعاصرة أكثر تعقيداً وتركيباً، حيث تجاوزت السّطحيّة وغاصت في عوالم النّص وحفرت في طبقاته، انطلاقا من بنيته الخطيّة، عبر مرحلتين[2]:

- ✓ **مــرحلة القــراءة الخــارجيّة (السّطـحيّة أو الأفـقيّة):**

حيث يشتغل **القارئ** اشتغالا دلاليا في النّص.

- ✓ **مـرحلة القـراءة العـميقة أو العـمودية:**

[1] محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، النّاديّ الأدبيّ الثّقافيّ، ط1، 1985م، ص 142.

[2] حفيظة زين، قصيدة بلقيس لنزار قباني، مذكرة ماجيستير، ص 15.

والتي يكون فيها تفاعل النّص مع **القارئ**، حيث تفرض بنيات النّص على **القارئ** سلطتها المستقرّة حينًا والموجّهة حينًا آخر، من خلال غموضها وتنافرها وفراغاتها.

فالقراءة إذن غوص في الأعماق، وتنقيب عن الدّلالات من خلال محاورة النّص لا الاستماع إليه فقط، وذلك في حركة تكراريّة ثنائيّة الاتّجاه من **القارئ** إلى **النّص** ومن **النّص** إلى **القارئ**، إذ هي "تفاعل دينامي بين معطيات النّص والخطاطة الذّهنيّة **للمتلقّي**"[1]، فلم نعد نرى **القارئ والنّص** في لقاء عابر بل أصبح لقاؤهما جلسة مطولة، يراود كلّ منهما الآخر ليصل إلى كنهه؛ حيث يقوم **النّص** بتنشيط قدرات **القارئ** التّحليليّة والتّأويليّة، وفي ممارسته **القرائيّة** يقوم بمواجهة **النّص** يفكّك ويؤوّل، ويعيد بناء معنىً للنّص تتلاقى فيه اللّغة والتّاريخ والحضارة والأخلاق والواقع والسِّياسة، فلم تصبح عملية **القراءة** استهلاكا فقط بل عمليّة إنتاج كما يذهب إلى ذلك النّاقد **سعيد يقطين** في كتابه "**القراءة والتجربة**"[2]، **فالقراءة** إذن هي عمليّة الدخول إلى السّياق، وهي محاولة تصنيف النّص في سياق يشمله مع أمثاله من النّصوص التي تمثّل أفضية فسيحة **للنّص المقروء** وتمتّد من حوله ومن قبله وتفتح له طريقا إلى المستقبل، يوسّع **سعيد يقطين** ويعمّق من مفهوم **القراءة**، إذ لم يتجاوز البنيّة اللّغوية فحسب بل تجاوز النّص كله وذهب إلى التّوغل في النّصوص المحيطة به وفهمه من خلال علاقاته معها، وهو ما تسميه **جوليا كرستيفا** "**التناص**"(

[1] حبيب مونسي، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربيّة،، ص 265.

[2] محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 80.

L'intertextualité)، أو تحاور النّصوص، **فالقراءة** هي تجاوز النّص إلى نصوص أخرى من أجل استحضار واستدعاء المنظور الذّهنيّ الغائب[1]، لذا ذهب **رولان بارت** إلى تصنيف **القراءة** إلى نوعين[2]:

أ/ القــراءة الاستـهلاكـيّة:

وهي **القراءة** الاستنساخيّة التي لا ترجو شيئا من النّص سوى الوصول إلى المعنى والوقوف على الدّلالة، هدفها براغماتيّ، تتأسّس على **التّلقّي** المباشر للنّص دون إعمال الذِّهن ودون إضافة، قصد الأمانة، فتكون هذه **القراءة** تقترب وتطابق النّص الأصليّ وبالتّالي لا هدف منها.

ب/ القــراءة المـنتجة:

هي **القراءة** الواعيّة التي تهدف إلى كشف بل استكشاف النّص، فيقتحم **القارئ** النّص، ويعيد تشكيل نظامه من منظوره الخاص، موجها بمحدّدات نصيّة ليشكِّل القطب الجماليّ[3] الذي يقابل القطب الفنيّ. إنّها القراءة العارفة[4] التي يتزاوج فيها النّص مع **القارئ** فينتج بعدا جماليّا للنّص يقوم فيها **القارئ** بعمليّات كثيرة يشرح ويحلّل ويفسِّر ويبني المعنى ثم يهدمه، ثم يعيد البناء ثم يهدمه حتى

---

[1] فاضل ثامر، اللّغة الثّانية، في إشكاليّة المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الحديث، ط1، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، 1994م، ص 43.

[2] حفيظة زين، قصيدة بلقيس لنزار قباني، مذكرة ماجيستير، ص 18.

[3] استعمل **إنجاردن** مصطلحي "**القطب الجماليّ**" و "**القطب الفنيّ**" في تمييزه للنّص قبل القراءة وبعد القراءة، واستمدهما **إيزر** فيما بعد في نظرية القراءة وجماليّات التّلقّي.

[4] رشيد بن حدو، العلاقة بين القارئ والنّص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر، ص477.

يصل إلى المعنى الذي يراه مقنعا له في زمان معيّن وظروف محدّدة، قد يرفضه في زمن لاحق وفي ظروف مختلفة، لذا أصبحت عمليّة **القراءة** في النّقد المعاصر تتميّز باللّازمانيّة واللّامكانيّة، وهو ما ميّزها عن **القراءة** في النّقد الأدبيّ القديم وأعطاها جماليّة وقدرة أكثر على الإبداع والمفاجأة، وهكذا لا تكون عمليّة **القراءة** دفعة واحدة بل تكون عبر مراحل يقوم فيها **القارئ** بالبناء ونقض البناء، من خلال المزاوجة "بين الرؤيّة القبليّة **للقارئ** وبين المعاني التي يحتويها النّص أو التي يستخرجها القارئ منه"[1]، ممّا يبيّن أن عمليّة **القراءة** ليست وهما تعلّق به النّقاد المعاصرون، وأنّ التّوجه نحو سلطة **القارئ** ليست موضة عصريّة، بل هي عمليّة واعيّة تحاول موضعة وتصحيح العمليّة الإبداعيّة ككلّ، وإنصاف كل السّلطات المشاركة في تكوينها، وعليه أصبحت مهمة **القارئ** مهمّة صعبة وصار **القارئ** المستهلك غير مرغوب فيه في مملكة **القراءة** في النّقد المعاصر.

ونخلص من خلال ما سبق إلى أنّ **القراءة** تفاعل بين **النّص والقارئ** الذي يفرض تعدّد **القراءة** حسب تعدّد خيارات **القرّاء** وقدراتهم الفرديّة على امتلاك آليّات الدخول إلى النّصوص، "فهناك عدد من القراءات يساوي عدد من **القراء**"[2]، وبما أنّ **النّص** لا يحمل المعنى بل يحمل إمكانات دلاليّة يحتاج تحقّقها إلى **قارئ** هو الآخر لا يحمل المعنى بل يحمل إمكانات تأويليّة، فإنّ تحقّق **النّص** أو المعنى يكون في اللّحظة التي يلتقي فيها **النّص بالقارئ**.

[1] قاسم المقداد، هندسة المعنى في السّرد الأسطوريّ الملحميّ، ط1، دار السّؤال للطّباعة والنّشر، دمشق، 1984م، ص 41.

[2] فاضل ثامر، اللّغة الثّانية، ص 49.

1-4- أنـواع القـراءة:

صنّف **تودروف• Tzvetan Todorov القراءة** إلى ثلاثة أنواع هي[1]:

1-4-1- القـراءة الإسـقاطيّة:

هي **القراءة** التي يكون فيها **القارئ** سلبيّا لا يفيد بشيء في **النّص**، مجرّدا من ذاته وشخصيّته، فيحتكم لعوامل خارجة عن النّص كبنية، فيتناول النّص تناولا بيوغرافيا(**سيرة المؤلّف**)، أو تناولا نفسيّا أو إيديولوجيّا، ممّا يجعل النّص يتحوّل إلى وثيقة أو أثر، ويُفقِده قيمته الشّعريّة والجماليّة، إنّ هذه **القراءة** هي ثمرة المناهج النّقديّة القديمة التي عزّزت وظيفة المؤلِّف، وهو ما ذهب إليه تاريخ الأدب والتّحليل الفرويدي والماركسية كمنهج نقديّ.

1-4-2- القـراءة التّـعليقيّة:

وتسمى **قراءة** الشّرح حيث لا يتعدّى **القارئ** ظاهر **النّص** ومعناه المباشر والسطحيّ فيبدو له أنّه قرأ **النّص**، لكنّه في الحقيقة لم يقم إلا بكتابة **النّص** مرة ثانيّة، دون أدنى إضافة أو جديد

Tzvetan Todorov •باحث وناقد روسي، يقيم في باريس، يعمل في مركز الأبحاث الوطني للعلوم (CNRS)، بحث في بنية القول الأدبيّ، وأوضح معنى "**الشعرية**"، وحدّد القوانين العامة لولادة العمل الأدبيّ .من كتبه: **الأدب والدلالة- ما هي البنيوية – شعرية النّثر- أنواع القول –الرّمزية والتأويل**- انظر: يمنى العيد، في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983م، ص 189- 190.

[1] حفيظة زين، قصيدة بلقيس لنزار قباني، مذكرة ماجيستير، ص 21.

"فالأمانة هي مبدأه الموجّه ومعياره الخاص"[1]، وتستطيع تشبيه هذا **القارئ** بالمعجم النّاطق أكثر ما يميّزه هو السّذاجة والتّكرار.

1-4-3- القـراءة الشّـعريّة:

تسعى هذه **القراءة** إلى كشف ما هو باطن في **النّص** وتقرأ فيه أبعد ممّا هو في لفظة الحاضر[2]، إنّها تجاوز البنية الماديّة **للنّص**، والغوص في أعماقه للتّنقيب والتّأويل، انطلاقا من اعتبار **النّص** بنية مفتوحة يتجاوز دكتاتوريّة النّص التي رسخها "جاكبسون[3] "Roman jakobson" من خلال الوظيفة الشّعرية للنّص وسيطرتها على الرّسالة الأدبيّة، إنّما الانتقال من شعريّة النّص إلى شعريّة **التّلقّي**.

2- أسـباب الاتّجاه نحو القـارئ:

تصطدم أيّ نظريّة في بداية مسارها بجملة من العوامل والأسباب التي تكون سببا لنشأتها ومعينا لنضوجها، و**نظريّة التّلقّي** مثل غيرها من النّظريّات، لم تنشأ مكتملة، بل اجتازت مراحل

---

[1] فاضل ثامر، اللّغة الثّانية، ص50.

[2] محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، ص 76.

[1] **Roman.jakobson** :ولد في موسكو **1896م** عمل في ميدان الألسنية ونظرية الأدب وكذلك الأنثربولوجيا، الفلكلور، علم النّفس، علم الإعلام، أسّس حلقة موسكو اللّسانية (**1915م-1920م**) التي كانت فيما بعد تنشط في حلقة براغ ما بين (**1920م-1939م**) واشتهر بتحليله لوظائف اللّغة، من أهم كتبه: **مسائل في الشعريّة- دراسات في الألسنيّة العامة - ثماني مسائل في الشّعريّة- دروس في الصوت والمعنى**، تبنّى البنيويّة، تفرّغ في آخر حياته لدراسة الشّعر، توفي **1982م**. أنظر: يمنى العيد، في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م، ص 290.

وعقبات في سبيل إثبات الذّات، وإعلان وجودها وماهيّتها في إعلاء سلطة **القارئ**، تحت تأثير جملة من الأسباب، التي كانت أساس نشأتها وساهمت في تطوّرها.

فالأسباب التي أدّت للاتِّجاه نحو **القارئ** هي "أسباب أو **عوامل خارجيّة** و(هي التي أدّت إلى ظهور النّظريّة)، **وأسباب داخليّة** (نبعت من قلب النّظريّة نفسها، وأدت إلى ثباتها بعد ظهورها)"[1]، وهي كالآتي:

2-1- الأسـباب الخارجيّة التي أدّت إلى ظـهور نظـريّة التّلقّي:

- ✓ بروز الأزمة المنهجيّة التي ظهرت في السّتينيات تقريبا في ألمانيا، مؤديّة لقيام تحول فكريّ جذريّ فيما يتعلّق بمنهج الدّراسة، مما أدّى إلى ظهور نموذج فكريّ جديد يخلف النّماذج المتعاقبة التي استنفذت أغراضها مع مضي الزّمن الواحد بعد الآخر[2].
- ✓ ظهور الأزمة الاقتصاديّة السّياسيّة، في الوقت الذي ظهرت فيه الحركات الطلابيّة وبلغ فيه جيل ما بعد الحرب مرحلة من النّضج، وهو ما أدّى إلى تغيير في العقليّة الألمانيّة، بما فيها الحقل الأدبيّ، وما يربطه بالحقل النّقدي[3].

[1] فاطمة البريكي، قضيّة التّلقّي في النّقد العربيّ القديم، ص 35.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

[3] روبرت هولب، نظرية التّلقّي مقدمة نقديّة، ترجمة: عزّ الدّين اسماعيل، ص 10.

- ظهور **القارئ** المثقّف الذي قد يقترب مستواه من مستوى المؤلّف، أي قدرته على تأويل النّصوص، وقد يكتشف ما كان غائبا عن المؤلّف أثناء الكتابة، وهو ما يعرف بالذّوق الأدبيّ[1]، الذي تبرز قيمته في "إجلاء بصر **القارئ** وتنقيته وتوجيهه لمحو الجميل الفطريّ، فالذّوق الأدبيّ هو القوّة التي يستطيع بها تقدير العمل الأدبيّ، وتمييز قيمته الجماليّة عن غيرها من القيم"[2].
- "تعقّد النّصوص تعقيدا مسرفا، من حيث الأفكار والصّياغة، مما أدّى إلى ظهور ما أطلق عليه "**نرجسيّة القارئ**"، أي ذلك **القارئ** الذي لا يرى –وهو يجول ببصره في كل اتّجاه– سوى النّصوص ولا يجد داخل هذه النّصوص إلّا نفسه"[3]، معنى ذلك أنّ غموض النّص الأدبيّ، وتمرّده على المناهج النّقديّة وزئبقيّة مفهومه يصعب من عملية القبض على المعنى المقصود، ويزيد من رغبة القراء، فتشتدّ المنافسة بين **القراء** "حيث ينفتح النّص ويكون من أمام **القارئ** في مكان معمي ليس بالمستبان، وينشأ حوله الاختلاف والخصام بوصفه نصا شرودا قائما في الوهم ينفعل به **القارئ** من غير رؤية"[4].

---

[1] فاطمة البريكي، قضيّة التّلقّي في النّقد العربيّ القديم، ص 34.

[2] نضال محمد فتحي الشّماليّ، قراءة النّص الأدبيّ، مدخل ومنطلقات، دار وائل للنّشر، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص 25.

[3] فاطمة البريكي، قضيّة التّلقّي في النّقد العربيّ القديم، ص 35.

[4] علي سرحان القرشيّ، تحوّلات النّقد وحركيّة النّص، فكر ونقد، مؤسّسة الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص 34.

- ✓ الاتِّجاه العام في السوق، بما فيها سوق الثّقافة والنّشر، لمنح المستهلك، أو المستفيد مكانا خاصا في عمليّة الإنتاج، وهذا أدّى إلى نقل الاهتمام من المؤلّف الذي أعلن عن موته إلى **القارئ**[1].

2-2- الأسـباب الداخليّة التي أدّت إلى ظـهور النّـظريّة:

على عكس الأسباب الخارجيّة التي ترِدُ من مصادر خارجة عن نطاق النّظريّة أي واردة من المحيط الخارجيّ للنّظريّة، فإنّ الأسباب الداخليّة نابعة من داخل النّظريّة، وهناك سببين بارزين جاء بهما **روبرت سي هولب** في كتابه "**نظريّة التّلقّي**" وهما:

- ✓ عدم سقوط هذه النّظريّة في المزلق نفسه الذي سقطت فيه النّظريات والمناهج النّقديّة السّابقة لها بالتّركيز فقط على القراءة **(والتّلقّي عامة)** كمحدّد لطبيعة وقيمة العمل الأدبيّ، بل انطلقت من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعمليّة الإبداعيّة ككل، وهي بذلك تتجاوز النّظرة الأحاديّة التي تركّز على أحد أقطاب تلك العمليّة دون سواه[2]، إذن انصبّ اهتمام النّظريّة على **تلقّي** النّصوص الأدبيّة وكيفيّة استجلاء قيمتها الجماليّة والفنيّة، على عكس المناهج النّقدية السّابقة **(التّقليديّة)** التي ركزت جهودها على المؤلّف.

[1] فاطمة البريكيّ، قضيّة التّلقّي في النّقد العربيّ القديم، ص 35.

[2] المرجع السّابق، ص 35-36.

✓ عدم انقطاعها نهائيّا عن مختلف المنظورات والاتّجاهات السّابقة أو المعاصرة لها، والتي يبدو أنّها استنفدت جل إمكانياتها، ولكنّها احتوتها وتجاوزتها في الآن نفسه، عن طريق الحوار والنّقد[1].

تلكم هي أهم العوامل التي كانت إرهاصات ساهمت في ظهور **نظريّة التّلقّي**، التي أولت عنايتها المطلقة صوب **القارئ** وخصّته بالمكانة الرّائدة في حركة النّقد الأدبيّ، ولهذا سنقوم بتتبّع المسار التّطوّري للنّظريّة حتى النّشأة قصد الغوص أكثر في عوالم هذه النّظريّة.

3- نظـريّة القـراءة، النّـشأة والتّـطوّر:

ساهم احتدام الصراع بين المناهج النّقديّة في ظهور **نظريّة التّلقّي** "وقد كان النّزاع مع التّصور البنيويّ من المنطلقات الرّئيسة التي أسهمت في تعاظم دور **جماليّة التّلقّي**... لقد كانت الظّروف ملائمة لنشوء هذه النّظريّة، بوصفها اعتراض على طبيعة الفهم البنيويّ للأدب"[2]، كما يشير ظهور **نظريّة التّلقّي** إلى أنّها كانت صدى للتّطورات الاجتماعيّة والفكريّة والأدبيّة في ألمانيا الغربيّة خلال السّتينيات[3] وتطوّرت تنظيميا في نهاية السّتينات وبداية السّبعينات في جامعة **كونستانس**، وقد

[1] المرجع نفسه، ص 36.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص 121.

[3] سامي عبابنة، اتّجاهات النّقاد العرب في قراءة النّص الشّعريّ الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1425، 2004م، ص 380.

طرحت من خلال كتابات (هانز روبرت ياوس Hans robert jauss) وفولفغانغ إيزر(Wolfgang Iser)[1].

هذا وقد كان الاهتمام **بالقراءة والقارئ** هو الشّاغل الأساس لكثير من الدّراسات والنّظريّات، كاتِّجاهات البنيويّة، ولاسيما (**تزفيتان تودوروف، Tzvetan Todorov، ورولان بارت Roland Barthes**) ودراسات السّيميولوجيين (**أمبرتو ايكو Umberto Eco**)[2].

كما ننوّه لجهود (**رومان جاكبسون Roman Jakobsen**) حين ميّز الخطاب الأدبيّ بتركيزه على الرّسالة دون غيره من أنواع الخطاب، فالقصيدة تجذبنا إلى نفسها قبل أن يجذبنا إليها الشّاعر أو **القارئ**، وإذا ما حاولنا أن نقرأ نموذج **جاكبسون** من منظور يتوجّه نحو **القارئ** فسنجد أنّ تحقيق القصيدة لا يكون إلّا من خلال القراءة، لأنّ **القارئ** هو الذي يطبّق الشفرة التي كتبت بها الرِّسالة فيحقّق معناها[3].

ظهر اتجّاه **جماليّة التّلقّي** في أعقاب المشكلات التي خلّفتها البنيويّة على مستوى التّأويل (**الفهم**) وبناء المعنى، فهو اتّجاه ما بعد بنيويّ (**Post structuralisme**) وبما أنّ

[1] ناظم عودة الخضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص 121.

[2] بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقّي، أصول وتطبيقات، ص 33.

[3] محمد شبل الكومي، المذاهب النّقدية الحديثة، مدخل فلسفي، ص 330.

الاعتماد السّائد في الدِّراسات النّقديّة، هو ما جعل النّظرية مختصة بعمليّة **القراءة** وأنواع **القراء**، لذلك فهي **نظريّة قراءة** في أصلها.

وعلى هذا الأساس ظهرت العديد من الاتّجاهات (**بعد إيزر وياوس**) فهمت هذه النّظريّة على أنّها نظريّة **قراءة**، نذكر منها الاتّجاه ذو النّزعة **الماركسيّة الاجتماعيّة** الذي يرى أصحابه أنّ المؤلِّف يوجّه عمله الأدبيّ وجهة قادرة على إحداث عمليّات الاستجابة والتّواصل معه، أي **المتلقّي** وعلى هذا تكون هناك علاقة وطيدة بين الأدب **ومتلقّيه**، على اعتبار أنّ الأدب يعمل صورة للمحيط الذي ينتمي إليه القارئ، ومن ثمة عُدّ **القارئ** في الاتِجاه الماركسيّ **قارئا** حقيقيّا وواقعيّا يتأثّر بالمجهول الذي يتضمّنه الأدب[1].

وكحوصلة لهذا المبحث أقول: أنّ مفهوم **القراءة** يحمل دلالات مرتبطة **بالقارئ**، فهي نشاط أو بناء مكثّف يختلف باختلاف **القراء** في لملمة معاني النّص، لذا غدا **القارئ** محورا رئيسيّا في المفاهيم النّظريّة والإجرائية، في نقد **استجابة القارئ** أو اتّجاهات ما بعد البنيويّة، كالتّفكيكيّة، والتّأويليّة، والسّميولوجيّة، **والقراءة والتّلقّي**، وقد أسهمت أسـباب خارجيّة وأخرى داخليّة في الاتّجاه نحو **القـارئ**، والتي كانت إرهاصات ساهمت في نشأة **نظريّة التّلقّي** وتطوّرها.

ثانيّا: المـفاهيم المـركزيّة والإجـرائيّة لنظـريّة التّـلقّي:

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص 121-122.

إنّ اهتمام رواد ومنظِّري **نظريّة التّلقّي بالمتلقّي** لا يعني إهمال **النّص** أو جهد **المؤلِّف**، ولكن ما ركّزت عليه هو الانفتاح بمساحة أوسع على **المتلقّي**، والتّعرّف أكثر على القدرات والإمكانيات التي يتحلّى بها، وذلك عبر منظومة شاملة من المفاهيم والتّصوّرات التي قام بوضعها رواد هذه النّظريّة، تراعي فيها مختلف الجوانب المكمّلة لعمليّة **القراءة** المثمرة، سواء تعلّق الأمر بالاستجابات القبلية أو التّجارب التّاريخيّة والخبرات الجماليّة **للقارئ** أو القدرات الإبداعيّة التي يتميّز بها **النّص**، وفق رؤية تكامليّة تفاعليّة بين الآفاق التّاريخيّة والاستجابات الجماليّة، وبين علمين من أعلام **نظريّة التّلقّي**، التي أحدثت ثورة في الدِّراسات الأدبيّة، من خلال تغيير اتِّجاه بوصلة الاهتمام من دراسة ثنائيّة **الكاتب/النّص** إلى تحليل العلاقة **النّص/القارئ** .

ومن هنا جاءت **نظريّة التّلقّي** لتحدّ من سلطة **المؤلِّف** التي ظلَّت مسيطرة لفترة من الزّمن ولتضع حدا أيضا للدّراسات الأدبيّة والنّقديّة والمناهج السياقيّة والنّفسيّة، فلم يلقَ **القارئ** أو **المتلقّي** الاهتمام الكافي إلّا بعد أن قامت **مدرسة كونستانس** الألمانيّة بأكبر محاولة لتجديد دراسات النّصوص على ضوء **القراءة**، وذلك في نهاية السّتينيات وبداية السّبعينيات، وقد طرحت من خلال كتابات رائديها **هانز روبرت ياوس** و**فولفغانغ إيزر**[1]، ومن خلال هذين العالمين الذين

[1] المرجع السّابق، ص 121.

عدّهما النّقاد من كبار المنظّرين **للتّلقّي**، نستطيع أن نرصد تطوّرات هذه النّظريّة والكشف عن مكانتها النّقديّة والتّاريخيّة من بين مدارس واتّجاهات النّقد الأدبيّ الحديث الكثيرة والمتباينة[1].

1- طروحـــات هانـس روبـرت يـاوس Hans Robert jauss:

يعدّ **هانـس روبـرت يـاوس** أهمّ مفكّرِ ومنظِّر للأدب، ألماني الأصل، درّس في جامعة **كونستانس** سنة **1966م**، ليشتغل فيها أستاذا للنّقد الأدبيّ والفيلولوجيا الرومانسيّة، وقد درّس أيضا في جامعتي كولومبيا بيل والسربون، تشتمل كتاباته دراسات في الأدب الفرنسي الحديث منذ القرون الوسطى، بالإضافة إلى الدّراسات النّظرية الأدبيّة[2].

كما يعدّ **هانس روبرت ياوس** من الرّواد الذين اضطلعوا بمهمة إصلاح مناهج الثّقافة والأدب في ألمانيا، كان هدفه المعلن منذ البداية الرّبط بين دراسة الأدب والتّاريخ[3]، ومن أجل ذلك قدّم في

[1] عبد النّاصر حسن، نظريّة التّلقّي بين ياوس وإيزر، دار النّهضة العربيّة، القاهرة، د ط، 2002م، ص 3.

[2] حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النّص الأدبي، رحلة السندباد البحري الأولى نموذجا، دار جرير للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2012م، ص 53-54 .

[3] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التّلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي، ص27 .

درسه الافتتاحي لجامعة **كونستانس** سنة **1967م** آراء جديدة يشرح فيها **جماليّة التّلقّي**، حيث أدرك أنّ الدّراسات الأدبيّة بعد الحرب العالميّة الثّانيّة بقيت سجينة الرّؤية التي لا تفرّق في العمليّة الإبداعيّة بين المؤلِّف **والقارئ**، إذ لم تعطِ أدنى اهتمام **للقارئ** ولا لتاريخ **القراءة**، وأراد من أطروحته تلك أن يقدِّم تاريخا أدبيّا جديدا يكاد يكون مثاليّا بالنسبة إليه، وكان لمحاضرته تلك ردود أفعال كثيرة، وترجمت كتاباته إلى مختلف اللّغات العالميّة[1]، وطرح أسئلة حول وظيفة الأدب، وصلتنا بالنّصوص الماضية، وكيف يمكننا أن ننجز الآن بحوثا خاصة لعصور كاملة قد مضت؟، حيث يرى أنّ تاريخ الأدب ينتج عن **جماليّة التّلقّي** في زمن النّصوص الأدبيّة من قبل **المتلقّي** الذي يقرأ.

إذن **فجمالية التّلقّي** ركّزت جهودها على الجوهر التّاريخيّ للعمل الفنيّ، والنّظر في التّعاقب التّاريخيّ، وهكذا حاول **ياوس** إرساء قواعد نظريّته انطلاقا من إيمانه بأفكار معيّنة جسّدها في عدة إجراءات أساسية هي: **تجديد تاريخ الأدب؛ أفق الانتظار؛ تغيير الأفق؛ المسافة الجماليّة؛ اندماج الآفاق؛ منطق السّؤال والجواب.**

1-1- تجـديد تـاريخ الأدب:

في خضم النّزاعات التي كانت مهيمنة على السّاحة النّقديّة، أعلن **ياوس** قبل عرض تصوّره الجديد لتاريخ الأدب أنّ التّاريخ قد فقد:"حظوته وتفوّقه بشكل كبير، فمنذ قرن ونصف وهو يسير

[1] سامي إسماعيل، جماليّات التّلقّي، دراسة في نظريّة التّلقّي عند هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص 27.

في طريق الانحطاط المتتاليّ"[1]، ويُرجِع **ياوس** أسباب هذا الانحطاط إلى طغيان الهيمنة المثاليّة، والوضعيّة، وغياب الاهتمام بالبعد التّاريخي لكتابة الأدب، وكذلك إلى العجز عن تأسيس الحكم الجماليّ الذي يقتضيه الأدب باعتباره شكلا من أشكال الفنون والاقتصار فقط على تصنيف مواده حسب الاتِّجاهات العامة، والأنواع الأدبيّة، وحسب التّسلسل التّاريخيّ للكتّاب والمبدعين، والأعمال الأدبيّة.

ونستنتج من هذا أنّ مفهوم التّاريخيّة الأدبيّة عند **ياوس** لا يستند إلى تنظيم الحقائق الأدبيّة ولا الفنيّة المؤسّسة سلفا، بل يستند إلى الخبرة السّابقة بالأعمال الأدبيّة من قبل قراءها، ولفهم منطلقات تاريخ **التّلقّي** عند **ياوس**، وإدراك أبعاده ينبغي أولا الوقوف عند قضايا متلازمة ثلاث:

- **القضيّة الأولى**: فهم **ياوس** للعمليّة التّاريخيّة، وتحديده للمهام المنوطة بتاريخ الأدب حاليا.
- **القضيّة الثّانية**: تحديده لمفهوم **التّلقّي**، باعتباره النواة الأساسية لتاريخ الأدب، والمحور الذي تنطلق منه مجموع المبادئ المشكِّلة لنظريته.
- **القضيّة الثّالثة**: إلحاحه على التّأليف بين البعدين: التّاريخي والجمالي للأدب[2].

---

[1] Jauss, pour une esthétique de la réception, traduit de l'allemand par Maurice Jacob, édition Gallimard 1988, P 29.

نقلا عن كتاب: خالدي عيّاد، جمالية التّلقي، الأسس الفلسفية والمفاهيم الإجرائية، ص 103.

[2] محمد مساعدي، تاريخ تلقّي الشّعر العربي القديم –نماذج من تلقّي شعر أبي نواس– منشورات البحث النّقديّ ونظريّة التّرجمة، ط1، 2005م، ص 47.

وفي ضوء هذه القضايا الثّلاث التي قام عليها مشروع **ياوس** النّقدي قدّم في كتابه "**نحو جماليّة التّلقّي**" طريقة لمعالجة التّاريخ الأدبيّ أو تاريخ قراءات عمل أدبيّ ما، وتمثّل في قيام المؤرّخ الأدبيّ بإعادة تشكيل **أفق انتظار القراء** الأوائل واللّاحقين في مرحلة أولى، ثمّ بعد ذلك يقوم بإنجاز قراءته الخاصة، لنفس العمل لتضاف إلى سلسلة القراءات في المرحلة الثّانية[1].

إنّ هناك علاقة حواريّة بين العمل الأدبيّ **والقارئ، فالقارئ** يقوم تلقائيا أو عن قصد بإصدار أحكامه، وهذه الأحكام هي التي تشكّل **تلقّي** العمل، ومهمة مؤرّخ الأدب تبدأ من هذه اللّحظة بالذّات، إذ عليه القيام برصد **التّلقّيات** التي تفاعلت مع العمل الأدبيّ عبر تعاقبها التّاريخي، وبإمكانه هو أيضا أن يدلي بحكمه الخاص بوصفه **قارئا** أيضا دون أن يتجاهل موقفه الزّمني – الحاضر– داخل السِّلسة التّاريخيّة للقراء المتعاقبين[2].

وفي هذا المعنى يقول فقيه مدرسة **كونستانس** بالحرف: "إنّ تاريخ الأدب سيرورة تلقٍ وإنتاجٍ جماليّين، تتم في تفعيل النّصوص الادبيّة من لدن **القارئ** الذي يقرأ، والنّاقد الذي يتأمّل، والكاتب نفسه مدفوعا إلى أن ينتج بدوره"[3]، ويعتقد **ياوس** أنّ الخاصيّة التّواصليّة لتاريخ الأدب تفرض ثلاثة

---

[1]. Jauss, pour une esthétique de la réception, P 210 au 242

نقلا عن كتاب: خالدي عيّاد، جمالية التّلقّي، الأسس الفلسفية والمفاهيم الإجرائية، ص 105.

[2] المرجع السّابق، ص ن.

[3] هانس روبرت ياوس، جماليّة التّلقّي، ترجمة: رشيد بن حدو، ص 61.

عناصر تجمع بينهما علاقة التّبادل والتطوّر وهي: العمل التّقليديّ والجمهور والعمل الجديد، فالعلاقة بين العمل الأدبيّ قديمة وحديثة، وبين **القارئ** تكشف عن جانبين: جماليّ وتاريخيّ.

وهكذا تغدو **القراءة** سباحة في التّاريخ والنّصوص الإبداعيّة، التّقليديّة وغير التّقليديّة، التي يختلف عمقها بقدر اختلاف اطّلاع **القراء**، وأذواقهم، وأمزجتهم، وقدراتهم على التّحليل، والاستيعاب، وتباين مقدار الفطنة، وقوّة الانبساط لديهم.

فجماليّة التّلقيّ لا تسمح فقط بإدراك معنى العمل وشكله، وفق المفهوم التّطوري للتّاريخ، ولكن تفرض كذلك أن يصنّف كلّ عمل ضمن السّلسلة الأدبيّة التي ينتمي إليها، حتى يتمكّن المؤرّخ من تحديد وضعه التّاريخي، ودوره وأهميته في السِّياق العام للتّجربة الأدبيّة، وهذه السيرورة التّاريخيّة للأعمال الأدبيّة، هي التي تمكّن من العمل اللّاحق، من أن يحلّ المعضلات الأدبيّة والشّكليّة، التي تركها العمل السّابق معلّقة، وبدوره كذلك سيطرح معضلات أخرى وهكذا دواليك[1].

من هنا يتبيّن لنا أنّ اهتمام **ياوس** كان متوجّها بالأساس إلى تاريخ الأدب، ولم يغلب عليه المنحى الفلسفيّ، كغيره من المرهّصين **بنظريّة التّلقّي**، لذلك نجده ينتقد مجموعة من المناهج النّقديّة، فقد انتقد المنهج الوضعيّ والمنهج المثاليّ والمنهج التّاريخيّ[2]، والمنهج الشّكلانيّ... هذا

[1] المرجع السّابق، ص 85.

[2] المرجع نفسه، ص 135.

المنهج الذي انتقده **ياوس** لتعلّق روّاده الروس بجماليّات الفن للفن[1]، وعدم قدرتهم على الرّبط بين التّطور الأدبيّ، والتّطور التّاريخي الأعم، **فالقارئ** الماركسيّ يفسّر **النّص** تفسيرا تاريخيّا ماديّا، بمعزل عن جماليّة **النّص**، وأمّا المذهب الشّكلانيّ فيعالج **النّص** وفق بنائه الشّكليّ بعيدا عن التّاريخ، فقد كان **ياوس** يحاول لفت الانتباه إلى أنّ السّمة المميّزة للظّاهرة الأدبيّة، إنّما تكمن في بعدها التّاريخي، منتقدا بذلك مجموع المقاربات المتلازمة التي عملت على اختزال هذا البعد وتجاوزه[2].

أمّا المنهج الجديد الذي يراه **ياوس** ملائما لدراسة تاريخ الأدب، فهو الذي يجمع بين مزايا الماركسيّة والشّكلانيّة، وقد خرج **ياوس** من هذه الثّنائيّة بما أسماه **جماليّة التّلقّي**، والتي ترتكز على التّفاعل بين **المؤلّف** وجمهوره ومن أجل تاريخ الأدب الذي يقوم على التّطوّر الأدبيّ، يجب على جدلية **التّلقّي** أن يتواصل استمرارها إلى اللّحظة التي يكتب فيها المؤرّخ[3]. فهو يرى أنّ جوهر العمل الفنيّ هو التّفاعل القائم بين **النّص وقارئه**، ولا يصبح للنّص الأدبيّ موقع في التّاريخ إلّا إذا تعاقبت عليه الأعمال، وحصل التّفاعل بين المؤلّف والجمهور، فعندما يتصل الماضي بالحاضر فإنّ الخبرات المعرفيّة والتّراكمات الثّقافيّة تزداد لدى **المتلقّي**، ممّا يؤهّله أن يكون قادرا على استشراف المستقبل أو التّوقع بما سيحدث في النّص الأدبيّ ذلك عن طريق ما أسماه **ياوس** بـ: "**أفق التّوقعات**".

---

[1] Jauss, pour une esthétique de la réception, P 41.

نقلا عن كتاب: خالدي عيّاد، جمالية التّلقّي، الأسس الفلسفية والمفاهيم الإجرائية، ص 107.

[2] شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، ص 150.

[3] هانس روبرت ياوس، جماليّة التّلقّي، ترجمة: رشيد بن حدو، ص 89.

1-2- أفـق التـوقّع (أفق الانتظار)Horizon D'attente :

يحتلّ **أفق الانتظار**، أو **أفق التّوقع Horizon D'attente** موقعا استراتيجيّا في **نظريّة التّلقّي**، حيث جعل منه مبدعه **ياوس** المحور الأساسيّ، الذي على خلفيته تنشأ الأعمال الأدبيّة، من خلال تكييفها واستيعابها ودمجها في علاقات أوسع بهدف تحويلها على خبرات وتجارب حياتية.

ويعني **ياوس بأفق انتظار القارئ:** الفضاء التي تتمّ من خلاله عمليّة بناء المعنى ورسم الخطوات المركزيّة للتّحليل ودور **القارئ** في إنتاج المعنى عن طريق التّأويل الأدبيّ الذي هو محور اللّذة ورواقها لدى **جماليّة التّلقّي**[1].

لقد سعى رائد مدرسة **كونستانس ياوس** من خلال **أفق الانتظار** إلى إثراء وتخصيب فهم **المتلقّي**، وذلك باستفادته من التّجارب السّابقة، المؤطّرة للجنس الأدبيّ الذي هو بصدد التّعامل معه، كما يستحضر التيمات والنّصوص السّابقة التي تشكّل رصيدا يتدخّل بوعيٍّ أو دون وعيٍّ أثناء **التّلقّي**.

إنّ هذا المفهوم الإجرائيّ، والاستراتيجيّ في الجهاز المفاهيميّ **لنظريّة التّلقّي** جاء نتيجةً لتلك التّساؤلات الملحّة التي واجهت **ياوس** والمتعلّقة بكيفيّة التّمييز بين تلقيّ الأعمال في زمن ظهورها وتلقّيها في الزّمن المعاصر.

[1] بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقّي أصول وتطبيقات، ص 45.

فقد بنى **ياوس** مفهوم **أفق الانتظار** من خلال مفهوم **الأفق التّاريخيّ** لدى **جادامر**، وركّب مفهوم **أفق الانتظار** من مفهوم **الأفق** عنده، ومن مفهوم **خيبة الانتظار** من **كارل بوبر Karl Popper***، وأعطاه أهميّة خاصة، وجعله عنصر أساسيّا في تحديد العلاقة بين تاريخ الأدب والتّاريخ العام، وهذا ما يثبت أنّ **نظريّة التّلقّي** أعادت بناء كثير من المفاهيم في مجال الأدب، وقد استعملت في المجال التّاريخيّ، وقد أعطى بذلك **ياوس** بعدا تاريخيّا للنّقد الموجهة **للقارئ** ووفّق إلى صد ما بين الشّكلانيين الذين تجاهلوا التّاريخ وبين النّظريات الاجتماعيّة التي تجاهلت النّص[1].

وعموما نشير إلى أنّ **ياوس** قد أفاد فيما يتعلّق بهذا المفهوم من ثلاثة فلاسفة عدّوا من كبار المفكّرين، الذين تأثّر بهم رائد مدرسة **كونستانس** تأثّرا بالغ الأهميّة، وهم **هايدغر** و**هوسرل** و**جادامر**، وهؤلاء الفلاسفة جميعهم، كانوا قد استخدموا مصطلح **الأفق**، فعلى سبيل المثال وظّفه **جادامر** ليشير به إلى **مدى الرّؤيّة** التي تشمل كلّ شيء يمكن رؤيته من موقع مناسب، وينتقل **جادامر** إلى تقديم المفهوم الأساسيّ للأفق، بوصفه جزءا ضروريّا لمفهوم الوضعيّة الهرمينوطيقيّة، فالأفق عنده يصف تموضعا في العالم، إلّا أنّه لا يعبِّر عن وجهة نظر ثابتة أو مغلقة "إنّه شيء ما

* **كارل بوبر**: (**1902–1999**) **Karl Popper** : فيلسوف بريطاني من أصل نمساوي، مشهور بنظريته في المنهجية العلميّة والتّاريخ.

[1] سلدن رامان، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، ص 167.

نتحرّك في إطاره، وهو يتحرّك معنا"[1]، ولقد تطوّر هذا المفهوم لدى **ياوس**، بما يضاهي مفهوم **جادامر**، لما أطلق عليه بأنّه مدونة تضم معايير تذّوّق العمل الأدبي عبر التّاريخ.

إنّ محور **نظريّة التّلقّي** الذي لا يختلف عليه أيّ من أقطاب النّظريّة منذ ظهوره في الثّلاثينات حتى الثّمانينات هو **أفق توقّع القارئ** في تعامله مع النّص قد تختلف المسمّيات عبر الخمسين عاما، ولكنّها تشير إلى شيء واحد:"ماذا يتوقع **القارئ** أن يقرأ في النّص؟ وهذا التّوقع وهو المقصود تحدّده ثقافة **القارئ** وتعليمه، **وقراءاته** السّابقة، أو تربيته الأدبيّة والفنيّة؟"[2].

كما نجد أنّ **مصطلحي أفق الانتظار** و**أفق التّوقّع** غير مختلفين، إذ أن التّرجمة الحرفيّة **لأفق الانتظار** عند **ياوس** هي نفسها **أفق التّوّقع** وقد استخدم هذا المصطلح لوصف المعايير التي يستعملها **القرّاء** للحكم على النّصوص الأدبيّة في أيّة حقبة معيّنة[3]، كما أنّ **أفق التوقع** أو **أفق الانتظار** هو جملة من التّوقعات الثّقافيّة والفنيّة والأخلاقيّة التي تتكوّن لدى القراء لحظة استقبال عمل أدبيّ ما، ممّا يثير تصوّرات مسبقة لديهم[4]، وهذا التّعريف يوافق تعريف **ياوس لأفق التّوقع** على أنّه نظام من المرجعيّات المشكّلة بطريقة موضوعيّة في مواجهة عمل أدبيّ في لحظة تاريخيّة، لكنّ **ياوس** وظّف مفهوم **أفق الانتظار** توظيفا جديدا باعتباره أداة أساسيّة في منظومة تاريخ

[1] روبرت سي هولب، نظريّة التّلقّي، ترجمة: خالد التوزاني والجيلالي الكدية، ص 42.

[2] عبد العزيز حمودة المرايا المحدبة من البنيويّة إلى التّفكيك، ص 323.

[3] سلدن رامان، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، ص 167.

[4] نبيلة إبراهيم، القارئ في النّص نظريّة التّأثير والاتّصال، مجلة فصول، ص 102.

التّلقّي، إذ أنّه يمثّل النّظام المرجعيّ الذي يمكن أن يصاغ صياغة موضوعيّة[1]، وهذا النّظام المرجعيّ الذي يتحدّث عنه **ياوس** متكوِّن من ثلاثة عوامل[2]:

- التّجربة المسبقة التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبيّ الذي ينتمي إليه أيّ عمل.
- شكل ومضمون الأعمال السابقة التي يفترض أن الجمهور على معرفة سابقة بها.
- التّعارض بين اللّغة الشّعريّة واللّغة اليوميّة، أي بين العالم الخياليّ والواقع اليوميّ.

وبالتّمعن في هذه العناصر الثلاثة يفترض **ياوس** في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول في المعرفة المكتسبة من جراء معاشرته للنّصوص وتبينه للسّنن الفنيّة التي تميّز جنسا أدبيّا عن آخر ولا تكسب هذه المعرفة إلّا عن طريق الدِّراية والممارسة[3]، أي يجب على كلّ **قارئ** أن يُقبِل على النّص وله خلفيّة معرفيّة تؤدِّي إلى تكوين تصوّر مسبق يجعله يحمل أحكاما يطرق بها باب العمل الأدبيّ، فيعيش **القارئ** توقّعا يجعله في حالة انفعال، وغالبا ما يكون الأفق عرضة للموافقة هو التّخييب وفق الاستجابة القرائيّة **للمتلقّي** والأثر الذي يمكن أن يحدثه العمل فيه، وهي حالتان:

---

[1] jauss, pour une esthétique de la reception,p4

نقلا عن كتاب: خالدي عيّاد، جمالية التّلقي، الأسس الفلسفية والمفاهيم الإجرائية، ص 121.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] سلدن رامان، النّظريّة الأدبية المعاصرة، ص 176.

- **الحالة الأولى:** يكون العمل الأدبيّ مألوفا لدى **المتلقّي** شكلا ومضمونا ويتماشى مع المعطيات التي عهدها في قراءاته السّابقة، فيكون الانطباع فاترا حينها، كقراءة قصيدة مكتوبة بمعايير معهودة، وبالتّالي هي مألوفة فلا يتشكّل أي انطباع حولها.
- **الحالة الثّانية:** يكون العمل الأدبيّ مناقضا ومخالفا لتوقّعات **المتلقّي**، حيث يخيب ظنّه وهذا ما يعرف **بخيبة الانتظار** أو **خيبة الأفق**.

يمكن تمثيل **خيبة الأفق** بالمقدِّمة الطّلليّة في القصيدة العربيّة القديمة، إذ اعتاد الجمهور (**المتلقّي**) على نظام خاص في مقدِّمة القصيدة كالبكاء على الطّلل ووصفه وتذكّر الحبيبة، فإذا جاء العصر العباسيّ أصيب هذا الجمهور **المتلقّي** بالخيبة (**خيبة الانتظار**)، ذلك أنّ معاييره في الموضوع قد انتهكت، فلم تعد القصيدة تبدأ بالطّلل ولا بذكر الحبيبة[1].

يرى **ياوس** أنّ القيمة الجماليّة للأعمال الأدبيّة تكمن في العلاقة بين **أفق التّوقع والقارئ** لأنّ الأعمال الأدبيّة الجيِّدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قراءها يكمن بالخيبة، أمّا الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإنّ مآلها مثل هذه الأعمال هو الاندثار السّريع[2]، والمقصود بهذا هو أنّ العمل الأدبيّ يحقِّق أدبيته كلّما انحرف عن **أفق توقّع**

[1] عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، نظريّة القراءة المفهوم والإجراء، ص 38.

[2] روبرت سي هولب، نظريّة التّلقّي، ترجمة: خالد التوزاني والجيلالي الكدية، ص 38.

القارئ، أي أنّ الأعمال الجيّدة هي ما خيّبت أفاق انتظار **قرائها**، أمّا الأعمال البسيطة ما وافقت آفاق انتظار **القراء** ولبّت رغباتهم.

ومن خلال ما تقدّم من الحديث، يمكن استخلاص ثلاث سمات مميّزة لمفهوم **أفق الانتظار** وهي:

- ✓ **التّـذاوتيّة**: **Intersubjectivité** وهذا المفهوم هو نظام مشترك، يتأسّس على كلّ فهمٍ فرديٍّ، وهو فضاء تتداخل فيه خصائص كلّ من الكاتب والقارئ.
- ✓ **النّسقيّة Systématicité**: ذلك لأنّه نسق مبني على الدّوام بمساهمة جمهور عريض من **القراء** والكتاب.
- ✓ **التّجريد Abstraction**: لأنّه مرتبط بالبنية الذّهنيّة للقراء[1].

1-3- المسـافة الجماليّة وفنّية النّص (تغيّر الأفق) La distence esthétique:

لقد أخذ النّقد مع **نظريّة التّلقّي** على عاتقه مهمة تقدير القيمة الجماليّة للأدب، بتحديد نوعيّة وشدة آثاره في **القراء** المتعاقبين، فكلّما كان أثر **النّص** قويّا على **المتلقّي**، بحيث ينزاح هذا **النّص** الإبداعيّ عن معايير **القارئ**، ويعمل على تعديل أفق توقّع **المتلقّي**، كان هذا الإبداع ذا قيمة جماليّة عالية، لهذا كانت **المسافة الجماليّة** بين أفق **النّص** وأفق **المتلقّي** هي خير ما يمكن

[1] محمد مساعدي، تاريخ تلقّي الشّعر العربي القديم، ص 62.

الاحتكام إليه لتحديد جماليّة الأدب[1]. وبينما تتحرّك آلية **القراء** ينشأ حوار خاص ومعقّد بين الأفقين قد يتّسم بالتّوتر والتّجاذب.

إذن **فالمسافة الجماليّة** هي: مفهوم يتمّم مفهوم الأفق، وهي من أهم الأدوات الإجرائيّة المعتمدة في نظريّة **ياوس**، حيث يعرّفها **بقوله**: ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبيّ نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القرّاء على الأثر أي من تلك الأحكام النّقديّة التي يطلقونها عليه[2]، فمفهوم **المسافة الجماليّة** عند **ياوس** يتأسّس على اكتساب أفق جديد، يُنتِج وعيّا جديدا، وهذا الوعيّ هو عبارة عن مسافة فاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن **للتّلقّي** أن يؤدِّيَّ إلى تغيير الأفق بالتّعرض الموجود مع التّجارب المعهودة، وبمعنى آخر يتمّ على هذا المستوى تخييب ظن **المتلقّي**، في مطابقة معاييره السّابقة مع معايير العمل الجديد، وهذا هو الأفق الذي تتحرّك في ضوئه الانحرافات والانزياحات كما هو مألوف[3].

ويسمح مفهوم **المسافة الجماليّة** بأن نميّز بين ثلاثِ حالاتٍ من ردود الفعل لدى **المتلقِّين**:

[1] هانس روبرت ياوس، جماليّة التّلقّي، ترجمة: رشيد بن حدو، ص 12.

[2] عبد الرحمان تبرماسين، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ص 39.

[3] أحمد بوحسن، نظريّة التّلقّي ضمن إشكالات وتطبيقات، ص 30.

- أن تكون الكتابة وفق معيار جماليّ واحد لدى القارئ، يجد فيه تأكيدا لأفق انتظاره، وفي هذا الحال تتمّ استعادة وتكرار معايير جماليّة موروثة[1]، أي المحافظة على الإرث الذي اكتسبه العمل الأدبيّ في مسيرته التّاريخية "وهنا نكون إزاء تلقٍ أدبيّ يصاحبه شعور بالرِّضى وارتياح سببه المتعة الجماليّة التي أصبحت قرينة بنصوص وترتبط بأفق ذي تقاليد جماليّة موروثة"[2].
- في هذه الحالة يتّم التّصادم بين عمل أدبيّ وبين أفق انتظار متداول ومألوف، أي حدث تغيّر في جنسها وموضوعها، فيبدو عليها أثر الغربة، ممّا يؤدِّي إلى حدوث خيبة أمل في أفق **القارئ** مخلِّفة شعورا بالسّخط.
- إنّ الحالة السّابقة تؤدِّي إلى حالة أخرى، وذلك عندما تتمكن المقاييس الجماليّة الجديدة التي يتضمّنها العمل الجديد من تأسيس أفق جديد يصبح له رصيد فنيّ متعلِّقٌ باهتماماتِ عصره[3]، ويعني بهذا أنّه يوجد عدد من **القرّاء** لهم استعداد لتقبّل أعمالٍ جديدةٍ ومنه هم أكثر قابليّة لتغيير أفقهم دون غيرهم.

[1] حميد سمير، النّص وتفاعل المتلقّي في الخطاب الأدبي عند المعريّ، "دراسة"، منشورات اتِّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005م، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 29-30.

[3] المرجع السّابق، ص 30.

وعليه **فالمسافة الجماليّة** تعدّ مقياسا للأعمال الأدبيّة، حيث تكون جماليّة الأعمال الأدبيّة مرهونة بمدى تخييب **أفق توقّعات القارئ**، لذا وجب أن يحدث العمل الأدبيّ الجديد غرابة على ما هو مألوف، وإلّا لا يعتبر عملا أدبيّا فنيّا، وهذا وفق منظور **ياوس**، ولكن هذا ليس بالضّرورة فهناك أعمال لم تكن غريبة على **المتلقّي** ولم تكسر أفقه وكانت أعمالا جيّدة، فالاستجابة الناتجة عن **المتلقّي** هي مصدر معيار الحكم على قيمة العمل الأدبيّ، خاصة أنّ العلاقة بين العمل والجمهور هي المحدّدة للدّرجة الفنيّة للعمل، وبهذا تبرز الخصوصيّة الجماليّة لمصطلح **المسافة الجماليّة** التي تقاس شدّتها بدرجة الخرق والخروج عن السّائد، ممّا يثير إشباع جمهور **القراء**.

2- آلـيات الاستـجابة الجـمالية عند فولفغانع آيزرwolfgang lser :

يعدّ **فــولفـغانع آيزر** أحد روّاد **نظريّة التّلقّي** البارزين، عمل كأستاذ للّغة الانجليزية والفلسفة واللّغة الألمانية والأدب المقارن في جامعة **كونستانس** في ألمانيا الغربيّة، عمل في عدد من الجامعات في أوربا وأمريكا، حيث اضطلع هو وزميله **ياوس** بمهمة إصلاح الدّراسات الأدبيّة، من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النّظريّة الجديدة.

وكانت أول محاضراته التي ضمنها رؤيته النّقديّة تحت عنوان **الإبهام واستجابة القارئ في خيال النّثر**، وكان قد ألقاها على طلابه في جامعة **كونستانس** عام **1970م**، بيد أنّ أفكاره لم تلق الذّيوع والانتشار إلّا بعد ظهور كتابه **فعل القراءة** 1978م[1]، وقد اهتمّ بالنّص المنفرد-على

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التّلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي، ص 34.

عكس **ياوس** في التّاريخ الأدبيّ- وكيف يعقد القرّاء علاقة معه[1]، ويشتمل كتابه تقريبا على معظم ما قدّمه **أيزر** من أفكار حول نظريّته في **التّلقّي**[2]، التي جاءت لردّ الاعتبار **للقارئ**، إذ **يقول**: النّقاط التي وضعتها في كتابي **القارئ الضّمني وفعل القراءة** لم تصوّرها على أنّها رد فعل للنّظريّات الحديثة الشّائعة ولكنّها بالأحرى ردُّ فعلٍ لشيءٍ أُهمِل حتّى الآن في الدّراسات الأدبيّة، وأعني به **القارئ** فالأدب يُكتَب -قبل كل شيء- ليُقرَأ، ولهذا السّبب تصوّرت **نظريّةُ التّلقّي** النّصَ على أنّه عمليّة بمعنى أنّها وضعت في اعتبارها التّفاعل الحادث بأكمله بين **المؤلِّف والنّص والقارئ**، محاولةً وضع إطار التّقويم هذا التّفاعل[3]، كما كان **إيزر** مؤمنًا بحتميّة دور **القارئ** بوصفه مشاركا أساسيّا في بناء **النّص**، وفي هذا **يقول**: لكي يكون الإبداع ذاتيّا نابعًا من الرّواية، يحتاج المؤلف إلى معاونة مباشرة من الشّخص الذي يدرك هذا الإبداع، وهو ما نسمّيه **القارئ**[4].

ومن أهم المفاهيم الإجرائيّة التي جاء بها **إيزر** في تقعيده لنظريّته نجد:

---

[1] رامان سلدن، من الشّكلانية إلى ما بعد البنيوية، موسوعة كامبريدج في النّقد الأدبي، مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح، ع 1045، م8، ص 489.

[2] عبد الناصر حسن، نظريّة التّلقّي بين ياوس وإيزر، ص 36.

[3] نبيلة إبراهيم، القارئ في النّص، ص 101.

[4] Wolfgang iser,the implied reader,pattens of comunication in prose fiction from unisrysity perss baltimore and london 1971 the johns hospvins p77

نقلا عن: كتاب نظرية التّلقّي بين پاوس وايزر، عبد النّاصر حسن، ص 58.

القارئ الضّمني؛ مواقع اللّاتحديد؛ السّجل النّصي؛ الاستراتيجيّات النّصية؛ وجهة النّظر الجوّالة؛ مستويات المعنى.

2-1- المـعنى بين الـنّص والقـارئ:

طرح **إيزر** قضيّة الصِّلة بين الأدب و**المتلقّي** "من حيث أنّ عمليات تحليل **النّص** تستند على نحو أساسي إلى فعل **المتلقّي** في إدراكه لعمل أدبي ما"[1]، في محاولة لتشريح عمليّة **القراءة** للكشف عن الكيفيّة التي يكون للنّص معنى لدى **القارئ**، وفي أيّ ظروف؟ .وهذا الطّرح يعتبر إضافة نظريّة وإجرائيّة أثرت **جماليّة التّلقّي**، وجعلت منها نظريّة متكاملة من حيث استيعابها الشّمولي لمختلف القضايا الأدبيّة.

وتأتي جهود **إيزر** في إطار طرح بديل للتّصور الكلاسيكيّ لطبيعة العمل الأدبيّ باعتباره حاملا معان خفيّة يجب القبض على دلالاتها واستخراجها "فمعنى النّص الأدبيّ ليس كينونة قابلة للتّعريف، غير أنّه إذا كان شيئا، فهو حدث ديناميّ"[2] يتولّد بمساهمة **القارئ** عبر فعل القراءة مقتربا بذلك من مفهوم الامتلاك، بوصفه تفاعلا وتواصلا وتعايّشا بين **النّص والقارئ** و"لأنّه ينجم عن تأثير معيش يمارسه **النّص** على **القارئ**، وليس مجرّد فكرة يتم استخراجها من النّص"[3].

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص 148.

[2] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جماليّة التّجاوب في الأدب، ص 13.

[3] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، ص 180.

اعتمد **إيزر** على فينومينولوجية **إنجاردن** في تحليله للعمل الأدبيّ من الدّاخل ودراسته لعمليّة **القراءة**، فقد اهتمّ **إنجاردن** بالعلاقة القائمة بين النّص و**المتلقّي**، ولفت الانتباه على ضرورة مشاركة هذا الأخير في بناء الموضوع الجماليّ، وبيّن أنّ بنية العمل الأدبيّ ثابتة وإمكانية تحقّقه تتعدّد وتختلف من متلقٍ ألى آخر، غير أنّها مشروطة بمكوّنات البنيّة النّصيّة وتأثيرها على **المتلقّي**، لأنّ **إنجاردن** "يميّز بين النّص في وضعه الأنطولوجيّ أي باعتباره مجموعة من المظاهر الخطّاطيّة التي يبنى الموضوع الجماليّ من خلالها، وبين أفعال التّحقيق باعتبارها أنشطة معرفيّة ينتهي **القارئ** بواسطتها إلى إنتاج الموضوع الجماليّ"[1]، فالمعنى عنده ليس شيئا متخفّيًا يتمّ البحث عنه في تضاعيف وتجاويف النّص وإنّما هو تفاعل بين **النّص وقارئه** بما يحدث أثرا استجابيّا ناتجا عن فعل **القراءة**[2]، لذا نجد **إيزر** يحذّر من الخلط بين بنية التّأثير التي تعود على **النّص**، وبين بنية التّحقق المتغيّرة التي تعود على أفعال **القراءة**، لأنّ العمل الأدبيّ يتضمّن قطبين: "القطب الفنيّ والقطب الجماليّ، الأوّل هو **نص المؤلّف**، والثّاني هو التّحقق الذي ينجزه **القارئ**"[3] وأيّ تحديد للعمل الأدبيّ ضمن أحد هذين القطبين دون الآخر هو اختزال لطبيعته وتعطيل لحيويته وفعاليته، وترتيبا على هذا يرسم **إيزر** استراتيجيته في دراسة عمليّة **القراءة** استنادا على ثلاثة أبعاد:

---

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] رضا معرف، جدليّة التّاريخ والنّص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية،رقم12، 2013م، ص 279.

[3] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جماليّة التّجاوب في الأدب، ص 12.

- ✓ بعد النّص: "بما هو وجود بالقوّة للسّماح بإنتاج المعنى واستقلاله"[1]، وهو لا يقدّم إلّا مظاهر تخطيطيّة تتطلّب من القارئ تحقيقها وتجسيدها.
- ✓ فحص عملية معالجة النّص في عمليّة **القراءة**، أي "الإجراءات التي يحدثها النّص في عمليّة **التّلقّي**"[2]، لأنّ بنية التّخييل النّصيّة لها أهميّة في تشكيل الصور الذّهنيّة التي تتكوّن أثناء بناء الموضوع الجماليّ.
- ✓ بنية الأدب التّواصليّة، لفحص الشّروط التي تسمح بقيام التّفاعل بين **النّص والقارئ**، لأنّ العمل الأدبيّ، بما هو علاقة بين مرسل ومستقبل، يفترض وجود شفرة عامة تضمن انتقال الرّسالة في اتّجاهين أثناء **القراءة** "وتنتج عنها في النّهاية إيقاظا لوعي واستجابة **القارئ**، وهكذا تدفع **القراءة** بالعمل الأدبيّ لكي يكشف عن شخصيته الدّيناميكيّة"[3].

والقول بالتّموقع الفعليّ للعمل الأدبيّ في المنطقة التّفاعليّة الوسطى بين **النّص والقارئ** لا ينفي الأهميّة الحيويّة لكلّ من الطّرفين الفنيّ والجماليّ، فالنّص باعتباره موضوعا فنيّا أي باعتباره بنية تأثيرية يمتلك ترسيمة تخطيطيّة توجّه **القارئ** نحو آفاق تخيلية رحبة ضمن "لعبة يطلق عليها **إيزر** لعبة الخيال"[4] تحرّك الرّغبة في اقتحام عالم **النّص** لبناء موضوعه الجماليّ في وعي **القارئ** دون أن يؤدّي

[1] روبرت سي هولب، نظرية التّلقّي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص 136.

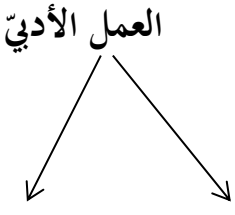
[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظريّة التّلقّي، ص 152.

[3] سامي إسماعيل، جماليات التّلقّي، ص 113.

[4] حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ نظريّات التّلقّي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، ص 110.

ذلك إلى الاعتباطيّة **والقراءة** السيكولوجيّة، "ذلك أنّه إذا كان المعنى المبني يتغيّر بالضّرورة من **قارئ** إلى آخر، فإنّ **فعل القراءة** أو فعل البناء في حدّ ذاته، يمتلك بنية موضوعية ثابتة أو مشتركة بين الذّوات، يمكننا الكشف عنها ووصفها، وهي أصل كل التّحقيقات الفردية المختلفة"[1]، وبهذا المعنى فإنّ البنية التّأثيريّة **للنّص** في تحديدها المسبق لسيرورة **التّلقّي** لا تلغي المشاركة الفاعلة للتّجربة الذّاتية **للقارئ** في بنائه للموضوع الجماليّ، ولا يمكنها أن تمارس الرّقابة الكاملة على التّحقيقات الفعليّة للمعنى، مادامت كل التّلوينات **القارئية** "موجودة وحاضرة بين شقوق النّص وشروخه"[2]، وهكذا تصبح التّجربة التي يعمل **النّص** على إقحام **القارئ** فيها ذات أهمية خاصة تعيد الاعتبار **للنّص والقارئ** على حد سواء.

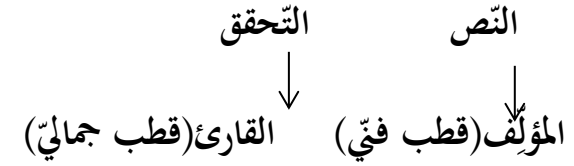
فالمعنى إذن لا يتجلّى في **النّص** بل ينتج من هذا التّفاعل القائم بين **النّص والقارئ**، ولذا يمكننا القول أنّ **النّص** أثّر **بالقارئ** وتأثّر به على حد سواء فهذا الرّبط بين القطبين يجعلهما ملتحمين داخل **القارئ** نفسه وهذا ما يؤدّي إلى نوع من التّفاعل بين هذا **القارئ** و**النّص المقروء**[3]:



[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، ص 182.

[2] المرجع نفسه، ص 183.

[3] المسعود قاسم، جماليات التّلقّي المرجعيات المعرفيّة والآليات الإجرائيّة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن،2019م، ص 47.



2-2- القــارئ الضّـمـني Lecteur implicite:

حضي مفهوم **القارئ** بدراسة مستفيضة من طرف المناهج البنيويّة وما بعد البنيويّة، وهـذا ما يجعل الباحث في مجال **التّلقّي** يصادف أنواعا كثيرة من **القرّاء**، ولكي يبيّن **إيزر** مفهوم **القارئ الضّمني** كان لابدّ من استعراض أنماط متعدّدة من هؤلاء **القرّاء**، حتى يتمكّن من تحديد مفهومه تحديدا يستند إلى إيضاح فكرته، وتبيان الجديد الذي جاءت به نظريته، ففي كتابه **فعل القراءة** الذي ألّفه سنة **1976م**، وقد اشتمل على معظم ما ورد في نظريته من أفكار حول نظريته في **التّلقّي** وما قصده من مصطلح (**القارئ الضّمني**). كما استعرض فيه **إيزر** مجموعة من **القرّاء**، الذين استحدثهم نقاد ومنظّرين وذلك رغبة منه في الابتعاد من هذه الأصناف وهي:

- **القــارئ الأعلى (الجامع) le lecteur supreme:**

طرحه **ميشال ريفاتير** و"هو مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النقط المحوريّة في النّص لتأسيس وجود واقع أسلوبيّ من خلال ردود أفعالهم المشتركة، **فالقارئ** الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاستكشاف كثافة المعنى الكامن المسنن في النّص"[1].

- **القـارئ المخبر le lecteur informateur**:

طرحه النّاقد **ستانلي فيش** يهتم بدراسة المتوسّط الحسابيّ لردود فعل **القراء** أكثر ممّا يهتم بوصف معالجة النّص من طرف **القارئ**، لهذا لا بدّ من توافر شروط في هذا **القارئ** حتى يمكن وصفه بالمخبر، منها:

- ✓ أن يكون متكلِّما كفئا باللّغة التي يبنى بها النّص.
- ✓ أن يمتلك الخبرة المعرفيّة والأدبيّة التي تؤهّله من فهم الأوضاع المعجميّة، اللّهجات الخاصة والمهنيّة، لهجات أخرى، الكفاءة والمقدرة الأدبيّة، **فالقارئ** المخبر هو" ليس شيئا مجرّدا، ولا **قارئا** حقيقيّا حيّا لكنّه هجين، أي أنّه **قارئ** حقيقي(**أنا**) الذي يعمل كلّ ما في استطاعته

[1] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة ونظرية جماليّة التّجاوب في الأدب، ص 24.

ليجعل نفسه مخبرا، فهو **قارئ** لا يجب عليه فقط أن يمتلك الكفاءة الضّروريّة، بل يجب عليه أيضا أن يراقب ردود أفعاله خلال عمليّة التّحيين لكي يتحكّم فيها"[1].

➢ **القـارئ المقصود(المستهدف)le lecteur visé**:

طرحه **إرفين فولف** "فهو **قارئ** تخيّليّ **imaginaire** له حضور في النّص عن طريق مجموعة واسعة من الإشارات المختلفة، فهو غير مستقل–فيما يتعلّق بوظيفته– عن المنظورات النّصيّة الأخرى، مثل الرّاوي والشّخوص ومسار الحبكة، **فالقارئ** التّخيليّ في الواقع ما هو إلّا واحد من بين منظورات عديدة ترتبط فيما بينها وتتفاعل، ليجد **القارئ** الحقيقيّ نفسه مدعو للتّوسط بينهما"[2].

وبعد أن قام **إيزر** بتسليط الضّوء على مفاهيم هؤلاء **القرّاء**، والتي تتمحوّر حول مرتكزات مختلفة وتسعى إلى إنشاء توصيفات مختلفة، يكشف أخيرا عن صورة **قارئه الضّمني** الذي له وجود في النّص، فعلى عكس "أصناف القرّاء الذين روّجت لهم النّظريّة الأدبيّة، والذين كانوا في نظر **إيزر** عاجزين على وصف العلاقة بين **المتلقّي** والعمل الأدبيّ، لأنّهم كانوا إمّا ذا أساس تجريبيّ محض، أو ذا أساس نظريّ استكشافيّ، فإنّ **قارئه الضّمني** له جذوره مغروسة في بنية النّص"[3]، لذا فهو يعرّفه

[1] المرجع السّابق، ص 26.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، ص 185.

على أنّه" بنية نصيّة تتوقع حضور متلقٍ دون أن تحدِّده بالضّرورة"[1]. وهو مفهوم يضع بنية مسبقة للدّور الذي ينبغي أن يتبناه كل **متلقٍ** على حدى "**فالقارئ** الضّمني ليس سوى(**دور القارئ**) المسجّل أو المكتوب داخل **النّص**، وبعبارة أخرى فإنّه (**عمليّة التّنسيق**) بين منظورات العرض النّصيّة المختلفة **Perspective de Systéme** (منظور السّرد، ومنظور الشّخصيات، ومنظور العقدة أو الحدث، ومنظور القارئ المتخيّل)، وهكذا فإنّ **القارئ الضّمني** باعتباره (**دور القارئ**)، أو باعتباره (**فعل التّأسيس**) لا يملك أيّ وجود حقيقي، إنّه يجسِّد مجموعة التّوجيهات الدّاخلية **للنّص**، والتي تشكِّل شروط **تلقّيه**، وبالتّالي فإنّه لا يمتلك أيّ أساس تجريبيّ، بل هو متجذِّر داخل النّص ذاته"[2]، ويقصد به أيضا "**القارئ** الذي يجسّد كل الميول اللّازمة لأيّ نص أدبيّ يمارس تأثيره... ويتكوّن هذا **القارئ** من شبكة من الاستراتيجيّات والتّخطيطات، والأمثلة والفراغات، والغوامض، ووجهات النّظر التي تحدّ من استجابة **القارئ**"[3].

والسّؤال المطروح هنا ما العلاقة التي تجمع بين **القارئ الحقيقي والقارئ الضّمني؟** وبغية تقديم إجابة فاصلة جعل **إيزر** مفهومه **القارئ الضّمني** يضمّ مظهرين رئيسين تمثّلا في:

✓ **القـارئ كبنية نصية:**

[1] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة ونظرية جماليّة التّجاوب في الأدب، ص 30.

[2] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، ص 189.

[3] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، ص 55.

يقدّم النّص "رؤية للعالم **Vision du monde**، وهو أيضا في حد ذاته مكوّن من منظورات متنوّعة ترسم رؤية المؤلّف، وتسهِّل بلوغ ذلك الشيء، الذي ينبغي على **القارئ الحقيقي** تصوّره وأحسن مثال على هذه الرّواية، فهي نسق من المنظورات المصمّمة كي تنقل الخاصيّة الفرديّة لرؤية المؤلّف وكقاعدة هناك أربعة منظورات رئيسيّة وهي: **منظور السّارد، منظور الشخوص، منظور الحبكة، منظور القارئ التّخييلي**، وعلى الرّغم من أنّ هذه المنظورات قد تختلف حسب الأهميّة، فإنّه لا يتطابق أيّ واحد منها بمفرده مع معنى النّص وما تفعله هذه المنظورات هو توفير الخطوط الموجّهة النّابعة من نقط انطلاق مختلفة (**الراوي، الشخوص**،...) ويتوارى بعضها وراء بعض باستمرار، كما تصمّم بطريقة تتجمّع كلّها في موقع التقاء عام، ونسمي موقع الالتقاء هذا معنى النّص، والذي يتكوّن تدريجيا في ذهن **المتلقّي**"[1].

✓ **القارئ كفعل مـبنين:**

عندما يقبل **القارئ الحقيقيّ** الدّور ينتج نوع خاص من التّوتّر "بيني أنا نفسي **كقارئ**، وبين الذّات المختلفة جدا في غالب الأحيان (**ذات المؤلّف**) وباختصار يخلق المؤلِّف صورة لنفسه وصورة أخرى لقرّائه، إنّه يصنع قارئه كما يصنع ذاته الثّانيّة، **والقراءة** الأكثر نجاحا هي تلك **القراءة** التي يمكن فيها للذّاتين المبدعتين، أي المؤلِّف **والقارئ** أن يتوصّلا للاتِّفاق التّام"[2].

[1] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة ونظرية جماليّة التّجاوب في الأدب، ص 31.

[2] المرجع السّابق، ص ن.

وبتقسيم **إيزر** لمصطلح القارئ إلى **ضمنيّ** و**فعليّ** في تحليل عمليّة **القراءة** التي تتحوّل فيها بنيات النّص إلى الميزات الشّخصيّة بفضل عمليّة الإدراك، استطاع **إيزر** أن يتجاوز ما فعله غيره في التّركيز على العلاقة بين **النّص والقارئ**، وسمي هذا التّفاعل **بالفجوات**، فالنّص مرتبط **بالقارئ** الذي يكشف هذه **الفجوات** ويقوم بملئها وفق المفاهيم، ذلك أنّ التّفاعل ينتج عن طريق انسجام **القارئ والنّص**.

وعليه فاهتمام **إيزر** بمفهوم **القارئ الضّمنيّ** يبيّن مدى الاهتمام **بالقارئ** وهو الرّكيزة الذي استندت عليها **نظريّة التّلقّي**، فلم يعد **القارئ** مستقبلا جامدا، ولا **متلقيّا** مهملا وإنّما يكون هدفا، فالمبدع حين يبني نصه يتوقّع من **القارئ** مشاركة فعّالة وقت إنشاء نصه.

2-3- الفـجوات(مـواقع اللّا تحديد) lieux d'indéterminations :

إنّ التّفاعل مع **النّص** يجعل من **القارئ قارئا** منتجا إيجابيا لا سلبيا، وهذا التّفاعل إلهام ناجم عن تقنيّة فنيّة في البنية النّصيّة، وتتجلّى في مساحات يطلق عليها **الفراغات** أو **الفجوات** أو **الثّغرات**، ويشمل العمل الأدبيّ على شفرات متعدِّدة "ومادام النّص يتّسم بتعدّدية أبعاده وديمومة **القراءة** والتّأويل فإنّ **القارئ** الفاعل الجيّد هو الذي يملأ فراغات يتركها النّص ويعيد بتأويله وجودا جديدا للنّص، ربّما غفل عنه **القارئ** السّلبي"[1]ولكي يحدث التّفاعل بين **النّص والقارئ**، ويكون

[1] محمد السّيد أحمد الدسوقي، جماليات التّلقّي وإعادة إنتاج الدّلالة، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2007م، ص11.

القارئ مشاركا في بناء المعنى وتشكيله ينبغي أن يتضمّن النّص عددا من **الفجوات** والعناصر غير المحدّدة، ويكون دور **القارئ** هو ملأها بطريقة ذاتيّة خلّاقة بالاستعانة بما هو معطى في النّص، فحبكة النّص ليست واضحة بشكل مباشر بل تتطلّب من **القارئ** أن يكون في مواجهتها في وضعيّة فاعلة[1]، لتصبح **الفراغات** أو **البياضات** حسب وجهة نظر **إيزر** هي" تلك المساحات التي يحدث فيها التّفاعل بين **المتلقيّ والنّص**"[2] كما يمكن تعريفها بأنّها "تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلِّم والمخاطب، أو بين المبدع **والمتلقّي**، بحيث يعرف أحدهما ما لا يعرفه الآخر، ويُنتِج هذا التّفاوت ثغرة معرفيّة بين الطّرفين، تعدّ إحدى العناصر الضّروريّة للتّواصل، أي لتأديّة الوظيفة التّواصليّة للّغة"[3].

يرى **إيزر** "أنّ **القارئ** يلتقي مع **النّص** في أماكن من هذه المساحات التي يطلق عليها أسماء: **الفراغات، الفجوات، البياضات**"[4] وهو المكان الذي يتطوّر فيه المعنى ومنه يقوم **القارئ** بملئه في سبيل إنتاج المعنى، **فالنّص** عنده يترك مساحات فارغة **للقارئ** حتّى في قصد المبدع، أو يبرّر له هذا الموقف ويستخدم فيها خبرته ومعلوماته المعرفيّة، ومنه كلّ **قارئ** يصبح مشاركا بناءً في ملء **فراغات النص، وردم الفجوات** الموجودة فيه، مستمدا ذلك من خلفيته التّاريخيّة والمعرفيّة والثّقافيّة، وكلّما

[1] محمد سعدون، جماليّات التّلقّي مفهومها ومرجعياتها الفلسفيّة، مجلة كلية الآداب واللّغات، جامعة مسيلة،ع3، 5جوان،2014م. ص 69.

[2] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب، ص 33.

[3] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التّفاعلي، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م، ص 153.

[4] فاطمة البريكي، قضية التّلقّي في النّقد العربي القديم، ص 58.

اتّسعت ثقافة **القارئ** سهل عليه إنتاج المعنى من خلال **ملء الفراغات**، وهذه الأخيرة لها وظائف تتمثّل في كونها:

- ✓ تسمح بتنظيم مجال معرفيّ للإسقاطات المتفاعلة.
- ✓ تساعد **القارئ** على إيجاد علاقة محدّدة بينه وبين المبدع.

فالفجوات تعتبر في العمل الأدبيّ أساس التّواصل بين **القارئ والنّص**، وملأها يؤدّي إلى الرّبط بين أجزاء **النّص** المختلفة وجبر الانكسارات الواقعة بين عراه لتشكّل لدى **القارئ** وجهة نظر تفضي به إلى فهم **النّص**، وتمنحه حق الشّراكة ووجهة النّظر هذه هي دلالة عديدة يمكن أن يصل إليها **القارئ**، فكما كان **أفق التّوقع** وما يصيبه من انزياح هو معيار لنجاح العمل الأدبيّ عند **ياوس**، فكذلك **الفجوات** و**الفراغات** هي معيار نقديّ يستعمله **إيزر** ليحكم على رفعة النّص الأدبيّ، فكلّما قلّت فراغات العمل الأدبيّ وضاقت أمام **القارئ**، وحُرِم من المشاركة في اكتشاف معانيه، عدّ العمل فاشلا[1].

2-4- السّـجل النّـصي le répertoire du texte:

هو "مجموع الاتّفاقات الضّرورية لقيام وضعيّة ما، أي أنّ النّص في لحظة قراءته ولكي يتحقق المعنى، يتطلّب إحالات ضرورية لحصول ذلك التّحقق وتكون إحالات إلى كل ما هو سابق على

[1] رضا معرف، جدليّة التّاريخ والنّص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية ، ص 281.

النّص كالنّصوص الأخرى، **وكلّ ما** خرج عنه كأوضاع وقيم وأعراف اجتماعيّة وثقافيّة"[1] فالنّص يستند إلى مجموعة من المعايير الخارجة عنه مختارة من السّياقات التّاريخيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة والأدبية، وبذلك فالسّجل هو الذي يسمح **للقارئ** أن يقول ما لم يقله المبدع في نصّه، ويمكنه من رؤية ما لم يكن يراه، وعليه فالنّص لحظة قراءته يتطلّب سجل نصي في ظلّه تتمّ عمليّة التّفاعل بينه وبين **القارئ** ويتحدّد الأفق، والمعنى الناتج يكون دائما بتفعيل البنيات النّصيّة الممنوحة والاستراتيجيات التي توجّه **القارئ**.

2-5- الاستـراتيجيّات النّـصية les stratégies textuel:

وهي عبارة عن مجموعة من القوانين التي لابدّ لها من مرافقة التّواصل الذي يتمّ بين **المؤلّف والقارئ**، وظيفتها الرّبط بين عناصر السّجل وتقييم العلاقة بين السّياق المرجعيّ و**المتلقّي**، أيْ أنّها تقوم برسم معالم موضوع النّص ومعناه، وهي المسؤولة عن كيفيّة توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السّجل على النّسيج النّصيّ، وبالتّالي على ضوئها يتحدّد النّص في بنائه وشكله الخاص[2]، بمعنى أنّه بالإمكان الاستعانة بالسّياقات الخارجيّة مع مراعاة الحدود التي بإمكان توجيهات النّص رسمها، فمعنى النّص لا يبنى إلّا في إطار استراتيجيّة محدّدة.

---

[1] عبد العزيز طليمات، الواقع الجماليّ وآليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ إيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانيّة، العدد3، 1992م، ص 58.

[2] علي حمودين، المسعود القاسم، إشكالات نظرية التّلقّي، المصطلح، المفهوم، الإجراء، مجلة الأثر، كلية الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع 25، جوان 2016م، ص 311 .

2-6- مستويات المعنى:

يرى **إيزر** بأنّ "النّص لا يُظهر المعنى في نمط محدّد من العناصر، وإنّما يتأسّس وفق مستويات تظهر على الوجود بفعل الإدراك الجمالي، إذ يرى بأنّ هناك مستويين تتم وفقهما عمليّة متواصلة لبناء المعنى، تحتلّ خلالها العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفيّ (**السّياق المرجعيّ**) على المستوى الأماميّ (**النّص**)"[1]، وهذه النّظريّة تنظّم علاقة النّص بالسّياق الخارجي، كما لا يمكن فهم النّص إلّا عبر هذه الخلفيّة، دون إهمال كفاءة **القارئ** المعرفيّة وقدرته على الاستمرار في عمليّة **القراءة** والوصول إلى بناء الموضوع الجماليّ.

2-7- وجـهة النّـظر الجـوالة le ponant de vue mobile:

مأخوذة من الفلسفة الظّاهراتية، وهي "تتيح **للقارئ** أن يسافر عبر **النّص**، كاشفا بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض، والتي تُعدّل كلّما حدث انتقال من واحد إلى الآخر"[2]، وبالتّالي **فالقارئ** يجول في **النّص** بحريّة، يتقدّم إلى الامام، ويعود للخلف، يبني ويهدم متى رأى ذلك ضروريا للفهم وتحصيل المعنى، ومعنى هذا "أنّ وجهة النّظر الجوالة نشاط قصدي واعٍ يقوم به **القارئ** من خلال عملية الهدم والبناء وتكون هذه العمليّة لها علاقة بالخبرة الجماليّة للقارئ، وما يذخره من مرجعيات ومعايير، فيهدم ما بناه ليعيد البناء مرة أخرى، وهكذا فكلّ لحظة من لحظات

[1] المرجع نفسه، ص ن.

[2] روبرت هولب، نظرية التّلقّي مقدمة نقديّة، ترجمة: عز الدين اسماعيل، ص 143.

القراءة هي جدليّة ترقّب وتذكّر"[1]، وهذا ما يبيّن أنّ فعل **القراءة** يختلف من فترة إلى أخرى، حيث تتشكّل وجهات نظر مختلفة عبر السّيرورة التّاريخيّة.

وكحوصلة لهذا المبحث: وقفت فيه عند أهم الطروحات الإجرائيّة التي وظّفها رائدا **جماليّة التّلقّي ياوس وإيزر** في سعيهما لإيجاد نموذج نقديّ جديد يفتح آفاق جديدة في الممارسة النّقديّة الأدبيّة، حيث سلّطت نظريتهما الاهتمام على **المتلقّي** ومنحته السّلطة الأكبر والدّور الفعّال في العمليّة الأدبيّة، فهو موجّه **النّص** ومحدِّد قيمته انطلاقا من مجموعة العوامل المؤثّرة فيه.

وفي ختام هذا الفصل: توصّلت إلى أنّه رغم اختلاف التّوجه النّقديّ لكل من **ياوس وإيزر**، فهما يتّفقان في العموم والكلّيات ويختلفان في الجزئيّات والتّفاصيل، وأهم ما يختلفان فيه هو أنّ **ياوس** يركّز على تاريخ الأدب وتطوّر النّوع، بينما يهتم **إيزر** ببناء المعنى وطرائق التّفسير لاعتقاده أنّ **النّص** ينطوي على عدد من الفجوات ومن نقاط الاختلاف بينهما أيضا أنّ "**ياوس** قد تأثّر بعلم التّفسير (**الهيرمينوطيقا**) عند **هانز جورج جادامير** بينما تأثّر **إيزر** (**بالظّاهراتية الفينومينولوجيا**) وبأعمال **رومان إنجاردن** على وجه الخصوص"[2]، إلّا أنّهما يتّفقان في عدّة جوانب، أهمّها تغيير الأنموذج النّقدي، إذ طوّرت النّظريّة الجماليّة والتّاريخيّة نحو نظريّة الاتّصال الأدبيّ، وانصبّ اهتمامها على قضايا التّجربة الفنيّة (**الممارسة الجماليّة**)، التي تؤسّس تجلّيات الفنّ

[1] علي حمودين، المسعود القاسم، إشكالات نظرية التّلقّي، المصطلح، المفهوم، الإجراء، ص 312.

[2] عبد النّاصر حسن، نظريّة التّوصيل وقراءة النص الأدبيّ، ص 121.

كفاعليّة إنتاجية واستقبالية واتّصاليّة، كما يلتقيان في كونهما يحترمان **القارئ** ويعيدان له مكانته الضّرورية ودوره الفعال في العمليّة الإبداعيّة، باعتباره شريكا أساسيّا في هذه العمليّة، وباعتبار **القراءة** ذاتها شرط أساسيّ وضروريّ في تفسير النّص وتأويله.

وقد أوجزت في هذا الجدول أوجه التّشابه والاختلاف بين رائدي **جماليّة التّلقّي**، من خلال طروحـات **هانس روبرت ياوس** وآليات الاستجابة الجماليّة عند **فولفغانغ أيزر**.

هانز روبرت ياوس	فولفغانغ إيزر
✓ اتّجه نحو تاريخ الأدب. ✓ اعتمد على التّفسير (**الهرمينوطيقا**). ✓ نشاطه كان مرتبطا بموضوعات لها طبيعة اجتماعيّة وتاريخيّة كدراسة تاريخ التّجربة الجماليّة.	✓ برز في مجال النّقد الجديد ونظريّة النّص. ✓ الفلسفة الظّاهراتيّة هي المؤثّر الأكبر فيه. ✓ اهتمّ بالنّص وكيفيّة ارتباط القراء به. ✓ انطلق من نقطة السّؤال عن كيفيّة أن يكون للنّص معنى لدى القارئ، والمعنى المقصود هنا ليس المعنى المختبئ في النّص بل هو المعنى الذي ينتج عند تفاعل القارئ بالنّص.

الفـصـــــــل الثّـــــالـث:

تجلِّيات نظريّة التّلقّي في الدّرس البلاغيّ العربيّ

أولا: مظاهر اهتمام البلاغيين العرب القدماء بنظريّة التّلقّي.

1- أقطاب العـمليّة الابداعيّة.

2- معايير الحكم الجماليّ عند البلاغيين العرب القدماء.

ثانيا: محاور التّلقّي في التّراث البلاغيّ العربيّ.

1- الخطـاب القرآنيّ وقضايا التّلقّي.

2- الشّعر وقضايا التّلقّي.

أولا: مظاهر اهتمام البلاغيين العرب القدماء بنظريّة التّلقّي:

إنّ المنشغل بالبحث في الدّرس البلاغيّ العربيّ القديم يلمس عناية هذا التّراث الزّاخر بظاهرة **التّلقّي**، وهذا الاهتمام مبثوث في تضاعيف أمّهات كتب البلاغة العربيّة القديمة؛ على غرار "**البيان والتّبيين**" **للجاحظ**، و"**عيار الشّعر**" **لابن طباطبا**، و"**دلائل الإعجاز**" **لعبد القاهر الجرجانيّ**، و"**منهاج البلغاء**" **لحازم القرطاجنيّ** وغيرهم من البلاغيين والنّقاد الذي أشاروا لعدّة قضايا ذات صلة بأفكار علماء **نظريّة التّلقّي** الحديثة، من قبيل دور **المتلقّي** في بناء المعنى، والصّلة بين المبدع والنّص **والمتلقّي**، وذلك حين غاصوا في شرح أقطاب العمليّة الابداعيّة وذكر معايير الحكم الجماليّ في بيان جودة النّصوص الإبداعيّة، وكلّها إشارات تبيّن أنّ تراثنا البلاغيّ حافل بإرهاصات **التّلقّي** وهو ما سنسعى لإبرازه في هذا الفصل.

1- أقطاب العمليّة الابداعيّة:

لقد أدرك علماء البلاغة بأنّ العمليّة الإبداعيّة ناتجة من اتّحاد الأقطاب الثّلاثة مجتمعة: **المبدع والمتلقّي والعمل الأدبيّ**؛ وبمصطلح البلاغة العربيّة: **المخاطِب** و**المخاطَب** و**الخطاب الأدبيّ**، باعتباره رسالة من المبدع (**المخاطِب**) إلى المتلقّي (**المخاطَب**) في مقام أو ظرف معيّن، وبنظام بيانيّ خاص هو البيان العربيّ. بهدف حصول التّأثير والإقناع والفهم والإفهام بين المبدع **والمتلقّي**، لأنّ "مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسّامع إنّما هو الفهم والإفهام"[1]، وانطلاقا من كون العمليّة التّواصليّة تتمّ في صورتها المطلقة عن طريق الأقطاب الثّلاثة: **المرسل والرّسالة والمرسل إليه (المتلقيّ)**، فمن اللّازم التّعرض لها

[1] أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط1، 1968م، 1/154- 55.

وتحديد دلالاتها تحديدا يميل إلى الموضوعيّة قصد معرفة وظيفة كل ركن وتفاعله مع الأركان الأخرى في العمليّة الإبداعيّة.

1-1- المُبْدِعُ:

أمّا **المبدع** في التّواصل اللّغويّ والأدبيّ فيمكن أن تدلّ عليه عدّة مصطلحات منها: **المرسل** و**الأديب** و**المنشئ** و**الصّانع** و**الكاتب** و**الشّاعر** و**الفنّان** وغير ذلك، وهي وإن اختلفت في جذورها اللّغويّة والاصطلاحيّة فإنّها تكاد تتّفق في دلالة المُرْسِل المُطْلَقة.

وينطبق على **المرسل** مصطلح **الأديب** في النّصوص الأدبيّة إجمالا؛ والأدب لغة "الذي يَتَأَدَّبُ به الأديب من النّاس، سُمِّي أدبا لأنّه يَأْدِبُ النّاس إلى المحَامدِ ويَنْهاهُم عَنِ المَقَابِحِ و أَصْلُ الأَدبِ الدُّعاءُ ومنه قِيلَ للصَّنيعِ يُدعى إليه النَّاس مَدْعاةً ومَأْدُبَةً"[1]، والأديب الآخذ بمحاسِن الأخلاق والحاذق بالأدب وفنونه[2]، وفي ضوء هذا المعنى **فالأديب** مثل الصّانع الماهر الذي يعمد إلى تأليف نصوص ذات طابع فنّي مستعملا ذخيرته الكلاميّة.

والملاحظ أنَ الأدب فنّ من فنون كثيرة، وإذا حاولنا التَعرض لمفهوم الفنّ فإنّه يعرف في صورته المجملة على أنّه "تَعْبير عن تجربةٍ يمرّ بها الفنّان، تُصبِحُ أدبًا إذا اتّخذت الكلمة وسيلة"[3]، أمّا إذا سعينا إلى بعض

---

[1] جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، تح: عبدالله علي الكبير وآخران، دار المعارف، القاهرة،ج1(مادة أدب)، ص 42.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدّعوة، تحقيق: مجمع اللّغة العربيّة، القاهرة،1392هـ، 1972م،10/1.

[3] الطّاهر علي مكي، قضايا الشّعر المعاصر، النّدوة الثّانيّة، إصدارات مجمع اللّغة العربية، فبراير 1998م، ص 2.

التّفصيل فإنّه يُمكِن أن يعرّف في معناه الانتقائي على أنّه القدرة التي يمتاز بها **الفنّان** على الانتقاء من بين الموجودات المحيطة به، أو التي يتخيّلها نوعيات معيّنة ذات صفات متباينة ويقوم بنقلها إلى المشاهد أو المستمع في صيغة أو أخرى[1]، وأمّا في معناه الانطباعيّ **فالفنّان** يتلقّى المؤثّرات الجماليّة من الواقع من حوله ثم يعمد إلى تخزينها في نفسه ويقيم بينها علاقات جديدة لم تكن موجودة في الواقع البيئيّ الذي استمدت منه[2]، بمعنى أنّ **الفنّان** يحدث لوناً من التّفاعل بين الذّات والخارج؛ فيتلقّى الموضوعات الخارجيّة بواسطة الإحساس الداخليّ، ثم يصهرها في بوتقة التّجربة الفنيّة، ويخرجها في ثوبٍ فنيّ للمتلقّي[3]، ويدل هذا عمليّا أنّ الفنّان يسير في ثلاث مراحل أساسيّة[4] :

المرحلة الأولى: مرحلة التّلقّي من الخارج.

المرحلة الثّانيّة: وهي تصنيع ما يتلقّاه بدخيلته فيحيله إلى مقوّمات ومركّبات جديدة.

المرحلة الثالثة: مرحلة التّقديم والإبانة الفنيّة وهي تعتمد على كفاءة الفنّان وما يحوزه من أدوات.

فالأدباء يختلفون في مرحلة الإبانة قوة وضعفا باختلاف قدراتهم ومواهبهم، وباختلاف بيئاتهم وعقائدهم وزمانهم؛ **فالأديب** الذي عاش في العصر الجاهلي ليس نفسه أديب القرن العشرين، والأديب الألمانيّ ليس

[1] يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجيّة الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1986م، ص 5.
[2] المرجع نفسه، ص 8.
[3] حبيب مونسي، فعل القراءة (النّشأة والتّحول)، منشورات دار الغرب، د ط، الجزائر، 2001م،2002م، ص 11.
[4] يوسف مخائيل أسعد، سيكولوجيّة الإبداع في الفن والأدب، ص 8.

هو نفسه الأديب الهنديّ، وبطبيعة الحال فإنّ ذلك لا ينفي التّشابه في طرق بعض المواضيع، لأنّ الإنسان واحد في كل زمان ومكان.

كما أنّ تجارب الأدباء –من ناحية أخرى– تتنوّع وتتعدّد تبعا لعوامل كثيرة منها النّفسيّة والاجتماعيّة والعقائديّة وغيرها، بل إنّ شخصيّة الأديب ذاته تتباين؛ ذلك أنّ كلّ شخص مملوء بكلّ الشّخصيات الممكنة، وكأنّ سيرة الشّخص سلسلة من اللّحظات عمرها شخصيات جديدة تفرض المواقف ظهورها تباعا[1]، وهذا ما يجعل الأديب في مرحلة ما من مراحل شخصيته متباينًا مع مرحلة سابقة أو لاحقة، ويتجلّى تباينه في أعماله بشكل من الأشكال، ويكون التّباين ظاهرا للعيان مرة وغامضا مرة أخرى، **فشاعر الرّسول صلى الله عليه وسلّم حسّان بن ثابت** تختلف قصائده في الجاهليّة جوهريّا عن قصائده في الإسلام.

ومن المستحسن أن يُحفَظ كلّ مصطلحٍ ببيئته وثقافته وحضارته، فإذا كان البلاغيون العرب القدماء –على سبيل المثال– يصفون **الأديب** بالشّاعر أو **الخطيب** ويسمّون العملية الأدبيّة بالصّنعة وغير ذلك من المصطلحات، فإنّ الموضوعيّة تقتضي الحفاظ على هذه المصطلحات بدل إدراج مصطلحات غربيّة قد تُفسِد الدّلالة وتُذهِب المعنى.

[1] حبيب مونسي، فعل القراءة (النّشأة والتّحوّل)، ص 4.

وللمبدع دور كبير في تكوين العمل الإبداعيّ "ولهذا فقد ركّز النّقاد القدماء على تناول شخصيّة المبدع من خلال الاهتمام بالكشف عن موهبتـه، وثقافـته وبيئته، وقـدرته على الإبداع، والتّأثير"[1]، وقد **قيل**: "إنّ المبدع هو الشّخص الذي يمتلك موهبة متميّزة، وثقافة تساعده على الابتكار والخلق وإدراك الرّوابط الخفيّة بين الأشياء "[2]، فمن أهم الخصائص الأساسيّة التي يتّصف بها **المبدع**، حساسيته المفرطة وقدرته على استيعاب المواقف الصّعبة، فهو شخص يختلف عن غيره من البشر بصفات خاصة تجعله جديرا بأن يكون **مبدعا**، مثل الإحساس المرهف والذّكاء والخيال الواسع والحرّيّة والموهبة، كما يتميّز بتفوّقه على غيره من حيث كميّة الأفكار التي يقترحها عن موضوع معيّن في وحدة زمنيّة ثابتة فهو على درجة عالية من القدرة في سيولة الأفكار وسهولة توليدها[3]، وهي مميّزات ضرورية وجب أن يتّصف بها **المبدعون**.

أمّا عن صفات المبدع **الشّاعر** فقد عدّدها **ابن رشيق القيروانيّ** في **قوله**: "من حكم الشّاعر أن يكون حلو الشّمائل، حسن الأخلاق، طلق الوجه، مأمون الجانب، سهل النّاحية، وطئ الأكناف، فإنّ ذلك ممّا يحبّبه إلى النّاس، ويزيّنه في عيونهم و يقرّبه من قلوبهم"[4]، فمن هذا القول نفهم أنّ **ابن رشيق** قد ركّز في الصّفات الشّخصيّة المتعلّقة **بالمبدع** الإنسان وليس **بالمبدع الفنان**، لأنّ شخصيّة الإنسان تنعكس

---

[1] محمد درابسة، التّلقّي والإبداع، قراءات في النّقد العربي القديم، مؤسّسة حمادة للدّراسات الجامعية والنّشر والتّوزيع، الأردن، د ط، 2003م، ص 12.

[2] المرجع السّابق، ص ن.

[3] هالة محجوب خضر، علم الجمال و قضاياه، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، ط1، 2002م، ص 151.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـ، 1981م، 196/1.

بالضّرورة في إبداعه وعلى هذا فإنّ التّحليّ بالأخلاق الحميدة من أهم صفات **المبدع** التي تمكّنه من استقطاب أكبر عدد من القرّاء.

1-2- النّص الأدبيّ وإشكاليّة المفهوم:

أمّا القطب الثّانيّ في عمليّة التّواصل اللّغوي العام فهو **النّص**، وللقبض عل دلالاته المختلفة ومعانيه المتشعِّبة وجب تقديم مفهومه على الصّعيدين اللّغوي والاصطلاحي.

1-2-1- النّص لغة:

النّص: رفْعُك الشّيء، **نَصَّ** الحديث **يَنُصُّه نصّاً**: رفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ فقد **نُصَّ**، قال **الأزهري**: **النّص** أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها ومنه قيل: **نصَصْتُ** الرّجلَ إذا استقصَيْت مسأَلته عن الشّيء حتى تستخرج كل ما عنده، ومنه قول الفقهاء **نصُّ** القرآن و**نصُّ** السُّنة أيْ ما دلّ ظاهر لفظهما عليه من الأحكام[1]. ومنه يمكن القول إنّ **النّص** في أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، فإذا قلنا **نَصَصْتُ** الرّجل أي أخْرَجْتُ كلَّ ما عنده، و**نَصَصْتُ** النّاقة أي أوصلتها إلى أقصى سرعتها[2]، وإذا رُبِطَ **النّص** باللّغة صار المعنى اللّغوي المفترض إظهاره واستخراج أقصى ما يمكن استخراجه منه (من المعاني).

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، (مادة نصص)، 7/ 4441– 4442.

[2] محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللّغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التّراث العربيّ، ط1، بيروت، 2001م، (مادة نص)، 82/12.

1-2-2- النّص اصطلاحا:

يبتعد المفهوم الاصطلاحي **للنّص** ظاهريّا عن الجذر اللّغوي له، ولعلّ ذلك يعود إلى كون الاصطلاح مأخوذا من الفكر النّقديّ الغربيّ أكثر ممّا هو مستوحى من التّراث العربيّ.

فمن الصّعوبة إيجاد تعريف جامع مانع **للنّص** ومردّ ذلك "اختلاف التّصور لذلك الكائن والغاية من دراسته، فحدود **النّص** ونظريته ومفهوميّته تتجسّد وتتبلور وفق تلك المنطلقات، سواء أكانت إيديولوجيّة أو نفسيّة أو خلقيّة ؛ **فالنّص** سيتموقع في الواقع الذي ينتجه عبر لغة مزدوجة تتمّ في مادّة اللّسان وفي التّاريخ الاجتماعيّ"[1]، بالإضافة "إلى كونه شحنة انفعاليّة تحكمها قواعد لغويّة ومعايير أخلاقيّة وقيم حضاريّة وخصائص اجتماعيّة"[2]، أي أنّ **النّص الأدبيّ** له مرجعيّة تربطه بالواقع.

ومن بين التّعاريف المقترحة له أكّد **بنفنيست Benveniste Emile** بأنّ **النّص** هو الجملة وهي إبداع ليس لها تعريف، وتنوّع بدون حدود، وهي الحياة نفسها للّغة في أثناء الفعل[3].

كما نجد **رولان بارت Roland Barthes**-في تعريفه **للنّص**- يفرّق بين نوعين منه:

- نصّ اللّذة: الذي يبعث النّشوة في نفس **المتلقّي**.

---

[1] سعيد بوسقطة، شعرية النّص بين جدلية المبدع والمتلقّي، مجلة التّواصل، ع8، جوان 2001م،جامعة عنابة، الجزائر، ص 216.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] عبد القادر سلامي، تحليل الخطاب (مقدمة للقارئ العربي)، موقع ديوان العرب، تاريخ المقال: 17-10-2007 تاريخ التّحميل: **2021/08/02** موقع إنترنت: **http://www.diwanalarab.com/spip.php?article 10843**

– نص المتعة: الذي يتعب **المتلقّي** و يضعه في حالة ضياع؛ ويزعزع ثبات أذواقه وقيمه وذكرياته، **فبارت** في تعريفه للنّص–هنا–اهتمّ بما تحدثه النّصوص **المتلقّي**، إمّا تحقّق له اللّذة و إمّا ترمي به في سراديب المتعة.

أمّا **جوليا كريستيفا Julia Kristeva** فترى أنّ **النّص** بصفة عامة آلة نقل لسانيّ يعيد توزيع نظام اللّغة، أمّا **النّص الأدبيّ** فهو نسيج من الألفاظ والعبارات ويتميّز بالجماليّة عن باقي النّصوص الأخرى[1]؛ ويتّضح من خلال هذه الرؤية تفريق **جوليا كريستيفا** بين النّصوص من خلال إظهار بعض مميّزات **النّص الأدبيّ** عن غيره من النّصوص.

كما انتهى **محمد مفتاح** إلى أنّ **النّص** مدوّنة حدت كلاميّ ذي وظائف متعددة[2]، وذلك على الرّغم من إقراره المبدئيّ بأنّ **للنّص** تعاريف عديدة تعكس توجّهات معرفيّة ونظريّة ومنهجيّة مختلفة[3].

ويفرض مصطلح **النّص** مصطلحا آخر معه هو **الخطاب، والخطاب** في الاصطلاح مثل **النّص** أيضا عرف تعاريف كثيرة يمكن الإشارة إلى بعضها[4]؛ حيث نجد **إميل بنفنست** يقابل بين اللّسان بوصفه نسقا من العلامات والخطاب بوصفه إنتاجا للمرسلات، **فالخطاب** قريب من الكلام أو اللّفظ، كما يعرّف **ديكرو Oswald Ducrot الخطاب** بوصفة تتابعا لملفوظات تتقاسم المقتضيات نفسها، ويرى

---

[1] سعيد بوسقطة، شعريّة النّص بين جدليّة المبدع و المتلقيّ، مجلة التّواصل، ص 216.

[2] الوظائف حسب الباحث في أنّه حدث، تفاعليّ، وتواصليّ ومغلق، وتوالدي. ينظر شرح هذه المصطلحات: عبد القادر سلامي، تحليل الخطاب (مقدمة للقارئ العربي)، موقع ديوان العرب، (موقع أنترنت).

[3] المرجع نفسه، موقع ديوان العرب، (موقع أنترنت).

[4] ماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللّسانيات، تج: عبد القادر فهيم الشّيباني، ط1، سيدي بلعباس، الجزائر،2007م، ص 49.

بول ريكور Poul Ricoeur "أنّ كلمة **نص** تطلق على كلّ **خطاب** تمّ تثبيته بواسطة الكتابة، بحيث يكون التّثبيت بالكتابة مؤسِّسا للنّص نفسه"[1]، وهذا المعنى يتشابه مع الدّلالة العربيّة التّراثيّة، حيث يشير هذا المفهوم إلى مرحلة مهمّة من مراحل ميلاد **النّص**، وهي مرحلة التّدوين أين يتجسّد **النّص** في مخطوط بعينه وهو ما يهيئ للقرّاء عمليّة الاستقبال والقراءة.

نستخلص ممّا سبق من تعاريف أنّ **للنّص الأدبيّ** خصائص وغايات تهدف كلّها للتّأثير في **المتلقّي** بشتى أشكال التّأثير من خلال النّسيج اللّغويّ عبر خاصيّة الكتابة على اعتبار أنّها "المرحلة الخطرة في **النّص** لا يمكن إهمالها في تاريخ ميلاد **النّص**، إذ ليست الكتابة توقيتا مطلقا وإنّما ميلاد يمتدّ إلى لحظة التّخلّق الجنينية التي بذرت فيها الأحداث المثيرة بذرتها، وإلّا لكنّا سلبنا من **النّص** شطرا مهما خطيرا من حياته"[2]، وتبدو كل التّعريفات السّابقة نظريّة أيْ إنّها لا تخصّ جنسا أدبيا معيّنا، فإذا لامست الجانب التّطبيقيّ فيمكن أن يقسّم **النّص الأدبيّ** حينها -في المنظور التّراثيّ- إلى قسمين كبيرين هما: الشّعر والنّثر، فالنّثر كلام يخالف الشّعر ومصدره العقل، والشّعر هو الكلام الموسيقيّ المقيّد بالوزن والقافيّة الذي يحقّق الجمال الخالد في شكل يلائم ذوق العصر الذي قيل فيه، ويتّصل بنفوس النّاس، الذي يُنشَد بينهم ويمكِّنهم من أن يذوقوا هذا الجمال حقا فيأخذوا بنصيبهم النّفسي من الخلود على حد تعبير **طـه حسين**[3].

---

[1] عمارة النّاصر، اللّغة والتّأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربيّة والتّأويل العربيّ الإسلاميّ، دار الفارابيّ، بيروت، لبنان، ط1،2007م، ص 24.

[2] حبيب مونسي، توتّرات الإبداع الشّعريّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة السّاحة المركزيّة، بن عكنون، الجزائر، د ط، 2009م، ص 64.

[3] عزّ الدين الأمين، نشأة النّقد الأدبيّ الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1390هـ، 1970م، ص 114.

ومردّ هذا التّنوع الملاحظ في التّعريفات المقدّمة **للنّص** عند النّقاد المحدّثين، إلى الزّاوية التي ينطلق منها الباحث لتوصيف **النّص**، فمنهم من يتوسّل الفلسفة، ومنهم من يجعل النّصوص الأدبيّة كالرّواية والشّعر مرتكزا في صنع افتراضاته النّقديّة، ومنهم من يتأثّر باللِّسانيّات والبنيويّة وغير ذلك.

وبناء على هذا، يمكن تكوين تعريف من التّعريفات السّابقة مع مراعاة أن يكون جامعا لمختلف الأجناس الأدبيّة التي تستعمل اللّغة وسيلة تواصل؛ فيكون **النّص** حينها عبارة عن النّسيج اللّغوي المدوّن والمؤلّف من سلسلة من الجمل المترابطة المنظّمة التي تشكِّل وحدات ذات دلالات خاصة بها، تتضافر هذه الوحدات لتشكّل كلاما يـؤدِّي هدفا ما، وهذا الكلام هو النّص[1].

1-3- القارئ (المتلقّي):

يعدّ **القارئ** -وهو القطب الثّالث- الرّكيزة الأساسيّة في اكتمال حلقة التّواصل **للنّص اللّغوي**؛ فدون **قارئ** لا تتحقّق عمليّة التّواصل اللّغويّ التي تستلزم الأطراف الثّلاث: **المرسل والنّص والمرسل إليه**، إذ لا

[1] محمود حسن الجاسم، أسباب التّعدد في التّحليل النّحويّ، المكتبة الشاملة، د ط، د ت، ص 50. (والمفهوم كما يقول الباحث مستخلص من مؤلفات عديدة اختلفت في تحديد مفهوم النّص، منها: بحيري سعيد حسن، علم لغة النّص، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997م، ص99-118، وحنفي حسن، قراءة النّص، مجلة ألف، ع8، ص11-12، وخليل إبراهيم، النّص الأدبي تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، دار الكرمل للنّشر والتّوزيع، عمان، 1995م، ص9- 18، الأزهر الزناد، نسيج النّص، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1993م، ص 11-17 ومرتاض عبد الملك، مفاهيم نقدية بين التّراث والحداثة، نظرية، أدب، نص، ضمن سلسلة قراءة جديدة لتراثنا النّقدي، النادي الأدبي الثّقافي، جدة، السعودية، 1990م، ص 266 – 275، ونصر عاطف جودة، النّص الشعري ومشكلات التّفسير، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996م، ص 15- 16).

تتحقّق فاعليّة **القراءة** إلّا بوجوده، فهو من يثري النّص بزاده المعرفيّ، وكلّما كانت ثقافته عاليّة كلّما زاد فهمه للأثر.

فالمتلقّي هو مستقبل النّص الأدبي وقارئه و"هو المحرّك لعجلة القراءة و المفعّل لها، فلا يمكن أن نصل إلى المعنى ما لم نستعن به ليكشف لنا عن معاني النّص ومكامنه"[1]. فالمعنى إذن يُبنى بمشاركة **القارئ** بغض النّظر عن موقفه أكان بالقبول أو بالرّفض، فهو يفهم **النّص** على قدر استعداده.

ومن هنا نستطيع القول أنّ **المتلقّي** و**القارئ** مترادفان، إلّا أنّ "مصطلح **المتلقّي** أشدّ دلالة على حال السّماعيّة للشّعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ والسّامع"[2]، إذ أنّ **التّلقّي** يكون بالقراءة أو بسواها، وعليه **فالمتلقّي والقارئ** سنستعملهما في بحثنا كمترادفين، غير ناسين الفروق الدّلالية بينهما.

إنّ **المتلقّي** لغة واصطلاحا من "لقيَ فلان فلاناً، ولاقاه، وتلقّاه، لقياناً وملاقاةً وتلقِّـيّاً أيْ صادفه وقابله واستقبله. **فالمتلقّي** المُستقبِلُ، كما أنّ **التّلقّي** في المصطلح النّقديّ الحديث يعني استقبال **القارئ** للنّص الأدبيّ بعين الفاحص الذّواقة بغية فهمه وإفهامه، وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة الحديثة وآرائه المكتسبة والخاصة في معزل عن صاحب النّص[3]، أي أنّ **المتلقّي** هو مستقبل النّص الأدبي وقارئه.

---

[1] باللودمو خديجة، المتلقّي بين نظريّة التّلقيّ والأدب التّفاعلي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة ورقلة، 2012م/2013م، ص 30.

[2] بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقّي أصول وتطبيقات، ص 59.

[3] غازي مختار طليمات، أدبنا القديم ونظرية التّلقّي، مجلة الأدب الإسلامي، مج 6، ع 23، 1420هـ،1999م، ص 4.

ففي العقد السادس من القرن العشرين استبدل النّقاد قبلتهم التي كانت إمّا **المؤلِّف** وإمّا **النّص**، ليميِّموا أقلامهم شطر **المتلقّي**، وتنصيبه على قمة الهرم الأدبيّ معلنين بذلك انقلابا نقديّا في نظريّة الأدب، وإن كان **المتلقّي** وليد الدّراسات الغربيّة، وخاصة ما تعلّق منها **بنظريّة التّلقّي** الألمانية، فهذا لا يعني أنّ التّراث الأدبيّ العربيّ قد أغفله ولسنا نهدف هنا إلى " إثبات أنّ النّقد العربيّ كان واعيا بعمليّة **التّلقّي** وإنّما نقصد إبراز تجلّيات هذا الوعيّ"[1]، وبهذا التّحول تكون **مدرسة كونستانس** قد عملت على تحويل الاهتمام من **جماليّة الإنتاج** إلى **جماليّة التّلقّي**.

فجماليّة التّلقّي بإعادة اعتبارها **للقارئ**، لا تنفي العناصر الأخرى وإنّما تحاول إدخال **المتلقّي** في دائرة الضوء، ليس باعتباره منفعلا أو فاعلا، وإنّما متفاعلا.

و**القارئ** هو شخصيّة خارج سياق العمل، ولكنّه لا يخرج خارج سياقات الذّات حيث يمتلك ذاتيته، فإذا قرأ حقّق هذه الذاتيّة؛ إنّه شبكة من الذّوات، ذات قارئة، ذات منصتة سامعة، وذات مشاهدة، وذات مبدعة مسؤولة، وذات مشروعة بشروطها الثّقافية، والتّاريخية، وهي بذلك ذات متعدِّدة الأصوات والوظائف وأشكال الحضور، تقرأ ما تشاهد وتشاهد بقدر ما تسمع، وتبدع بقدر ما تحاور، وتحاور بقدر ما تمتلك من حرّيّة[2]، ومثلما شهدت الدّراسات حول المؤلّف والسّياق اختلافات مفاهيميّة واصطلاحية، شهد أيضا التّركيز على **القارئ** اختلافات في تصوّر الدارسين له، ومردّ هذه الاختلافات إلى تعدّد

[1] الحسين ابن مبارك، صورة المتلقّي في التّراث النّقديّ، مجلة جذور، مج 8، ديسمبر 2003م، 15/ 362.

[2] خليل الموسى، قراءات في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، دراسة منشورات اتحاد الكتّاب، دمشق، ط د، 2000م، ص 138-139.

المرجعيّات الفلسفيّة والنّقدية، وما ينبثق عنها من تصورات خاصة، بيد أنّ هذه النّظريات مع تباينها تتّفق فيما بينها على الأقل في أمرين اثنين هما:

أولا: نبذ الدور التّقليديّ **للقارئ**، وإعطاؤه دورا فاعلا وحاسما في تحديد المعنى.

ثانيا: كون النّص في تصوّرها لا يحمل معنى جاهزا، كما أرادت له بعض المدارس –المدرسة الماركسية– الجماليّة الماديّة، **فالقارئ** هو من يملأ ثغرات النّص وبياضاته، ويشارك في أقل تقدير في الكشف عن المعنى[1].

إنّ **القارئ** في النّظرية القرائيّة المعاصرة هو الذي يحقّق العمل بقراءاته المتعدّدة والمتجدّدة، ويمنحه حياة مستمرة...ويعمل على نقله من نطاق الوجود بالقوّة، إلى نطاق الوجود بالفعل، حتّى إنّ ما يجلب العمل الأدبيّ عند **أيزر** هو ذلك التّقارب الذي يقع بين النّص **والقارئ** [2]، وبهذه الحركيّة والاستمراريّة تنبعث التّجربة الأدبيّة، وينطلق الأفق متحوّلا من **التّلقّي** السّلبيّ إلى **التّلقّي** الايجابيّ، ومن القراءة المحايدة إلى الفهم النّقديّ ومن المعيار الجماليّ المقرر إلى مجاوزته بإنتاج جديد.

وعلى هذا الأساس غدا **القارئ** محورا رئيسيّا في المفاهيم النّظرية والإجرائية في اتّجاهات **نقد استجابة القارئ**، أو اتّجاهات **ما بعد البنيويّة، كالتّفكيكيّة، والتّأويليّة، والسيميولوجيّة، والقراءة والتّلقّي** حتى إنّ النّاقد الماركسي **تيري أنجلتون يقول:** إنّ وجود **القارئ** حيويّ، كما هو حيويّ وجود **المؤلّف** كي يوجد

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الدّار البيضاء، ط1، 1994م، ص 135-136.

[2] سامي اسماعيل، جماليّات التّلقّي، ص 114.

الأدب [1]، وأصل هذا التّصوّر هو أنّ النّظريّة تعتمد على البعد التّواصلي، مركّزة على **القارئ** باعتباره عنصرا حيويّا مشاركا في إنتاج المعنى.

ومن بين النّقاد الذين أولوا الاهتمام **بالقارئ**، بحيث تعدّ دراساتهم أعمالا مبكّرة في هذا الشأن، الناقدة الانجليزية **فيرجينيا وولف 1886م–1941م**، والنّقاد المنتمون للاتّجاه المعروف **بنقد استجابة القارئ**، ودراسات الاتِّجاه البنيويّ، الذي يهتم بعملية **القراءة**، لا سيّما **تودوروف** و**رولان بارت**[2]، ودراسة السِّميولوجيين، لا سِيّما **أمبرتو ايكو**، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد **وولف** تتحدّث عن قارئ متخيل، وقارئ ملائم، وقارئ مثالي، وقارئ مؤمثل، وقارئ محايث. وإذا نظرنا خارج ألمانيا، نجد **ريفاتير** يقول بالقارئ الأعلى، والقارئ المخبر **لفيس** أو المسرود له **لبرينس**[3].

أمّا النّاقد الانجليزي **توماس إليوت (ت 1965م)** فقد حاول هو أيضا أن يردّ الاعتبار **للقارئ** حينما **قال**: "إنّ وجود القصيدة، هو دائما في منطقة ما بين الشّاعر و القارئ ولا تقتصر على وجود ما يريد الشّاعر أن يعبّر عنه"[4]، وهذه الأقوال رغم أهمّيتها لم تكن لتسلك في نظريّة خاصة **بالقراءة** كما هي الحال مع القائلين بهذا الرأيّ في العقود الثّلاثة الأخيرة من القرن العشرين.

---

[1] تيري أنجلتون، الظاهراتيّة والهرمينوطيقا ونظريّة التّلقّي، ترجمة: محمد خطابيّ، مجلة علامات، ع3، 1995م، ص 25.

[2] محمد خرماش، فعل القراءة وإشكاليّة التّأويل، علامات، عدد 1998م، ص 53.

[3] روبرت سي هولب، نظريّة التّلقّي، ترجمة: خالد التّوزانيّ والجيلالي الكدية، ص 138.

[4] حمد المتقن، في مفهومي القراءة والتّأويل، عالم الفكر، ع2، 2004م، ص 14.

وقد رصد الكثير من النّقاد إرهاصات دالة على هذا التّوجه إلى **القارئ** في النّظرية النّقديّة عند كل من **مارتن هايدجر** و**هانس جورج كادامر** الذي قام بتطبيق مدخل **هايدجر** الموقفي على نظرية الأدبيّة، وذلك في كتابه **الحقيقة والمنهج** حيث ذهب إلى أنّ العمل الأدبيّ لا يخرج إلى العالم:" إلّا بوصفه حزمة منجزة مكتملة التّصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التّاريخي، لمن يقوم بتفسير هذا العمل"[1]، ولئن كانت الإشارة إلى **القارئ** في هذه المقولة ضامرة بعض الشّيء فإنّها واضحة غاية الوضوح لدى **نورثروب فراي**، حينما كتب ذات مرة **قائلا**: لقد قيل عن **بويم boehme** إنّ كتبه مثل نزهة يجلب إليها **المؤلّف** الكلمات، بينما يأتيها **القارئ** بالمعنى. ويمكن أن يكون القصد من وراء هذه الملاحظة سخريّة موجهة **لبويم**، إلّا أنّها وصف دقيق لجميع أعمال الفن الأدبيّ بدون استثناء[2].

والذي يبدو من خلال ما أوردناه، أنّ **القارئ** أصبح يستبدّ **بالنّص** استبداد **السّياق** به من قبل، واستبداد **المؤلّف** من قبلهما، وبالتّالي وقعنا في التّطرف الذي لوحظ في النّقد من قبل، ولكن برؤية مغايرة أصبح **النّص** يعيش تحت رحمة **القارئ** أكثر ممّا ينعم بالحياة والرّاحة عند صاحبه.

ويرى بهذا الصّدد أيضا النّاقد **بيير ماشيير** وهو من أعلام نظريّة الإنتاج الأدبي[3]، أنّ الدّور الأكبر مُنِحَ **للقارئ**، ممّا جعله يُطلِق يده في **النّص** ليفعل به ما يشاء، بدعوى البحث عن كيفية تشكّل معانيه وتأويله، ومن أجل ذلك حذّر هذا النّاقد وغيره من النّقاد من الوقوع في أسطورة **القارئ** بعد أن وقع النّقد

[1] رامان سلدن، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ص 188.

[2] فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جماليّة التّجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، ص 20.

[3] حسين الواد، في مناهج الدِّراسات الأدبيّة، سراس للنّشر، تونس، 1985م، ص 73.

في أسطورة **الكاتب** أو أسطورة **المكتوب**، والأمر في هذه الحالة لا يعدو أن نكون قد تركنا وهما، لنأخذ بوهم آخر[1]، ولعلّ هذا ما خلق جملة من الإشكالات عـن حقيقة هذا الكائن وعلاقته **بالنّص** من جهة وعلاقته **بالمبدع** من جهة أخرى.

1-4- العلاقة بين الأقطاب الثلاثة:

لقد حظي **العمل الأدبيّ** باهتمام وعناية بلاغيِّينا ونقّادنا القدامى والمحدّثين على السّواء، وجاءت عنايتهم في شكل مقولات موزّعة ومبثوثة في ثنايا كتبهم ومؤلّفاتهم، كتب التّاريخ والأدب والنّقد والبلاغة، وقد كان موضوع العلم فيها يدور حول ثلاثة جوانب مشكِّلة منها ما يمكن أن نسميّه بالعمليّة الأدبيّة في مجملها، هذه الجوانب هي: **المبدع والنّص والمتلقّي**، وهي جوانب لا يقف كل منها في عزلة عن الآخر، بل تقوم بينها علاقات تفاعلٍ، **والعمل الأدبيّ** محورها بعلاقاته اللّغوية المتميِّزة، ومنه كان اهتمام النّقاد القدامى منصبا على هذه الرّكائز الأساسيّة في العمل الأدبيّ، ومن الجدير بالذّكر أنّهم لم يكتفوا فقط بدراسة أركان العمليّة الإبداعيّة **المبدع والنّص والمتلقّي** وإنّما تجاوزوا ذلك إلى معالجة طبيعة العلاقة والتّفاعل بين وظيفة **المبدع والمتلقّي** وعلاقتهما **بالنّص الأدبيّ**[2]، وعليه فالإبداع الفنيّ يحتِّم وجود علاقة معيّنة بين **المبدع والنّص ومتلقِّيه**، فإنّا إذا ما نظرنا إلى العلاقة بين **المبدع** والمجتمع الذي يعيش فيه، نجد أنّ هذه العلاقة تختلف بين مجتمع إلى آخر ومن عصر لآخر حسب طبيعة الأفكار والمعتقدات والتّعاليم السّائدة في كل

[1] المرجع السّابق، ص ن.

[2] محمد درابسة، التّلقّي والإبداع، قراءات في النّقد العربيّ القديم، ص 11.

عصر، فلا يمكن النّظر إلى الإبداع الفنيّ باعتباره من مختصّات **المبدع**، لأنّ ذلك يلغي علاقة التّواصل بين **متلقّي** الفنّ **ومبدعه**، وبطبيعة الحال ذلك ما ينطبق أيضا على الفنون الأدبيّة، فكل "خطاب أدبيّ يعني تواصلا بين **المبدع والمتلقّي**، والوسيط النّوعي بين الاثنين هو النّص أو القصيدة"[1] التي نظمها الشّاعر لتكون بمثابة وسيلة للاتّصال مع **المتلقّي**.

كما لا يعني هذا أنّ العلاقة بين **المبدع والمتلقّي** مقصورة على التّعامل **بالنّص**، بل هناك علاقة أخرى بينهما يمكن تسميتها بالعلاقة التّواصليّة والاجتماعيّة، **فالمتلقّي** يتعامل مع **المبدع** من خلال **النّص**، ومن خلال التّواصل الاجتماعيّ بينهما، ومن خلال هاتين العلاقتين يحدِّد كل منهما موقفه من الآخر، فإمّا أن تبنى علاقات إيجابية بينهما، تتمثّل في احترام **المبدع** وفنِّه والإقبال عليه وفهمه، ودوره في المجتمع والتّواصل معه، وخلافا لذلك تكون العلاقة سلبية، يغفل فيها المجتمع **المتلقّي** دور **المبدع** أو يعجز عن فهم إبداعه، أو يصطدم بإبداع من نوع مختلف لا يوافق توقعاته وآرائه، فالاتِّكاء على ردود الفعل لدى **المتلقّي** لا يؤثّر على **المبدع** فحسب، بل إنّ أثره الأوّل يكون في الخطاب الأدبيّ بالرّفض أو القبول، ثم ينزاح الأمر إلى المبدع تبعا[2]، ومهما يكن من أمر فإنّ دور **المبدع** في عمليّة الإنتاج واضح في أذهان البلاغيين والنّقاد، **فأبو هلال العسكريّ(395هـ)** يعرف تلك القدرة التي تتجلّى في استخدامه لوسائل تعبيرية وبلاغية محدّدة، تساهم في نقل رسالته اللّغوية في صورتها الانفعالية القائمة على أنّ "البلاغة كل ما تبلغ المعنى قلب

[1] محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، ص 153.

[2] محمد عبد المطّلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ، الشركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، ط1، 1995م، ص 205.

السّامع فتمكّنه في نفسه لتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة و معرض حسن"[1]، فهو يؤكّد ضرورة انفعال **المبدع** بالتّجربة التي يعبّر عنها، وضرورة امتلاكه لوسائل التّعبير التي تمكّنه من القدرة على الأداء، مع العناية بحسن انتقاء الألفاظ والصّيغ.

ويعدّ **عبد القاهر الجرجاني** من أكثر البلاغيّين العرب الذين توسّعوا في الرّبط بين **النّص** وصاحبه وجعلوا فضل الشّاعر موقوفا على إحسانه في ترتيب الكلام وتعليق بعضه ببعض، إنّك تعرف من البيت الواحد مكان الرّجل من الفضل وموضعه من الحذق، وتشهد له بفضل المنّة وطول الباع، وحتى تعلم –إنْ لم تعلم القائل– أنّه مِن قِبَل شاعرٍ فحلٍ[2]، وكأنّ **عبد القاهر** يؤكّد على خصوصية التّعبير و فرديته، أنّه علامة من العلامات الهادية إلى صاحبه، والتي يتميّز بها عن غيره[3]، وقد كانت عمليّة ربط **النّص** بالسّامع عند **عبد القاهر الجرجانيّ** في نظريّة النّظم التي جاء بها ليفسّر العلاقة بين المعانيّ والألفاظ في إطار السّياق وتفاعلها مع السّامع، فهو في تحليله للعلاقات النّحوية يميل لربطها **بالمتلقّي**، ويجعل مهمة النّاظم تهدف إلى توصيل المعنى إلى السّامع باعتبار تواجده في عملية النّظم تواجدا بيّنا، ويمكن تأكيد هذا المفهوم لدى **عبد القاهر** إذا ما رأيناه يربط الصّياغة **بالمتلقّي**، ويجعل تغيير هذه الصّياغة مرهونا بالحالة الإدراكيّة له[4]،

---

[1] أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين في الكتابة والشّعر، تح: عليّ محمد البجاويّ و محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العمريّة، بيروت، ط4، 1972م، ص 196.

[2] عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، تح : محمود محمد شاكر، مطبعة المدنيّ للنّشر والتّوزيع، ط3، 1413هـ - 1992م، ص 88.

[3] محمد صلاح زكيّ أبو حميدة، البلاغة والأسلوبيّة عند السكّاكي (626هـ)، جامعة غزة، 1428هـ-2007م، ص 19.

[4] محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، دار طوبال للطّباعة، القاهرة، ط1، 1994م، ص 243- 244.

وقد استطاع بحسِّه النّقديّ وذوقه الفنيّ أن يتعامل مع النّصوص تعاملا ينطلق من **المبدع** دون إهمال دراسة الحالة النّفسية والاجتماعية لهذا **المبدع**، ذلك أنّ النّظم (**النّص**) في نظره ما هو إلّا شحنات وجدانية عن طريق الصِّياغة، ويكون اختياره للألفاظ وفق مقام معيّن وحالة معيّنة فيحملها بهذه الطاقات المشحونة بدلالات نفي بالغرض الذي ينبغي تحقيقه، فلا يكون المتكلّم بليغا لدى **الجرجاني** إلّا إذا أعطى لكلّ موقف ما يلائمه من القول، وتدرج البلاغة هذا الموضوع ضمن مباحث علم المعاني.

وإذا ما انتقلنا إلى الرّكيزة الثّانية لمنطلقات التّراث البلاغي القديم وهي **النّص**، فإنّنا نرى أنّ القدماء قد أولوا **النّص** عناية خاصة في اختيار الألفاظ، وفي تنسيق العبارات وانتقاء الصور الخياليّة، وهي عناية لم تكن من أجل التّعبير عن ذات المبدع فحسب أو التّأثير على **المتلقّي** وإقناعه، وإنّما لإنتاج لوحة فنيّة رائعة في ذاتها تمتِّع صاحبها عند النّظر إليها قبل أن تمتِّع الآخرين[1]، وهو ما عبّر عنه **الجاحظ** في كتابه "**البيان** و**التّبيين**" **بقوله**: "ومن الشّعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كلِّيتا، وزمنا طويلا، يردِّد فيها نظره، ويقلِّب فيها رأيه إتماما لعقله، وتتبّعا على نفسه، فيجعل عقله ذماما على نظره، ويقلِّب فيها رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه وإحرازا لما خوّله الله من نعمته، وكانوا يسمّون تلك القصائد: **الحوليات** و**المقلّدات** و**المنقّحات** و**المحكّمات** ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مُفلِقًا"[2]، فالشّعراء كانوا

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكّاكي ، ص 23-24.

[2] الجاحظ، البيان و التّبيين، 1/ 138.

يولون قصائدهم عناية بالغة قبل عرضها على جمهور المتلقّين، يقلّبونها تقليبا بحثا على مواضع النّقص فيها قصد تقويمها تقويما يروم التّمام والتّناسق.

وما كان جهد **عبد القاهر الجرجاني** في وضع نظريّة النّظم، وأنّها توخي معاني النّحو فيما بين الكلم إلّا إيمانا بأنّ النّظم أساس بنية الخطاب اللّغوي و خاصة الشّعري[1]، وجملة الأمر لا يكون ترتيبٌ **(إبداع)** في شيءٍ حتى يكون قصدَ صورةً وصفةً، وإن لم يقدّم فيه ما قدّم، ولم يؤخِّر ما أخّر، وبدأ بالذي ثنى، أو ثنى بالذي ثلث به، لم تحصل تلك الصّورة وتلك الصّفة[2]، إذن فإنّ قدرة **المبدع** في نظر **عبد القاهر الجرجاني** تتجلّى في النّظم والتي تتطلّب معرفة متميّزة باللّغة وذلك لمعرفة أنسب المواضع للكلم أثناء صياغة المعنى.

ولم يتناول أدباءنا العرب القدماء **النّص** بمعزل عن **المبدع**، بل تناولوه من خلال علاقته **بالمبدع والمتلقّي** معا، إذ الغاية المرجوة عندهم من **النّص** هو حمل رسالة معيّنة إلى **المتلقّي**، ولذا فقد أكّد النّقاد على ضرورة أن يراعي **المبدع** في نصِّه سواء أكان **نصّا** شعريا أو نثريا، جمهور **المتلقّين** من حيث مستواهم الثّقافي والاجتماعي وكذلك مراعاة النّاحية النّفسية عندهم، ولذا فقد أكّد النّقاد على بناء **النّص** لغة ومعنى وإطالة وإيجازا كما تناولوا بناء **النّص** من حيث المقدِّمة، الخاتمة، وما لذلك من أثر كبير في شدّ **المتلقّي** و المشاركة في التّفاعل معه ومعايشته.

---

[1] محمد صلاح زكي أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكّاكي، ص 25.

[2] عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ص 265.

ومهما يكن من أمر فإنّ الدّراسات الحديثة في النّقد ونظرية الأدب تميل إلى تفتيت الظّاهرة الأدبية وجعلها منظومتين: أولاهما (**المبدع–النّص**) والثّانية منظومة (**النّص–المتلقّي**)، والحقيقة من كل ما سبق ذكره يؤكّد خطأ تفتيت الظّاهرة الأدبيّة وإغفال عملية خلق **النّص** عند دراسة عملية **تلقّيه**، أو إغفال عملية **التّلقّي** عند دراسة إبداع **النّص**، فوجود هذه الأطراف مجتمعة ضروريّ جدا.

ونخلص في ختام هذا المبحث: إلى أنّ العلاقة بين السّلطات الثّلاث هي علاقة تكامل وترابط، إذ لا يمكّن تصوّر عنصر بمعزل عن العناصر الأخرى، على الرّغم من حالات الصّراع القائم –حول الأقطاب في ظلّ الاتّجاهين الحداثيّ وما بعد الحداثيّ، حول الاستعلاء السّلطوي– أي استعلاء قطب على آخر، فإذا كانت المناهج السّياقيّة النّقديّة تُعلي من سلطة **المؤلّف** وتعتبره الأب الرّوحيّ لجلّ العمليّات سواء ما تعلّق بالكتابة أو ما تعلّق **بالقراءة**، فحضوره رسميّ في دفاتر الإبداع، ووثائق **القرّاء**، ذلك أنّ المناهج النّقديّة المعاصرة أعلت من شأن **النّص**، وأعلنت عن وفاة **المؤلّف**، أمّا ما بعد البنيويّة أو ما يُسمى ما بعد الحداثيّة، فقد وقّعت على ميلاد **القارئ** بعد أن أقبرت **المؤلّف**؛ وهو ما أعلن عنه **رولان بارت** في **قوله**: "إنّ ميلاد **القارئ** يجب أن يكون على حساب موت **المؤلّف**"[1]، فدراسة الظّاهرة الأدبية يجب أن تتمّ بوصفها منظومة دينامية موحّدة لها ثلاثة حدود هي **المبدع** و**النّص** و**المتلقّي** وباعتبار ذلك فإنّ معالجة

[1] رولان بارت، دروس في السّيميولوجيا، تح: عبد السلام بن عبد العالي وسالم يغوت، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص 85.

الظّاهرة الأدبيّة تُلزِم الباحث بمراعاة التّعقيد الذي تتّصف به حدودها، ومراعاة ترابطها وتبعيّة كل منها للحدّين الآخرين، وتميّز كل حد عن غيره[1].

2- معايير الحكم الجماليّ عند البلاغيين العرب القدماء:

تنقاد النّفس البشريّة بفطرتها الإلهيّة إلى اكتشاف الجمال في كلّ الموجودات، فهي بذلك تنشد الجميل وتنبسط له، وتستقبح القبيح وتنفر منه، وعليه فلا بدّ من تحديد قيم معينة يميّز بها الجميل من القبيح، ومنه تصدر الأحكام الجماليّة التي تخضع في الأصل إلى الاختلاف في التّذوّق الجماليّ من شخص لآخر ومن بيئة لأخرى، لهذا فقد يعجز الواحد منّا في تذوق الجمال ومعرفة مكامنه في بعض الأوقات، فيشعر بجمال الشّيء ولا يعرف سرّ ذلك الجمال، ولهذا اختلف علماء البلاغة قديما في تحديد الجماليات، ومواطنها، والسّبيل إليها، ليخوضوا مغامرة البحث عن الجمال المبثوث في الأعمال الأدبيّة.

فالأثر الأدبيّ إذن يعدّ حلقة الاتّصال بين المبدعين **والمتلقّين** "فالنّص الأدبيّ -أيّا كان زمانه- بقي يمثّل صورة التّجربة الإبداعيّة في مادة الاتّصال بين المبدع المؤلِّف الأوّل والقارئ الأوّل وبين المتلقّي المؤلّف الثّانيّ والقارئ الثّانيّ"[2]، فوجود مؤلّفٍ (**مبدعٍ**) يستدعي وجود **متلقٍ**، فـ" لولا المبدع الأوّل لما وجد النّص،

[1] فؤاد المرعيّ، في العلاقة بين المبدع والنّص والمتلقّي، مجلة عالم الفكر، المجلد23، ع1، أكتوبر، 1994م، ص 336-337.
[2] المرجع السّابق، ص 18.

ولولا النّص لما وجد المبدع الثّانيّ أي **المتلقّي** الذي يثري النّص ولا يقبل أبوّته"[1]، و" **المتلقّي** يرتبط بجوّ النّص، ثمّ ينفتح عليه بما يساعده على تصوّره تصوّرا دقيقا ليُقبل على قراءته الأولى قراءة تقرّبه من مستوياته الفنيّة وقيمه الجمالية"[2]، ولهذا ركّز **المبدعون** في إبداعاتهم على ردود أفعال **المتلقّين** لها، ومواقفهم التي تتجلّى في الإعجاب والنّفور أو الرّضا والسّخط، انطلاقا ممّا يحمله الأثر الأدبيّ من سمات جماليّة وفنيّة يسعى من خلالها المبدع إلى أسر **المتلقّي** ونيل استحسانه، ويستفاد من هذا أنّ **المبدع** صاحب النّص ليست له الحريّة في أن يكتب كيفما شاء، بل عليه أن يراعي المستقبل، وكيف يجعله مشدودا ومتابعا وقارئا، ولهذا "لم يكن الشّاعر يمتلك الحريّة المطلقة في كتابة النّص فهو يرجع إلى عدد معين من سنن الكتابة، ويشكِّل الخروج عليها، أو التّغاضي عنها مساسا بنظام الكتابة وأعرافها"[3]، ومن أجل ذلك سنّ علماء البلاغة جملة من المزايا والمعايير التي يجب التزامها من قبل المبدعين للتّأثير في **المتلقّين**، والتي من شأنها أن تُكسب أعمالهم الجودة والسّبق والرّيادة على غيرهم من الأدباء والمؤلِّفين، ومنها نذكر:

2-1- البلاغة والفصاحة والبيان:

إنّ البلاغة والفصاحة والبيان ألفاظ مترادفة لا تتّصف بها المفردات، وإنّما يوصف بها الكلام بعد تحرّي معاني النّحو فيم بين الكلم حسب الأغراض التي يصاغ لها، فالبلاغة هي أن يبلغ المتكلّم بعباراته كنْه

[1] حسين جمعة، المسبار في النّقد الأدبيّ، دراسة في نقد النّقد للأدب القديم والتّناص، موقع اتّحاد الكتّاب العرب على شبكة الأنترنيت، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص 13.

[2] ابن رشيق، العمدة، 1/ 189. وابن قتيبة، الشّعر والشّعراء،1/ 78.

[3] محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، ص 200.

مراده، مع إيجازٍ بلا إخلالٍ، وإطالةٍ من غير إملالٍ، والفصاحة خلوص الكلام من التّعقيد، بينما البيان فهو أصول يعرف بها إيراد المعنى الواحد بطرق متعدّدة وتراكيب متفاوتة من الحقيقة والمجاز والتّشبيه والكناية، مختلفة من حيث وضوح الدّلالة على ذلك المعنى الواحد وعدم وضوح دلالتها عليه.

وتجتمع هذه المصطلحات في اللّغة العربيّة لتدلّ على إيصال معنى الخطاب كاملا إلى **المتلقّي**، سواء أكان سامعا أم **قارئا**، فالمبدع حينما يمتلك ناصيّة هذه المصطلحات يستطيع إيصال المعنى إلى المستمع ويؤثّر عليه ويجلب انتباهه ويسترعي ميوله.

وقد نبّه البلاغيون في كذا موضع على أهميتها، فهذا **الجاحظ** في سياق حديثه عن مدى تأثير الـمُلقِي على الـمُلقَى عليه "**المتلقّي**" **قال**: قال الله عزّ وجل على لسان موسى عليه السّلام: **ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ ﯢ ﯣ ﯤ ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ**[1] **وقال**: **ﭐ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ**[2]، فهو يشير بأنّ للفصاحة وطلاقة اللّسان وحسن البيان والإبانة، وقع على النّفوس وشدّ **للمتلقّي** وذلك "لتكون القلوب إليه أميل، والعقول عنه أفهم، والنّفوس له أسرع، والأعناق إليه أسرع"[3]، وتوظيف **الجاحظ** هنا لصيغة التفضيل، دون ذكر المفضل منه، ليدلّ على المبالغة في أنَّ سبي **المتلقّي** بالفصاحة، وأنه لا يضاهيها غيرها.

[1] سورة القصص، الآية 34.

[2] سورة الشّعراء، الآية 13.

[3] الجاحظ، البيان والتّبيين، 1/ 19.

وساق **الجاحظ** آيات أخرى ليبيّن معاني البيان والفصاحة، **كقوله الله تعالى: ﭲ ﭳ ﭴ ﭵ ﭶ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ**[1]، **وقوله تعالى:ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ**[2] وما يمدّاهما **للمتلقّي** من توضيح وتبسيط وتسهيل، وهذه العناصر مهمّة في أي عمل إبداعيّ، حتى يزول عنه اللّبس والغموض ويكسبه الجودة والقبول.

فواجب على المبدعين أن يراعوا في نّصوصهم الإبداعيّة تلك العناصر، لأنّ هدف **النّص** هو الأثر الذي يحصّله في نفسيّة **السّامع** أو **القارئ**، بل "إنّما هو الفهم والإفهام، فبأيّ شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[3] ولا يتأتّى ذلك إلّا إذا أحسن **المبدعون** صياغة تراكيبهم وانتقاء عباراتهم واختيار ألفاظهم، قبل توجيهها **للمتلقّين** عبر أعمالهم الإبداعيّة، بغية نيل استحسانهم واشباع ميولاتهم، ولتحقيق ذلك وجب "أن يكون انحياش اللّفظ للّفظ في وزن انحياش المعنى للمعنى، وهناك يقع التّعجب للسّامع، لأنّه يهجم بفهمه على ما لا يظنّ أنّه يظفر به، كمن يعثر بمأموله على غفلة من تأميله... وأن يكون نصيب المفهوم من الكلام أسبق إلى النّفس من مسموعه إلى الأذن، وتكون الفائدة عن طريق المعنى أبلغ من ترصيع اللّفظ، وتقفية الحروف، وتكون البساطة فيه أغلب من التّركيب، ويكون المقصود ملحوظا في عرض السّنن، والمرمى يتلقّى بالوهم لحسن التّرتيب"[4]، فكلمات من

---

[1] سورة الرّحمن، الآيات [1،4]

[2] سورة آل عمران، الآية 138.

[3] الجاحظ، البيان والتّبيين، 1/ 55.

[4] أبو حيّان التّوحيديّ، الإمتاع والمؤانسة، إعداد مختار نويوات، مطبعة الجزائر، 1989م، 2/141-142.

قبيل: التعجّب؛ السّامع؛ فهم؛ المأمول؛ الأذن؛ البساطة؛ حسن الترتيب، لو طبقها كل مبدع لحصل على السّبق في شدّ **المتلقّي** وأسره.

2-2- الطّـبع والتّـكلّف:

أمّا **المـطبوع**: هو ذلك الذي يصدر عنه الكلام بعفويّة وهو "صادق القول، مسلوب التّصنّع، كثير الدهشة، مفرط الخفة"[1]، فهو لبق، صاحب بداهة وحذاقة وفطنة وذكاء وصدق وفطرة.

وأمّا **التّكلّف** و**التّصنّع**: فهو ما صدر عن شخص من كلام تشعر فيه بالفتور، أو الملل أو الإسراف، وأنّه ليس صادرا من سجيّة "فالتّصنع ليس فيه تمتّع، ولا مع التّكلف"[2]، التّصنع هو التّكلّف والإسراف من الألوان البديعيّة، والزّخرفة اللّفظيّة، محاولة من صاحبها إيهام المتقبّل والمستقبل للتّأثير فيه، لكن ذلك لا يتحقّق، وإن تحقّق فهو آني لا غير، فالطّبع جميل والتّكلّف ذميم، سواء في الخطاب الأدبيّ أو في الدّعوة والنّصيحة.

[1] أحمد بن محمد المقري التّلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1968م، 208/5.

[2] أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، د ط، 257/2.

فكلّما كان **الأديب** صاحب طبع سليم، يترك النّفس تعبر عن سجيّة وفطرة كان أدبه مؤثّرا يلقى الاستجابة، ويحقّق الخلود، فما صدر عن الطّبع والسّجيّة أجمل، وأدعى إلى التّأثر والاستجابة والمتعة والتّذوق، فقوّة التأثير، وجذب **المتلقّي**، تتأتّى من سلامة الطّبع ودماثته، وانسياب الكلام دون تصنّعه.

ويعدّ **الطّبع** من عناصر الإبداع الفنيّ، "إنّ عناصر الإبداع الفنيّ أربعة، اثنان يولدان مع الأديب هما: الطّبع والذّكاء"[1]، على عكس **التّكلّف** و**التّصنّع** "إنّ مع التّكلّف لمقت، وللنّفس عن التّصنّع نفرة، وفي مفارقة الطّبع قلة الحلاوة، وذهاب الرّونق، وإخلاق الديباجة"[2]، ومن علامات الأديب المطبوع، أن يتّصف أدبه بميزات النّفاذ في القلوب، وامتلاك العواطف والعقول، فالأدب الجميل ما نجم عن السّليقة والطّبيعة والقريحة، لأنّه بذلك صدر من أجل أن يترك أثرا ومتعة في **المتلقّي** ويستحوذ ويستحكم قبضته عليه، وبهذا يتحقّق المرمى من الإبداع، بأن تميل إليه القلوب، وتصرف إليه الوجوه، وتستدعى به إصغاء الأسماع إليه، وتشرئب إليه النّفوس، وتنحني له الرؤوس، وتلوى له الأعناق، وتتأثّر به الأعماق، وتحرق به الأشواق.

ويبرز **ابن سنان الخفاجيّ** فضل **الطّبع** في نيل صاحبه الزّيادة والجودة في معرض موازنته بين أشعار المتقدّمين وأشعار المحدثين، حيث **قال**: "إنّ هذه الأشعار المتقدّمة كانت تقع من قائلها بالطّبع من غير

[1] أحمد مطلوب، اتّجاهات النّقد الأدبيّ في القرن الرّابع الهجريّ، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973م، ص 288.
[2] المرجع السّابق، ص 293.

تكلّف ولا تصنّع، والأشعار المحدثة تقع بتكلّف وتعمّل، وما وقع بالطّبع أفضل ما صدر عن التّكلّف"[1]، فقوة التّأثير، وجذب **المتلقّي**، تتأتى من سلامة الطبع ودماثته، وانسياب الكلام دون تصنّعه، لأنّ الأدب المؤثّر في النّفوس، المحبوب للقلوب، الممتع المذاق، هو ما صدر عن سجيّة وقريحة، والأدب غير المطبوع، النّاجم عن التّصنع، والمعوز للقريحة، لا طائل منه" فكذلك يحتاج إلى لطف في اللّسان، والطّبع في تصوير ما في النّفس للغير"[2].

2-3- مبدأ الصِّدق:

أعار نقادنا اهتماما كبيرا -قديما وحديثا- لهذا المبدأ، فهو يحقّق قوة التّأثير في **المتلقّي**، والخلود للأثر الفنيّ، حيث رأوا بأنّه: "يجب أن نعير اهتماما لما يسمّونه مبدأ الصدق، وقد كان **أفلاطون** أول من أعلنه، وهو أنّ أساس كلّ عمل جيّد وخالد في الأدب هو الإخلاص التّام من الفرد لنفسه، والإخلاص التّام منه لتجربته الخاصة في الحياة"[3]، وهذا ما يؤكّد على أنّ الصّدق في المجال الأدبيّ له قسطه الوافر، ودوره المهم والخطير في تحقيق الجماليّة والانجذاب، فكلّما كان **النّص** حاوياً الصّدق، كان تأثيره وأسره **للمتلقّي** جليّاً، فالنّفس بطبعها تميل إلى ذلك وترتاح له، فالكلام إذا خرج من قلب **القائل** تجاوز أذن **السّامع**، وكانت

[1] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص 208.

[2] الباقلاّني، إعجاز القرآن، تع: د. أحمد صفر، ط3، دار المعارف، مصر، ص 119.

[3] أحمد أمين، النّقد الأدبيّ، دار الكتاب العربيّ، ط4، بيروت، لبنان، 1967م، ص 36-37.

الاستجابة والإذعان، حيث "إنّ القائل إذا لم يكن واجدا لما يقوله، لم يكن السّامع واجدا بما يسمعه، إنّما هو قلب يناجي قلبا، وروح تناجي روحا، وعقل يطارح عقلا، ورب ينادي عبدا، وعبد ينادي عبدا، فالمنادي من حيث ينادي بالصّدق مجيب، والمنادى من حيث يجيب بالحق مناد"[1]، وليس المقصود بالصّدق هنا الصّدق الأخلاقيّ(**الواقعيّ**)،بل المقصود هو الصّدق الفنيّ الذي يعني" أصالة الكاتب أو الشّاعر في تعبيره"[2]، الذي نقيضه الكذب الفنيّ و" هو ما توجبه الصّورة الفنيّة من تعبير يعبّر به عن إحساس صادق"[3]، لهذا **فالمتلقّي** لا يطلب من المبدع أن يكون صدقه واقعيّا بل فنيّا، فأنت لا تطلب من القاص أن تكون قصته واقعية وإنما تطلب منه أن يقنعك فنيّا، لأجل هذا يكثر من الوصف والسّرد حتى يخيل لك ذلك بأنه حقيقة واقعية، وفي نفس السياق نفى **قدامة بن جعفر (ت337هـ)**. "الصدق والكذب الواقعيين، وأقرّ بالصّدق الفنّي"[4]، وهو عنصر أساسي في العملية الإبداعيّة عامة والأدبيّة خصوصا، لأنّه دليل الاعتدال الجماليّ، ومسوغ للفهم بسب أنّ النّفس تأنسه وترتاح إليه "والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، ويستوحش من الكلام الجائر الخطأ الباطل"[5]، فالصّدق ميزان الصواب قبل اللّفظ والمعنى والتّركيب، لأنّه يضفي على المعنى الجمال والبهاء، ويحقّق الميل والمتعة لدى

[1] أبو حيّان التّوحيديّ، الإشارات الإلهية، تح: وداد القاضيّ، الجزء الأوّل ومعه ملخص من الجزء الثّانيّ، ط2، دار الثّقافة، بيروت، لبنان،1982م، ص 304.

[2] محمد صايل حمدان، عبد المعطي غمر موسى، معاذ السرطاويّ، قضايا النّقد القديم، دار الأمل للنّشر والتّوزيع، أربد، الأردن،ط1، 1990م، ص29.

[3] المرجع السّابق، ص ن.

[4] المرجع نفسه، ص 32.

[5] إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب، دار الثّقافة، ط4،بيروت، لبنان، 1983م، ص 142.

القارئ **المتلقّي** "فزينة اللّفظ في المعنى، وحسن المعنى في الصّدق، والصّدق ينقسم على صالح القول المؤدّب والفعل المهذّب"[1]، فجمال اللّفظ إنّما يستمد من جمال المعنى، وجمال المعنى يقوم على صدقه.

2-4- ثنـائيّة اللّـفظ والمـعنى:

يعتبر **الجاحظ** أوّل من أشعل شرارة المعركة بين أنصار اللّفظ والمعنى، وهو من أنصار اللّفظ، فيرى أنّ الأناقة والجودة والجمال في الألفاظ، فالمقياس عنده للجماليّة الأدبيّة، يكون في اختيار اللّفظ وجزالته، وحسن تركيبه، ورقة وجودة السّبك فـ"المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والقرويّ والبدويّ، إنّما الشّأن في إقامة الوزن وتخير اللّفظ، وسهولة المخرج، وفي صحة الطّبع، وجودة السّبك، فإنّما الشّعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير"[2]، وأيّد **أبو هلال العسكريّ (ت395هـ) الجاحظ**، فحذا حذوه، وسلك منهجه، فقد عقد فصلا في كتابه **الصّناعتين** حيث **يقول**: "الكلام -أيّدك الله- يحسن بسلاسته وسهولته ونصاعته وتخيّر ألفاظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشابه إعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه، مع قلة ضروراته بل عدمها أصلا، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر فتجد المنظوم مثل المنثور، في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه،

[1] أبو حيّان التّوحيديّ، الإشارات الإلهية، ص 387.

[2] الجاحظ، الحيوان، الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، د ط ، د ت، 3/ 131-132.

وكمال صوغه وتركيبه، فإذا كان الكلام كذلك، كان بالقبول حقيقا وبالتّحفظ خليقا"[1]، أمّا "المعنى فليس يطلب منه، إلّا أن يكون صوابا"[2].

لقد كان مقياس التّفاضل والجودة لدى أدباءنا في الحكم على قوة وجمال وحسن نتاج الأديب شاعرا كان أم ناثرا، هو اللّفظ والمعنى متلازمان معاً، فإنّ اختلّ أحدهما تأثّر الآخر، فالجودة لا تحصل إلا بجمال وقوة كليهما، حيث "كانت العرب إنّما تفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن، فشرف المعنى وصحته، وجزالة اللّفظ واستقامته وتسلم السّبق فيه لمن وصف"[3]، فمن كانت هذه صفاته نال الفوز والحظوة والمدح والتّفوق، وبالتّالي كان جديرا بالسّماع أو القراءة "فروعة اللّفظ لا تسبق بك إلى الحكم، وإنما تفضي إلى المعنى عند التّفتيش والكشف"[4]، لأنّ الغاية تحقيق عمليّة الإفهام "وليس الكتاب إلى شيء أحوج منه إلى إفهام معانيه، حتى لا يحتاج السّامع لما فيه من الرّويّة، ويحتاج من اللّفظ إلى مقدار يرتفع به عن ألفاظ السّفلة والحشو، ويحطه من غريب الأعراب، ووحشي الكلام... لأنّ النّاس كلهم قد تعودوا المبسوط من الكلام"[5] ولا يتأتّى ذلك إلا ببساطة اللّفظ ووضوح المعنى.

لقد درس الأقدمون اللّفظ فبيّنوا مزاياه ومحاسنه مثلما درسوا مواطن نفوره وعدم رقته وسوء استعماله، وما نظريّة النّظم عند **الجرجانيّ** إلّا دليل على ذلك، ففيها دعوة إلى اختيار الألفاظ والمعانيّ، ووضعها في

[1] أبوهلال العسكريّ، الصّناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، ط2، بيروت، لبنان، 1989م، ص 69.
[2] المصدر نفسه، ص 72.
[3] أحمد مطلوب، اتّجاهات النّقد الأدبيّ في القرن الرّابع الهجريّ، ص 288.
[4] المرجع السّابق، ص 292.
[5] الجاحظ، الحيوان، 1/ 90.

مكـانها المناسب" ولكلّ ضرب من الحديث ضرب من اللّفظ، ولكلّ نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسّخيف للسّخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال"[1]، لذا فـ" إنّ الكلمة تطلب مقرّها الموافق لها، فإذا صادفت سكنت، وإذا لم تصادف جالت في آفاق النّفوس دانيّة، إلى أن تجد مكانها اللّائق بها"[2]، واللّفظة إذن حين توضع الموضع الحسن الملائم لها تترك أثرها المحمود، وجمالها المنشود "فالكلام الغريب، واللّفظة الشّديدة المباينة لنسج الكلام، قد تُحمَد إذا وقعت موقع الحاجة في وصف ما يلائمها"[3].

2-5- بـراعة الإيجـاز:

الإيجاز هو التّعبير عن الأفكار الواسعة والمعانيّ العديدة بأقل عدد ممكن من الألفاظ، أو هو جمع المعانيّ المتكاثرة تحت اللّفظ القليل مع الإبانة والإفصاح، وقد دعا رواد البلاغة المبدعين لالتزام هذه البراعة في نصوصهم الإبداعيّة مراعاة لحال **المتلقّين** وتجنبا لنفوره، بل إنّ منهم من جعل منها ميزان مفاضلة بين المبدعين "فإنّ أنصار **البحتري** قدّموه لإيجازه واختصاره في شعره، وهناك إشارات عند غيره ترى أنّ **ابن الرّومي** تأخّر عن الشّهرة لإطالته"[4]، فالتزام الإيجاز هنا رجّح كفة **البحتريّ** الذي كسب هذه الحظوة

[1] المصدر نفسه، 1/ 39.

[2] أبو حيّان التّوحيديّ، الإشارات الإلهية، ص 101.

[3] الباقلّانيّ، إعجاز القرآن الكريم، ص 177.

[4] السّيد فضل، تراثنا النّقديّ، دراسة في كتاب الوساطة للقاضيّ الجرجاني، مؤسسة المعارف للطباعة والنّشر، 1988م، ص 83.

والشّهرة على **ابن الرّومي** الذي تراجع رغم كثرة شعره وغزارته، وهذا ما يثبت ممّا لا يدعو إلى الشّك أنّ الكلام إذا لزمه حشو وإطالة ضعف معناه وخرّت قواه وأصابه بالجمود والعجز عن إيصال المعنى **للمتلقّي**.

وعليه فالتّعبير الموجز القصير هو الأقرب إلى الجماليّة والفنيّة، لأنّ "الكلام إذا جاء قليلا وقع وقوعا لا يجوز تغييره"[1]، فالإيجاز اقتصاد إذن، والاقتصاد مطلوب في كلّ شيء، ثم إنّ الإيجاز لا يسلك بك طريق الرّتابة ولا يؤدّي بك إلى الملل "وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه"[2].

2-6- براعة الاستهلال وحسن التّخلص والاختتام:

من معايير جودة **التّلقّي** عند بلاغيينا القدماء ضرورة اهتمام المبدعين بما يخدم العنوان، على غرار **حسن الاستهلال** و**التّخلص**، و**حسن الاختتام**، وهي مصطلحات "تعني الجزء الأوّل والضّروري من كلّ خطاب ذي وظيفة جماليّة، بحيث يستهدف إعجاب وانتباه المستمع أو القارئ وخضوعه التّام للموضوع، فذلك استرعاء لانتباه **المتلقّي**"[3].

أمّا **الاستهلال** فهو ظاهرة دعا إليها النّقاد والأدباء العرب "أحسنوا الابتداءات فإنّها دلائل البيان"[4]، وسمّوا حسن اختيار البدء ببراعة الاستهلال، فهو براعة بها يبتدئ المتكلِّم بمعنى ما يريد تكميله، فهو الرِّباط

---

[1] الجاحظ، البيان والتّبيين، 154/1.

[2] المصدر نفسه، 1/ 59.

[3] تسعديت فوراري، المتلقّي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنيّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدّراسات، 2008م، دمشق، سوريا، ص 90.

[4] أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشّعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، وزارة الثّقافة، مصر، 1380هـ، 1960م، ص 285.

الذي يشدّ الأذهان، ويهدّأ النّفوس، ويسحر العقول، ويأسر الأفئدة والجوارح، لما له من قدرة على بسط سلطانه على **المتلقّي** والتّأثير فيه وجلبه، لذلك نبّه علماء البلاغة على **الاستهلال** لأنّه دليل "على يقظة النّاظم في حسن الابتداء، فإنّه أوّل شيء يقرع الأسماع، ويتعيّن على ناظمه النّظر في أحوال المخاطبين والممدوحين وتفقّد ما يكرهون سماعه، ويتطيرّون منه لتجنّب ذكره"[1]، ويرجع الاهتمام بالمِطَالع (**الاستهلال**) كونها "هي الطّليعة الدّالة على ما بعدها، المتنزّلة من القصيدة منزلة الوجه والغرّة، تزيد النّفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا **لتلقّي** ما بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها"[2].

كما يجب على المبدع أن يراعي أثناء **الاستهلال** التّلميح لا التّصريح حتى ينشّط خيال **المتلقّي** في البحث عن المعنى الكامن، لذا يجب "أن يكون الاستهلال من غير تصريح، بل بإشارة لطيفة، تعذب حلاوتها في الذّوق السّليم، هذا في النّثر والنّظم والشّعر"[3].

ثمّ يأتي **التّخلص** الذي يعني حسن الانتقال من المقدّمة إلى الموضوع الرّئيسي في الكلام، فيجب على المبدع أن يحوز مهارة التّدرج والانتقال السّلس من المقدّمة للدّخول في الموضوع المقصود بالذّات، بأسلوب حسن بديع.

---

[1] البغدادي، خزانة الأدب تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، د ت،12/1.

[2] حازم القرطاجنيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح وتق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، ط3، 1986م، ص 309.

[3] المصدر السّابق، ص 30.

وأمّا **الاختتام** أو **حسن الانتهاء** فهو أن يجعل آخر الكلام عذب اللّفظ، حسن السّبك، صحيح المعنى، فان اشتمل على ما يشعر بالانتهاء سمّي **براعة المقطع** أو **براعة الختام**، وهو قدرة المبدع على التّنقل عبر خطابه بدقة متناهيّة وجودة عاليّة بداية **بالاستهلال** وصولا **للختام** لأنّ "الخطاب كلّ متكامل، وخلوصه دليل على مدى اتّصال البداية بالنّهاية، ممّا يوحي بأنّ القارئ أو السّامع ينتهي وهو راضٍ، حقّق الغاية المرجوّة من المتعة والذّوق"[1]، والأديب الفذّ هو الذي يعمل على ضبط **الاستهلال** وتحسين **التّخلص** وإجادة **الاختتام**، ما يمكّنه من استرعاء انتباه **المتلقّين** واستمالة أذواقهم وتحريك ميولاتهم والتّأثير فيهم.

تلك إذن أهم المعايير التي عدّت ميزانا للمفاضلة بين المبدعين ومؤشّرا لتفرّدهم عن غيرهم، ويظهر ذلك متى التزموها في ابداعاتهم، والتي بها تلقى التّقبّل والاستحسان لدى **المتلقّين**، وهذه المعايير تحيل بما لا يدعو إلى الشّك لوجود **ظاهرة التّلقّي** في درسنا البلاغيّ العربيّ القديم مبثوثة في كتب علماء البلاغة، والتي عنيت بما ما جاءت بها **نظريّة التّلقّي** الغربيّة من مبادئ ومرتكزات.

ثانيا: محـاور التّلـقّي في التّراث البـلاغيّ العـربيّ:

عند الغوص في المؤلّفات التّراثيّة بغية ترصّد وتقصي آثار **التّلقّي** فيها، نجد مقوّلات لهذه النّظريّة وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالخطاب القرآنيّ من جهة ومن جهة أخرى لصيقة بالشّعر باعتباره ديوان العرب؛ حيث كان لعلماء البلاغة الأوائل آراء قيّمة زخرت بها كتب البلاغة ودراسات الإعجاز حول علاقة

[1] محمد عبد المنعم خفاجيّ، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز أشرف، الأسلوبيّة والبيان العربيّ، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، 1992م، ص 126.

المتلقّي بالإبداع عامة وبالخطاب القرآنيّ بشكل خاص، ودوره في الكشف عن أسراره الفنيّة وأبعاده الجماليّة، وكيفيّة تأثّره بهذه الأسرار وتفاعله معها، ومدى استجابته لها.

1- الخطاب القرآنيّ وقضايا التّلقّي:

كان الخطاب القرآنيّ المجال الرّحيب للدّرس البلاغيّ العربيّ القديم، فهو كلام الله الذي أنزله على سيّد الخلق محمّد **صلى الله عليه وسلم**، بلسان عربيّ مبين، وبه نال العرب الحظوة ونشأت علوم لغتهم العربيّة، وسيّروها صونا لكتابهم المبين وخدمة له، فانكبّ علماء البلاغة المسلمين بدراسة المسائل المرتبطة بكتاب الله العزيز، وبأصل العقيدة الإسلامية، فكانت قضيّة إعجاز القرآن الكريم المسألة التي تجنّدوا لها قصد بيان أسرار الإعجاز البلاغيّ في القرآن الكريم إذ كان إثبات هذا الإعجاز هو البرهان القاطع على صحة نبوة **محمد صلى الله عليه وسلم**، حيث أثمرت جهودهم المضنيّة تآليف متنوعة ومؤلّفات ثريّة كثّفت الدّراسة حول القرآن الكريم ودلائل الإعجاز فيه، فمنها على سبيل المثال لا الحصر نذكر:

كتاب **"النكت في إعجاز القرآن" للرّماني (ت354ه)**، وكتاب **"بيان إعجاز القرآن" للخطابي (ت388ه)**، وكتاب **"إعجاز القرآن" للباقلانيّ (ت403ه)**، وكتاب **"دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني (ت471ه)**.

وكلّها مؤلّفات اشترك أصحابها في نفس المقصد والغاية وهو سبر أغوار جمال الأسلوب القرآني، والكشف عن روعة صوره، وبيان فصاحة ألفاظه وسلامتها، واستجلاء صدق معانيه وقوتها.

وطبيعيّ أن تتباين الآراء وتعددّ المذاهب حول إعجاز القرآن، فقال بعضهم: إنّ إعجازه يكمن في إخباره عن تاريخ الأنبياء والأمم الماضيّة، وفي إخباره عن أنباء الغيب التي ليست في استطاعة البشر[1]، وذهب بعض أئمة الاعتزال إلى أنّه معجز بالصرفة بمعنى أنّ الله تعالى صرف العرب عن معارضته مع قدرتهم على الإتيان بمثله[2]، ورأى آخرون: إنّ إعجازه يكمن في تأثيره في القلوب، واستيلائه على النّفوس[3]، وأكثر العلماء ذهبوا إلى أنّ إعجاز كتاب الله يتحقّق في بديع نظمه، وعجيب تأليفه إلى الحدّ الذي يعجز الخلق عن الإتيان ولو بآية واحدة تشبهه في نظمه وأسلوبه وفصاحته[4]، التي تجسّدت بإبهاره جهابذة الفصاحة وإعجازه أساطين البيان وقد أثّرت هذه الفصاحة على بلغاء العرب فأخذوا يستلهمون هذا القول المعجز في خطبهم ووصاياهم وسائر ضروب منطقهم.

وفي سبيل استجلاء كوامن هذا الخطاب القرآني، ارتكز العلماء على علم البلاغة قصد كشف أسرار إعجازه وعوامل بيانه، بغية إدراك معانيه وفهم مقاصده، ثمّ انتقلوا لتسليط الضّوء على متلقي الخطاب القرآنيّ وكشف أحواله ومراعاة مقامه وترصّد ما يُحدِثه فيه هذا الخطاب من استجابة وأثر نفسي، وما يلزمه

[1] علي بن عيسى الرّماني، النّكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تح: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام،ط4، دار المعارف، مصر، ص 110.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] الخطابيّ، أبو سليمان أحمد بن محمد بن إبراهيم، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط4، 2019م، ص 70.

[4] المرجع نفسه، ص72.

من شروط وأدوات حتى يتهيّأ له فهم أسراره ودلائل إعجازه، من معرفة باللِّسان العربيّ وعلومه ومن ثقافة بلاغيّة وخبرة جماليّة؛ إذ لابدّ من وجود متلقٍ بليغٍ ملمٍ بأساليب البلاغةِ.

1-1- المتلـقّي في القـرآن الكـريم:

ورد مصطلح **التّلقيّ** في آيات كثيرة من سور الذكر الحكيم، فقد ورد بصيغ عديدة، إمّا بصيغة الفعل المبني للمعلوم (**تَلَقَّى**)،كقول **الله تعالى**: ﴿ لهمجمحمخممنجنحنخنمنهىهم ﴾[1]، أو بصيغة الفعل المبني للمجهول (**تُلَقَّى**) كما جاء في **قوله تعالى**:﴿ بنبىبيترتزتمتنتىتي ﴾ [2].

وتتّفق كتب معاجم اللّغة على أنّ الفعل **تلقّى** في وضعه اللّغويّ يعني: الأخذ والاستقبال والتّعلم والتّقبل؛ و**المتلقّي** يعني: المستقبِل، حيث جاء في **لسان العرب**: "لقي فلانٌ فلاناً لقاء ولقاءة بالمد ولُقيا ولِقيّا بالتّشديد، و**التّلقّي** هو الاستقبال، ومنه **قوله تعالى**: ﴿ كلمنىنيهجهمهىيجيحيخيميىينئجئحئخئمئهبمبهتجتحتختمته ﴾[3].

وقيل في **قول الله تعالى**: (**كلمن**)؛ أي ما يعلّمها ويوفّق لها إلّا الصّابر. وتلقّاه أي استقبله.

وفي **قوله تعالى**:﴿ نيىيريزينمينىنيهجهمهىيجيحيخيميى ﴾[4]؛ إذ يأخذ بعضكم عن بعض.

---

[1] سورة البقرة، الآية 37.

[2] سورة النّمل، الآية 6.

[3] سورة فصلت، الآية 35.

[4] سورة النّور، الآية 15.

وقيل في قوله **عزّوجل**: ﴿ **لهمجمحمخممنجنحنخنمنهىهم** ﴾[1]؛ أي تعلّمها ودعا إليها[2]، ومصطلح **التّلقّي** هنا بمعنى الاستقبال والأخذ والتّقبل والتّعلم، وهي كلها مصطلحات تفيد التّواصل والتّفاعل بين النّص **والمتلقّي**.

يفسّر **الطبريّ قوله تعالى**: ﴿ **يىيي** ﴾، **بقوله**: "أمّا تأويل **قوله**: **(يى يي) فقيل**: إنّه أخذ وقَبِل. وأصله التّفعل من اللّقاء، كما يتلقى الرّجلُ الرجلَ مستقبِلَه عند قدومه من غيبته أو سفره. فكان ذلك كذلك في **قوله**:**(يي)**، كأنّه استقبله فتلقّاه بالقبول حين أوحى إليه أو أخبر به. فمعنى ذلك إذا: فلقَّى الله آدمَ كلمات توبة، فتلقَّاها آدمُ من ربّه، وأخذها عنه تائبا، فتاب الله عليه بقِبِلِه إيّاها، وقبوله إيّاها من ربّه"[3].

أمّا **قوله تعالى**: ﴿ **چچچچڇڇ** ﴾، فيفسره **الطبريّ بقوله**: "وإنّك يا**محمد** لتحفظ القرآن وتعلمه من لدن حكيم عليم **يقول**: من عند حكيم بتدبير خلقه، عليم بأنباء خلقه ومصالحهم، والكائن من أمورهم، والماضي من أخبارهم والحادث منها"[4].

و**المتلقِّي** في الآية الكريمة: **(چ چ چ)** هو **الرّسول، صلى الله عليه وسلم، والمتلقَّى** منه هو **الله تعالى** بواسطة **جبريل** عليه السّلام. **فالرسول صلى الله عليه وسلم،** هو **المتلقّي** والمستقبل الأوّل للقرآن الكريم،

---

[1] سورة البقرة، الآية 37.

[2] ابن منظور، لسان العرب، 253/15.

[3] محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسّسة الرّسالة، ط1، 1420هـ،2000م، 541/1.

[4] المصدر نفسه، 426/1.

وكان يملك من المؤهّلات اللّغويّة والبلاغيّة ما تمكنّه من **تلقّي** الخطاب القرآني وأخذه عن الله عزّ وجل.

ويصف **الجاحظ** بلاغته وفصاحته **صلى الله عليه وسلم، بقوله:** "وهو الكلام الذي قلّ عدد حروفه، وكثر عدد معانيه، وجل عن الصنّعة، ونزه عن التّكلف... واستعمل المبسوط في موضع البسط، والمقصور في موضع القصر، وهجر الغريب الوحشي، ورغب عن الهجين السّوقي... لم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعا، ولا أصدق لفظا، ولا أعدل وزنا، ولا أجمل مذهبا، ولا أكرم مطلبا، ولا أحسن موقعا، ولا أسهل مخرجا، ولا أوضح عن معناه، ولا أبين في فحواه من كلامه **صلى الله عليه وسلم**"[1].

لقد حرص النّص القرآنيّ منذ نزوله على قلب النّبيّ محمد، **صلى الله عليه وسلم**، أن يخلق نوعا من التّواصل والتّفاعل بينه وبين متلقيه"[2]، فجاء بلسانٍ عربيٍّ مبينٍ، وعلى معهودِ العرب في القولِ وأساليبهم في البيان. يقول **الله تعالى:** **ﮨ ﮩ ﮪ ﮫ ﮬ ﮭ ﮮ ﮯ**[3]، ويقول أيضا: **ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ**[4]؛ فالغاية أن يعقلوه ويتدبّروه، ويَعلموه ويفهموه حين يتلقّونه بلغتهم وبلسانهم الذي يعرفون، ثم يكشفوا عن علومه وحقائقه ويظهروا بلاغته وأسرار إعجازه.

[1] الجاحظ، البيان والتّبيين، 221/2.

[2] ما يمي ّز نظرية التّلقّي الحديثة أنّها تركّز على عملية القراءة، ومن ثمّ فالمتلقّي هو قارئ النّص. أمّا ظاهرة التّلقّي عند العرب فهي ظاهرة قامت على السّماع أولا ثمّ القراءة ثانيا. ولذلك فعندما نتحدث عن متلقي القرآن فإن ّنا نقصد القارئ والسّامع معا. فالسّامع يستمع إلى القرآن يرتّل، فيتأثر به ويستجيب له كما **قال الله تعالى:** **ﯙ ﯚ ﯛ ﯜ ﯝ ﯞ ﯟ ﯠ ﯡ** (سورة الأعراف، الآية 204)، فالقراءة والاستماع طريقتان في التّلقّي لازمتا النّص القرآنيّ منذ نزوله على قلب النّبيّ محمد **صلى الله عليه وسلم**.

[3] سورة يوسف، الآية 2.

[4] سورة فصّلت، الآية 3.

إنّ من يقرأ القرآن الكريم يجد أنّ المادة اللّغويّة التي يتألّف منها والتي أَلِفها العرب، وأنشأوا منها أشعارهم وخطبهم، فحروفه حروفهم، وكلماته كلماتهم، وعلى نهجهم في التّأليف جاء تأليفه. لكن رغم هذا التّشابه، فإنّ القرآن الكريم لم يكن أبدا امتدادا لكلام العرب في نظم آياته وفي اختيار ألفاظه وترتيبها، وفي التّناغم والتّناسب بين حروفه. فألفاظه اختيرت بدقة متناهية، ووضع كلّ لفظٍ منها الموضع الأخص والأشكل به، بحيث إذا وضع لفظ آخر مكانه جاء منه: "إمّا تبدّل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام، وإما ذهاب الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة"[1].

أمّا إيقاعاته الموسيقية فقد بلغت الذّروة في الانسجام الصّوتيّ سواء من حيث انسياب أجراس حروف ألفاظه، أو من حيث تناسب فقرات نظمه واتّساقها مع المعانيّ قوّة ولينا، فالألفاظ القرآنيّة داخل الجملة أو التّركيب مرتبطة بعضها ببعض في بناء متكامل يأخذ بعضه ببعض فلا يمكن "أن يؤخّر ما قدّم، أو يقدّم ما أخر، أو يذكر ما حذف، أو يحذف ما ذكر... ولكلّ كلمة مع صاحبتها موقف، وكأنّما لم يخلق الله لأداء تلك الدّلالات غير هذه القوالب على اتّساع اللّغة بألفاظها وأشكالها"[2].

وهذا ما أحدث دهشة واهتزازا في نفسيّة **المتلقّي**، فراح يلتمس مواطن الجمال والإعجاز في هذا الكتاب المعجز، و"من هنا كانت دهشة العرب عندما سمعوا القرآن ووجدوا فيه قيمة فنية لم يتح لهم أن يتصلوا بها. من هذه القيم ما يمس الصورة أو الإطار الفنيّ الأدبي، ومنها ما يمس الفكر، ومنها ما يتّصل

[1] محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ص27.

[2] أحمد جمال العمري، مفهوم الإعجاز القرآني حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار المعارف، مصر، 1984م، ص 295.

بالتّصرف في اللّغة نفسها من ناحية الاشتقاق وتعدّد الصيغ، ثمّ من ناحية التّركيب واختيار الكلمات على نحو يجمع بين إثارة الوجدان والعقل معا"[1].

إنّ نزول القرآن الكريم بلغة العرب وبأساليبهم في البيان، ما هو إلا مظهر من مظاهر مراعاة مقام المخاطبين، وفهم هدف الوحي وغايته، ومن الطبيعيّ أن يكون الخطاب القرآنيّ من جنس اللّغة والأساليب التي ألفها العرب، وفي هذا يقول **الطبريّ**: "فإذا كان كذلك وكان غير مُبين منا عن نفسه من خاطب غيره بما لا يفهمه عنه المخاطَب، كان معلوما أنّه غير جائز أن يخاطِب جلّ ذكره أحدا من خلقه إلا بما يفهمه المخاطَبُ، ولا يرسل إلى أحد منهم رسالة إلا بلسان وبيان يفهمه المرسل إليه. لأنّ المخاطَب والمرسَل إليه إن لم يفهم ما خوطب به وأرسل به إليه، فحاله قبل الخطاب وقبل مجيء الرّسالة إليه وبعده، سواء؛ إذ لم يفده الخطاب والرّسالة شيئا كان به قبل ذلك جاهلا"[2].

وتعدّ هذه المراعاة للحالة اللّغويّة للعرب وجها من وجوه الإعجاز في القرآن الكريم؛ فهو موجّه لكلّ المخاطبين به من عامة وخاصة، ملوك وسوقة، أذكياء وأغبياء، وكل مخاطَب يفهم معانيه بقدر طاقته العلميّة والفكريّة واللّغويّة لأنّ "معاني القرآن مصوغة بحيث يصلح أن يخاطب بها النّاس كلّهم على اختلاف مداركهم وثقافتهم، وعلى تباعد أزمنتهم وبلدانهم، ومع تطوّر علومهم واكتشافاتهم... ولسنا نقصد أنّ الآية تحتمل بذلك وجهين متناقضين أو فهمين متعارضين، بل هو معنى واحد على كل حال، ولكن له سطحا

[1] السّيد أحمد خليل، دراسات في القرآن، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، لبنان، 1969م، ص 35.

[2] الطبريّ، جامع البيان في تأويل القرآن، 11/1.

وعمقا وجذورا، يتضمّنها جميعا أسلوب الآية. فالعاميّ من النّاس يفهم منه السّطح القريب، والمثقّف منهم يفهم معنى معينا من عمقه أيضا، والباحث المتخصّص يفهم منها جذور المعنى كله"[1].

وقد اهتم الدرس البلاغيّ منذ نشأته ببيان العلاقة بين الخطاب القرآني **ومتلقّيه**، وما تتميّز به هذه العلاقة من إمتاع وإقناع، وتأثير وتأثّر؛ وما تتطلّبه من معرفة بلغة العرب وبعلوم البلاغة والبيان، ممّا يجعل لحظة القراءة أو الاستماع لحظة تدبّر وتفكّر ولحظة تقبل واستيعاب لأسراره الإعجازيّة، وبناء على ذلك اعتبر كثير من العلماء **كأبي هلال العسكريّ، والزمخشريّ، والعلويّ** علم البلاغة في طليعة العلوم التي تمكّن **المتلقّي** على فهم كتاب الله، ومعرفة خصائص نظمه، وبدائع تأليفه، ودلائل إعجازه، وفي هذا يؤكّد **أبو هلال العسكريّ**: "إنّ أحقّ العلوم بالتّعلم وأولاها بالتّحفظ بعد المعرفة بالله، جلّ شأنه، علم البلاغة؛ إذ به يعرف إعجاز كتاب الله تعالى النّاطق بالحق الهادي إلى الرّشد. وقد علمنا أنّ الإنسان إذا أغفل علم البلاغة، وأخل بمعرفة الفصاحة، لم يقم علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التّأليف، وبراعة التّركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع، والاختصار اللّطيف، وضمنه من الحلاوة، وجلّله من رونق الطّلاوة، مع سهولة كلمه وجزالتها، وعذوبتها وسلاستها، إلى غير ذلك من محاسنه التي عجز الخلق عنها، وتحيّرت عقولهم فيها"[2].

[1] سعيد رمضان البوطي، أحسن الحديث، المكتب الإسلامي، دمشق، 1968م، ص 101.

[2] أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، ص9.

وتزداد الحاجة إلى علم البلاغة كلّما تباعد العهد عن الزّمن الأول لمجيء الإسلام، وخاصة بعد أن كثر الأعاجم وفشا اللّحن وضعفت السّليقة العربيّة، كيف لا "وهذا هو الإعجاز الذي تقصر الأفهام عن إدراكه، وإنّما يدرك بعض الشيء منه من كان له ذوق بمخالطة اللّسان العربي وحصول ملكته، فيدرك من إعجازه على قدر ذوقه. فلهذا كانت مدارك العرب الذين سمعوه من مبلغه أعلى مقاما في ذلك؛ لأنّهم فرسان الكلام وجهابذته، والذّوق عندهم موجود بأوفر ما يكون وأصحه"[1].

لقد أيقن البلاغيّون أنّ فهم الرّسالة السّماويّة بعقيدتها وتشريعاتها يستدعي إلماما بعلوم اللّغة العربيّة وتذوّقا مرهفا لمفرداتها وتراكيبها، وأنّ إدراك إعجاز القرآن والكشف عن أسراره البيانيّة ودلالاته الجماليّة يحتاج إلى فطنة **المتلقّي** وإلى خبرة أدبيّة، ومعرفة تامة بالبلاغة وأساليبها. ومتى توفّرت هذه المعرفة، كان في مقدوره إدراك التّباين الواقع بين الكلام الإلهي والكلام البشريّ شعرا كان أو نثرا، ولا يتأتّى له ذلك إلّا عبر استثماره لمكتسباته المعرفيّة وأدواته اللّغويّة من نحو وصرف وبلاغة، وبشحذ طاقته الخياليّة لفهم ما تحمله الآيّات القرآنيّة من جمال للألفاظ، وعمق للمعانيّ وحسن للتّأليف ودقة للصّياغة والتّصوير وما توحيه من صور فنيّة ودلالات بلاغيّة.

وفي هذا السّياق نورد نصا **لعبد القاهر الجرجانيّ** يحلّل فيه **قول الله تعالى:** ﴿ ﴾ **بز بن بى بي تز تن تى تي**[2]، حيث يتوجّه إلى **المتلقيّ** قائلا: "إذا أنت راجعت نفسك، وأذكيت حسّك، وجدت

[1] عبد الرحمان بن محمد بن خلدون، المقدمة، بيروت: دار الجيل، لبنان، مؤسسة خليفة للطباعة، د ط، د ت، ص611.

[2] سورة البقرة، الآية 96.

لهذا التّنكير وإن قيل (**على حياة**) ولم يقل (**على الحياة**) حسنا وروعة ولطف موقع لا يُقادَر قدره، وتجدك تعدم ذلك مع التّعريف، وتخرج عن الأريحيّة والأنس إلى خلافها. والسبب في ذلك أنّ المعنى على الازدياد من الحياة لا الحياة من أصلها، وذلك أنّه لا يحرص عليه إلا الحيّ، فأمّا العادم للحياة فلا يصحّ منه الحرص على الحياة وعلى غيرها. وإذا كان كذلك صار كأنّه قيل: "ولتجدنّهم أحرص النّاس ولو عاشوا ما عاشوا، على أن يزدادوا إلى حياتهم في ماضي الوقت وراهنه، حياة في الذي يستقبل"[1]، **فعبد القاهر** هنا يوجّه خطابه هذا على متلقٍ يفترض وجوده، ويهدف إلى التّأثير فيه وإقناعه بوجهة نظره في الإعجاز القرآنيّ الذي هو، حسب رأيه، راجع إلى النّظم والتّأليف[2]؛ وهو ما يحيل إليه ضمير المخاطب "**أنت**"، حين **قال**: (**إذا أنت راجعت نفسك، وأذكيت حسّك...وتجدك تعدم ذلك مع التّعريف**)، فهو حريص على توجيه **المتلقّي** إلى تدبّر الآية، والقرآن عموما، وإمعان النّظر والفكر ليقف على أسرار الإعجاز.

فالكلام عنده سواء أكان كلام الله تعالى، أو نصوصا أدبيّة (**شعرا ونثرا**) هو عبارة عن رسالة توجّه من المرسِل إلى المرسَل إليه. وفهم الرسالة لا يتأتّى إلّا بتعلّم البلاغة، فهو العلم الذي يمنح المتلقيّ القدرة على تبيُّن الفروق بين أسلوب وأسلوب ونظم؛ وهو السّبيل لفهم مواطن الإعجاز في القرآن. وقد كان عبد القاهر الجرجانيّ يمتلك ذوقا أدبيّا رفيعا، فاستطاع أن يدرك أنّ امتلاك **المتلقّي** لمؤهلات لغويّة، ومهارات

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص288.

[2] ربط عبد القاهر الجرجاني الإعجاز بالنظم، والنظم عنده هو توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم. يقول: "اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها"، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص81.

بلاغيّة لا يكفي لإدراك ما في القرآن الكريم من أبعاد فنيّة وخصائص جماليّة، بل لابد من رجوع المتلقيّ إلى أريحيته وذوقه. والذّوق عنده ليس عملا عفويّا، بل يتحصل بطول دربة وتفكّر ورويّة، حيث **يقول** هنا: "واعلم أنّه لا يصادف القول في هذا الباب موقعا من السّامع، ولا يجد لديه قبولا حتى يكون من أهل الذّوق والمعرفة، وحتى يكون ممّن تحدّثه نفسه بأَنَّ لِما يومئُ إليه من الحسن واللّطف أصلا، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمّل الكلام فيجد الأريحيّة تارة ويُعرى منها أخرى، وحتى إذا عَجَّبته عجِب، وإذا نبهته لموضع المزية انتبه. فأمّا من كان الحالان والوجهان عنده أبدا على سواء، وكان لا يتفقّد من أمر النّظم إلّا الصّحة المطلقة، وإلّا إعرابا ظاهرا، فما أقل ما يجدي الكلام معه. فليكن من هذه صفته عندك بمنزلة من عدم الإحساس بوزن الشّعر والذّوق الذي يقيمه به، والطّبع الذي يميّز صحيحه من مكسروه"[1].

نخلص من حديثنا عن علاقة **المتلقّي** بالخطاب القرآنيّ بالقول إنّ هذه العلاقة هي علاقة إقناع وإمتاع وتفاعل وتشارك، **فالمتلقّي** سامعا كان أو قارئا مدعو أن **يتلقّى** القرآن ويتدبّر آياته ويمعن النّظر في معانيه ويغوص في مقاصده، ويكون له استعداد نفسيّ للاستجابة لأوامره، والامتثال لنواهيه. يقول جلّ وعلا:

□ ﭽ ﭼ ﭻ ﭽ ﭽ ﭼ ﭻ ﭻ ﭽ ﭼ□[2].

1-2- تأثير الخطاب القرآنيّ في المتلقّي:

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص291.

[2] سورة ص، الآية 29.

تفطّن علماء البلاغة والإعجاز منذ وقتٍ مبكرٍ من تاريخ البلاغة العربيّة إلى التّأثير النّفسيّ الكبير الذي يتركه الخطاب القرآنيّ في نفوس **متلقّيه**، سواء أكان هذا **المتلقّي** قارئا أو سامعا، وسواء أكان مؤمنا به أو جاحدا، واعتبروا هذا التّأثير من وجوه الإعجاز في القرآن الكريم. يقول **محمد الخطابيّ**: "قلت في إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه النّاس، فلا يكاد يعرفه إلا الشّاذ من آحادهم، وذلك صنيعه بالقلوب وتأثيره في النّفوس. فإنّك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا إلا قرع السّمع خَلُص له إلى القلب من اللّذة والحلاوة في حال، ومن الرّوعة والمهابة في أخرى، ما يخلص منه إليه، تستبشر به النّفوس، وتنشرح له الصدور... تقشعر منه الجلود، وتنزع له القلوب، يحول بين النّفوس ومضمرتها وعقائدها الراسخة فيها"[1]، وهذا الكلام يوجّهنا لإدراك الأثر النّفسي القويّ الذي يحدثه القرآن الكريم في نفوس متلقّيه، من انشراح واستبشار ورقة وطاعة واستسلام وانقياد، وتفيض العيون بالدّموع خشية منه تعالى، ورغبة فيما عنده. وكلّ هذه المشاعر تدلّ على تلك القوّة الخفيّة والعجيبة المودعة في هذا القرآن؛ إذ تفعل فيه الكلمة والتّركيب فعل السّحر في نفوس المتلقين، فيذعنون لأمره ويعترفون بفضله وإعجازه.

وقد أخبر الله تعالى في كتابه العزيز عن صنيع القرآن في نفوس المتلقّين **فقال تعالى**: ﴿ٱ يم يى ٍّ ٌّ ﴾ ﴿ بر بن بى بي تر تن تى تي ثر ثز ثم ثن﴾[2]، ويصف **سيد قطب** تأثير القرآن الكريم في متلقّيه **قائلا**: "إنّ في هذا القرآن سرا خاصا يشعر به كل من يواجه نصوصه ابتداء، قبل أن يبحث عن مواضع الإعجاز فيها.

[1] محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ص70.

[2] سورة الزمر، الآية 23.

إنّه يشعر بسلطان خاصٍ في عبارات هذا القرآن. يشعر أنّ هناك شيئا ما وراء المعانيّ التي يدركها العقل من التّعبير، وأنّ هناك عنصرا ينسكب في الحس بمجرد الاستماع لهذا القرآن، يدركه بعض النّاس واضحا، ويدركه بعض النّاس غامضا. ولكنّه على كل حال موجود. هذا العنصر الذي ينسكب في الحس ويصعب تحديد مصدره: أهو العبارة ذاتها؟ أهو المعنى الكامن فيها؟ أهو الصّور والظلال التي تشعها؟ أهو الإيقاع القرآنيّ الخاص المتميّز من إيقاع سائر القول المصوغ من اللّغة؟ أم هي هذه العناصر كلها مجتمعة؟ ذلك سر مودع في كل نص قرآنيّ يشعر به كل من يواجه نصوص هذا القرآن ابتداء، ثم تأتي وراءه الأسرار المدركة بالتّدبر والنّظر والتّفكير في بناء القرآن كله"[1].

ولقد كان الرّسول، **صلى الله عليه وسلم، المتلقّي** الأوّل للقرآن الكريم، أكثر النّاس تأثّرا بهذا الكتاب المعجز؛ إذ كان يتأثّر وهو يتلو القرآن ويتأثّر وهو يسمع القرآن، يظهر ذاك التّأثر في تلك الطّمأنينة التي كانت تداخل قلبه **صلى الله عليه وسلم**، وتزيده إيمانا بربه وبرسالته، وفي تلك الدّموع الغزيرة التي كانت تذرفها عيناه الشّريفتان. ومن الأمثلة على تأثره وبكائه لسماع القرآن ما ورد عن **عبد الله بن مسعود رضي الله عنه** أنّه **قـال: "قال رسول الله صلى الله عليه وسلم**: اقرأ عليّ، قلـت: أقرأ عليك وعليك أنزل؟ **قـال**: نعم، إنّي أشتهي أن أسمعه من غيري، **قال**: فقرأت **النّساء** حتى بلـغت **ڤ ڦ ڄ ڃ ڃ ڇ ڇ ک ک ڪ ڪ گ گ**[2]، **فقال لي**: كف أو أمسك، فرأيت عيناه تذرفان"[1].

---

[1] سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، ط10، 1401هـ،1981م، 3399/5.

[2] سورة النّساء، الآية 41.

وقد كان **الرّسول صلى الله عليه وسلم**، يدرك هذا التّأثير العجيب الذي يتركه القرآن في نفوس **متلقّيه**، فكان، **عليه السّلام**، يحرص على قراءته على كلّ من يعرض عليهم الإسلام؛ لأنّه السّلاح الحاسم في تحويل **المتلقّي** من الكفر إلى الإيمان، ومن الضّلال إلى الهدى. وتروي لنا كتب السّيرة وكتب الإعجاز أنّ جماعة من المسلمين قد أسلموا عند سماعهم لآيات من **الذّكر** الحكيم، وذلك كما وقع **لجبير بن مطعم** و**عمر بن الخطاب** رضي الله عنهما"[2].

وقد استمع المشركون للقرآن الكريم، فسحرهم ببلاغته وفصاحته، وأيقنوا أنّ لهذا القرآن فعل السّحر على نفوس متلقييه، وأنّ سلطانه قاهر على قلوبهم لأنّهم كانوا أكثر النّاس علما بأسلوبه البديع، ونظمه العجيب، فكانوا يصدّون النّاس عن الاستماع إليه أو الاقتراب من قارئه وقد سجّل القرآن الكريم ذلك فقال على لسان هؤلاء المشركين: ﴿ ے ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ڭ ۇ ۇ ۆ ۆ ﴾[3]؛ فالآية تصوّر تحيّر العرب، وعجزهم أمام هذا الكتاب الذي فرّق جمعهم وكلمتهم، وأربك حياتهم، فاتّفقوا على أنّ لا يسمعوا القرآن، ويمنعوا غيرهم من سماعه، خوفاً من أن يستميل قلوبهم، ويستوليّ على نفوسهم، ويسيطر على مشاعرهم، فيؤمنوا به ويستجيبوا لهديه.

يفسّر **سيّد قطب** الآية السّالف ذكرها **بقوله**: "كلمة كان يوصي بها الكبراء من قريش أنفسهم ويغرون بها الجماهير؛ وقد عجزوا عن مغالبة أثر القرآن في أنفسهم وفي نفوس الجماهير (**لا تسمعوا لهذا القرآن**).

---

[1] رواه البخاري في صحيحه، باب: البكاء عند قراءة القرآن، ص 4768-4769.

[2] محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ص70.

[3] سورة فصلت، الآية 26.

فهو كما كانوا يدّعون يَسحرهم، ويغلب عقولهم، ويفسد حياتهم، ويفرّق بين الوالد وولده، والزّوج وزوجه. ولقد كان القرآن يفرّق نعم ولكن بفرقان الله بين الإيمان والكفر، والهدى والضّلال، كان يستخلص القلوب له، فلا تحفل بوشيجةٍ غير وشيجته، فكان هو الفرقان. **(والغوا فيه لعلّكم تغلبون)** وهي مهاترة لا تليق، ولكنّه العجز عن المواجهة بالحجّة والمقارعة بالبرهان"[1].

وذلك أنّ تمام التّأثير لما كان موقوفا على مؤثّر مقتض، ومحل قابل، وشرط لحصول التّأثير، وانتفاء المانع الذي يمنع منه، تضمّنت الآيّة بيان ذلك كله بأوجز لفظ وأبينه، وأدله على المراد، **فقوله تعالى: (إنّ في ذلك لذكرى)** إشارة إلى ما تقدّم من أوّل السّورة إلى ها هنا، وهذا هو المؤثّر. **وقوله: (لمن كان له قلب)** فهذا هو المحلّ القابل، والمراد به القلب الحيّ الذي يعقل عن الله... و**قوله:(أو ألقى السّمع)**؛ أي وجّه سمعه وأصغى حاسة سمعه إلى ما يقال له، وهذا شرط التّأثر بالكلام. و**قوله: (وهو شهيد)**؛ أي شاهد القلب حاضر غير غائب.

فإذا حصل المؤثّر وهو القرآن، والمحل القابل وهو القلب الحيّ، ووُجِد الشّرط وهو الإصغاء، وانتفى المانع وهو انشغال القلب وذهوله عن معنى الخطاب، وانصرافه عنه إلى شيء آخر، حصل الأثر وهو الانتفاع والتّذكر"[2].

[1] سيد قطب، في ظلال القرآن، 5/ 3120.

[2] ابن قيم الجوزية، الفوائد، تحقيق: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط2، 1431هـ-2010م، ص 9-10.

فكلّما تفتّح القلب وارتقت حاسة الإصغاء والإنصات لكتاب الله، كلّما كان التّأثر والانتفاع بالقرآن أكثر وأعظم. ولا يتحقّق هذا التّأثر إلّا إذا استشعر **المتلقّي** حقيقة القرآن الكريم وأنّه كلام الله المنزل على **رسوله محمد صلى الله عليه وسلم**، واستشعر عظمة المتكلِّم به وهو ربّ العالمين. فإذا استشعر **المتلقّي** هذه المعانيّ اللّطيفة واستشعر الرّغبة في التّقرب منه تعالى، كان على أتمّ استعداد بقلبه وعقله وجوارحه لاستقبال القرآن وتدبّره، وكان شأنه مع القرآن شأن التّربة مع الغيث، كما جاء في حديثه **صلى الله عليه وسلم**: "إنّ مثل ما بعثني الله به من الهديّ والعلم كمثل غيث أصاب أرضا فكانت منها طائفة قبلت الماء فأنبتت الكلأ والعشب الكثير"[1]، فكما أنّ الغيث يحيي الأرض الميتة فتظهر فيها الأزهار والأشجار والكلأ والعشب الكثير، فكذلك القرآن يحيي القلوب الميتة الغافلة.

ويمكن أن نحدّد بعض مظاهر تأثير القرآن الكريم في نفوس **متلقّيه** من خلال تتبّعنا لبعض آيّات الذّكر الحكيم التي عبّرت عن ذلك وأظهرته:

- وجل في القلوب. يقول **الله تعالى: ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ڄ ڄ ڄ ڄ ڃ ڃ ڃ**[2].
- اطمئنان في القلوب. يقول **الله تعالى: بم بى تم ثم**[3]
- قشعريرة الجلود يقول **الله تعالى: ﭐ يم يى بر بن بى بي تر تن تى تي**[1].

---

[1] رواه مسلم في صحيحه، كتاب الفضائل، باب: (بيان مثل ما بعث النبي صلى الله عليه وسلم من الهدى والعلم، ص 2282. والبخاري في كتابه: العلم، باب: (ضل من علم وعلم)، ص 79.

[2] سورة الأنفال، الآية 2.

[3] سورة الرعد، الآية 28.

➢ فيض من الدّمع. يقول **الله تعالى**: ﴿ ٹ ٹ ٹ ٹ ڤ ڤ ڤ ڤ ڦ ڦ ڦ ڦ ڄ ڄ ڄ ڄ ڄ ڄ ڃ ڃ ڃ ڃ چ چ چ چ ڇ ڇ ڇ ڇ ڍ ڍ ڌ ڌ ڎ ڎ ڈ ڈ﴾[2].

وفي ختام هذا المبحث: ننوّه على الدور البارز الذي يلعبه **متلقّي** القرآن الكريم، فكلما كان **المتلقّي** مؤمناً **بالرّسول** الكريم وبرسالته، كلّما كان تأثير الخطاب القرآنيّ أقوى وأشدّ، وكلّما كانت استعداداته النّفسيّة مهيّأة لاستقبالِ المؤثّراتِ القرآنيّةِ كان ذلك أدعى للتّأثر بما يسمعه أو يقرأه.

2- الشّعر وقضايا التّلقّي:

2-1- الشّعر بين المبدع والمتلقّي:

لا يمكن للعملية الإبداعية أن تكتمل وتستوي على سوقها ما لم تتعانق بذوق متلقٍ واعٍ يتذوّقها ويبرز سماتها ويظهر مكامن الجمال فيها ويسهم في تقويمها وتقييمها، وهذا **التّلقّي** يشكّل جانبا رئيسا بالنسبة للعمل الإبداعي، وبدونه يظل غفلا هملا لا قيمة له، فالشّاعر صاحب الإبداع يشكّل بمعية **المتلقّي** ثنائية لا تنفك غراها، ولا تنقصم أواصرها لأنّ الشّاعر يعطي الشّعر ألوانا، وخيوطا وزركشات من فلذات أفكاره، فيوضات مشاعره، ولا يكتمل نسيج هذه الألوان، والخيوط إلا بوجود **متلقٍ** يُعمل فيها ملكته، ويجرد لها أدواته، ووسائله ليتذوقها ويجني ثمارها، وعليه فالشّعرية تتفرع إلى شعريات مختلفة منها: شعرية الإبداع التي تتعلّق بالشّاعر، أو**المبدع**، وشعرية المضمون وتتعلّق بمحتوى التّجربة الشّعرية، وشعرية تلقٍ وهذه

---

[1] سورة الزمر، الآية 23 .

[2] سورة الإسراء، الآيات من 107 إلى 109.

تتعلّق **بالمتلقّي**، أو **القارئ** أو **المخاطب**، **والجاحظ** من البلاغيين الأوائل الذين أدركوا العلاقة الحميمة بين **المبدع والمتلقّي** والقائمة على الفهم والإفهام إذ **يقول**: "مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسّامع، إنّما هو الفهم والإفهام"[1] ومن هنا لا يتسنى للإبداع أن يتسلّق هرم التّفوق، ويصل إلى عالم الجودة مالم يكن هناك متلقٍ يتذوّق معالم ذلك الإبداع ويتسلّق جسوره، ليصل إلى جوهر التّألق الإبداعي، وكما هو معلوم كانت للجاحظ أيادٍ بيضاءَ في عملية التّأسيس في إبراز مكانة **المتلقّي** وإيضاح العلاقة بينه وبين المبدع حيث **يقول**:"والمفهم لك والمتفهّم عنك شريكان في الفضل"[2]، فالشّاعر كانت له مكانة سامية في المجتمع الجاهليّ، لأنّه يمثّل أهم وسائل الإعلام والاتّصال، فكان خليقا به أن يتربّع على تلك المكانة.

2-2- مظاهر التّلقّي في الشّعر:

إذا تحدّثنا عن مظاهر **التّلقّي** فنجدها تتجلّى في نصوص أشعارهم، والتي ذاع فيها تحكيم الفحول للفصل في شعر الشّعراء، وصار تقليدا يُلجأ إليه للفصل والاختيار ممّا فتح دائرة **التّلقّي** أمام عدد كبير من المتلقّين، وممّا يروى في هذا الباب ما يعرف بمحكومة **أم جندب**، فقد اختصم زوجها **امرئ القيس** مع

[1] الجاحظ، البيان و التّبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1/ 11.

[2] نجيب محمد البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر العربي، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط4، 1950م، ص 48.

علقمة التّميمي في أيّهما أشعر؟ فادّعى كلّ واحد للآخر بأنّه أشعر منه، **فقال علقمة:** " قد رضيت بامرأتك أم جندب حكما بيني وبينك، فحكّماها، **فقالت أم جندب** لهما: قولا شعرا تصفان فيه فرسيكما على قافية واحدة، وروي واحد.

فقال **امرؤ القيس** في قصيدته التي مطلعها:

خَليلَيَّ مُرّا بي عَلى أُمِّ جُندَبِ ** نُقَضِّ لُبَاناتِ الفُـــؤادِ المُعَذَّبِ**

وصفا فرسه **قال:**

فللزَّجـر أُلهوبٌ وللسّـــاقِ دُرّةٌ ** وَلِلسَّوْطِ مِنْهُ وَقعُ أخـرَجَ مُهْـذِبِ**

وقال **علقمة** في قصيدته التي مطلعها:

ذهبت مِنَ الهُجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَبِ ** وَلَمْ يَكُ حَـقًّا طُولُ هَذَا التَجَنُّبِ"**[1]

وصفا فرسه أيضا:

فَـأَدْرَكَهُنَ ثَـــانِيًا مِـــنْ عَـــنَانِهِ ** يَمُرُّ كَـمَـوْجِ الرَّائِحِ الـمتَحَـلـبِ**

فالملاحظ هنا أنّ **أم جندب** حدّدت للشّاعرين شروطا موضوعيّة قبل إصدار حكمهما، وهذا يدلّ على وعيٍ العرب منذ الجاهلية بقواعد النّقد وضوابط الحكم على القول الشّعري، كما تبرز هذه الرّواية أنّ **التّلقّي** عند العرب لم يكن نشاطا عشوائيا خاضعا للهوى، لكنّه كان نشاطا مضبوطا يمتثل فيه المتلقون لسنن المعنى والمبنى والشّعر عموما.

[1] المرزباني، الموشح، تحقيق: علي محمد البيجاوي، دار النّهضة، مصر، 1965م، ص 35-36.

أمّا في الحكم فحكمت بتقدّم **علقمة** على **أمرئ القيس**، قائلة لزوجها: **"فرس ابن عبدة"** أجود من فرسك لأنّك زجرت وضربت فرسك بسوطك، أما **علقمة** فقد أدرك فرسه ولم يجهده **فعلقمة** أشعر منك، **فقال**: ما هو بأشعر منّي ولكنّك له عاشقة، فطلّقها فخلفه عليها علقمة فسمّي بالفحل[1]، وهذا **التّلقّي** كما لاحظنا شفاهيّ امتاز بكونه سماعيّا وذا استجابة عفويّة وانطباعيّة، ولكنّها دالة على المضمون أو المعنى بقبول أو رفض.

كما يتبيّن لنا من خلال حكم **أم جندب** قيام **التّلقّي** والنّقد على تعليل يقف عند الشّاهد في البيت الشّعري، وفي هذا دليل على أنّ **التّلقّي** عند العرب صادر عن وعيّ نقديّ وإحساس شعريّ في الآن نفسه، إذ أنّ بيت **أمرئ القيس** لم يحرّك نفس **متلقّيه** لتضّمنه الإجهاد والزّجر للفرس على عكس بيت **علقمة** مع فرسه الذي استطاع ولوج فؤادها لما أحسته بعد تعلّقه من ارتياح، وهو دليل على دور **المتلقّي** والنّضج الذي يتميز به.

والمتتبّع لقراءات النّصوص الشّعريّة يجد أنّها تتعدّد وتختلف، إذ أنّها تأتي بعدة تأويلات تبعا لتعدّد القراء واختلافهم، وتعاقبهم الزّمني، "فيتمّ تأويل النّص حسب وعي القارئ و ثقافته، وهذا يقترب من الإطار

[1] ربى عبدالقادر الرباعي، المعنى الشّعري وجماليات التّلقّي في التّراث النّقدي والبلاغي، ط1، دار جرير للنّشر والتّوزيع، عمان، 2006م، ص 245.

الذي حدّده منظرو **التّلقّي** في العصر الحديث، فمعنى النّص لديهم ليس ثابتا، يختلف من متلقٍ لآخر، وعلى سبيل المثال ما يراه **ابن قتيبة** في أبيات **كثير عزة**"[1] ، **يقول***:

ولمّا قضينا من منى كلّ حاجةٍ ** ومسَّح بالأركـــان مـن هو ماسحُ**

وشُدَّتْ على حُدْب المهارى رحالنا ** ولم ينظر الغادي الذي هو رائح**

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا ** وسالت بأعـــناق المطيّ الأبـاطح**

وهذه الأبيات تمثّل ضربا من ضروب الشّعر التي صنفها يقول عنه: "وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى"[2] ، ومن هنا نجد أَنَ **ابن قتيبة** أوجد مساحة بين الجودة والرّداءة.

كذلك من النّماذج الشّفوية **للمتلقّي** نجد النّقد الذي وجّهه **النّابغة الذّبياني** إلى **حسان بن ثابت** في **قوله**:

لنا الجفنات الغرّ يلمعن في الضحى ** وأسيافنا يقطرن من نجدة دما**

إذ يبدو هنا أنّ **الخنساء والنّابغة** توقّعا قوة للمعنى ولتحقيق ما يصبوا إليه من خلال مفردات صدر البيت هذا حيث اقترحا عليه مفردات أخرى تحقق مقصده، وهذا يؤكد التصاق **المتلقّي** المباشر بالنّص، وفطنته وتحسّسه لما ينبغي أن يصدر من الشّاعر.

---

[1] كثير عزة، هو كثير بن عبد الرحمان بن الأسود، الديوان، جمعه وشرحه: إحسان عباس، الطبعة دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص525.

* الأبيات تروى لكثير، وليزيد بن الطثرية، ولعقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى، ينظر الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدنٍ بالقاهرة، ودار المدني بجدة،1991م، ص 22.

[2] ابن قتيبة، أبو محمد بن عبد الله بن مسلم، الشّعر والشّعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر،1967م، 66/1.

كذلك من وسائل **التّلقّي** الشفاهي للشّعر الموازنة بين الشّعراء في موضوع شعري أو معنى شعري واحد، فمثلا **تلقّيهم** قول **امرئ القيس** في اللّيل حين **قال**:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله ** علــيّ بأنــواع الهـموم ليـبتلي**

إذ خيّروا بينه وبين **قول النّابغة**:

فإنّك كاللّيل الذي هو مدركي ** وإن خلت أنّ المنتأى عنك واسع**

يزعم بعضهم أنّه في هذين البيتين، كان بيت **النّابغة** هو الأحكم، فمن ناحية **التّلقّي** كانت عبارة "**أشعر النّاس فلان**" هي أشهر عبارة في تعميمهم له.

إذن فالأحكام النّقدية التي يلقيها **المتلقّون** على النّصوص الإبداعية مقروءة كانت أو مسموعة، من اندهاش وإعجاب تعتمد على الذّوق والطّبع وما جرت عليه العادة، وليست علما قائما على أصول ونظريّات، ودليل ذلك أيضا ما جاء في أحكام **النّابغة الذّبيانيّ** عندما كانت "...تأتيه الشّعراء فتعرض عليه أشعارها.."[1]، وما نجده عند **الأصمعيّ** حين يبرز حكمه" فيجعل من الشّاعر فحلا أو غير فحل"[2]، وما نجده حينما "يقدّم علماء البصرة **امرأ القيس**، وأهل الكوفة يقدّمون **الأعشى**، وأهل الحجاز يقدمون

[1] المرزباني، الموشح، تحقيق: علي محمد البيجاوي، ص 83.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

زهيرا والنّابغة"[1]، كما جاء عن **القلقشندي (ت821)** في كتابه: **صبح الأعشى في صناعة الإنشا** ويروى أنّ **عمر بن الخطاب رضي الله عنه** تمثّل بقول **النّابغة** قال :

ولست بمستبقٍ أخاً لا تلمه ** على شعث أيّ الرّجال المهذّب؟**[2]

ثم **قال** لمن هذا البيت؟ **فقيل** له: **للنّابغة،** فقال ذاك أشعر شعرائكم، والمثل السائر فيه في قوله: أيّ الرّجال المهذّب؟، وأمثال ذلك مما تمثل به الصحابة رضوان الله عليهم كثير.

فأحكام **عمر بن الخطاب رضي الله عنه** حول هذا البيت الشّعري، مبنيّة على ذوقه في المقام الأوّل، فهو لم يكن ناقدا ولا شاعرا، وربّما رأى ذلك انطلاقا من ألفاظ البيت، أو معانيه، أو لإيقاعه، أو لهاته الاعتبارات مجتمعة.

وحوصلة هذا المبحث: أنّ العرب كانت مختلفة في **تلقّيها** للشّعر، فكل قارئ وسامع، له ذوقه الخاص الذي تكوّن لديه بالفطرة والتّعلم وكذا معاشرة النّصوص وتلقيها، بالإضافة إلى أنّ التّنازع في الأشعر كان ينبئ عن مدى تباين **تلقّينا** للنّصوص، فما يجده هذا **المتلقّي** في شعر هذا الشّاعر من الأثر النّفسي والارتياح، قد لا يكون هو نفسه مع متلقٍ آخر، ومن هذا كان اللّجوء إلى تحكيم الفحول المشهود لهم بالتّفوق وكذا النبوغ آخر ما يتمسّك به الطرفان المتنازعان، والشّفوية التي تميّز بها الشّعر كانت من أهم أسس **التّلقّي** في ذلك العصر.

---

[1] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر،1974م، 52/1.

[2] النّابغة الذّبياني، الدّيوان، شرح وتعليق: حنّا نصر الحي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004م، ص 25.

وفي ختام هذا الفصل يمكننا القول: إنّ حماس النّقاد العرب اليوم **لنظريّة التّلقّي الغربيّة** لا يجب أن يحجب عنا تلك الآراء النّقديّة التي كانت لعلماء البلاغة قديما، **فالمتلقّي** لم يكن أبدا غائبا عن وعيّهم، حيث تنبّهوا منذ وقت مبكر إلى العلاقة الوثيقة التي تربط **المتلقّي** بمؤلّف النّص، فالمؤلّف ينتج النّص، و**المتلقّي** يكشف عن جماليّاته ويعيد إنتاج معانيه على ضوء ثقافته وأحاسيسه، ولذا فكلّ عمل أدبيّ يحتاج لكي يتحقّق وجوده إلى **مُرسِلٍ** فصيحٍ بليغٍ، عارفٍ بمقاماتِ الكلام، و**مُرسَل إليه**، له مؤهّلات فنيّة ولغويّة تمكّنه من فهم النّص والاستمتاع به. وبذلك تتحقق العلاقة التّكامليّة بين منتج الخطابِ **ومتلقّيه**، كما أنّ **ظاهرة التّلقّي** ممتدة الجذور في تراثنا البلاغيّ، وتجلّى ذلك في قضايا اللّفظ والمعنى، والصّراع بين القديم والجديد، والسّرقات الأدبيّة، وعمود الشّعر، والطّبع والصّنعة، والصّدق والكذب، ووحدة البيت والموضوع، وعليه فـ" إنّ نظرة سريعة إلى هذه القضايا تومئ باندراج **المتلقّي** فيها اندراجا بيّنا، فكيف بالبحث التّفصيليّ فيها"[1]، من خلال ما خلّفه أدباءنا من رصيد أدبيّ وما أبدوه من آراءهم، فأظهروا الحسن والقبيح، وبينوا مواطن الجمال والرّداءة ، وكلّها مؤشّرات مرتبطة بما تنهض به **نظريّة التّلقّي** من مفاهيم ومرتكزات.

كما يجب أن ندرك أنّ وجود **نظريّة التّلقّي** في تراثنا ليس بالوجود الذي يتّسم بالسّبق والرّيادة، ولكنّ النّظرة الموضوعية إلى ما كتبه علماؤنا عند تعرّضهم بالبحث والدِّراسة للخطاب القرآني وكذا الشّعر العربي يثبت أنّهم قد عرفوا هذه النّظريّة ولكن ليس بنفس مفاهيم ومصطلحات **نظريّة التّلقّي** الألمانية، ولا

[1] بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقّي، أصول وتطبيقات، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص 62.

بنفس الخلفيّة الفلسفية والنّقدية التي ارتكزت عليها، وبحثوا قضاياها ولكن بعناوين ومسميات انبثقت من الثّقافة العربية، ومن الظّرفية التّاريخية التي أنتجت فيها، وأنّهم فعلا قد سبقوا المناهج الغربية إلى الحديث عن العلاقة الوثيقة التي تربط النّص **بمتلقّيه** وبمدى قدرة هذا **المتلقّي** على فهم النّص واستيعابه سواء من ناحية المعنى أو الدلالة أو اللّفظ، وهذا ما يمتاز به من قيم فنيّة وخصائص بلاغية.

الفـصـــل الـــــرّابـع:

استراتيجيّة التّلقّي عند البلاغيين العرب القدماء:

أولا: الجاحظ والتّلقي.

1- التّعريف بالجاحظ (**159هـ-255هـ**).

2- التّلقّي عند الجاحظ.

2-1- المتلقّي بين المكتوب والمنطوق.

2-2- مؤشّرات التّلقّي في البيان والتّبيين.

ثانيّا: منهجيّة التّلقّي عند أبي هلال العسكريّ.

1- التّعريف بأبي هلال العسكريّ (**310هـ-395هـ**).

2- مفهوم الاتّصال وشروطه وطبيعته عند أبي هلال العسكريّ.

3- ماهيّة الشّعر ومكوّناته لدى العسكريّ.

4- أقطاب عملية التّلقّي وشروطها عند أبي هلال العسكريّ.

ثالثا: سيرورة التّلقّي عند أبي بكر الباقلانيّ.

1- التّعريف بأبي بكر الباقلّانيّ (**338هـ-403هـ**).

2- ملامح التّلقّي عند أبي بكر الباقلانيّ.

2-1- منهجيّة القراءة وتلقِّي الإعجاز.

2-2- أسلوب القرآن كسر لأفق التّوقع عند الباقلانيّ.

في هذا الفصل سنتطرّق إلى الممارسة التّطبيقية العربيّة لظاهرة **التّلقّي** محاولة منّا لتقصي معالم هذه النظريّة في الدّرس البلاغيّ العربيّ، وقد قمنا باختيار ثلاثة أعلام هم: **الجاحظ، أبو هلال العسكريّ** و**أبو بكر الباقلّانيّ** كمحطات نتوقّف عندها خدمة للموضوع وزيادة في الفهم، وذلك رغبة في حصر حيّز الدّراسة، وقد كان أساس اختيارنا لهؤلاء الأعلام هو التّنوع الزّمانيّ والمكانيّ والعلوم المطروقة.

أولا: الجاحظ والتّلقي:

1- التّعريف بالجاحظ (159هـ-255هـ):

1-1- نسبه:

هو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكنانيّ اللّيثيّ الشّهير بالجاحظ[1]، قيل أنّه من كنانة وقيل أنّه كنان بالولاء، وقد يكون النّسب الثّاني الأقرب إلى الصّحة من الأوّل عند الكثيرين، فأشار **الخطيب البغداديّ** في **تاريخ بغداد**، ومن بعده **بن عساكر** في **تاريخ دمشق** إلى أنّ **الجاحظ** ينتسب إلى قبيلة مضرية من كنانة ضاربة في جهات مكة ثم يعلنان دون أيّ تحفّظ أنّه إمّا كنا قح من صلبهم أو مولى لهذه القبيلة.

[1] خير الدّين الزّركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط9، 1990م، 74/5.

1-2- مولـده، نشـأته ووفـاته:

لم يخل تاريخ ولادة **الجاحظ** وتاريخ وفاته من الاضطراب، على أنّ المتّفق عليه أنّه ولد عام (**159هـ 775م**) ومات عام (**255 هـ 868م**) أي أنّه عاش **96 سنة**؛ ولقد شكى هو نفسه كبر السّن في **قوله** عندما ذكر مرضه: "وأشدّ من ذلك ست وتسعون سنة أنا فيها".

ولا بدّ لنا أن نذهب بعيدا مع خلافات الرّواة حول مولد **الجاحظ** فقد نقل **ياقوت الحمويّ** في معجمه أنّ **أبا عثمان** نفسه **قال**: "أنا أسن من أبي نواس بسنة، ولدت في أول سنة مائة وخمسين وولد هو في آخرها" وجعل بعض المؤرّخين ولادة **الجاحظ**: (**155هـ**) عند **أبي الجوزيّ** في **مرآة الزّمان** و(**160هـ**) **شفيق جبريّ**؛ أمّا **الزركليّ** سنة (**163** هـ) في **الأعلام**.

نشأ **الجاحظ** بالبصرة حيث قضى بها أكثر عمره، وهي آنذاك مهد العلم ومنتدى الأدب وكان تعلّقه بها شديدا كيف لا وقد قضى أكثر حياته في ظلالها، وتنقل منذ طفولته بين مرابعها ومسارحها، وقص في كتبه قصص أعلامها، وأدباءها وبلغائها رواتها وبخلائها وأحاديث تجّارها وعمالها وكهولها[1].

وفي أجواء هذه المدينة نشأ **الجاحظ** مكافحاً في بداية حياته يرتزق من بيع الخبز والسّمك قرب **سوق المربد**، فحالة الفقر هاته لم تثن عزمه عن طلب العلم، فكان دائم التّردّد على الكتّاب كثير المعاشرة والمخالطة لعلماء المسجدين آنذاك، وكان عصاميّا متطلّعا لكلّ ما يسمعه مقبلا على الدّراسة والتّعليم في

[1] محمد عبد المنعم خفاجيّ، أبو عثمان الجاحظ، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت،1973م، ص 51-52.

كلّ شيء فكان للبيئة الفكريّة التي شهدها عصره الدّور الكبير في تنميته وتنشئته فعصره عرف نضج العلوم العربيّة والإسلاميّة، في مثل هذه الظّروف اندمج **الجاحظ** واستفاد منها فاتخذ كل شيء يقع تحت حسّه موضعا للدّراسة كعالم الحيوانات والنباتات والصّناعة، ثمّ تنقّل في أوساط اجتماعيّة مختلفة نمت معارفه وزادت حاله ومعارفه، فقد خالط واقترب من الباعة والمجانين وجالس الشّعراء والأدباء ونادم الملوك والوزراء وغيرهم[1]، وكخلاصة لنشأة **الجاحظ** وحياته نذكر التّقسيم الذي وضعه الدّكتورين **طه الحاجريّ** و**عبد لمنعم خفاجيّ**، فالأوّل جعل حياته في عهدين متميّزين عهد بصريّ وعهد بغداديّ[2]، فالعهد البصريّ هو العهد الذي استقبل فيه **الجاحظ** الحياة والعوامل والأسباب المختلفة التي هيّأت شخصيته، فهو عهد التّحصيل عن العهد البغداديّ، العهد الذي أخذ فيه مكانة في العلم والأدب وأخذت ملابسات الحياة فيه تستدر إنتاجه وتبرز مظاهر شخصيته فهو عهد الإنتاج، والثّانيّ يقسم حياة **الجاحظ** بطريقته الخاصة حيث جعلها في **أربعة مراحل** كالتّالي:

–مرحلة الدّراسة **–**مرحلة الأستاذيّة **–**مرحلة المجد والزّعامة الفكريّة **–**مرحلة مرضه ووفاته.

أخذ **الجاحظ** علم اللّغة العربيّة وآدابها على **أبي عبيدة**، ودرس النّحو على **الأخفش**، وعلم الكلام على يد **إبراهيم بن يسار بن هانئ النّظام البصريّ**.

[1] المرجع السّابق، ص 8.

[2] طه الحاجري، الجاحظ حياته وآثاره، دار المعارف، مصر، 1969م، ص 78.

كان متّصلا بالثّقافات غير العربيّة كالفارسيّة واليونانيّة والهنديّة، عن طريق قراءة أعمال مترجمة أو مناقشة المترجمين أنفسهم، منهم **حنين بن إسحاق** و**سلمويه**، وربّما كان يجيد اللّغة الفارسيّة لأنّه دوّن في كتابه **المحاسن والأضداد** بعض النّصوص الفارسيّة[1]، شدّ الرّحال إلى بغداد وهناك تصدّر للتّدريس فبرز وتولّى ديوان الرّسائل للخليفة **المأمون**، وكانت وفاته في خلافة **المهتدي بالله** سنة **255**هـ.

1-3- عصره:

بين ولادته في خلافة **المهديّ** ووفاته في خلافة **المهتديّ بالله**، يكون **الجاحظ** قد عاصر **اثني عشر** خليفة عباسيّا، وهم **المهديّ** و**الهاديّ** و**الرّشيد** و**الأمين** و**المأمون** و**المعتصم** و**الواثق** و**المتوكّل** و**المنتصر** و**المستعين** و**المعتزّ** و**المهتدى به**، وعاش القرن الذي كانت به الثّقافة العربيّة في ذروة ازدهارها وفي مرحلتها الذّهبيّة.

1-4- مؤلّفاته:

لقد كان **الجاحظ** موسوعة معرفيّة متنقلة، وتعتبر كتبه موسوعة معارف بحق تنهل منها الأجيال السّابقة واللّاحقة، حيث حوت علوم عصره وكانت صورة شاملة تترجم أحوال البيئة في مختلف نزاعاتها وتشعباتها وعاداتها وتقاليدها وأعراضها العباسيّة، وبذلك ترك آثارا فكريّة وأدبيّة ودينيّة على جانب كبير من الأهميّة في تاريخ الفكر العربيّ، وقد ضاعت هذه الكتب ولم يبق إلّا القليل منها، وقد قيل: "أربعة لم

[1] الجاحظ، المحاسن والأضداد، دار الهاديّ، بيروت، ط1، 1999م، ص 204.

يلحقوا ولم يسبقوا **أبو حنيفة** في الفقه و**الخليل** في أدبه و**الجاحظ** في تأليفه و**أبو تمام** في شعره"[1]، وقد فاقت مؤلفاته الأربعمائة كتاب في شق العلوم والفنون ومناحي الحياة المختلفة وسوف نشير إلى بعضها باختصار وهذا نظرا لكثرتها:

- **كتب القرآن الكريم**: كتاب الاحتجاج لنظم القرآن، آي القرآن، مسائل القرآن.
- **كتب في الأحكام**: رسائل في الميراث، في الشارب والمشروب، كتاب ذم الزّنا.
- **كتب في الاعتزال**: كتاب فضيلة المعتزلة، أحدوثة العامل، كتب في الفرق والآراء، الرّد على أصحاب الإلهام والشّعوبية، الرّد على المشبهة.
- **كتب في الأخلاق والمجتمع**: كتاب أخلاق الشطار، تهذيب الأخلاق، كتاب الإخوان.
- **كتب في الاقتصاد**: حصين الأموال، غش الصِّناعات، النواميس في حيل أهل الغش والتّدليس.
- **كتب في النبات**: كتاب الزّرع والنّحل.
- **كتب في الحيوان**: كتاب الحيوان: يعد من أشهر كتب **الجاحظ** وقد أهداه إلى **ابن الزّيات**.
- **كتب في الأدب**: كتاب الأمل والمأمول، البخلاء الأمثال.
- **كتب في البلاغة والإعجاز**: البيان والتّبيين، كتاب التّربيع والتّدوير، رسائل الجاحظ، سحر البيان.
- **كتب في الجغرافيا**: كتاب الأمصار وعجائب البلدان.

[1] المصدر السّابق، ص 185.

- **كتب قصصية:** كتاب نوادر الحسن، الملح والطرف.
- **كتب في السياسة:** كتاب الرد على العثمانيّة، السلطان وأخلاق أهله، الرّسالة اليتيمة التاج وأخلاق الملوك.
- **كتب في الإنسان والأجناس:** كتاب الصرحاء والهجناء، العرب والعجم.
- **كتب في الجدل:** كتاب ذم العلوم ومدحها، الجدل والهزل أهداه إلى أبي الزيات، النبوات، المحاسن، والأضداد.
- **كتب في المعارف العامة:** كتاب الأخبار، كتاب المعلمين، طبقات المغنيين، فضل العلم، كتاب الطفيليّين.
- **كتب في التّاريخ:** كتاب أديان العرب، الأصنام، جمهرة الملوك، القضاء والولاة.

1-5- كتاب البيان والتّبيين:

يقول فيه شيخ المحقّقين الأستاذ **عبد السّلام محمد هارون:** "لعلّ من نافلة الكلام أن أردّد القول في عظيم أثر هذا الكتاب ويمكنني أن أقول في ثقة إنّه ليس يوجد أديب نابه في العربيّة لم يسمع بهذا الكتاب أو لم يفد منه، وقلّما تجد أديبا من المحدثين لم يتمرّس بما فيه من أدب"[1]، لذا يعدّ **البيان والتّبيين** أوّل سفرٍ في تاريخِ البلاغةِ العربيّةِ، وقد قصد به التّعريف بالبيان والبلاغة، والخطابة فذكر محاسنها ومساوئها

[1] الجاحظ، البيان والتّبيين، 5/1.

وشرح فنونها وألوانها، مشيرا في ذلك إلى أشهر الخطب والخطباء سواء من اشتهر منهم بسلامة النّطق أو بعيب فيه ثمّ يشير في حديث آخر إلى البلاغة، فيبيّن علاقتها بالشّعر واللّسان، ثم انتقل بعد ذلك للردّ على الشّعوبيّة مدافعا عن فصاحة العرب، كما تطرّق إلى الكلام عن الزّهد والنّساك وعن كلامهم ومواعظهم كما أنّ الكتاب لم يخل من نوادر **الجاحظ** الي شملت بعض الحمقى والمجانين.

1-6- نبذة عامة عن كتاب البيان والتّبيين مع ذكر فصوله وموضوعاته:

ففي تفسير اسم الكتاب، قصد الكاتب **بالبيان**: الدّلالة على المعنى، وقصد **بالتّبيين**: الإيضاح، وقد عرّف **الجاحظ البيان** تعريفا عاما **فقال**: "إنّه اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضّمير حين يغضي السّامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما، ومن أي جنس كان الدليل كان ذلك البيان"[1]، فالبيان في هذا التّعريف جاء عاما القصد منه الفهم والإفهام ويستدلّ على ذلك بقول **الله تعالى**: ﴿ [illegible] ﴾[2]، فكل رسول أرسل إلى قومه بلغة من أجل أن يفهمهم ما أوحي وأن يفهموا عنه، فهذا فيه وجه من أوجه البيان ومدار الأمر والغاية التي يجري إليها القارئ والسّامع إنما هو الفهم والإفهام؛ فبقدر ما أوضحت فهو البيان[3]، وأمّا **مفهوم التّبيين** يقترب من مفهوم البيان إلّا أنّه يختلف عنه بتضعيف عين الفعل أو المصدر فينتقل المعنى من البيان إلى حسن البيان

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، 1/ 76.

[2] سورة إبراهيم، الآية 4.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، 1/ 76.

وبالتّالي نجد في **مفهوم التّبيين** اهتمام المتكلّم بالمخاطب وتوجيه الكلام إليه، فالغاية من تضعيف العين كثيرا ما يؤتى بما للتّعدية فهناك فرق بين: بين وبيّن، كما أنّه يأتي بها للتّكثير وهكذا يكون مرادفا للبيان مع ميزة تميّزه عنه هي التّأكيد أو التّوسيع في المعنى، إلّا أنّ حسن البيان يقتضي إعداداً خاصاً وتعليماً ورياضةً فإنّه أكثر ما يلاحظ عند المعلّمين[1]، ومن خلال ما تقدّم نستنتج أنّ **الجاحظ** في تصنيفه **للبيان** كان على شكل **الفهم** و**التّبيين** على شكل **الإفهام** ويتّضح هذا جليّا في الجدول الآتيّ:

الإفهام	**الفهم**
المتكلّم	المخاطب
المفهم لك	المتفهم عنك
المفهم	المتفهم
المعلّم	المتعلّم
القائل	السّامع
سوء الإفهام	سوء الفهم
الناطق	السّامع
الإفهام إذا حدّثت	التّفهم إذا حدّثت
التّبيين	البيان

[1] محمد الصغير بناني، النّظريات اللّسانيّة والبلاغيّة والأدبيّة عند الجاحظ من خلال البيان والتّبيين، ص207.

ومهما يكن من وجود فروقات بين **البيان** و**التّبيين** فما هما إلا كيفيّة من **أبي عثمان** للتّعبير عن فلسفته الكلاميّة الرّاميّة إلى التّوفيق –ربّما– بين الدِّين والعقل وجعل الثّانيّ سليل الأوّل لما كان العالم الصّغير سليل العالم الكبير[1]، والدّارس لهذا الكتاب يرى أنّه ذو شقّين متداخلين:

الشقّ الأوّل: هو ما اختاره **الجاحظ** من النّصوص والأخبار والأحاديث والخطب والوصايا، وكلام الأعراب والزّهاد ونحو ذلك، وهو ما يعنيه **الجاحظ** بكلمة "**البيان**".

الشّق الثّانيّ: هو النّقد الأدبيّ في صورته المبكِّرة، **فللجاحظ** في هذا الكتاب نظرات فاحصة في نصوصه، وفي الكلام بصفة عامة، تسمى بعد ذلك بفن "**النّقد**"، فهذه النّظرات والقواعد التي ساقها **الجاحظ** هو ما عناه بكلمة" **التّبيين**".

2– التّلـقّي عند الجـاحظ:

يعتبر **الجاحظ** مؤسّس علم البلاغة العربيّة إذ توسّع في دراستها وقدم الكثير من النّشاطات الأدبيّة والفكريّة، فجمع ما كان يتّصل بها من آراء وعلوم سابقيه ومعاصريه وشرحها، وعمل على تقديم الكثير من الآراء والأفكار الشّخصيّة التي تتمحور حولها ولهذا اعتبر بحق واحدا من النّقاد القدماء الكبار إذ

[1] إنّ نظريّة البيان نظريّة تسعى جاهدة للإجابة عن كل الأسئلة المتعلّقة بحياة الإنسان فجعل البيان أهم خصائص هذا المخلوق (**الإنسان**) وقد رأى **الجاحظ** أنّه عالم صغير لأنّه يحتوي على جميع أشكال العالم الكبير "**العالم الخارجي**" كما أنّه يستطيع أن يصوّر بيده كلّ الأشياء في هذا العالم ويستطيع أن يقلّد كلّ شيء بلسانه.(الجاحظ، البيان والتبيين، 70/1).

النّقد العربيّ القديم كان يقوم أساسا على علوم البلاغة العربية وقضاياها[1]، ومن القضايا التي خصّها **الجاحظ** باهتمامه قضية، حيث أشار إلى موقع **المتلقّي** في المرسلة الكلامية، فهو يقف بإزاء المتكلّم وجها لوجه، لا بوصفه مستهلكا لهذه الرّسالة فحسب، وإنّما بوصفه شريكا في الفضل -كما يقول **الجاحظ**- وذلك لتأدية غرض محدّد وهو الفهم والإفهام، وبفهم **المتلقّي** للمتكلّم تحقّق الرّسالة غايتها ومقصدها فلا تنقطع بتعطّل عمليّة الفهم.

ومن ثمّ تحضر قضيّة **التّلقّي** عند **الجاحظ** بصورة واضحة، والبحث في مسائل هذه القضيّة عنده يفضي إلى الوقوف على تصوّر متّسق ومتكامل لها.

2-1- المتلـقّي بين المكـتوب والمنــطوق:

دعا **الجاحظ** إلى مراعاة **المتلقّين** أو السّامعين من أجل بلوغ مقاصد الكلام، وهو ما نجده في حديثه عن صحيفة **بشر بن المعتمر***، والتي تضمّنت مسائل عديدة في **التّلقّي** كالعناية **بالمتلقّين**، إذ **يقول**: "ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعانيّ ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك إلّا مقاما ولكلّ حالة من ذلك مقاما حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعانيّ ويقسم أقدار المعانيّ على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[2]، ففي حديث

[1] قصي الحسين، النّقد الأدبيّ عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسّسة الحديثة للكتاب طرابلس، لبنان، ط1، 2003م، ص307.

[2] الجاحظ، البيان والتّبيين، 1/ 138.

بشر بن المعتمر هذا إشارات توحي بإدراكه لأهميّة **المتلقّي** في العمليّة الإبداعيّة لذلك يوجّه **المتكلّم** إلى مراعاة **متلقّيه** ومعرفة مقامه، وأحواله وطبقته، وغير ذلك ممّا يمكن أن يؤثّر في نوعيّة الخطاب الموجّه إليه، لأنّ الكلام الموجّه إلى فئة من النّاس يختلف عن الكلام الموجّه إلى فئة أخرى تختلف عنها أحوالها الاجتماعيّة والثّقافيّة والنّفسيّة وغير ذلك[1]، ويمكن مراعاة أمرين من حديث **بشر بن المعتمر**:

الأوّل: تنبيه للمبدع بمراعاة أحوال جمهوره، **والثّاني**: اهتمامه **بالمتلقّي** ووضعه المكان الذي يليق به.

وهكذا عمل **الجاحظ** جاهداً لإيجاد **المتلقّي** وإرضائه ومن ثمّ إقامة علاقة صداقة معه، فالنّاس في عصر **الجاحظ** كانوا يؤثرون السّماع والأخذ من الأفواه على مطالعة الأسفار، وأتى **الجاحظ** ليلفت أنظارهم ويوجّه أفكارهم وجهة أخرى، فخرج بذلك عن دنيا السّمع والسّامعين إلى دنيا القراءة والقراء[2]، ولهذا نجد أنّ الأدب حرفة وصناعة عنده، فهو حسبه-**الجاحظ**- الكلام الجميل الذي يمدّ الإنسان بما ينقصه من غذاء عقلي ونفسي في حال الجد والهزل، فقد خصّ الشّعر بمكانة متميّزة وحدّد له ثلاثة ضوابط ومقاييس عامة:

- تخيّر اللّفظ السّهل المخرج الذي يؤدّي المعنى بوضوح.
- إقامة الوزن وتعني اختيار البحر والعروض المناسبين وتجنّب الزّحافات والعلل ما أمكن.

[1] بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقّي أصول ومرجعيات، ص 80-81.

[2] عيسى حورية، الخطاب الأدبيّ بين التّراث العربيّ بين تقنية التّبليغ وآلية التّلقّي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللّسانيات، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2016م، ص 136-137.

- كثرة الماء وصحة الطبع[1].

ولكي تتحقّق قيمة الأدب لابدّ من متلقٍ بارعٍ يستقبل ذلك الإبداع، ويقبض دلالاته ويكشف أسراره البلاغية.

كما يحرص **الجاحظ** على توجيه **المتلقّي** لكيفيّة التّعامل مع ظروف **القراءة** وتقلّباتها من ملل وضجر وغيرها، حين **قال**: "فإنْ مللت الكتاب واستثقلت **القراءة**، فأنت حينئذ أعذر ولحظ نفسك أنحس، وما عندي لك من الحيلة إلا أن أصور لك في أحسن صورة وأقلبك منه في الفنون المختلفة، فأجعلك لا تخرج من الاحتجاج بالقرآن الحكيم إلّا إلى الحديث المأثور، ولا تخرج من الحديث إلّا إلى الشّعر الصحيح، ولا تخرج من الشّعر الصّحيح الظّريف إلّا إلى المثل السّائر الواقع، ولا تخرج من المثل السّائر الواقع إلّا إلى القول من طرف الفلسفة والغرائب التي صحّحتها التّجربة وأبرزها الامتحان، وكشف قناعتها البرهان، والأعاجيب التي للنّفوس بها كلف شديد وللعقول الصحيحة إليها النّزاع القويّ"[2]، **فالجاحظ** هنا يرسم مسارا نصيا **للمقروء** يأخذ بالحسبان أحوال **القراءة** ورؤية **القارئ**، وصولا إلى استدراج **القارئ** نحو أعلى مرحلة إدهاش وفتنة تستقطب اهتمامه **القرائي** وترضي مزاجه في بلوغ ما يصفه **الجاحظ** بـ(**أحسن**

[1] علي بخوش، مشروع القارئ في النّقد العربيّ عبد الله الغذامي، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات قسم الآداب واللغة العربية، 2014، ص 122.

[2] الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، د ط ، د ت، 1/64-63.

صورة) هذه المرتبة الأنموذجية التي لا يمكن أن تتحقّق إلا عبر إدراك مدارجها في سلم الاحتجاج على النّحو الذي يجعل **القارئ** ماثلا في سلم قرائي تواصلي، لينتقل فيه بإحكام من درجة إلى درجة[1].

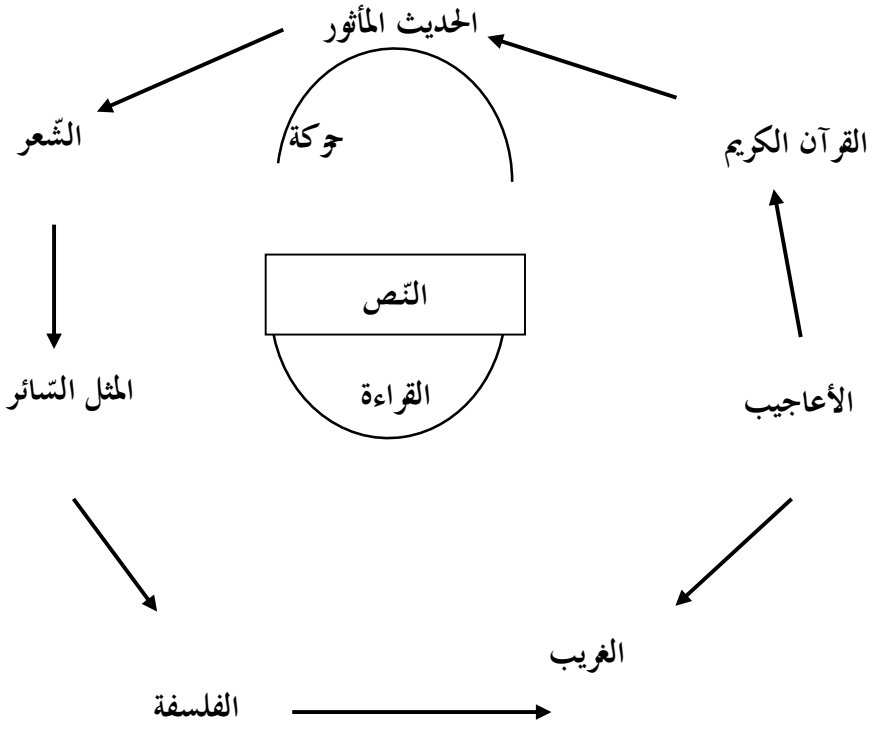
لقد علم **الجاحظ** الأثر الذي يحدثه الفعل **القرائي** أثناء مطالعة الكتب، فرأى أنّ **القارئ** قد يصاب بالملل ويسأم الإطالة في الموضوع الواحد، لذلك اتّجه إلى دفع المبدع للمزاوجة في كتاباته بين الجد والهزل وإتباع كل شعر بليغ بشعر الإضحاك والسرور **فقال**: "وإن كنّا قد أمللناك بالجدّ والاحتجاجات الصّحيحة والمروجة، لتكثر الخواطر، وتشحذ العقول، فإنّا سننشّطك ببعض البطالات وبذكر العلل الظّريفة والاحتجاجات الغريبة، فربّ شعر يبلغ بفرط غباوة صاحبه من السّرور والضّحك والاستطراف مالا يبلغه حشد أمر النّوادر وأجمع المعانيّ"[2]، لينتقل **بالقارئ** من حال إلى حال وليكون ذلك أدعى إلى كسب النّشاط الذّهنيّ **للقارئ**، وعمد إلى إرضائه وإقامة علاقة صداقة معه، ونقل **المتلقّي** السّامع الذي كان يؤثر السّماع من عالم الصّوت إلى عالم **القراءة** والمطالعة[3]، **فيقول**:" قد عزمت، والله الموفّق، أن أوشّح هذا الكتاب، وأفصّل أبوابه بنوادر من ضروب الشّعر، وضروب الأحاديث، ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى آخر، ومن شكل إلى شكل، فإنّي أرى الأسماع تمل الأصوات المطربة، والأغاني

[1] مريم محمد المجمعي، نظريّة الشّعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009م-2010م، ص241-242.

[2] الجاحظ، الحيوان، 5/3.

[3] سميرة سلامي، إرهاصات نظرية التّلقّي في أدب الجاحظ، مجلة التّراث العربيّ، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ع106، مج27، 2007م، ص 219.

المحسنة، والأوتار الفصيحة، إن طال ذلك عليها"[1]، فتنويع **الجاحظ** في أسلوبه دليل عناية **بالمتلقّين**، فهو يضع **المتلقّي** نصب عينيه، باستمالته لكي يبقى معه، ويمكن وضع رؤية **الجاحظ** إليه الإجراء القرائيّ **لنظريّة التّلقيّ** على هذا النّحو[2]:



[1] الجاحظ، الحيوان، 7/3.

[2] مريم محمد المجمعي، نظريّة الشّعر عند الجاحظ، ص 242.

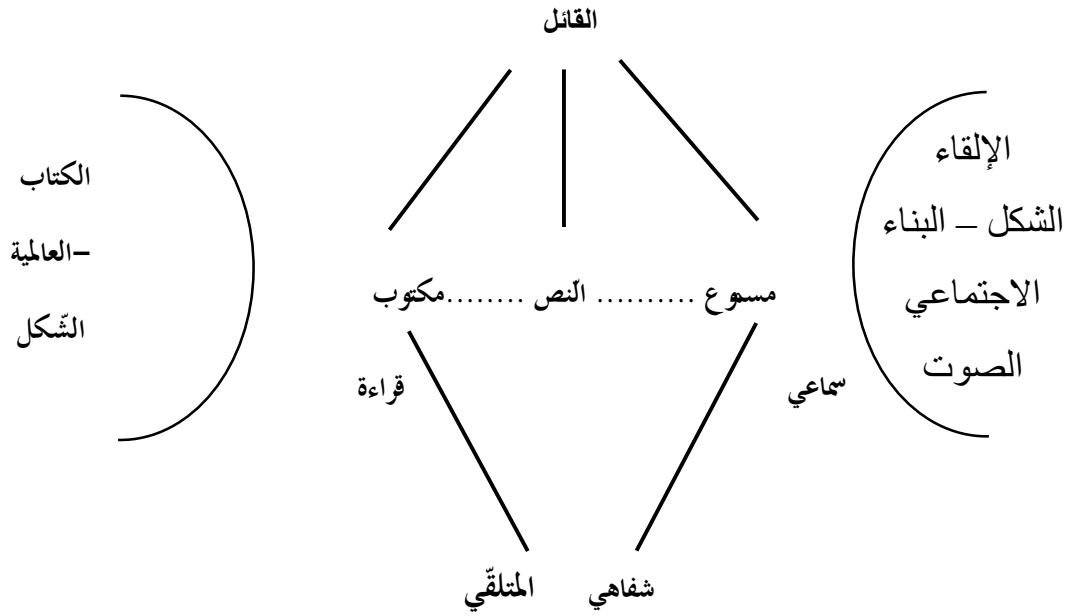
والمتأمّل في هذه الخطاطة يلاحظ أنّ تشكيل **نظريّة القراءة والتّلقّي** عند **الجاحظ** يقوم على القرآن الكريم والحديث المأثور، ثمّ يليهما الشّعر الذي يعتبره في كثير من مقولاته على أنّه صناعة وضرب من النّسج والتّصوير، يهدف لنقل صورة فنيّة إلى **المتلقّي** تحقّق له متعة جماليّة "فغاية الشّعر التّأثير في **المتلقّي** إيجاباً وسلباً بحسب طبيعة الشّعر مدحاً أو هجاءً أو رثاءً، ولكي تتحقّق هذه الغاية فإنّ **الجاحظ** قد ربط بين الغاية والوسيلة من خلال تجنّب كلّ ما يؤدّي إلى فساد الشّعر، والتزام كل ما يؤدّي إلى جودته باللّفظ المختار والسّبك والموسيقى والوزن والصّوت والتّأليف والوقف"[1]، ممّا يعني أنّ الشّعر تتحكّم فيه قوتان:"داخليّة تتعلّق بالفرد(**الموهبة**) وأخرى خارجيّة مكتسبة (**الدربة والتّعلم**) وتنميتها تؤدّي إلى صناعة شعريّة بالغة التّأثير في نفس **المتلقّي**"[2]، وبهما يحدث التّأثير في **المتلقّي**.

وقد لقي **النّص المكتوب** عناية **الجاحظ** على **النّص المنطوق**، وهو ما يدلّنا عليه حديثه عن أهميّة الكتاب، حين **قال**:" الكتاب قد يفضّل صاحبه، ويتقدّم مؤلّفه، ويرجح قلمه على لسانه بأمور: منها أنّ الكتاب يقرأ بكل مكان، ويظهر ما فيه على كلّ لسان، ويوجد مع كل زمان على تفاوت ما بين الإعصار وتباعد ما بين الأمصار، وذلك أمر يستحيل في واضع الكتاب، والمنازع في المسألة والجواب. ومناقلة اللّسان وهدايته لا تجوزان مجلس صاحبه ومبلغ صوته. وقد يذهب الحكيم وتبقى كتبه، ويذهب العقل ويبقى أثره، ولولا ما أودعت لنا الأوائل في كتبها وخلّدت عجيب حكمتها، ودوّنت من أنواع سيرها حتى شاهدنا بها ما غاب عنّا وفتحنا بها كلّ مستغلق كان علينا، فجمعنا إلى قليلنا كثيرهم، وأدركنا ما لم نكن ندركه إلا بهم، لما حَسُنَ حظّنا من الحكمة، ولضعف سببنا إلى المعرفة، ولو لجأنا إلى قدر قوتنا

[1] المرجع السّابق، ص 243.

[2] علي بخوش، مشروع القارئ في الفكر النّقدي العربيّ، عبد الله الغذامي، ص 123.

ومبلغ خواطرنا ومنتهى تجاربنا لما تدركه حواسنا وتشاهده نفوسنا لقلت المعرفة، وسقطت الهمة وارتفعت العزيمة، وعاد الرأيّ عميقاً والخاطر فاسداً ولَكَلَّ الحدّ، وتبلّد العقل"[1]، ويشير هذا الحديث إلى أبعاد **نظريّة التّلقّي**، فقد أولى **الجاحظ** اهتمامه بدور **المتلقّي**، حيث جعل فائدة الكلام المكتوب أكبر من فائدة الكلام المسموع الذي يبقى حبيس المجلس الذي يُلقى فيه، بخلاف الكتاب الذي يجوب الآفاق منفتحا على الثّقافات ، يتوارثه الأجيال جيلا بعد جيل، ويبقى تأثيره على مرّ العصور، وبذلك نجد أنّ **الجاحظ** قد فتح آفاق نظرية متكاملة لم تهمل محدوداتها النّص (**مكتوبا** أو **منطوقا**) والمتلقّي والقائل[2]:



وعليه **فالمبدع** يسعى من خلال **نصه** مكتوبا كان أو منطوقا إلى الإقناع والإفهام والتّأثير، **فالمسموع** رهين لتقبّله ومرتبط بطريقة الإلقاء وقابليات القائل الصّوتيّة وحركاته ومكانته الاجتماعيّة، بينما يكون

[1] الجاحظ، الحيوان، 85/1.

[2] مريم محمد المجمعي، نظريّة الشّعر عند الجاحظ، ص 248.

النّص المكتوب مرتهنا بلغته وأسلوبه وأدواته، فالتّعامل يكون من **النّص** وحده، لذا وجدنا **الجاحظ** يدعو إلى الاهتمام به.

2-2- مؤشِّـرات التّلقّي في البـيان والتّبـيين:

يعدّ اتّجاه **الجاحظ** إلى العناية بمسائل البيان والتّبيين والبلاغة من مؤشّرات وعيه **بالتّلقّي**، فهو من الأوائل الذين تصدّروا لدراسة البيان من خلال عملية الفهم والإفهام (**البيان والتّبيين**)، والبيان عنده يعني الدّلالات الآتيّة[1]:

2-2-1- البـيان وطـلاقة اللِّــسان:

استشهد **الجاحظ** بآيات من القرآن الكريم من أجل ربط البيان بطلاقة اللّسان، ومن تلك الآيات، **قول الله تعالى: ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ﴾**[2]، وأراد من خلالها أن ينبّه **القارئ** على ارتباط البيان بسلامة اللّسان والقدرة على الإفهام.

2-2-2- البـيان وحسـن اختـيار الألـفاظ:

[1] محمد كريم الكواز، أبحاث في بلاغة القرآن الكريم، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص 36-34.

[2] سورة إبراهيم، الآية 4.

يعتبر **الجاحظ** البيان متوقّفا على جزالة اللّفظ وحسن اختياره ليناسب المقام، وحفاظا على مبدأ **(لكل مقام مقال)** والذي يلزم اختيار اللّفظ المناسب للمعنى، الملائم للسّياق.

2-2-3- البيان وكشف المعنى:

إنّ مفهوم البيان الذي يريد **الجاحظ** إيصاله ونشره لا يعني الفصاحة وما تقوم به من طلاقة اللّسان وجزالة الألفاظ، بل هو الكشف عن المعاني بدون ألفاظ تعبّر عنها، لذا "يحدث الفهم عند **المتلقّي** من خلال الألفاظ والمعانيّ التي يهتمّ بهما **الجاحظ** اهتماماً بالغا فهو لم يمل كل الميل للمعانيّ على حساب الألفاظ، وإنّما أكدّ أنّ المعنى إذا كان شريفاً واللّفظ بليغاً وكان صحيح الطّبع بعيدا عن الاستكراه ومنزّها عن الاختلال مصونا عن التّكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التّربة الكريمة"[1]، أي تبقى محجوبة مكنونة وموجودة.

2-2-4- البيان والبلاغة:

لم يكن اهتمام **الجاحظ** مقتصرا على البيان فقط، بل كان يُعنى بالتّبيين أيضا وهو التّبليغ، لذلك انصرف إلى بيان اللّفظ الذي ينطلق منه التّبيين بوضوح فانتقل إلى الحديث عن البلاغة بوصفها مستوى آخر من مستويات البيان[2]، والبيان المقصود والبلاغة المنشودة هي الإفهام.

---

[1] علي بخوش، مشروع القارئ في الفكر النّقديّ العربيّ، عبد الله الغذاميّ، ص 126.

[2] محمد كريم الكواز، أبحاث في بلاغة القرآن الكريم، ص 38.

إذن **نظريّة التّلقّي** عند **الجاحظ** انطلقت من تعريفاته وصولاً إلى تأسيساته لهذه النّظريّة، سواء أكانت موجهة للمنشئ أو **المتلقّي** أم التّرتيب العلاقة بينهما أم موجّهة **للنّص** نفسه، وتكاملت عنده في تطبيقاته من خلال تأليفه المتعدّدة[1]، وتظهر وظيفة **المتلقّي** –في ضوء البلاغة– التّفهم والاستبانة والتّبيّن وهتك حجاب المعنى والهجوم عليه وتحصياه ولا يحصل ذلك إلّا بالتّأمل والتّفكر في الخطاب الأدبيّ تأمّلاً وتفكّراً يقود إلى المعنى المراد البعيد عن الفساد وسوء التّأويل[2]، يقول **الجاحظ**: "مدار الأمر على البيان والتّبيين، وعلى الإفهام والتّفهم، وكلّما كان اللّسان أبين كان أحمد، كما أنّه كلّما كان القلب أشدّ استبانة كان أحمد، والمفهم لك والمتفهّم عنك شريكان في الفضل، إلّا أنّ المفهم أفضل من المتفهّم وكذلك المعلّم والمتعلّم، هكذا ظاهر هذه القضيّة وجمهور هذه الحكومة"[3].

يبدو **الجاحظ** من خلال هذا النّص مولعاً بالتّقسيم الثّنائيّ للكلام، فالسمة الغالبة على عباراته هي تشكّلها من حدّين اثنين، فقد توالت مثنى مثنى، وبقليلٍ من التّمعن في الثّنائيّات السّابقة يتجلّى الحضور المستمرّ لطرفين اثنين يتجاذبان كل واحدة منها فهناك دوما: قائل وسامع، مرسل ومستقبل، منشئ ومتلق[4]، كما يضع **الجاحظ** التّبيين قرين البيان، والتّفهم قرين الإفهام، **والمتلقّي** المحسن للتّذوّق شريك للمتكلِّم المحسن البيان، وتلك الشراكة بين المفهم والمتفهّم إشارة من **الجاحظ** إلى المبدع مع ضرورة مراعاته

[1] مريم محمد المجمعي، نظريّة الشّعر عند الجاحظ، ص 245.

[2] علي بخوش، مشروع القارئ في الفكر النّقديّ العربيّ عبد الله الغذاميّ، ص 125.

[3] الجاحظ، البيان والتّبيين، 1/ 11.

[4] محمد الصغير بناني، النّظريات اللّسانيّة والبلاغيّة والأدبيّة عند الجاحظ من خلال البيان والتّبيين، ص 212.

حال **المتلقّي**، لكن مهمة **المتلقّي** لا تقتصر على السّماع الجيّد فقط، بل إنّه يشارك مشاركة فعّالة في تحقيق هدف البيان مع المتكلّم، لأنّ البيان" اسم جامع لكلّ شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضّمير حتى يفضي السّامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن أيّ جنس كان ذلك الدّليل لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجري **القائل والسّامع**، إنّما هو الفهم والإفهام"[1]،ويُستنتج من هذا الكلام أنّ الأمر لا يقتصر على عمليّة الإفهام بل يتجاوز ذلك إلى التّفهيم، الذي هو عمل الجهد في إيصال المقصود إلى ذهن **المتلقّي**، وأنّ **المبدع** يستخدم جميع طاقاته وقدراته للوصول إلى فهم السّامع.

وفي ختام هذا المبحث أقول: أنّ **الجاحظ** قد استطاع أن يقدّم دراسة وافية حول **قضيّة التّلقّي**، وأن يضع لها حدودا كنظريّة متكاملة لم تهمل قطبا من أقطابها نصا، مبدعا أو متلقيّا، وأن يفهم دور كلّ من المرسل **والمتلقّي** مثلما يرى أصحاب اللّسانيات اليوم، الذّين يقسّمون المرسلة الكلامية إلى المتكلّم أو المرسل والمرسل إليه والرّسالة، فقد تحدّث **الجاحظ** عن المتكلّم، السّامع، الخطاب تلك الثّلاثية الأساس في وجود البيان، كما ألزم **الجاحظ** المتكلّم أن يوازن بين المعاني ومستويات المعرفة عند **المتلقّين**، لأنّ **النّص الأدبيّ** محوريّ في علاقته **بالقارئ**، لما يثيره فيه من إثارة وإعجاب وسرور تتفاوت نسبته بحسب طبيعة

[1] الجاحظ، البيان والتّبين، 76/1.

* **بشر بن المعتمر**: يكنى **أبا سهل**، كوفيّ ويقال بغداديّ من كبار المعتزلة وقد انتهت إليه رياستهم في بغداد وكان من بلغائهم وفصحائهم المشهورين، كما كان شاعرا مجيدا، وقد غلب على شعره النّزعة التّعليمية.

المتلقّي ومكانته الثّقافيّة والاجتماعيّة، التي يجب على المبدع مراعاتها، وهذه النّظرة من **الجاحظ** تدلّ على وعيٍّ كبيرٍ وإدراكٍ تامٍ **لظاهرةِ التّلقّي**، وأنّ لها جذورا في التّراث البلاغيّ العربيّ.

ثالثا: منهـجيّة التّلـقّي عند أبي هـلال العسـكريّ:

1- التّـعريف بأبي هـلال العسـكريّ (310هـ-395هـ):

1-1- نسـبه:

هو الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحي بن مهران اللّغوي الأديب، **أبو هلال العسكريّ**، هذا بإجماع من ترجم له[1]، وغيّر محقّق ديوان المعاني في اسم جده الرابع من مهران إلى أحمد ونسبه إلى بغداد إذ يقول: "هو الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد ابن يحي بن أحمد البغدادي، أبو هلال

[1] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، 562/2، والسيوطي، طبقات المفسرين، تحقيق: علي محمد عمر، مكتبة وهبة، ط1، 1976م، ص 43-44، والزركلي، الأعلام، ص196، والسيوطي، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت،1399هـ-1979م، ط2، مج1، 506/2-507، والبغدادي، خزانة الأدب تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، بلا ت، ص 230-231، والداوودي، طبقات المفسرين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1403هـ-1993م،1/138-139، وجرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، راجعها شوقي ضيف، دار الهلال، القاهرة، د ط، د ت، ص 228.

العسكريّ"[1]، كما نجد من يرجع نسبته إلى بلده عسكر مكرم، مدينة من كور الأهواز "**خوزخستان**" بين البصرة وفارس، ومكرم الذي تنسب إليه هو مكرم الباهلي وهو أول من اختطها فنسبت إليه[2].

1-2- مولـده، حيـاته ووفـاته:

عاش **أبو هلال** حياته خامل الذكر، فلم يحظ بما هو خليق به من المجد والرفعة كما حظي غيره من العلماء والأدباء في العصر الذي عاش فيه، وإن كان قد حظي بعد موته بالخلود فيما ألّف وكتب وقدّره النّاس بعد موته مالم يقدّروه في حياته، واعترف له العلماء بالنّبوغ والسبق، ثمّ إنّ مؤلّفات الرّجل تدلّ على أنّه جاب الآفاق رائحاً وغادياً، حيث "تلقى أبو هلال العلم في بغداد والبصرة وأصبهان"[3]، وحياة هذا العالم تكاد تغفل إغفالاً تاماً ولا يوجد إلا القليل منها عند بعض من ترجم له، على أن أكثر كتب التراجم أغفلته إغفالاً تاماً ومنها: **وفيات الأعيان لابن خلكان** فلم يرد فيه شيئاً عن حياة هذا العالم، وحتى التي ترجمت له لم تحدّد تاريخ ولادته، وكذلك أغفلت كتب التّاريخ والتّراجم سنة ولادته، لذلك لم يوجد تاريخ محدّد لمولده بل أُفترِض أنّه ولد في سنة **عشر وثلاثمائة من الهجرة** على وجه التّقريب، وعلى هذا يعدّ الرّجل من رجال القرن الرّابع الهجري مولدا وحياة ووفاة[4].

---

[1] أبو هلال العسكريّ، ديوان المعاني، تحقيق أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2003، ص 9.

[2] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، مكتبة النّهضة، مصر، ط1، 1948م،162/4.

[3] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ص 228.

[4] بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، مطبعة مخيمر، القاهرة، ط1، 1992م ، 24/1-27.

1-3- عصـره:

شهد القرن الرّابع تطوّرا علميّا وثقافيّا كبيرا ممّا أدّى غلى ظهور مذاهب وطوائف ناتجة عن تنوع ضروب الثّقافة وتفاعل ألوانها وانتقال كنوز الفكر العالمي الميسورة إلى الفكر العربي ولا سيما فلسفات اليونان والفرس والهند. وحياته في القرن الرّابع الهجريّ مكّنته من معاصرة ثمانية من خلفاء بني العباس، وذلك منذ أن تولّى المقتدر* الخلافة في سنة **295**هـ إلى خلافة القادر** في سنة **381**هـ[1].

1-4- مؤلّفـاته:

لقد أثرى **أبو هلال العسكريّ** المكتبة العربية بنتاج رائع يدل على سعة ثقافته، وغزارة علمه، وفيما يلي نورد ثبْتًا بما وقع عليه الرّجل من مؤلفات وهي: كتاب الأوائل، كتاب التبصرة، التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، كتاب التلخيص في معرفة أسماء الأشياء[2]، جمهرة الأمثال[1]، الحث على طلب العلم

---

* **المقتدر بالله**: (هو جعفر بن أحمد المقتدر بن أبي أحمد المتوكّل)، ابن العماد الحمبلي، شذرات الذّهب، دار الفكر، بيروت، ط1، 1988م، 231/2-238.

** **القادر بالله**: هو أبو العباس أحمد بن إسحاق الزركلي، الأعلام، 95/2-96.

[1] حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السّياسي والاجتماعي والثّقافي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة، ط3، 1982م، 4/ 8-9.

[2] البغدادي، خزانة الأدب، ص 230، والزّركلي، الأعلام، 196/2، والداوودي، طبقات المفسرين، ص 138.

والاجتهاد في جمعه، الحماسة العسكرية، الدينار والدرهم، ديوان المعاني، ديوان العسكريّ، ذم الكبر، رسائل أبي هلال العسكريّ، شرح الحماسة، شرح ديوان أبي محجن الثّقفي، شرح الفصيح، كتاب صنعة الكلام، كتاب العمدة، كتاب الفروق اللّغوية، كتاب الكرماء (**فضل العطاء على اليسر**)، ما احتكم به الخلفاء إلى القضاة، ما تلحن فيه الخاصة، المحاسن في تفسير القرآن، مدح العدل وذم الظلم، المعجم في بقية الأشياء، المعرِب عن المغرِب، كتاب نوادر الواحد والجمع، كتاب الوتر، كتاب الوجوه والنظائر من كتاب الله العزيز، رسالة في العزلة والاستئناس بالوحدة، المصون في الأدب.

1-5- كتـاب الصّـناعتين:

ألّف **أبو هلال العسكريّ** كتابا مشهورا أسماه **الصّناعتين**، ويقصد بالصّناعتين (**الكتابة والشّعر**)، وصار كلما ذكر اسم ابي هلال قيل هو صاحب الصناعتين، وذكره كل من ترجم له، وجاء في **بغية الوعاة**: "هو الحسن بن عبد الله بن سهل... صاحب الصّناعتين"[2]، وإذا عدنا إلى المعاجم اللّغويّة فإنّنا نجد لفظة "**صناعة**" عند **الزمخشري** في كتابه (**أسرار البلاغة**) هي "من الفعل الثلاثي (**ص ن ع**) هو

[1] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ص 286، وياقوت الحموي، معجم الأدباء، 563/2.

[2] السيوطي، بغية الوعاة، ص 506.

صانع من الصنّاع ماهر في صناعته وصنعته واستصنعه كذا ورجل صنع: ماهر وصنع اليدين وامرأة صناع وقوم صنع"[1]، فالصناعة بهذا المعنى تعني حرفة.

وأشار **بدوي طبانة** أنّ كلمة (**الصّناعة**) التي ذكرها **أبو هلال العسكريّ** "ترجمة لكلمة الفن للتمييز بينها وبين العلم، والفن هو المهارة سواء كانت تلك المهارة فيما أثقفه اليد أو يثقفه اللسان، فهو صناعة، فالدمية صناعة اليد، ولا يزاولها إلا الفنان أو الصانع الصناع الذي يختار لها المادة الجيدة والأوضاع الجيدة"[2]، يمكننا القول إنّ كلمة (**الصّناعة**) التي ذكرها **العسكريّ** في كتابه مرتبطة بالفن.

1-6- نبذة عامة عن كتاب الصّناعتين مع ذكر فصوله وموضوعاته:

اشتمل كتاب **الصّناعتين** على عشرة أبواب تضم ثلاثة وخمسين فصلا، نوضحها كما يلي[3]:

الباب الأوّل: في الإبانة عن موضوع البلاغة في اللغة، وما يجري معه من تصرّف لفظها وذكر حدودها وشرح وجوهها، وضرب الأمثلة في كلّ نوع منها، وتفسير ما جاء عن العلماء فيها (**ثلاثة فصول**).

الباب الثّاني: في تمييز الكلام جيده من رديئه، ونادره من بارده والكلام في المعاني (**فصلان**).

الباب الثّالث: في معرفة صنعة الكلام وترتيب الألفاظ (**فصلان**).

---

[1] الزّمخشري، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، (مادة صنع)، دار الكتب العلمي، بيروت، ط1، 1998م، ص568.

[2] بدوي طبانة، أبو هلال العسكريّ ومقاييسه البلاغية والنقدية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981م، ص 125.

[3] أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين ، ص 526-528.

الباب الرّابع: في بيان عن حسن النظم وجودة الرصف والسبك وخلاف ذلك (**فصل واحد**).

الباب الخامس: في ذكر الايجاز والاطناب (**فصلان**).

الباب السّادس: في حسن الأخذ وحل المنظوم (**فصلان**).

الباب السّابع: في التشبيه (**فصلان**).

الباب الثّامن: في ذكر السجع والازدواج (**فصلان**).

الباب التّاسع: في شرح البديع (**خمسة وثلاثون فصلا**).

الباب العاشر: في ذكر مبادئ الكلام ومقاطعة القول في حسن الخروج والفصل والوصل (**ثلاثة فصول**).

وبذلك يكون **أبو هلال العسكريّ** قد تطرّق في كتابه **الصّناعتين** إلى عدة قضايا بلاغيّة ولغويّة.

2- مفـهوم الاتّـصال وشروطـه وطبيـعته عند أبي هـلال العسـكريّ:

2-1- مفهوم الاتِّصـــال:

يعتبر الاتّصال "عملية مركّبة تقوم على استعمال وسيلة معينة، من أكثرها اللّغة لنقل المعلومات والخبرات إلى الآخرين، تتأسّس على مجموعة من العناصر الضّرورية لإنجاح الاتّصال، وتبتغي اشتراك المرسل إليه فيما يريده المتكلم"[1]، كما يعدّ الاتّصال "الوسيلة التي يتمّ بواسطتها تبادل أو نقل المعلومات والأفكار والحقائق، والمشاعر من جهة إلى أخرى حتى يتحقق الفهم الموحد، وكذلك توافر نفس المعلومات

[1] سامية بن يمينة، الاتّصال الإنساني وآلياته التّداولية في الصّناعتين لأبي هلال العسكريّ، مذكّرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في اللّغة، جامعة وهران، كلية الآداب، 2006م-2007م، ص 12.

والأفكار والحقائق لجميع الأطراف الذي تشملهم عملية الاتّصال"[1]، فهو إذن عملية هادفة تقوم **بتلقي** الإجابة عن **المتلقين** أو التّأثير فيهم من أجل تبني فكرة، أو غير ذلك، لأنّ غايات الاتّصال تتنوّع.

2-2- شـروط الاتِّصـــال:

لا يتمّ الاتّصال إلا بتوفر شروط تساعد على نجاحه وتحقيقه، وتختلف هذه الشروط بحسب أركان العملية التّواصلية من مرسل ومرسل إليه ورسالة، ومن أهمها[2]:

- ✓ أن يأخذ المرسل بعين الاعتبار جميع التّحولات العلمية والثقافية لمجتمعه.
- ✓ يجب أن يكون المرسل على وعيّ تام بمضمون الرّسالة المراد تبليغها، ومدى تعبيرها عن الواقع.
- ✓ العمل على ربط خبرة المرسل وأثرها في الوسط الخارجي بخبرة المستقبل للرسالة.

فشروط الاتّصال تتمّ عبر نقل رسائل معينة من مرسل إلى مستقبل وربطها بالعالم الخارجي عن طريق رسالة ناقلة.

[1] محمود عبد الفتاح رضوان، الاتّصال اللّفظي وغير اللّفظي، المجموعة العربية للتّدريب والنشر، القاهرة، ط1، 2012م، ص 15.

[2] أحمد وطاس، أهمية الوسائل التّعليمية في عملية التّعلم عامة وتعليم اللّغة العربية للأجانب خاصة، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1988م، ص 42.

2-3- طبيعة الاتّصال عند أبي هـلال العسكريّ:

2-3-1- الاتّصال الكـتابي:

تعتبر الكتابة إحدى مهارات اللّغة العربيّة وهي عبارة عن عملية عقلية يقوم الكاتب فيها بتوليد الأفكار وصياغتها وتنظيمها، ثم وضعها بصورة نهائية على الورق، وعليه فالكتابة هي تعبير عن اللّغة ويمكن من خلالها نقل المعلومات والأفكار من شخص لآخر لغرض التّواصل.

وقد حرص **أبو هلال العسكريّ** على بيان مفهوم الاتّصال الكتابي، وتقديم خصائصه التي تؤطره بفنونها وشروطها وهي عنده صناعة، وقد خصّص لذلك فصلا سماه فيما يحتاج إليه الكاتب إلى ارتسامه وامتثاله في مكاتباته قائلا: "ينبغي أن تعلم أن الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات جمة وآلات كثيرة لمعرفة العربية لتصحيح الألفاظ وإصابة المعاني"[1].

2-3-2- الاتّصال الشفاهي:

ذكر **العسكريّ** أنّ أهم شيء يتأسس عليه الاتّصال الشّفاهي ككل هو المعنى **بقوله:** "إذا أردت أن تصنع كلاما فاختر معانيه ببالك وتذوّق له كرائم اللّفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلبها، واعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وتخونك الملال، فامسك...فغن الكثير مع الملال قليل، والنّفيس من الضجر خسيس والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء

[1] أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، ص 171.

بعد شيء فتجد حاجتك من الرّي، وتنال أربك من المنفعة"[1]، فلابدّ على المتكلّم أثناء إنجازه للرّسالة الإبلاغية أن يختار الوقت الذي يكون في نشاطه حتى يتمكّن من البيان عن المراد انطلاقا من معنى معيّن، وبأبلغ الألفاظ وأجودها.

ويضيف **قائلا**: "أن يريد الإبانة عن معنى فيأتي بألفاظ لا تدل عليه خاصة بل تشترك معه فيها معان أخرى، فلا يعرف السّامع أيّهما أراد وربما استبهم الكلام في نوع من هذا الجنس حتى لا يوقف على معناه إلا بالتوهم ...فمن الجنس الأول قول **جرير**:

لوْ كُنت أَعْلَم أنّ آخِر عَهْدكُمْ ** يَوُم الرّحيل فَعَلْتُ مَالَمْ أفعل**

فوجه الاشتراك في هذا.....أنّ السّامع لا يدري إلى أيّ شيء أشار من أفعاله في **قوله**: فعلت ما لم أفعل"[2]، فلضمان الاتّصال النّاجح والفعّال لابدّ من موافقة الألفاظ للمعاني المتداولة بينهما والكلام مؤسّس على الإفهام، لذا فهو يقتضي بناء التراكيب اللّغوية التي تسهم في تحقيق هذه الوظيفة.

3- ماهية الشّعر ومكوّناته لدى العسكريّ:

يعدّ بناء الشّعر وتشكيله من أهم القضايا التي عالجها **أبو هلال العسكريّ**، حيث اعتبره صناعة من الصناعات، له خصائصه التي تميّزه، وفي ذلك يقول: "إذا أردت أن تعمل شعرًا فاحضر المعاني التي تريد

[1] المصدر نفسه، ص 151.

[2] المصدر السّابق، ص 43.

نظمها فكرك، وأختارها على قلبك، واطلب لها وزنًا يؤتى فيه إيرادها وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية لا تتمكن منه في الأخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقًا وأيسر كلفة منه في تلك... فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما عث من أبياتها ورث وذل، والاقتصار على ما حسن وفخم"[1]،كما بيّن أنّ للشّعر "مواضع لا ينجع فيها غيره من الخطب والرّسائل وغيرها، وإن كان أكثره قد بني على الكذب والاستحالة"[2]، ومن أهم مكوّنات الشّعر عنده نجد:

3-1- اللّفظ والمعنى:

ركّز العسكريّ على ثنائية (**اللّفظ والمعنى**) والتي تمثّل إحدى أهم مكوّنات الشّعر، حيث يرى: "أنّ الكلام ألفاظ تشمل على معان تدلّ عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجاته إلى تحسن اللّفظ... لأنّ المدار يعدّ على إصابة المعنى... ولأنَ المعاني تحلّ من الكلام الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة ومرتبة إحداهما على الأخرى معروفة"[3]، وقد أشار **العسكريّ** إلى وجوب أن يكون اللفظ والمعنى متلائمان مع بعضهما البعض في مواقعها المضبوطة "ومثال ذلك من الكلام المتلائم الأجزاء، غير المتنافر الأطرار... قول **أخت عمرو ذي الكلب**:

فاقسم يا عمرو لو نبّهاك ** إذَا نبّهـا منك دَاءً عـضَـــالا**

[1] بدوي طبانة، أبو هلال العسكريّ ومقاييسه البلاغية والنّقدية، ص 157.

[2] أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، ص 154.

[3] المصدر نفسه، ص 84.

إذا نبّها لـيث عريسة ** مفتيـًا مفيدا نفوسـا ومـالا**

وخرق تجاوزت مجهولـة ** بوجناء حرف تشكي الكـلالا**

فكنت النّـهار به شَمْسُ ** وكنت دجى اللّيل فيه الهـلالا**

فجعلته الشّمس بالنّهار والهلال باللّيل، **وقالت**: مفيتا مفيدا ثم فسّرت فقالت نفوسا ومالا"[1].

3-2- الـوزن والقـافية:

يؤكّد **العسكريّ** على أنّ الوزن والقافية دعامة الشّعر، حيث **قال**:"وإذا أردت أن تعمل شعرًا فأحضر المعاني التي تريد نظْمَهَا فكرك، وأخطرها كيف تعمل على قلبك واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحملها"[2]، و**أضاف**: "فهذا أجود ما يذكر في هذا الباب، وأصعب ما رامه شاعر منه، لأنّه عمد إلى حساب دقيق، فأورده مشروحا ملخصا، وحكاه حكاية صادقة، ولما احتاج إلى أين يذكر العدد والزّيادة والمد يبنى كلامه على قافية فاصلة الدال، فسَهُل عليه طريقه، وأطرو سبيله"[3]، فلا يسمّى الشّعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية، كما أنّهما مرتبطان بالإيقاع ذي الصلة بالخيال الذي يمكّن الشاعر من

[1] أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، ص 160.

[2] المصدر نفسه، ص 145.

[3] المصدر نفسه، ص 184.

الدّقة في التّصوير، ومنه تتجلّى قدرته في التأثير على **المخاطب**، ومثل ذلك، ما أتاه **البحتري** في القصيدة التي أولها[1]:

هاَجَ الخَيَالُ ذِكْرَى إِذَا طَافَا ** وَأخى يُخَادعُنَا وَالصُّبْحُ قَدْ وَافَى**

ولقد أحسن الشّاعر انتقاء حرف الروي (**الفاء**) وهو من الحروف المهموسة ذات الجرس الموسيقي الذي يشدّ المستمع، ويحقّق التّأثير المطلوب في **المخاطب**.

4- أقطـاب عملية التّـلقّي وشروطها عند أبي هـلال العسـكريّ:

يعدّ كتاب **الصّناعتين** من بين أهم مؤلّفات التّراث العربي التي حاولت تفسير الرّسالة التي ينجزها المتكلّم حتى تصل إلى المخاطَب (**المتلقّي**) لتكون حسنة التّأليف وذات جودة في التّركيب، لذلك حاول **أبو هلال العسكريّ** أن يحدِّد لنا الخصائص الجوهرية للاتّصال اللّغوي وما يقتضيه كل طرف من شروط قصد ضمان نجاح العملية التّواصلية.

4-1- شروط المتكلّم (المخاطِب):

يعدّ **المتكلّم** ركنا أساسيّا في العملية التبليغية، لذلك اشترط **العسكريّ** فيه مجموعة من الشروط التي تعتبر من البلاغة، حيث أنّ: "أوّل البلاغة اجتماع آلات البلاغة: وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش،

[1] المصدر نفسه، ص 154.

ساكن الجوارح، متخير اللفظ، لا يكلم سيّد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة"[1]، وتفصيل هذه الشروط كما يلي:

4-1-1- ربـاطة الجـأش:

اشترط **العسكريّ** على **المتكلّم** أن تكون له القدرة على ضبط نفسه حتى تتولّد لديه الثّقة والثبات، حيث **قال**: "وهو أن يكون الخطيب رابط الجأش ساكن النّفس جدًا لأنّ الحيرة والدهش يورثان الحُبْسة والحصر، وهما سبب الارتاج والإجبال"[2]، فرباطة الجأش تقتضي على المتكلّم ألّا يقدِّم رسالته إلّا وحالته النّفسية مُواتية لذلك، وأن يكون ثابتًا واثقًا في نفسه، وإلّا فالخطيب لا يبلّغ رسالته في معرض حسن، والسّامع لا يقترب إليه معنى، ولا يجني فائدة، فسلامة اللّسان وهدوء النّفس يمكّنان من النطق السّليم.

4-1-2- تخـيّر اللّفـظ:

يشترط **العسكريّ** أن يتوافر في **المتكلّم** شرط تخيّر اللّفظ، فهو يرى أنّ: "تخيّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته فإن أمكن مع ذلك منظومًا من

[1] المصدر السّابق، ص 29.

[2] أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، ص 31.

حروف سهلة المخارج كان أحسن له وأدعى للقلوب إليه"[1]، فالتخيّر إذن هو انتقاء لفظة دون أخرى للتعبير عن المعنى المراد أو إبدال مفردة بغيرها حتى يتوقف التئام الكلام، والملائمة تعني مناسبة الكلمة للمعنى المعبّر عنه من جهة وتغيرها حينما تدخل في تركيب معيّن من جهة أخرى.

4-1-3- حسن التّصرّف:

شدّد **العسكريّ** على **المتكلّم** أن يكون متمكِّنًا من جميع ضروب الكلام حين **قال**: "وهو أن يكون صانع الكلام قادرًا على جميع ضروبه، متمكنًا من جميع فنونه، لا يغتاص عليه قسم من جميع أقسامه، فإن كان شاعرًا تصرّف في وجوه الشِّعر مديحه وهجائه ومراثيه، وصفاته ومفاخره وغير ذلك من أصنافه... وكذلك الكاتب ربما تقدّم في ضرب من الكتابة وتأخر في غيره وسهل عليه نوع منها وعسر نوع آخر"[2]، فحسن التّصرف في الكلام يمكّن المتكلِّم من التّنويع في لغة رسائله ويبرز قدراته العقلية والفكرية.

4-1-4- مــراعاة المتلـقّي:

[1] المصدر نفسه، ص 159.

[2] المصدر السّابق، ص 32-33.

أولى **العسكريّ** المشاركون في عمليّة الاتّصال عناية بالغة، حيث سلّط الضّوء على عنصري **المقام والرّسالة اللّغويّة** لما لهما من أهميّة بالغة في نجاح العمليّة التّخاطبيّة، وبيّن شروط وخصائص كلّ منهما:

4-1-4-1- المـقام:

نبّه **العسكريّ** على أهمية **المقام** في العمليّة الاتّصاليّة، وفي ذلك **قال**: "واعلم أنّ المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكلّ مقام من مقال، فإن كنت **متكلِّما**، أو احتجت إلى عمل خطبة لبعض من تصلح له الخطب، أو قصيدة لبعض ما يراد له القصيد، فتخط ألفاظ المتكلّمين، مثل الجسم والعرض والكون والتّأليف والجوهر، فإنَ ذلك هجنة"[1]، فالمقام يسهم في توضيح وتبيين متعلّقات الخطاب، أي فيما يخص تحديد المعاني والمقاصد وتفعيل التخاطب وتحقيق التواصل والإفادة والإقناع ولذلك يصبح لكل مقام من مقالات الكلام مقالا يراعي كفايات المخاطب وحالاته.

وقد سبق **الجاحظُ العسكريَّ** في الاشارة لدور **المقام** وأهميته حين **قال**: "ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكلّ حالة من ذلك مقاما، حتى يقسّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على

[1] أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، ص 153.

أقدار الحالات"[1]. فهنا **الجاحظ** يدعو إلى ضرورة التكييف بين أقدار المعاني وأقدار المستمعين، وضرورة التكييف بين الرّسالة اللّغوية وما يستدعيه الحال.

يطلب **العسكريّ** من **المتكلّم** أن يراعي الطبقة التي يلقي إليها خطابه "فلا يكلّم سيّد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة... لأنّ ذلك جهل بالمقامات، وما يصلح في كل واحد منها الكلام، وأحسن الذي **قال**: لكل مقام مقال"[2]، فالكلام لا يُنتَج إلا في إطار مقام معين، وفق طبقة المتلقين، فهم ليسوا على درجة واحدة من حيث المعرفة والثّقافة، كما "أنَ الحياة تتغيّر والمقامات تتطور فيجب على **المتكلّم** مراعاة الزمان، لأن لكل زمان كلاما، وبهذا يكتسب الحيوية والديناميكية ويرتفع شأنه"[3]، ولذا على **المتكلّم** مراعاة المقامات مهما تنوّعت في أيّ زمان ومكان.

4-1-4-2- الرّسالة اللّغويّة:

حاول **العسكريّ** أن يحدّد خصائص جوهرية للرّسالة اللّغوية وما تقتضيه من شروط لتكون حسنة التأليف وذات جودة في التّركيب، وقد ارتبطت في أساسها بمجموعة من التّقنيات التي يرتكز عليها **المتكلّم** لإيصال المعنى المقصود إلى **المتلقّي** ومن بين هذه الخصائص نذكر منها:

---

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ص 138-139.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

[3] محمد كشاش، علل اللّسان وأمراض اللغة رؤية لغوية إكلينيكية وانعكاساتها الاجتماعية، المكتبة العصرية للطباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1998م، ص 115.

4-1-4-2-1- الإيـجاز:

أكّد **أبو هلال العسكريّ** على أهميّة الإيجاز لأنّه يدل على القدرة التي تظهر كفاءة المتكلّم من التّعبير عن المراد بالكلام القليل. فهو يرى أنّ "الإيجاز قصور البلاغة على الحقيقة وما تجاوز مقدار الحاجة فهو فضل داخل في باب الهذر والخطل وهما من أعظم ادواء الكلام وفيهما دلالة على بلادة صاحب الصناعة"[1]، وبيّن أنّ بالإيجاز يتحقّق الإفهام المطلوب في الكلام، مستشهدا بقول أحد الحكماء: "عليكم بالإيجاز فإنّ له افهاما، وللإطالة استبهاما"[2]، فقد ربط **العسكريّ** عنصر الإيجاز بفهم السامع واستيعابه للفكرة المرادة، فهو مؤسّس على تقليل الكلام، مع استيفاء المعنى المراد وعدم الإخلال به.

4-1-4-2-2- الإطـناب:

تحدّث **أبو هلال العسكريّ** عن الإطناب **قائلا:** "قال أصحاب الإطناب: المنطق هو بيان والبيان لا يكون إلا بالإشباع، والشفا لا يقع إلا بالإقناع، أفضل الكلام أبينه، وَأَبِينَهُ أشده إحاطة بالمعاني، ولا يحاط بالمعاني إحاطة تامة إلا بالاستقصاء: والإيجاز للخواص، الاطناب مشترك فيه الخاصة والعامة، والغبي والفطن والرّيض والمرتاض، ولمعنى ما أطيلت الكتب السلطانية، في افهام الرعايا"[3]، وهنا قد راعى **العسكريّ** في هاتين الخاصيتين الكفاءة الاتّصالية **للمخاطَب (المتلقّي)** التي تفرض نفسها على **المتكلّم**

[1] أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، ص 193.

[2] المصدر السّابق، ص 193.

[3] المصدر نفسه، ص 209.

(**المخاطِب**)، حيث ربط بين الإيجاز والإطناب، فالأوّل مرتبط بالخواص أمّا الثّاني فيتعلّق في أساسه بالخواص والعوام فلابدّ من توفّرها في صناعة الكلام، وعلى **المتكلّم** أن يعي أهميتها ليحقّق غايته في بلوغ القصد وإثارة السّامع، كما أنّ: "الإطناب بلاغة، والتطويل عيّ، لأنَ التطويل بمنزلة سلوك ما يبعد جهلا بما يقرب، والإطناب بمنزلة طريق بعيد نزه، يحتوي على زيادة فائدة"[1]، وعليه فالإطناب جائز لأنّه يزيد في توضيح المعنى وتأكيده، أما التّطويل فهو عيب من عيوب الرسالة بحيث يكثر فيه **المتكلّم** الألفاظ من غير مراعاة المعنى الأساسي، مما قد يؤدي إلى تطوير **المخاطب** (**المتلقّي**).

4-1-4-2-3- الفصل والوصل:

من خصائص الرّسالة اللّغوية أيضا معرفة الفصل والوصل، يقول **أبو هلال العسكريّ** "البليغ من كان كلامه في مقدار حاجته ولا يحتل الفكرة في اختلاس ما صعب عليه من الألفاظ ولا يكره المعاني على إثرائها في غير منازلها ولا يعتمد الغريب الوحشي ولا الساقط السوقي فإنّ البلاغة إذا اعتزلتها المعرفة بمواضع الفصل والوصل كانت كاللآلئ بلا نظام"[2]، فيجب على **المتكلّم** أن يدرك موطن فصل أجزاء الكلام أو وصلها، ويتم ذلك بحسب مقتضيات الإبلاغ.

[1] بدوي طبانة، أبوهلال العسكريّ ومقاييسه النّقدية، ص 212.

[2] أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، ص 497.

وعليه **فالمتكلّم** الجيد من تمكّن من معرفة مقتضيات الفصل والوصل في الرّسالة اللّغويّة والتي لها علاقة بتركيب الجمل، فإذا كانت متّصلة بعضها ببعض وجب الوصل، وإذا انقطعت كان الفصل، فمسار الاتّصال في إطار هذه الخاصية يقتضي من **المتكلّم** أن يكيّف بناء الرّسالة بحسب المعاني التي يوثق فيها.

4-1-4-2-4- الاستعارة:

تطرّق علماء البلاغة العربيّة إلى موضوع الاستعارة وقيمتها في نجاح التّواصل اللّغوي، فقد نوّه **أبو هلال العسكريّ** لخاصية الاستعارة وفي ذلك **قال**: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللّغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض، إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الابانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللّفظ أو يحسن المعرض الذي يبرز فيه"[1]، فالاستعارة تهدف إلى توصيل المعنى وتأكيده والمبالغة فيه، وهو الهدف الذي يسعى المتكلّم لتحقيقه، بالإضافة إلى الإفهام والإبانة والتّأثير والإقناع والإمتاع وكلّها من مقتضيات البلاغة في الكلام.

[1] المصدر السّابق، ص 295.

وللاستعارة دور في الكشف عن الحقيقة وعن المغزى بكل دقة، كما تسعى لإزالة الغموض والإبهام بحيث تؤثر على **المتلقّي** ممّا يجعله يلجأ إلى التّأويل حتى يفهم القصد والمعنى المراد منها، وفي فضلها قال **العسكريّ**: "وفضل الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنّها تفعل في نفس السّامع ما لا تفعله الحقيقة"[1].

كما قدّم **العسكريّ** شواهد عديدة فيما "يخص الاستعارة ومن ذلك **قوله تعالى:** ﴿وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا﴾[2] ،حقيقة كثر الشيب في الرأس وظهر...والاستعارة أبلغ ...لفضل ضياء النّار على ضياء الشّيب فهو إخراج الظّاهر على ما هو أظهر منه ولأنّه لا يتلافى انتشاره في الرأس كما لا يتلافى اشتعال النّار، **وقوله تعالى:** ﴿رَبَّنَآ أَفۡرِغۡ عَلَيۡنَا صَبۡرٗا﴾[3]،حقيقة صبرنا...والاستعارة أبلغ ...لأنّ الفراغ يدل على العموم معناه أرزقنا صبرا يعم جميعا كإفراغك الماء على الشيء فيعمه"[4]، وتكمن أهمية الاستعارة في توضيح وبيان قصد المتكلّم ومعنى الرّسالة.

4-2- شروط المخاطَب(المتلقّي):

تقتضي العمليّة الابلاغيّة وجود **مخاطَبٍ** (**متلقٍ**)، وقد سطّر **العسكريّ** شروطا تمكّن هذا **المتلقيّ** من إدراك أبعاد كل رسالة إعلامية مهما كان صنفها، تمثّلت في:

---

[1] المصدر نفسه، ص 296.

[2] سورة مريم، الآية 4.

[3] سورة الأعراف، الآية 126.

[4] أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، ص 300-302.

4-2-1- حـسن الاستماع:

وجب على **المتلقّي** أن يلتزم صفة حسن السّمع لما لها من دور مهم في فهم المعنى والوقوف على مقاصده، وهو ما ذهب إليه **أبو هلال العسكريّ** حين بيّن بأنّ "البلاغة اسم لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، منها ما يكون في السكوت ومنها ما يكون في الاستماع"[1]،كما أشار إلى أنّ "المخاطّب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدّي إليه الخطاب: والاستماع الحسن عون للبليغ على إفهام المعنى"[2]، لذا فالاستماع الحسن شرط أساسي لابدّ أن يتوفر في **المتلقيّ** حتى يتمكّن من الوصول لفهم المعنى الذي يقصده **المتكلم** وفي هذا **قال العسكريّ**:"حسبك من حظّ البلاغة ألا يؤتى السّامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع"[3]، فهدف البلاغة هو إيصال المعنى إلى المخاطب في مقام معيّن مع مراعاة بلوغ السّامع للمعنى المقصود دون لبس أو إبهام.

4-2-2- القـدرة على فـهم محتوى الرّسالة:

يجب على **المتلقّي** أن يمتلك القدرة التي تمكّنه من فهم محتوى الرّسالة التي يريد المتكلّم ايصالها والقصد من وراءها، ولهذا يرى **أبو هلال العسكريّ** أنّ: "السّمع يتشوّق للصواب والفهم يأنس من الكلام بالمعروف، ويسكن إلى المألوف، ويصغي إلى الصواب ويهرب من المحال، وينقبض من الوخم،

[1] المصدر نفسه، ص 23.

[2] المصدر السّابق، ص 25.

[3] المصدر نفسه، ص 23.

ويتأخّر عن الجافي الغليظ، ولا يقبل الكلام المضطرب إلا الفهم المضطرب، والروية الفاسدة"[1]، والقصد من وراء هذا القول أنّه يجب على **المتكلم** أن يكون متمكِّنا على فهم مضمون الرسالة التي يريد **المتكلِّم** إيصالها.

وأخلص في ختام هذا المبحث إلى أنّ **أبا هلال العسكريّ** قدّم لنا تصورا دقيقا لماهية **التّلقّي**، انطلاقا ممّا تقتضيه أركان العملية الاتِّصالية، فعلى **المتكلّم** أن يتمتّع بمعرفة واسعة بالعربية وطرق استعمالها في الاتّصال المعيّن حتى يحقق غاياته، أمّا **المخاطب** فعليه أن يمتلك مهارة الاستماع، أي فهم الرّسالة بعد أن تتمّ عملية السّمع بواسطة آلة السّمع التي تمكّنه من التّفاعل الناجح، وقد اعتبر **المقام** من المكوّنات التي تسهم في صنعة الكلام، وأشار **العسكريّ** إلى أنّ **الرّسالة اللّغوية** تؤطّرها خصائص متنوّعة ترتبط بموضوع الكلام، على غرار حديثه عن الإيجاز والإطناب الذي يقودنا إلى **نظريّة التّلقّي** مباشرة، فالإيجاز يعني أنّ اللّفظ أقل من المعنى، وهذا ما يلتقي مع نظريّة **ملء الفراغات** عند **إيزر**، ومن أنواع الإيجاز القصر والحذف، ويلتقي القصر مع رأي **إيزر** في مقوّلاته **لنظريّة التّلقّي**.

ثانيا: سيرورة التّلقّي عند أبي بكر الباقلانيّ:

1- التّعريف بأبي بكر الباقلّانيّ (338هـ -403 هـ):

1-1- نسبه ومولده:

[1] المصدر نفسه، ص 63.

هو محمد بن الطيّب بن محمد بن جعفر بن القاسم، المعروف **بالباقّلانيّ** البصريّ، ولد سنة **328** هجريّ[1].

1-2- نشـأته، عصـره ووفـاته:

ونشأته كانت في مدينة البصرة في القرن الرّابع هجريّ، وكانت البصرة عامرة بأعلام البيان وفحول علماء الإسلام، فيها رجال العلوم العقليّة، وحفاظ الشّريعة الذين يرجع النّاس إليهم في فهم كتاب الله وصيانة السّنة، وفي هذه البيئة نشأ الإمام بن الطيّب الباقّلانيّ، فكان من خير النّاشئين في الإسلام عقلا وعلما وفصاحة اللّسان[2]، وعالم من علماء العراق، أحد أوعية العلم[3]، وكان في علمه أوحد زمانه، وانتهت إليه الرّياسة في مذهبه، وكان موصوفا بجودة الاستنباط وسرعة الجواب[4]،كان **الباقلّانيّ** إمام عصره، وحجّة زمانه، وعاش في فترة زمنيّة كانت المذاهب الفكريّة متعدِّدة ومتنافسة، لقّب بشيخ السّنة ولسان الأمة له أسلوب متميّز يقوم على أساس الحوار والنِّقاش، كان قويّ الحجّة واسع الثّقافة، أرسله **عضد الدولة** إلى

[1] ميسون أيوب الحمداني، مجلة الدّراسات، البصرة، العدد14، 2012م، ص 3.

[2] الباقلانيّ، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، ص 45.

[3] الذّهبي، تذكرة الحفاظ، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ-1998م، 186/3.

[4] ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، 299/4.

ملك الرّوم فعرف الملك خبره وتبيّن له محلّه من العلم، وعجب من فطنته ووقعت له الهيبة في نفسه من كتبه والتي تدور معظمها حول العقيدة والدِّفاع عن مذهب الأشاعرة، فمذهبه هو أهل السّنة والجماعة، حيث كان مالكيّ المذهب الفقهيّ، أشعريّ المذهب الفكريّ، توفي رحمه الله سنة **403هـ**.

1-3- مؤلّفـاته:

إنّ تصانيف **القاضي الباقلّاني** في الفنون عموما وفي فن أصول الفقه خصوصا كثيرة وافرة، حيث نقل **القاضي عيّاض** عن **الميورقي** في **قوله**: "حُسبَت تواليف القاضي وإملاءاته، فقُسمَت على أيّام عمره، من مولده إلى موته، فوُجِد أنّه يقع لكلّ يوم منها عشر ورقات أو نحوها"[1]، وعدّ **القاضي عيّاض** من تصانيف **القاضي الباقلّاني** الكثير ومن جملة ما ذكر:

الإنصاف فيما يجب اعتقاده ولا يجوز الجهل به في علم الكلام، تمهيد الأوائل وتلخيص الدّلائل، هداية المسترشدين، مناقب الأئمة الأربعة، التّقريب والإرشاد، الانتصار للقرآن، الإنصاف في أسباب الخلاف، مسائل الأصول، مناقب الأئمة، شرح أدب الجدل، الإمامة الكبيرة.

1-4- كتـاب إعـجاز القـرآن:

[1] القاضي عيّاض، ترتيب المدارك وتقريب المسالك، تحقيق: سعيد أحمد أعراب، د ط، 1982م،45/7.

ألّف **أبو بكر الباقلّانيّ** كتابا مشهورا أسماه **إعجاز القرآن**، ردّا على مطاعن الملاحدة والمشكّكين في عصره، ويعدّ هذا الكتاب أوّل مؤلّف كُتِب في الإعجاز بطريقة مستقلة، حيث تضمّن أهم أفكاره عن فكرة الإعجاز في الخطاب القرآنيّ، وما كُتِب قبله كان في إطار بيان معاني الإعجاز في رسائل عامة أو مقدِّمات مؤلّفات أو بيان.

1-5- نبذة عامة عن كتاب إعجاز القرآن مع ذكر فصوله وموضوعاته:

أمّا كتابه **إعجاز القرآن** فقد أشار المتأخّرون من بعد **الباقلّانيّ** أنّه بابٌ في الإعجاز على حدة[1]، حيث أنّه عُني بتعليل هذه الظّاهرة من وجوهها المتعدّدة. ووفقا لما أراده المؤلِّف في هذا الكتاب فقد دبَّجَه بمقدمة ثم قسّمه إلى ستّة عشر فصلا، أراد من خلالها أن يثبت أنّ القرآن معجزة، وذلك بتفصيل الدّلالة على ذلك من خلال المحاور الأساس التي تتمفصل فيها فصول الكتاب برمّتها وهي:

- معجزة النّبيّ والتحدّي بالقرآن وما اتّصل به من كلام الرّسول **صلى الله عليه وسلم**.
- نفي الشّعر والسّجع من القرآن وانتفاء المعارضة بهما أو بغيرهما من بديع الكلام.
- نهج القرآن ونظمه المعجز.

[1] الرافعيّ، مصطفى صادق، إعجاز القرآن والبلاغة النّبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط9، 1973م، ص 152.

وكانت الدّوافع العلميّة والعقّدية للاهتمام بموضوع الإعجاز، تكمن في محاولته إزالة الشّكوك التي تعترض للجهّال، وما يعرض لأفهامهم من الطّعن في وجه المعجزة[1]، وفي هذا موقف دفاعيّ بالدّحض والبرهان على صدق النّبوّة وتحقّق الإعجاز، ويضاف إلى استدراكه للنّقص السّابق في الموضوع، فما صنّفه **الجاحظ** مثلا في كتابه **نظم القرآن** لا يرى **الباقلانيّ** فيه جديدا يشفي الغليل، إذ لم يزد فيه –حسب رأيّه– على ما ذكره المتكلِّمون قبله، ولم يكشف عمّا يلتبس في أكثر هذا المعنى[2].

2– ملامح التّلـقّي عند أبي بكـر البـاقلّانيّ:

2–1– منهجـيّة القـراءة وتلـقِّي الإعـجاز:

يتمثّل **الجهاز القرائيّ** عند **الباقلانيّ** في جملة الأدوات والقواعد التي تتحكّم في فعل **القراءة** لديه، وذلك بوضعه خصوصية السّياق القرآنيّ في الحسبان، ولذلك فإنّ **القراءة** تقوم أساسا على آليّاتٍ للفهم في مقابل ما يواجهه من معضّلات للتّفسير، وهذا كلّه بغية إيجاد قرائن قويّة للبرهنة وللإقناع، وهذا جعل كتابه إلى الجدل الكلاميّ المذهبيّ[3] المعتمد على المناظرة، وهذه القرائن تمثّل نتاجا لنشاطه القرائيّ التّواصليّ بينه وبين النّص القرآنيّ، **مما** شكّل لدى **الباقلانيّ** أفقا خاصا **للقراءة** صاغته آليّات الفهم

[1] الباقلانيّ، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، ص 6.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ، الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق، دراسة لغويّة بيانية، دار المعارف، مصر، ط3، 2004م، ص 110.

والتّفسير للإعجاز، وذلك وفق خطوات ترى **جهازه القرائيّ** أفضى إليها، وهي تكمن في شكلها الأوضح ضمن **استراتيجيته القرائيّة**، والتي تمثّلت في:

2-1-1- تقسيمه لمجاري الخطاب الأدبيّ:

يتّخذ **الباقلانيّ** من تقسيم الخطاب وتحديد مراتبه منطلقا للكشف عن وجوه الإعجاز فتحدّث عن فنون الكلام من شعر ورسائل وخطب وغير ذلك من مجاري الخطاب، وهي عنده أصول لا يبين فيها التّفاصح، وتقصد فيه البلاغة لأنّها –حسبه- أمور يُتَعَّمل لها في الأغلب[1] ثم يحدّد في موضع آخر أشكال الخطاب، ويقسّم الكلام المعهود إلى أقسام لتتّضح خصوصيّة القرآن الكريم وتميّزه وتفرّده، وهذا الكلام المعهود لا يخرج عن الأنواع الأدبيّة المألوفة، فهي إمّا[2]:

- ✓ أعاريض الشّعر على اختلاف أنواعه.
- ✓ الكلام الموزون غير المقفّى.
- ✓ أصناف الكلام المعدّل المسجّع.
- ✓ أصناف الكلام المعدّل الموزون غير المسجّع.
- ✓ الكلام المرسَل فيه الإصابة والإفادة والإفهام، وليس معتدلا في وزنه، وهو يشبه الكلام غير المتعمّل ولا يتصنّع له.

[1] الباقلانيّ، أبو بكر بن محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، ص 6.

[2] المصدر السّابق، ص 35.

ويذكر في موضع آخر أيضا الكلام المقفّى غير الموزون، والنّظم المقفّى الموزون الذي له روي[1]، وهذا التعمّل هو موافقة المعايير اللّغويّة والفنيّة التي تحكم هذه الفنون الكلاميّة، وبالإضافة إلى هذا ذكر أيضا "**الكلام العاديّ**" الدّائر في محاورات النّاس، لأنّ التّعقل فيه أقل[2] وقد أشار **الباقلانيّ** إلى ما يجب في كلّ واحد من هذه الطرق ليُعرف عظم محلّ القرآن وليعلم ارتفاعه عن مواقع هذه الوجوه، وتجاوزه الحدّ الذي يصحّ أن تجوز الموازنة بينه وبينها[3]، وهو فيما ذكره يصرف أيّ شبهة قد تضع القرآن ضمن هذه الأنواع الأدبيّة. وكلامه عن هذه الوجوه التي يتعالى عليها القرآن لم تكن بأي حالٍ من الأحوال مبرّرا للموازنة، إلّا من قبيل تحديد المفارقة الواضحة.

2-1-2- ضبطه لأصناف المتلقّين:

ينطلق **الباقلانيّ** من كون **تلقّي** القرآن سماعا حجّة، ولا يكون حجّة إلّا وهو معجزة[4] من حيث تلقّيها، وهنا يكمن التّفاوت عنده بين **المتلقّين**، بين **المتلقّي** العربيّ **والمتلقّي** الأعجميّ، حتى بالنسبة **للمتلقّي** العربيّ هناك **المتلقّي** المتوسّط من أهل اللّسان، وهناك **المتلقّي** العاليّ المتناهيّ في الصّنعة[5]، وهو الذي استحكمت أدواته الإبداعيّة، فأصبح ذا موهبة فذّة في صنعة الكلام، ومن هذه المستويات تكمن

[1] المصدر نفسه، ص 62.

[2] المصدر نفسه، ص 6-7.

[3] المصدر نفسه، ص 7.

[4] الباقلانيّ، أبو بكر بن محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، ص 9.

[5] المصدر نفسه، ص 25.

المفارقة في **تلقّي** الكلام المعجز الذي تقع به الحجّة، ذلك أنّه لا يمكن معرفة عجز المتوسّط من أهل اللِّسان أو الأعجميّ، حتى يعرف عجز المتناهيّ في الصّنعة، ولا يعرف المتناهيّ في معرفة الشّعر وحده أو الخطب والرّسائل وحدهما غور هذا الشّأن، ما يعرف من استكمل معرفة جميع تصاريف الخطاب ووجوه الكلام وطرق البراعة، لأنّه متى سمع القرآن عرف إعجازه من حال نفسه أنّه لا يقدر عليه، فكيف بحال غيره ممّن هم أقلّ منه؟[1]، وكذلك بالنّسبة للأعجميّ فهو لا يعلم أنّ القرآن معجزة إلّا بأن يعلم عجز العرب عنه، فهو يجري مجراهم في توجّه الحجّة عليه.

2-1-3- استدلاله على إعجاز القرآن:

هناك قضايا عديدة طرحها علماء الإعجاز من المتكلّمين، تتعلّق بوجوه إعجاز القرآن، وهي تتعلّق بثلاثة أمور أساسيّة، وقد ذكرها غيره من العلماء، وهي[2]:

- ✓ أنّ القرآن يتضمّن الإخبار عن الغيوب، والغيبُ -كما يُعلم- ليس في مقدور البشر أو غيرهم من المخلوقات معرفته إلا بوحيٍ من الله.
- ✓ أنّ أميّة الرسول **صلى الله عليه وسلم** دليلٌ على أن القرآن نص خارجٌ عن نطاق النصوص البشرية، مهما بلغت ذروة فصاحتها وبلاغتها.

[1] المصدر نفسه، ص 25-26.

[2] المصدر السّابق، ص 33-35.

✓ أنّ القرآن من خلال المعاينة النّصية بديع النّظم عجيب التّأليف، متناهٍ في البلاغة إلى الحدّ الذي يُعلَمُ عَجْزُ الخلق عنه، ولذلك فإنّ الاستدلال الثّانيّ هو استدلال "**منطقيّ واقعيّ**" يستمدّ حجيّته من واقع الحال الذي عرفه العرب عن أُمِيّة الرّسول **صلى الله عليه وسلم**، وانتفاء الوضع والانتحال للقرآن الكريم أمر لازم من النّاحيّة المنطقيّة، وما احتجّ به الكفّار إنّما يدلّ على المكابرة والعناد، أمّا الاستدلال الأوّل والثّالث، فهما قائمان أساسا على استخراج الدّليل من القرآن ذاته، باعتباره موضوع البرهنة ومحلّ البرهنة في الوقت ذاته، ويمكن أن نسميّه **الاستدلال النّصيّ** القائم على حجيّة القرآن من خلال بنيته النّصيّة، وقد ركّز **الباقلانيّ** على الجانبين التّاليين:

➢ **التّميز النّوعيّ**: إنّ خروج القرآن الكريم عن معهود الكلام هو مباينة المألوف، وهو ما اصطلح عليه **الرمّانيّ** بـ"**نقض العادة**" في كتاب **النّكت**[1] وهو وجه خاصٌ من وجوه الإعجاز النّوعيّ[2] يستلزم مخالفة أقسام الخطاب الأدبيّ ومراتبه برمّتها.

فالباقلانيّ عندما حدّد هذه الأقسام والمراتب لم ينظر إلى القرآن كأحد الفنون القوليّة الإبداعيّة، وإنّما من جهة أنّه مخالف لكل كلام العرب شعره ونثره[3] وهو مكمن التّميّز النّوعيّ.

[1] الرّمانيّ، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 111.

[2] التركيّ إبراهيم بن منصور، وصف القرآن بالمعجزة في التراث العربيّ (عرض وتقدم)، الرّياض، دار كنوز إشبيليا للنّشر والتوزيع، 2017م، ص 34.

[3] فاضل محمد عبد الله، الباقلانيّ ناقدا أديبا، مصر، دار المأمون للطباعة والنشر، 1988م، ص 52-51.

- فكلّ نص له درجة من الاتساق والانسجام قد تعلو وقد تسفل، غير أنّ القرآن له شأن آخر في علوّه مما يجعله يبذّ كلّ متقدّم، فمتى تأمّلت شعر الشّاعر البليغ رأيت التّفاوت في شعره على حسب الأحوال التي يتصرّف فيها "أمّا نظم القرآن فإنّ جميع وجوهه على حدٍّ واحدٍ في حسن النّظم وبديع التّأليف والرّصف، لا تفاوت فيه ولا انحطاط عن المنزلة العليا، ولا إسفال فيه إلى الرّتبة الدّنيا، وكذلك قد تأمّلنا ما يتصرّف إليه من وجوه الخطاب من الآيات الطويلة والقصيرة، فرأينا الإعجاز في جميعها على حدٍّ واحدٍ لا يختلف"[1].

2-2- أسلوب القرآن كسر لأفق التّوقع عند الباقلّانيّ:

يركّز **الباقلانيّ** على الجانب الإجرائيّ من أجل إثبات الأفضليّة المطلقة للقرآن الكريم، وهو نتاج المفاضلة بين **أفق توقع** النّص القرآنيّ **وأفق توقع** النّص الشّعريّ، ومدى كسر هذا الأفق **للمتلقّي** يكون **الانزياح الجماليّ** الذي يحدثه القرآن، لذلك فهو قبل المفاضلة -وتلافيا للشّبهة- يبدأ بنفي الشّعر من القرآن، ويورد الشّواهد القرآنيّة على ذلك[2]، ثمّ ينتقل إلى نفي السّجع من القرآن ويورد الشّواهد على

[1] الباقلانيّ أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، ص 36.

[2] المصدر السّابق، ص 51-52.

ذلك أيضا[1]، ثمّ يؤسِّس لمبدأ المفاضلة وفق جدليتي النّقص والكمال من جهة، والإحلال والإزاحة من جهة أخرى، وفيما بلي تفصيل ذلك:

2-2-1- جدلية النّقص والكمال:

ويبدو ذلك من خلال ما يكشفه **الباقلّانيّ** من اضطرابات للمعنى، ومن وهن للتّركيب الشّعريّ إزاء النّظم القرآنيّ، فاختياره لمعلقة **امرئ القبس** التي حظيت بقدر عظيم من الاهتمام على غرار سائر المعلّقات، كان مقصودا من حيث هي الأنموذج الأمثل لعمود الشّعر القديم، لذلك فهو يقدّم قراءة لهذه المعلّقة باعتبارها أنضج ما وصلت إليه القصيدة العربيّة من حيث بناؤها الفنيّ، لذلك فقد وضعها الباقلانيّ محلّ المناقشة والتّقييم لمبناها ومعناها، بما يتّفق مع **أفق توقع المتلقّي** الذي اعتاد على الطّبيعة النّصيّة المألوفة للشّعر، فهي لا تثير في نفسه الدّهشة الجماليّة إلّا ما هو معهود منها مما له علاقة بالاستحسان والإعجاب.

وانطلاقا من هذا قام **الباقلانيّ** باستكشاف هنات القصيدة في كثير من المواطن، فهي متهافتة حسب رأيه بين السوقية المبتذلة والمتوسّطة والضّعيفة المرذولة، والوحشيّة الغامضة المستكرهة، وأبيات معدودة بديعة[2]، وفي بعض هذه العبارات ما يدل على موقف من الشّاعر ومن معلقته، بخلاف موقف

[1] المصدر نفسه، ص 36.

[2] الباقلانيّ، أبو بكر بن محمد بن الطيب، إعجاز القرآن ، ص 36.

سابقيه الذين أشادوا بهذه القصيدة **كالأصمعيّ** و**أبي عبيدة** وغيرهما، على اعتبار أسبقيّة الشّاعر في تناول كثير من المعانيّ.

ويرصد في هذه القصيدة "**التّطويل**" في ذكر المواضع والأماكن -في البيتين الأوّل والثّانيّ- ويرى أنّه لا فائدة ترجى منه وهو -عنده- ضرب من العيّ[1]، والتّناقض حينما أعقب عبارته (**لم يعف رسمها**) في البيت **بقوله: فهل عند رسمٍ دارسٍ من معوّل**[2]، والتكلّف والخروج من اعتدال الكلام في:(**وقوفا بها صحبي...**)، والاختلال في المعنى لاعتقاده الدّمع شافيا كافيا في: (**وإنّ شفائيّ عبرةٌ...**)، فما حاجته إذا لحيلة أخرى، وسائر أبيات القصيدة إمّا: بيت قليل الفائدة[3]، أو خالٍ من المحاسن والبديع خلوّه من المعنى، وليس له لفظ يروق ولا معنى يروع[4]، أمّا ما استجاده من هذه القصيدة والتي تعتبر -عنده- من محدود محاسنها وبدائعها أبيات قليلة جدا كقول الشّاعر[5]:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ ** عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمـــــومِ لِيَبتَلي**

فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلبِهِ ** وَأَردَفَ أَعجازاً وَنـــــاءَ بِكَلكَلِ**

---

[1] المصدر نفسه، ص 160.

[2] المصدر نفسه، ص 161.

[3] المصدر نفسه، ص 163.

[4] المصدر السّابق، ص 164.

[5] ديوان الباقلاني، دار المعرفة للطّباعة والنشر والتوزيع، ط2 بيروت، 2004م. ص 48.

فهو يرى أنّ هذا صالح جميل غير أنّه ليس من الباب الذي يقال إنه متناءٍ عجيب[1]، في محاولة منه لإنصاف الشّاعر فيما أجاد فيه في بعض طرائق الشّعر.

ولم يقف **الباقلانيّ** عند شعر **امرئ القيس** فحسب، بل نجده قدم قراءة لشعر **البحتريّ** فاختار أجود قصائده، وهي القصيدة التي مطلعها[2]:

أَهـلاً بِذلِكُـمُ الـخَيـالِ الـمُقبِـلِ ** فَعَلَ الَّذي نَهواهُ أَو لَم يَفعَــلِ**

بَرقٌ سَرى في بَطنِ وَجرَةَ فَاِهتَدَت ** بِسَناهُ أَعناقُ الرِكابِ الضُلَّلِ**

وقد كانت الخصائص القرائية لهذه القصيدة هي ذاتها خصائص القراءة التي قدّمها لشعر **امرئ القيس**، فقد تتبّع فيها المثالب، من التّفاوت الحاصل في طبيعة النّظم والخلل مع الديباجة الحسنة والرّونق المليح كما يقول[3].

وإنّما يضع **الباقلانيّ** من خلال هاتين القراءتين اللّتين قدّمهما خصائص الشّعريّة على المحك، فيقدّم أهم خاصيّة مشتركة بين جميع الشّعراء، وهي تهافتهم بين الضّعف والقوة، وبين الخلل والصّواب، وبين الجودة والرّداءة، كما أنّه يحاول كسر **أفق توقّع المتلقّي** للشّعر، وإعادة تشكيل أفق جديد ناتج عن التّفاعل الذي أحدثه القرآن في النّفس فصرف عنه غيره، وهو يؤكد على هذا الجانب من خلال

[1] الباقلانيّ أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، ص 181.

[2] ديوان الباقلاني، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مصر، دار المعارف، 1964م، ص 647.

[3] الباقلانيّ أبو بكر محمد بن الطّيب، إعجاز القرآن، 220.

توصيفات عديدة للقرآن منها مثلا **قوله**: إنّ القرآن "سهلٌ سبيله، فهو خارجٌ عن الوحشيّ المستكره، والغريب المستنكّر، وعن الصّنعة المتكلّفة، وجعله قريبا إلى الأفهام يبادر معناه لفظه إلى القلب، ويسابق المغزى منه عبارته إلى النّفس، وهو مع ذلك ممتنع المطلب، عسير المتناول، غير مطمع –مع قربه– في نفسه، ولا موهم –مع دنوّه– في موقعه أن يقدر عليه أو يظفر به"[1]وهو ما يؤكّده غيره من علماء الإعجاز في غير ما موضع، ومنهم على سبيل المثال **أبو سليمان الخطابيّ** في رسالته الموسومة بـ "**بيان إعجاز القرآن**"، إذ يرى أن من وجوه إعجاز القرآن صنيعه بالقلوب وتأثيره في النّفوس[2].

إنّ هذه **القراءة** التي قدمها **الباقلانيّ** لقصيدتي **امرئ القيس** و**البحتريّ** تقوم أساسا على جدليّة النّقص والكمال، وإذا كان **الباقلانيّ** في هذه **القراءة** الجزئيّة الكاشفة قد بيّن فيها النّقص، فهذا مما يكشف بوضوح عن **التّلقّي** الانفعاليّ، وهو قائم على تلمّس الجوانب الفنيّة في النّص الشّعريّ، وهي رهينة المقدرة البشريّة المحدودة التي لا ترقى أبدا إلى المقدرة الإلهيّة التي كشفت عن أنّ القرآن هو: "أعلى منازل البيان وأعلى مراتبه، ما جمع وجوه الحسن وأسبابه، وطرقه وأبوابه، من تعديل النّظم وسلامته، وحسنه وبهجته، وحسن موقعه في السّمع وسهولته على اللّسان، ووقوعه في النّفس موقع القبول، وتصوّره على جهته حتى يحل محلّ البرهان، ودلالة التّأليف مما لا ينحصر حسنا وبهجة وسناء ورفعةً، وإذا علا الكلام في نفسه كان له من الوقع في القلوب والتّمكن في النّفوس ما يذهل ويهيج ويقلق ويؤنس،

[1] المصدر نفسه، ص 46.

[2] الخطابيّ، أبو سليمان أحمد بن محمد بن إبراهيم، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ط10، ص 70.

ويضحك ويبكي، ويحزن ويفرح، ويسكن ويزعج ويشجي ويطرب"[1] ولا نشكّ في أنّ مثل هذا الكلام إنّما هو محصّلة تفاعل حقيقيّ مع النّص القرآني، **فالباقلّانيّ** يعكس شعوره **كقارئ** واعٍ بحقيقة التّنزيلِ من حيث هو خطاب مختلف تماما، وليس جنسا أدبيّا كما توهّمه البعض.

2-2-2- جدلية الإزاحة والإحلال:

لما كانت قراءة **الباقلّانيّ** متوقّفة أساسا على بعض مظاهر الإعجاز، كان لزاما أن يدحض بعض الشّبهات التي ادّعاها بعضهم حول طبيعة النّص القرآنيّ الذي ظهر في بيئة بلاغيّة تجعل للبليغ المفوّه قدرا كبيرا من الاحترام، ولذلك كانت المفارقة التي أراد تحديدها **الباقلّانيّ**، ليثبت شيئا جوهريّا في القضيّة كلّها، وهو أنّ القرآن أزاح النّموذج الأمثل عند العرب، فكان "نصّا مسيطرا أو نصّا حالًا في مقابل النّص الشّعريّ الذي آل إلى كنه نصا مزاحا"[2] وتجدر الإشارة إلى أنّ **الباقلّانيّ** يختلف عن كثير من علماء الإعجاز في هذه المفارقة التي يجعل البعض من النّص الشّعريّ على درجة عاليّة من البلاغة والبيان فيكون هذا منطلقا للبرهنة على بلاغة وبيان القرآن الكريم.

وكخلاصة لهذا المبحث أقول: أنّ **التّلقّي** عند أبي بكر **الباقلّانيّ** ارتبط بكتابه "**إعجاز القرآن**"، الذي تحدّث فيه عن قضية الإعجاز القرآنيّ، ومناقشة مسائل الفصاحة والبلاغة والبيان، وقامت منهجيّة **تلقّي** وتأويل الإعجاز عنده على تقسيمه لمجاري الخطاب الأدبيّ للكشف عن وجوه الإعجاز كما تحدّث

1 المرجع السّابق، ص 276-277.

2 أحمد يوسف عليّ، قراءة النّص دراسة في الموروث النّقديّ، ط2، القاهرة، مكتبة الآداب 2008م، ص 149.

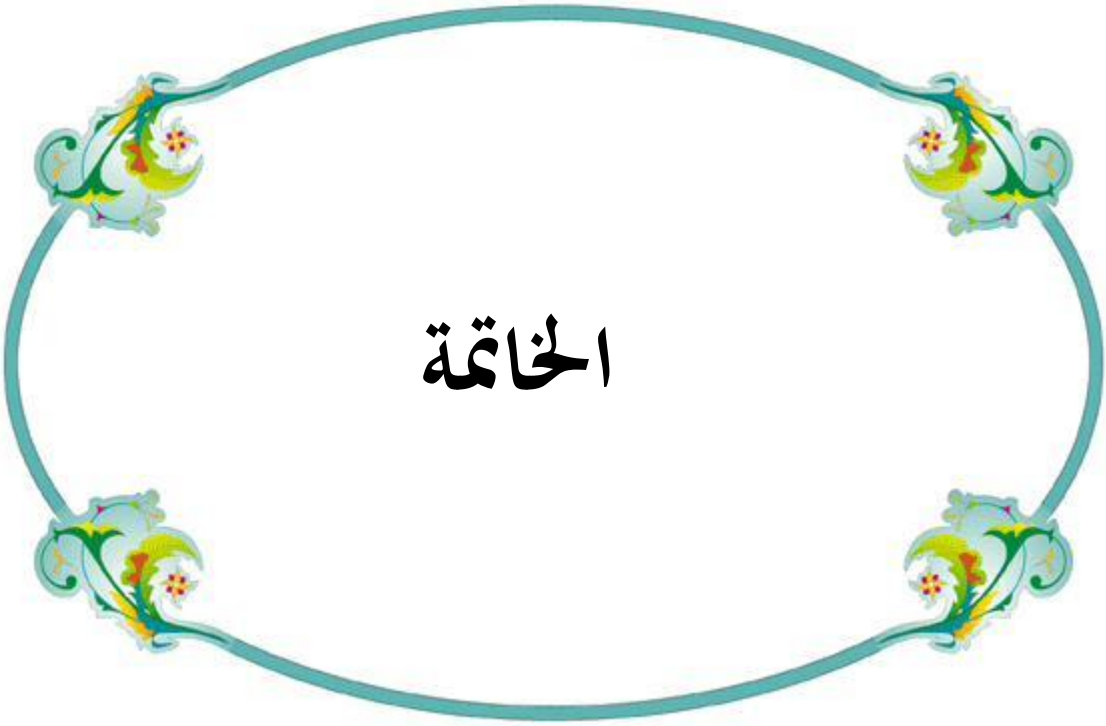
عن فنون الكلام من شعر ورسائل وخطب، وقسّم الكلام إلى أقسام لتتّضح خصوصيّة القرآن الكريم وتفرّده، وذلك ليصرف أيّ شبهة قد تضع القرآن ضمن هذه الأنواع الأدبيّة، كما ارتكزت استراتيجيته على ضبطه لأصناف **المتلقّين** وتحديده لمستوياتهم.

أمّا عن الإضافة التي قدّمها **الباقلانيّ** فتتمثّل في الجانب الإجرائيّ من خلال المفارقة التي قدّمها بشكلها المنهجيّ، وهي التي أفضت-حسبه- إلى **كسر أفق توقع** الشّعر، وهذا المصطلح **(أفق التّوقع)** ورد ضمن طروحات **هانس روبرت ياوس** عندما حاول إرساء قواعد نظريّته انطلاقا من إيمانه بأفكاره التي جسّدها في الإجراءات والفرضيات التي سبق ذكرها.

وبختام هذا الفصل ننهي بحثنا هذا بالقول: إنّ تراثنا البلاغيّ القديم يحتوي على كثير من الممارسات النّقديّة التي توصّل إليها الدّرس النّقديّ الحديث، وبتعميق البحث في هذا التّراث ندرك أن **نظريّة التّلقّي** لها جذور فيه، لكنّها ليست انعكاساً **لنظريّة التّلقّي** الحديثة، فهي تمثّل الفهم العربيّ لنوعيّة العلاقة بين المرسل **(المخاطِب)** والمرسل إليه **(المخاطَب)** والرّسالة **(الخطاب)**، هذا الفهم الذي يستمدّ خصوصيّته من السّياق التّاريخيّ الذي أنتج هذه النّظريّة، ومن طبيعة النّصوص التي اعتمدها البلاغيّون العرب.

فإذا كانت **القراءة** هي المحور الأساسيّ عند منظريّ **نظريّة التّلقّي** الحديثة، والنّصوص التي اعتمدتها إبداعات بشريّة، فإنّ **نظريّة التّلقّي** العربيّة قامت على السّماع أولا ثمّ القراءة ثانيّا، ومن ثمّ فإنّ **المتلقّي** في هذه النّظريّة هو **القارئ** و**السّامع** على حدّ سواء، أمّا النّصوص التي ارتكزت عليها فهي نصوص أدبيّة **(شعريّة ونثريّة)** إلى جانب الخطاب القرآنيّ، وهو خطاب له خصوصيته التي لم يغفلها علماء البلاغة،

فهو كلام الله أولاً، أوحى به إلى نبيّه **محمد، صلى الله عليه وسلم**، وهو نص بلاغيّ ثانيّاً، أعجز الخلق جميعا بنظمه وبلاغته التي تجاوزت كل الطّاقات الأدبيّة البشريّة.



الخاتمة

وفي ختام هذه الدّراسة التي سعينا من خلالها التّنقيب عن تجلّيات الإدراك العربيّ **لنظرّيّة التّلقّي** الحداثيّة، والتي لامست بعض كتب التّراث البلاغيّ العربيّ القديم، استطعنا أن نكوّن ملامحَ ونتائج ليست نهائيّة، وإنّما هي نتائج أوليّة تعبّر عن رؤية ذاتيّة قد تختلف مع طرح ورؤية باحث آخر.

وبما أنّ البحث كان مزاوجة إلى حدّ ما بين جانب حداثيّ وجانب تراثيّ، فقد شملت نتائجُ البحث ككلّ، ولامست نتائجُ أخرى الجانب التّطبيقيّ للدّراسة، ما مكّننا من الخروج بالنتائج التّالية:

- الاهتمام **بنظريّة التّلقّي** في التّراث البلاغيّ العربيّ القديم هي قضيّة قديمة مواكبة لحركة الإبداع، لكنّها جديدة من حيث التّنظير لها، أي لم يكن هناك كيان أدبيّ يطلق عليه **نظريّة التّلقّي**، وإنّما كانت هناك طروحات ومفاهيم لبلاغيين قدامى يمكن اعتبارها إرهاصا للنّظريّة.
- ارتبط **التّلقّي** في التّراث البلاغيّ العربيّ القديم باستماع الأشعار وإلقاء الأحكام الذّوقيّة عليها، وكذا ارتبط بالقراءات القرآنيّة من حيث التّفريق بين التّفسير والتّأويل.
- تجلّت ملامح **التّلقّي** واضحةً عند البلاغيين العرب القدماء من خلال اهتمامهم القويِّ بأركانِ العمليّةِ الإبداعيّةِ المتمثّلةِ في **المبدعِ والنّصِ والمتلقّي**، إذ مثّل عندهم هذا الأخير **السّامع والقارئ** الذي يتلذّذ بالعمل الإبداعيّ ويتفاعل معه بحسب ثقافته وعمق معرفته وتجربته، وقد ظهر الاهتمام **بالمتلقيّ** جليّا عند الأدباء العرب من أمثال: **العسكريّ والقرطاجنيّ والجرجانيّ والجاحظ والآمديّ والباقلانيّ وابن طباطبا.**

- استطاع أدباءنا القدامى في فترة مبكرة أن يشيروا إشارات واضحة إلى أهميّة وقيمة **المتلقيّ** في العمليّة الإبداعيّة، من خلال دوره في التّمييز بين الجيّد والرّديء وإثبات القيمة الجماليّ للنّص الأدبي من خلال الكشف عن أدبيّته وفك شفرته.
- أهداف **التّلقّي** في التّراث البلاغيّ العربيّ هي بلوغ الفهم والإفهام والإبلاغ والإقناع.
- ركّزت معظم الدّراسات البلاغيّة والنّقديّة على جانب المعنى النّصيّ دون الخوض في عمليّة **القراءة** و**التّلقّي** بالمفهوم العميق والبعيد.
- تعدّ **نظريّة التّلقّي** حركة تصحيح للفكر النّقديّ، جاءت لمنح **المتلقيّ** وضعه المستحق في ثالوث الظّاهرة الأدبيّة، فهي أحدث النّظريّات المتّجهة نحو **القارئ** والاهتمام به، كونه ثالث عنصر من عناصر العمليّة الإبداعيّة المكوّنة من: (**مبدعٍ** ، **ونصٍّ**، **ومتلقٍ**).
- تضمّ **نظريّة التّلقّي** في طيّاتها كلا من مصطلح **القراءة والاستقبال والاستجابة**، بينما يعتبر **التّلقّي** في حدّ ذاته إسهاما في مشروع أوسع هو **نظريّة الاتّصال**.
- المنابع الأساسيّة **لنظريّة التّلقّي** هي علم التّفسير(**الهرمينوطيقا**) والفلسفة الظّاهراتيّة (**الفينومينولوجيا**) بالإضافة لجهود كلّ **هانز جورج جادامير**، **ورومان إنجاردن**.
- يعدّ كل من **ياوس** و**أيزر** من أهمّ رواد **نظريّة التّلقّي** الغربيّة وأهم مؤسِّسيها، كما تعدّ جهودهما وما قاما به من أبحاث وفرضيّات نظريّة المرجع الأساس **لجماليّة التّلقّي**.
- **نظريّة التّلقّي** هي إشارة إلى أعمال **ياوس**، بينما **نظريّة التّأثير والاتِّصال** هي إحالة لإنجازات **إيزر**.

- **التّلقّي** عند **ياوس** يقوم على كشف القيمة الجماليّة للأعمال الأدبيّة في ظل الظّروف والعوامل الاجتماعية عبر المسار التّاريخيّ في حركته التّعاقبيّة والتّزامنيّة، بينما **التّلقّي** عند **إيزر** يقوم على التّفاعل بين **النّص والقارئ** بما يحدث أثرا استجابيّا، ناتجا عن فعل **القراءة** نفسه.
- **لنظريّة التّلقّي** الألمانيّة إرهاصات مبثوثة في تضاعيف المدراس والمذاهب الغربيّة الحديثة كالشّكلانيّة الرّوسيّة وبنيويّة براغ التّشيكيّة وسوسيولوجيا الأدب.
- الفرق بين **القراءة والتّلقّي** من منظوري **إيزر وياوس** يكمن في تموضع **القارئ** بالنّسبة للنّص، فإذا كان داخله فهو **فعل قراءة**، وإن كان خارجه فهو **فعل تلقيّ**.
- يعتبر **الجاحظ** مؤسّس علم البلاغة العربيّة إذ توسّع في دراستها وقدم الكثير من النّشاطات الأدبية والفكرية، فجمع ما كان يتّصل بها من آراء وعلوم سابقيه ومعاصريه، وشرحها، وعمل على تقديم الكثير من الآراء والأفكار الشّخصية التي تتمحور حولها.
- يأخذ الشّعر دوراً رئيسيّاً ومركزيّاً بعد القرآن الكريم والحديث المأثور مباشرة، مساهما في تشكيل **نظريّة القراءة والتّلقّي** عند **الجاحظ** ويشكّل في هذا السياق حضورا دائما.
- يؤكّد **الجاحظ** في كثير من مقولاته على أنّ الشّعر صناعة وضرب من النّسج والتّصوير، غايته نقل صورة فنيّة إلى **المتلقيّ** تحقّق له متعة جماليّة.
- **نظريّة التّلقّي** عند **الجاحظ** انطلقت من تعريفاته وصولاً إلى تأسيساته لهذه النّظريّة، التي لم تتجاهل ركيزة من ركائزها النّص (**مكتوبا** أو **منطوقا**) **والمتلقيّ والقائل**، وتكاملت عنده في تطبيقاته من خلال تآليفه المتعدّدة على غرار كتابه **البيان والتّبيين**.

- دعا **الجاحظ** إلى الاهتمام **بالمتلقّين** أو السّامعين لبلوغ غاية الكلام، وهو ما تجلّى في حديثه عن صحيفة **بشر بن المعتمر**، والتي تضمّنت العديد من قضايا **التّلقّي** كأهميّة **المتلقيّ** في العمليّة الإبداعيّة وضرورة معرفة مقامه، وأحواله وطبقته.
- يدلّ إدراك **الجاحظ** لمصطلح **التّلقّي** ووعيه به على أنّ **عمليّة التّلقّي** لها جذور في التّراث البلاغيّ العربيّ، وأنّ النّص الأدبيّ محوريّ في علاقته **بالقارئ** لما يثيره فيه من إثارة وإعجاب وسرور تتفاوت نسبته بحسب طبيعة **المتلقيّ** ومكانته الثّقافيّة والاجتماعيّة.
- تناول اللّغوي والأديب **أبو هلال العسكريّ** في مؤلّفه **الصّناعتين** عدة قضايا بلاغيّة ولغويّة، فهو كتاب ضمّ أبوابا وفصولا تعالج عدّة قضايا.
- نهج **أبو هلال العسكريّ** في كتاب **الصّناعتين** نهجا علميًا خالصًا، عالج فيه ماهية الشِّعر ومكوناته، وعدّه صناعة من الصّناعات، له خصائصه التي تميّزه، كما درس المعاني والألفاظ، وقد سار إلى تحويل أساليب النّقد إلى مناهج بلاغية تعنى بالحصر والتّحديد والتّقسيم للفن الأدبيّ.
- لقد اعتبر صاحب **الصّناعتين** المتكلّم ركنا أساسيّا في العمليّة التّبليغية، فاستوجب فيه مجموعة من الشّروط التي تعدّ من البلاغة على غرار رباطة الجأش وتخيّر اللّفظ وحسن التّصرّف.
- اشترط **العسكريّ** في المخاطب شروطا تمكّنه من إدراك أبعاد كل رسالة إعلاميّة مهما كان صنفها منها: حسن الاستماع والقدرة على فهم محتوى الرّسالة.

- حاول **العسكريّ** أن يحدّد خصائص جوهريّة للرّسالة اللّغوية وما تقتضيه من شروط لتكون حسنة التّأليف وذات جودة في التركيب، وقد ارتبطت في أساسها بمجموعة من التّقنيات التي يرتكز عليها **المتكلّم** لإيصال المعنى المقصود إلى **المتلقيّ**.
- كان القاضيّ **أبو بكر الباقلّانيّ** إمام عصره، وحجّة زمانه، فقد ألّف كتابا مشهورا أسماه **إعجاز القرآن**، حيث أراد من خلاله اثبات أنّ القرآن معجزة **النّبيّ محمد صلى الله عليه وسلّم**، من خلال بيان نهجه ونظمه المعجز، كما نفا الشّعر والسّجع عنه.
- يكمن الجهاز القرائيّ عند **الباقلانيّ** في جملة الأدوات والقواعد التي تتحكّم في نشاطه القرائيّ التّواصليّ بينه وبين النّص القرآنيّ، ممّا شكّل لديه أفقاً خاصاً **للقراءة** صاغته آليّات الفهم والتّفسير للإعجاز، وهذا كلّه بغية إيجاد قرائن قويّة للبرهنة وللإقناع.
- قامت منهجيّة تأويل الإعجاز عند **الباقلانيّ** على تقسيمه لمجاري الخطاب الأدبيّ للكشف عن وجوه الإعجاز فتحدّث عن فنون الكلام من شعر ورسائل وخطب، لتتّضح خصوصيّة القرآن الكريم وتميّزه وتفرّده، وهو فيما ذكره يصرف أيّ شبهة قد تضع القرآن ضمن هذه الأنواع الأدبيّة، كما ارتكزت استراتيجيته على ضبطه لأصناف **المتلقّين** وتحديده لمستوياتهم.
- إنّ اهتمام البلاغيين **بالمتلقيّ** وما يناسبه من خطاب لهو حرص على سلامة التّواصل، ويظهر مفهومه عند **أبي بكر الباقلانيّ** في سياق حديثه عن قضية الإعجاز القرآنيّ، ومناقشة مسائل الفصاحة والبلاغة والبراعة والبيان، مؤكّدا أهميّة المقاصد وهي عنده المعانيّ التي ينشئها المتكلّم في نفسه ويصرفها في فكره.

- يكشف **الباقلانيّ** وهن التّركيب الشّعريّ إزاء النّظم القرآنيّ، ولهذا قام باستكشاف هنات القصيدة في كثير من المواطن، والتي جعت بين الضّعف والقوة، وبين الخلل والصّواب، وبين الجودة والرّداءة.

وفي الأخير آمل أن نكون قد وفّقنا في هذه الدّراسة، وأن تكون باعثا على دراسات نقدية أخرى تكشف عن جهود أدباءنا القدامى في موضوع **التّلقّي**، فحسبنا أنّنا حاولنا والله وليّ التّوفيق.

ولا ننسى بالشّكر **جامعة أبي بكر بلقايد بتلمسان** لاحتضاني في هذه المرحلة العلمية والدّراسية، ونخصّ بالذّكر قسم اللّغة والأدب العربيّ.

المصادر والمراجع

– قائمة المصادر والمراجع:

– القرآن الكريم برواية حفص.

1. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار الدّعوة، تحقيق: مجمع اللّغة العربيّة، ج1، القاهرة،1392هـ، 1972م.

2. إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983م.

3. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبطه: يوسف الصميلي، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 1999م.

4. أحمد أمين، النّقد الأدبيّ، دار الكتاب العربيّ، بيروت، لبنان، ط4، 1967م.

5. أحمد بن محمد المقري التّلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، ج5، دار صادر، بيروت، 1968م.

6. أحمد بوحسن، نظريّة التّلقّي إشكالات وتطبيقات، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم24، 1993م.

7. أحمد جمال العمري، مفهوم الإعجاز القرآني حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار المعارف، مصر، 1984م.

8. أحمد مطلوب، اتّجاهات النّقد الأدبيّ في القرن الرّابع الهجريّ، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973م.

9. أحمد مطلوب، بحوث بلاغيّة، مطبوعات المجمّع العلميّ، بغداد، 1996م.

10. أحمد وطاس، أهمية الوسائل التّعليمية في عملية التّعلم عامة وتعليم اللّغة العربية للأجانب خاصة، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، 1988م.

11. أحمد يوسف عليّ، قراءة النّص دراسة في الموروث النّقديّ، القاهرة، مكتبة الآداب، ط2، 2008م.

12. الأزهر الزّناد، نسيج النّص، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1993م.

13. أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشّعر، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، وزارة الثّقافة، مصر، 1380هـ، 1960م.

14. أسامة عميرات، نظرية التّلقّي النّقديّة وإجراءاتها التّطبيقيّة في النّقد العربيّ المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النّقد الأدبيّ المعاصر، كليّة الآداب واللّغات قسم اللّغة العربيّة، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2011م.

15. الباقلّاني، إعجاز القرآن، تع: د. أحمد صفر، ط3، دار المعارف، مصر.

16. باللودمو خديجة، المتلقّي بين نظريّة التّلقيّ والأدب التّفاعلي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كليّة الآداب واللّغات، جامعة ورقلة، 2012م/2013م.

17. بحيري سعيد حسن، علم لغة النّص، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997م.

18. بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، مطبعة مخيمر، القاهرة،ط1،ج1، 1992م.

19. بسام قطوس، دليل النّظريّة النّقديّة المعاصرة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 2004م.

20. بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقيّ، أصول وتطبيقات، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.

21. البغدادي، خزانة الأدب تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،ط2،ج1، د ت.

22. بوحنيك مرزاقة، جماليّات التّلقّي في شعر عزالدين ميهوبي، مذكرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2011م.

23. التركيّ إبراهيم بن منصور، وصف القرآن بالمعجزة في التّراث العربيّ (عرض وتقدم)، الرّياض، دار كنوز إشبيليا للنّشر والتوزيع، 2017م.

24. تسعديت فوراري، المتلقّي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنيّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سلسلة الدّراسات، دمشق، سوريا، 2008م.

25. تيري أنجلتون، الظاهراتيّة والهرمينوطيقا ونظريّة التّلقّي، ترجمة: محمد خطابيّ، مجلة علامات، ع3، 1995م.

26. الجاحظ، البيان والتبيين، تح: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت، ط1، 1968م.

27. الجاحظ، البيان والتّبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998م.

28. الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السّلام هارون، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، د ط ، د ت.

29. الجاحظ، المحاسن والأضداد، دار الهاديّ، بيروت، ط1، 1999م.

30. الجرجانيّ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة،1991م.

31. جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، راجعها شوقي ضيف، دار الهلال، القاهرة، د ط، د ت.

32. حازم القرطاجنيّ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح وتق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

33. حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ نظريّات التّلقّي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، القاهرة، ط2، 2003م.

34. حبيب مونسي، توتّرات الإبداع الشّعريّ، ديوان المطبوعات الجامعيّة السّاحة المركزيّة، بن عكنون، الجزائر، د ط، 2009م.

35. حبيب مونسي، فعل القراءة (النّشأةوالتّحول)، منشورات دار الغرب، د ط، الجزائر، 2001م،2002م.

36. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليّات المعنى، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، بلا، د ط،2001،2000م.

37. حبيب مونسي، مقارنة الكائن والممكن في القراءة العربيّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2000م.

38. حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السّياسي والاجتماعي والثّقافي، مكتبة النّهضة المصرية، القاهرة،ط3،ج4، 1982م.

39. أبو الحسن ابن فارس، مقاييس اللّغة، تحقيق: إبراهيم شمس الدّين، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1420هـ،1999م.

40. حسن ناظم، مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994م.

41. الحسين ابن مبارك، صورة المتلقي في التّراث النّقديّ، مجلة جذور، ج15، مج 8، ديسمبر 2003م.

42. حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النّص الأدبي، رحلة السندباد البحري الأولى نموذجا، دار جرير للنّشر والتّوزيع، الأردن.

43. حسين الواد، في مناهج الدِّراسات الأدبيّة، سراس للنّشر، تونس، 1985م.

44. حسين الواد، من قراءة النّشأة إلى قراءة التّقبل، مجلة فصول، مج5، ع1، القاهرة، مصر، 1984م.

45. حسين جمعة، المسبار في النّقد الأدبيّ، دراسة في نقد النّقد للأدب القديم والتّناص، موقع اتّحاد الكتّاب العرب على شبكة الأنترنيت، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

46. حفيظة زين، قصيدة بلقيس لنزار قباني، مذكرة ماجيستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والانسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة،2004م/2005م.

47. حمد المتقن، في مفهومي القراءة والتّأويل، عالم الفكر،ع2، 2004م.

48. حمد عزام، النّص المفتوح التّفكيك أنموذجا، مجلة الموقف الأدبيّ اتّحاد الكتّاب العرب، ع398، حزيران 2004م.

49. حميد سمير، النّص وتفاعل المتلقّي في الخطاب الأدبي عند المعريّ، "دراسة"، منشورات اتِّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2005م.

50. حنفي حسن، قراءة النّص، مجلة ألف، ع8.

51. أبو حيّان التّوحيديّ، الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد القاضيّ، الجزء الأوّل ومعه ملخص من الجزء الثّانيّ، دار الثّقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1982م.

52. أبو حيّان التّوحيديّ، الإمتاع والمؤانسة، إعداد مختار نويوات، مطبعة الجزائر، ج2، 1989م.

53. خالدي عيّاد، جمالية التّلقّي، الأسس الفلسفية والمفاهيم الإجرائية، مكتبة قرطبة، وجدة، المغرب، ط1، 2018م.

54. الخطابي والرّماني وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968م.

55. الخطابيّ، أبو سليمان أحمد بن محمد بن إبراهيم، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، ط10، 2019م.

56. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، د ت.

57. الخطيب القزويني، تلخيص المفتاح، تحقيق: ياسين الأيوبيّ، المكتبة العصريّة، بيروت، ط1، 2002م.

58. ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1971م.

59. خليل إبراهيم، النّص الأدبي تحليله وبناؤه، مدخل إجرائي، دار الكرمل للنّشر والتّوزيع، عمان، 1995م.

60. خليل الموسى، قراءات في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر، دراسة منشورات اتحاد الكتّاب، دمشق، ط د، 2000م.

61. الخليل بن أحمد الفراهيديّ، العين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2002م.

62. خير الدّين الزّركلي، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط9، 1990م.

63. الداوودي، طبقات المفسرين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، ج1، 1403هـ، 1993م.

64. ديفيد جاسر، مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

65. ديوان الباقلانيّ، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مصر، دار المعارف، 1964م.

66. ديوان الباقلاني، دار المعرفة للطّباعة والنشر والتوزيع، ط2 بيروت، 2004م.

67. الذّهبي، تذكرة الحفاظ، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ-1998م.

68. الرافعيّ، مصطفى صادق، إعجاز القرآن والبلاغة النّبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، ط9، 1973م.

69. رامان سلدن، النّظرية الأدبيّة المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار الفكر للدّراسات والنّشر، القاهرة، ط1، 1991م.

70. رامان سلدن، من الشّكلانية إلى ما بعد البنيوية، موسوعة كامبريدج في النّقد الأدبي، مراجعة وإشراف: ماري تريز عبد المسيح، ع 1045، م8.

71. ربى عبدالقادر الرباعي، المعنى الشّعري وجماليات التّلقّي في التّراث النّقدي والبلاغي، دار جرير للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، 2006م.

72. رشيد بن حدو، العلاقة بين القارئ والنّص في التّفكير الأدبيّ المعاصر، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، عدد1،2، يوليو سبتمبر أكتوبر ديسمبر 1994م.

73. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدّين عبد الحميد،ج1، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1401هـ، 1981م.

74. رضا معرف، جدليّة التّاريخ والنّص والقارئ عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية،رقم12، 2013م.

75. الرّمانيّ، أبو الحسن علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، محمد زغلول سلام، القاهرة، دار المعارف، ط10، 2019م.

76. روبرت سي هولب، نظريّة الاستقبال مقدمة نقديّة، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللّاذقيّة، سوريا، ط1، 1992م.

77. روبرت سي هولب، نظرية التّلقّي مقدمة نقدية، تح: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديميّة القاهرة، مصر، ط1، 2000م.

78. روبرت سي هولب، نظريّة التّلقّي، مقدمة نقدية، ترجمة: خالد التوزاني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، ط1، 1999م.

79. رولان بارت، دروس في السّيميولوجيا، تحقيق: عبد السلام بن عبد العالي وسالم يغوت، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

80. رولان بارت، همسة اللّغة، ترجمة: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاريّ، سوريا، 1999م.

81. رومان سلدن، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانميّ، دار الفارسيّ للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996م.

82. الزّمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: مزيد نعيم، شوقي المعزي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1998م.

83. الزّمخشري، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، (مادة صنع)، دار الكتب العلمي، بيروت، ط1، 1998م.

84. سامي إسماعيل، جماليّات التّلقّي، دراسة في نظريّة التّلقّي عند هانس روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2002م.

85. سامي عبابنة، اتّجاهات النّقاد العرب في قراءة النّص الشّعريّ الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 1425هـ، 2004م.

86. سامية بن يمينة، الاتّصال الإنساني وآلياته التّداولية في الصّناعتين لأبي هلال العسكريّ، مذكّرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في اللّغة، جامعة وهران، كلية الآداب، 2006م-2007م.

87. سعيد بوسقطة، شعرية النّص بين جدلية المبدع والمتلقّي، مجلة التّواصل، ع8، جوان 2001م،جامعة عنابة، الجزائر.

88. سعيد رمضان البوطي، أحسن الحديث، المكتب الإسلامي، دمشق، 1968م.

89. سعيد عمري، الرّواية من منظور نظريّة التّلقّي، منشورات مشروع البحث النّقدي ونظرية التّرجمة، كلية الآداب، جامعة ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009م.

90. سعيد عواشرية، الفهم اللّغويّ القرائيّ واستراتيجياته المعرفيّة، المجلس الأعلى للّغة العربيّة، الجزائر، 2005م.

91. السكّاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ، بغداد، ط1، 1982م.

92. ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشّعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، ج1، مطبعة المدني، القاهرة، مصر،1974م.

93. سميرة سلامي، إرهاصات نظرية التّلقّي في أدب الجاحظ، مجلة التّراث العربيّ، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ع106، مج27، 2007م.

94. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تحقيق: النّبويّ شعلان، دار قباء، القاهرة، ط1، 2003م.

95. ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.

96. السّيد أحمد خليل، دراسات في القرآن، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر، لبنان، 1969م.

97. السّيد فضل، تراثنا النّقديّ، دراسة في كتاب الوساطة للقاضيّ الجرجاني، مؤسسة المعارف للطباعة والنّشر، 1988م.

98. سيّد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، ط10، 1401هـ،1981م.

99. سيزا قاسم، القارئ والنّص، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2000م.

100. السّيوطي، بغية الدعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، ط2، مج1، ج2، 1399هـ، 1979م.

101. السّيوطي، طبقات المفسرين، تحقيق: علي محمد عمر، مكتبة وهبة، ط1، 1976م.

102. شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1995م.

103. صالح هو يدي، المناهج النّقديّة الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 1436هـ،2005م.

104. صباحي حميدة، جماليّات التّلقّي في شعر عبد الله العشّي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللّغة العربيّة، كليّة الآداب واللّغات، قسم الآداب واللّغة العربيّة، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2012م.

105. صلاح فضل، النّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الشّروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

106. صلاح فضل، في النّقد الأدبيّ، من منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق،2007م.

107. صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، إفريقيا الشرق، ط1، 2002م.

108. الطّاهر علي مكي، قضايا الشّعر المعاصر، النّدوة الثّانيّة، إصدارات مجمع اللّغة العربية، فبراير 1998م.

109. طه الحاجري، الجاحظ حياته وآثاره، دار المعارف، مصر، 1969م.

110. عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا، نظريّة التّأويل من أفلاطون إلى جادامر، مرايا الكتاب، القاهرة، ط1، 2007م.

111. عاطف فضل محمد، البلاغة العربيّة، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

112. عائشة حسين فريد، وشى الرّبيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربيّة، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1999م.

113. عائشة عبد الرّحمان بنت الشاطئ، الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الأزرق، دراسة لغويّة بيانية، دار المعارف، مصر، ط3، 2004م.

114. عبد الرّحمان بن محمد بن خلدون، المقدمة، مؤسسة خليفة للطباعة، دار الجيل، لبنان، بيروت، دط،دت.

115. عبد الرّحمان تبرماسين وآخرون، نظريّة القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، ط1، 2009م.

116. عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ج1، دار القلم، دمشق، ط1، 1996م.

117. عبد السّلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية ، الدّار العربيّة للكتّاب، ط3، د ت.

118. عبد العاطي غريب علي علام، البلاغة العربيّة بين النّاقدين الخالدين عبد القاهر الجرجاني وابن سنان الخفاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1993م.

119. عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة نحو نظريّة نقديّة عربيّة، عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، الكويت، 1990م.

120. عبد العزيز طليمات، الواقع الجماليّ وآليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ إيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانيّة، العدد3، 1992م.

121. عبد القادر رحيم، البنيويّة، مفهومها وأهم روافدها، مجلة كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي، جوان 2014م.

122. عبد القادر سلامي، تحليل الخطاب(مقدمة للقارئ العربي)، موقع ديوان العرب، تاريخ المقال:2007/10/17م.

123. عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدنيّ للنّشر والتّوزيع، ط3، 1413هـ-1992م.

124. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة؛ دراسة تحليلية نقدية في النّظريات الغربيّة الحديثة، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2007م.

125. عبد النّاصر حسن محمد، نظريّة التّلقّي بين ياوس وإيزر، دار النّهضة العربيّة، القاهرة، د ط، 2002م.

126. عبد الواحد حسن الشّيخ، دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن أثير، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندريّة،1987م.

127. عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنيويّة إلى التّفكيك، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع232، أفريل 1998م.

128. عبدالنّاصر حسن محمد، نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأدبيّ، المكتب المصريّ لتوزيع المطبوعات، القاهرة،ط1، 1999م.

129. عزّ الدين الأمين، نشأة النّقد الأدبيّ الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، ط2، 1390هـ، 1970م.

130. علاوي الخامسة، سوسيولوجيا الأدب بين النّظرية والتّطبيق، جامعة قسنطينة مجلة الآداب واللّغات، ع2، 2015م.

131. علي بخوش، مشروع القارئ في النّقد العربيّ عبد الله الغذامي، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات قسم الآداب واللغة العربية، 2014م.

132. علي بخوش، مفهوم التّلقّي في الفكر اليونانيّ القديم، نظرية القراءة (المفهوم والإجراء)، علي بن زيد للفنون المطبعيّة، بسكرة، ط1، 2009م.

133. علي بن عيسى الرّماني، النّكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط4.

134. علي حمودين، الخلفيّة الفلسفيّة للمناهج النّقديّة الغربيّة، مجلة الأثر، كليّة الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ع7، 2008م.

135. علي حمودين، المسعود القاسم، إشكالات نظرية التّلقّي، المصطلح، المفهوم، الإجراء، مجلة الأثر، كلية الآداب واللّغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع 25، جوان 2016م.

136. علي سرحان القرشيّ،تحوّلات النّقد وحركيّة النّص، فكر ونقد، مؤسّسة الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

137. ابن العماد الحمبلي، شذرات الذّهب، دار الفكر، بيروت، ط1، ج1988،2م

138. عمارة النّاصر، اللّغة والتّأويل مقاربات في الهرمينوطيقا الغربيّة والتّأويل العربيّ الإسلاميّ، دار الفارابيّ، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

139. بن عيسى باطاهر، البلاغة العربية مقدّمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2008م.

140. عيسى حورية، الخطاب الأدبيّ بين التّراث العربيّ بين تقنية التّبليغ وآلية التّلقّي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللّسانيات، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2016م.

141. غازي مختار طليمات، أدبنا القديم ونظرية التّلقّي، مجلة الأدب الإسلامي، مج 6،ع 23، 1420هـ،1999م.

142. فاضل ثامر، اللّغة الثّانية، في إشكاليّة المنهج والنّظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الحديث، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، ط1، 1994م.

143. فاضل محمد عبد الله، الباقلانيّ ناقدا أديبا، دار المأمون للطباعة والنّشر، مصر، 1988م.

144. فاطمة البريكيّ، التّلقّي في فكر سعد الله ونوس ومسرحه، دورية دراسات جزائرية، العدد 4/ 5، مختبر الخطاب الأدبي، جامعة وهران، الجزائر، 2007م.

145. فاطمة البريكي، قضيّة التّلقّي في النّقد العربيّ القديم، دار العالم العربيّ للنّشر والتّوزيع، دار الشروق عمان، الأردن، ط1، 2006م.

146. فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التّفاعلي، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م.

147. فضل أحمد بن محمد الميداني النيسابوري، مجمع الأمثال، ج2، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، د ط.

148. فؤاد المرعيّ، في العلاقة بين المبدع والنّص والمتلقّي، مجلة عالم الفكر، المجلد23، ع1، أكتوبر، 1994م.

149. فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جماليّة التّجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، د ط، د ت.

150. قاسم المقداد، هندسة المعنى في السّرد الأسطوريّ الملحميّ، ط1، دار السّؤال للطّباعة والنّشر، دمشق، 1984م.

151. قاسي صبيرة، النّص الأدبي بين الإنتاجية الذّاتية وإنتاجية القارئ، مجلة قراءات، ع1، مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريّات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، الجزائر، 2009م.

152. القاضي عيّاض، ترتيب المدارك وتقريب المسالك، تحقيق: سعيد أحمد أعراب، د ط، 1982م.

153. ابن قتيبة أبو محمد بن عبد الله بن مسلم، الشّعر والشّعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1967م.

154. قصي الحسين، النّقد الأدبيّ عند العرب واليونان معالمه وأعلامه، المؤسّسة الحديثة للكتاب طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.

155. ابن قيم الجوزية، الفوائد، تحقيق: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط2، 1431هـ،2010م.

156. كثير بن عبد الرحمان بن الأسود، الديوان، جمعه وشرحه: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

157. كرم البستانيّ، البيان، مكتبة صادر، بيروت، د ط، د ت.

158. كريم أبو حلاوة، دور المتلقّي في العمليّة الإبداعيّة، مجلة الوحدة، التّأصيل والتّحديث في الشِّعر العربيّ، المجلس القوميّ للثّقافة العربيّة، ع82،83 محرم/صفر1412هـ، يوليو، أغسطس 1991م.

159. لخضر العرابيّ، المدارس النّقديّة المعاصرة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، د ط، د ت.

160. ماري نوال غاري بريور، المصطلحات المفاتيح في اللّسانيات، تج: عبد القادر فهيم الشّيباني، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2007م.

161. مازن المبارك، الموجز في تاريخ البلاغة، دار الفكر، بيروت، 1968م.

162. مجمع اللّغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، ط4، 2004م.

163. محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق، محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، مصر، دار المعارف، ط4.

164. محمد السّيد أحمد الدسوقي، جماليات التّلقّي وإعادة إنتاج الدّلالة، دار العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2007م.

165. محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات، بيروت، ط1، 1999م.

166. محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللّغة، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التّراث العربيّ، ط1، ج12، بيروت، 2001م.

167. محمد بن جرير الطبري، جامع البيان في تأويل القرآن، تحقيق: أحمد محمد شاكر، مؤسّسة الرّسالة، ط1، 1420هـ،2000م.

168. محمد خرماش، فعل القراءة وإشكاليّة التّأويل، علامات، 1998م.

169. محمد درابسة، التّلقّي والإبداع، قراءات في النّقد العربي القديم، مؤسّسة حمادة للدّراسات الجامعية والنّشر والتّوزيع، الأردن، د ط، 2003م.

170. محمد سعدون، جماليّات التّلقّي مفهومها ومرجعياتها الفلسفيّة، مجلة كلية الآداب واللّغات، جامعة مسيلة، ع3، 5جوان،2014م.

171. محمد شبل الكوميّ، المذاهب النّقديّة الحديثة، مدخل فلسفيّ، تقديم: محمد عناني، الهيئة العامة المصريّة للكتاب، د ط، 2004م.

172. محمد صايل حمدان، عبد المعطي غمر موسى، معاذ السرطاويّ، قضايا النّقد القديم، دار الأمل للنّشر والتّوزيع، أربد، الأردن،ط1، 1990م.

173. محمد صلاح زكيّ أبو حميدة، البلاغة والأسلوبيّة عند السكّاكي (626هـ)، جامعة غزة، 1428هـ-2007م.

174. محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، النّاديّ الأدبيّ الثّقافيّ، ط1، 1985م.

175. محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، دار طوبال للطِّباعة، القاهرة، ط1، 1994م.

176. محمد عبد المطّلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ، الشركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، ط1، 1995م.

177. محمد عبد المنعم خفاجيّ، أبو عثمان الجاحظ، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت،1973م.

178. محمد عبد المنعم خفاجيّ، محمد السعدي فرهود، عبد العزيز أشرف، الأسلوبيّة والبيان العربيّ، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، ط1، 1992م.

179. محمد كريم الكواز، أبحاث في بلاغة القرآن الكريم، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

180. محمد كشاش، علل اللّسان وأمراض اللغة رؤية لغوية إكلينيكية وانعكاساتها الاجتماعية، المكتبة العصرية للطباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1998م.

181. محمد مساعدي، تاريخ تلقّي الشّعر العربي القديم –نماذج من تلقّي شعر أبي نواس– منشورات البحث النّقديّ ونظريّة التّرجمة، ط1، 2005م.

182. محمود حسن الجاسم، أسباب التّعدد في التّحليل النّحويّ، المكتبة الشاملة، د ط، د ت.

183. محمود سيد أحمد، الهرمنيوطيقا عند جادامر، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1993م.

184. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النّص وجماليات التّلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر الغربي، ط1، 1996م.

185. محمود عبد الفتاح رضوان، الاتّصال اللّفظي وغير اللّفظي، المجموعة العربية للتّدريب والنشر، القاهرة، ط1، 2012م.

186. مرتاض عبد الملك، مفاهيم نقدية بين التّراث والحداثة، نظرية، أدب، نص، ضمن سلسلة قراءة جديدة لتراثنا النّقدي، النادي الأدبي الثّقافي، جدة، السعودية، 1990م.

187. المرزباني، الموشح، تحقيق: علي محمد البيجاوي، دار النّهضة، مصر، 1965م.

188. مريم محمد المجمعي، نظريّة الشّعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1،2009م، 2010م.

189. مسعود قاسم، جماليات التّلقّي المرجعيات المعرفيّة والآليات الإجرائيّة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن،2019م.

190. مصطفى ناصف، نظرية التّأويل، النّادي الأدبي الثّقافيّ، جدة، المملكة العربيّة السعوديّة، ط1، مارس2000م.

191. ابن منظور، لسان العرب ، مج 05، ط1، دار صادر، بيروت، 1997م.

192. موقع ديوان العرب:

www.diwanalarab.com/spip.php?article

193. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد العربي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007م.

194. ميسون أيوب الحمداني، مجلة الدّراسات، البصرة، العدد14، 2012م.

195. النّابغة الذّبياني، الدّيوان، شرح وتعليق: حنّا نصر الحي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004م.

196. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفيّة لنظريّة التّلقّي، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1،1997م.

197. نبيلة إبراهيم، القارئ في النّص، نظريّة التّأثير والاتّصال، مجلة فصول، القاهرة، مج 5،ع1، سبتمبر، 1984م.

198. نجيب محمد البهيتي، تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الفكر العربي، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط4، 1950م.

199. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثّقافي العربيّ، الدار البيضاء المغرب ، لبنان،ط1، 2006م.

200. نصر عاطف جودة، النّص الشعري ومشكلات التّفسير، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996م.

201. نضال محمد فتحي الشّماليّ، قراءة النّص الأدبيّ، مدخل ومنطلقات، دار وائل للنّشر، عمان، الأردن، ط1، 2009م.

202. نهى فوائد عبد اللّطيف السّيّد، جماليّات تلقّي لغة الشّعر، الشّواهد الشّعريّة في شروح المعلّقات، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 1431هـ، 2010م.

203. هالة محجوب خضر، علم الجمال و قضاياه، دار الوفاء لدنيا الطِّباعة والنّشر، الإسكندرية، ط1، 2002م.

204. هانس روبرت ياوس جمالية التّلقّي، من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، ترجمة: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2004م.

205. هانس روبرت ياوس، تاريخ الأدب باعتباره تحدّيّا، الثّقافة الأجنبية، ع1، 1983م.

206. أبو هلال العسكريّ، الصِّناعتين في الكتابة والشِّعر، تج: عليّ محمد البجاويّ و محمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العمريّة، بيروت، ط4، 1972م.

207. أبو هلال العسكريّ، الصّناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1989م.

208. أبو هلال العسكريّ، ديوان المعاني، تحقيق أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2003م.

209. ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج2.

210. يمنى العيد، في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983م.

211. يوسف أبو العدوس، مدخل إلى علم البلاغة العربيّة علم المعانيّ، علم البيان، علم البديع، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

212. يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجيّة الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1986م.

الفهـــــارس:

فهرس الآيـات القرآنيّة.

فهرس المحـــــتويـات.

فهرس الآيات القرآنيّة:

الآية	رقم الآية والسورة	الصّفحة
﴿ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُواْ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴿٣٥﴾ ﴾	35 فصّلت.	18
﴿ إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَٰهِكُم مَّا لَيْسَ لَكُم بِهِۦ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُۥ هَيِّنًا وَهُوَ عِندَ ٱللَّهِ عَظِيمٌ ﴿١٥﴾ ﴾	15 النّور.	18
﴿ فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٣٧﴾ ﴾	37 البقرة.	18
﴿ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِمَن كَانَ لَهُۥ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى ٱلسَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ ﴿٣٧﴾ ﴾	37 ق.	19
﴿ وَلَوْ أَلْقَىٰ مَعَاذِيرَهُۥ ﴿١٥﴾ لَا تُحَرِّكْ بِهِۦ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِۦٓ ﴿١٦﴾ إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُۥ وَقُرْءَانَهُۥ ﴿١٧﴾ ﴾	17/16/15 القيامة.	19
﴿ إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴿١٧﴾ ﴾	17 ق.	19
﴿ وَمَآ أَرْسَلْنَا مِن قَبْلِكَ مِن رَّسُولٍ وَلَا نَبِيٍّ إِلَّآ إِذَا تَمَنَّىٰٓ أَلْقَى ٱلشَّيْطَٰنُ فِيٓ أُمْنِيَّتِهِۦ فَيَنسَخُ ٱللَّهُ مَا يُلْقِي ٱلشَّيْطَٰنُ ثُمَّ يُحْكِمُ ٱللَّهُ ءَايَٰتِهِۦ ۗ وَٱللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ ﴿٥٢﴾ ﴾	52 الحج.	20

﴿ ٱذۡهَب بِّكِتَٰبِي هَٰذَا فَأَلۡقِهۡ إِلَيۡهِمۡ ثُمَّ تَوَلَّ عَنۡهُمۡ فَٱنظُرۡ مَاذَا يَرۡجِعُونَ ﴿٢٨﴾ قَالَتۡ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمَلَؤُاْ إِنِّيٓ أُلۡقِيَ إِلَيَّ كِتَٰبٞ كَرِيمٌ ﴿٢٩﴾﴾	29/28 النّمل.	20
﴿لَا يَحۡزُنُهُمُ ٱلۡفَزَعُ ٱلۡأَكۡبَرُ وَتَتَلَقَّىٰهُمُ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ هَٰذَا يَوۡمُكُمُ ٱلَّذِي كُنتُمۡ تُوعَدُونَ ﴿١٠٣﴾﴾	103 الأنبياء.	20
﴿ فَكَيۡفَ إِذَا تَوَفَّتۡهُمُ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ يَضۡرِبُونَ وُجُوهَهُمۡ وَأَدۡبَٰرَهُمۡ ﴿٢٧﴾﴾	27 مُحَمَّد.	21
﴿ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ ﴿١﴾﴾	1 العلق.	84
﴿ وَأَخِي هَٰرُونُ هُوَ أَفۡصَحُ مِنِّي لِسَانٗا فَأَرۡسِلۡهُ مَعِيَ رِدۡءٗا يُصَدِّقُنِيٓۖ إِنِّيٓ أَخَافُ أَن يُكَذِّبُونِ ﴿٣٤﴾ ﴾	34 القصص.	154
﴿ وَيَضِيقُ صَدۡرِي وَلَا يَنطَلِقُ لِسَانِي فَأَرۡسِلۡ إِلَىٰ هَٰرُونَ ﴿١٣﴾ ﴾	13 الشّعراء.	154
﴿ ٱلرَّحۡمَٰنُ ﴿١﴾ عَلَّمَ ٱلۡقُرۡءَانَ ﴿٢﴾ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ ﴿٣﴾ عَلَّمَهُ ٱلۡبَيَانَ ﴿٤﴾ ﴾	4/3/2/1 الرّحمن.	154
﴿ هَٰذَا بَيَانٞ لِّلنَّاسِ وَهُدٗى وَمَوۡعِظَةٞ لِّلۡمُتَّقِينَ ﴿١٣٨﴾ ﴾	138 آل عمران.	155
﴿ فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٖ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٣٧﴾ ﴾	37 البقرة.	167
﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلۡقُرۡءَانَ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ عَلِيمٖ ﴿٦﴾﴾	6 النّمل.	167

﴿ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُواْ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴿٣٥﴾ ﴾	35 فصّلت.	168
﴿ إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَٰهِكُم مَّا لَيْسَ لَكُم بِهِۦ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُۥ هَيِّنًا وَهُوَ عِندَ ٱللَّهِ عَظِيمٌ ﴿١٥﴾ ﴾	15 النّور.	168
﴿ فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٣٧﴾ ﴾	37 البقرة.	168
﴿ إِنَّآ أَنزَلْنَٰهُ قُرْءَٰنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴿٢﴾ ﴾	2 يوسف.	170
﴿ كِتَٰبٌ فُصِّلَتْ ءَايَٰتُهُۥ قُرْءَانًا عَرَبِيًّا لِّقَوْمٍ يَعْلَمُونَ ﴿٣﴾ ﴾	3 فصّلت.	170
﴿ وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ ٱلنَّاسِ عَلَىٰ حَيَوٰةٍ وَمِنَ ٱلَّذِينَ أَشْرَكُواْ ۚ يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرُ أَلْفَ سَنَةٍ وَمَا هُوَ بِمُزَحْزِحِهِۦ مِنَ ٱلْعَذَابِ أَن يُعَمَّرَ ۗ وَٱللَّهُ بَصِيرٌۢ بِمَا يَعْمَلُونَ ﴿٩٦﴾ ﴾	96 البقرة.	174
﴿ كِتَٰبٌ أَنزَلْنَٰهُ إِلَيْكَ مُبَٰرَكٌ لِّيَدَّبَّرُوٓاْ ءَايَٰتِهِۦ وَلِيَتَذَكَّرَ أُوْلُواْ ٱلْأَلْبَٰبِ ﴿٢٩﴾ ﴾	29 ص.	176
﴿ ٱللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ ٱلْحَدِيثِ كِتَٰبًا مُّتَشَٰبِهًا مَّثَانِىَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ ٱلَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَىٰ ذِكْرِ ٱللَّهِ ۚ ذَٰلِكَ هُدَى ٱللَّهِ يَهْدِى بِهِۦ مَن يَشَآءُ ۚ وَمَن يُضْلِلِ ٱللَّهُ فَمَا لَهُۥ مِنْ هَادٍ ﴿٢٣﴾ ﴾	23 الزّمر.	177
﴿ فَكَيْفَ إِذَا جِئْنَا مِن كُلِّ أُمَّةٍۭ بِشَهِيدٍ وَجِئْنَا بِكَ عَلَىٰ هَٰٓؤُلَآءِ شَهِيدًا ﴿٤١﴾ ﴾	41 النّساء.	178
﴿ وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَا تَسْمَعُواْ لِهَٰذَا ٱلْقُرْءَانِ وَٱلْغَوْاْ فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَغْلِبُونَ ﴿٢٦﴾ ﴾	26 فصّلت.	179
﴿ إِنَّمَا ٱلْمُؤْمِنُونَ ٱلَّذِينَ إِذَا ذُكِرَ ٱللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ وَإِذَا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ ءَايَٰتُهُۥ		

﴿ زَادَتۡهُمۡ إِيمَٰنٗا وَعَلَىٰ رَبِّهِمۡ يَتَوَكَّلُونَ ٢ ﴾	2 الأنفال.	181
﴿ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَتَطۡمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكۡرِ ٱللَّهِۗ أَلَا بِذِكۡرِ ٱللَّهِ تَطۡمَئِنُّ ٱلۡقُلُوبُ ٢٨ ﴾	28 الرّعد.	181
﴿ ٱللَّهُ نَزَّلَ أَحۡسَنَ ٱلۡحَدِيثِ كِتَٰبٗا مُّتَشَٰبِهٗا مَّثَانِيَ تَقۡشَعِرُّ مِنۡهُ جُلُودُ ٱلَّذِينَ يَخۡشَوۡنَ رَبَّهُمۡ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمۡ وَقُلُوبُهُمۡ إِلَىٰ ذِكۡرِ ٱللَّهِۚ ذَٰلِكَ هُدَى ٱللَّهِ يَهۡدِي بِهِۦ مَن يَشَآءُۚ وَمَن يُضۡلِلِ ٱللَّهُ فَمَا لَهُۥ مِنۡ هَادٍ ٢٣ ﴾	23 الزّمر.	182
﴿ قُلۡ ءَامِنُواْ بِهِۦٓ أَوۡ لَا تُؤۡمِنُوٓاْۚ إِنَّ ٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ مِن قَبۡلِهِۦٓ إِذَا يُتۡلَىٰ عَلَيۡهِمۡ يَخِرُّونَ لِلۡأَذۡقَانِ سُجَّدٗا ١٠٧ وَيَقُولُونَ سُبۡحَٰنَ رَبِّنَآ إِن كَانَ وَعۡدُ رَبِّنَا لَمَفۡعُولٗا ١٠٨ وَيَخِرُّونَ لِلۡأَذۡقَانِ يَبۡكُونَ وَيَزِيدُهُمۡ خُشُوعٗا ١٠٩ ﴾	/108/107 109 الإسراء.	182
﴿ وَمَآ أَرۡسَلۡنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوۡمِهِۦ لِيُبَيِّنَ لَهُمۡۖ فَيُضِلُّ ٱللَّهُ مَن يَشَآءُ وَيَهۡدِي مَن يَشَآءُۚ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ٤ ﴾	4 إبراهيم	198
﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلۡعَظۡمُ مِنِّي وَٱشۡتَعَلَ ٱلرَّأۡسُ شَيۡبٗا وَلَمۡ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيّٗا ٤ ﴾	4 مريم	230
﴿ وَمَا تَنقِمُ مِنَّآ إِلَّآ أَنۡ ءَامَنَّا بِـَٔايَٰتِ رَبِّنَا لَمَّا جَآءَتۡنَاۚ رَبَّنَآ أَفۡرِغۡ عَلَيۡنَا صَبۡرٗا وَتَوَفَّنَا مُسۡلِمِينَ ١٢٦ ﴾	الأعراف 126	231

فهرس المحتويات

فهـرس المحتويات:

الإهداء .....

الشكر .....

المقدمة .....أ-ي

المدخل: مـصطلـحـات مفــتاحيّة 1-28

أولا: البلاغة عند العرب.....3

1- مفهوم البـــلاغة 3

2- نشأة البلاغة 8

3- المــدارس البـلاغيّة 12

4- أهـميّة البـلاغة 14

5- أقـسام عـلم البـلاغة 14

ثانيّا: في ماهية التّلقّي 17

1- التّلقّي لغة واصطلاحا 17

2- إشكاليّات حول مفهوم نظريّة التّلقّي 25

الفـصـــــل الأوّل: نظريّة التّلقّي، الإرهاصات، المؤثّرات والمرجعيّات 29-81

تمهيد 30

أولا: المناهج النّقدية السّابقة لنظرية التّلقّي 31

1-المنهج التّاريخيّ 35

2-المنهج النّفسيّ 35

3-المنهج الاجتماعيّ 36

ثانيا: الأصول المعرفيّة والأسس الفلسفيّة لنظريّة التّلقّي 37

1- تـأثير الشّـكلانـية الـرّوسية 38

1-1- الإدراك الجمالي والأداة 40

1-2- التّغريب 42

1-3- التّطور الأدبي 43
2- تـأثير بنـيوية بـراغ 46
3- تـأثير الظّـاهـراتيّة (الفينومينولوجيا) 49
3-1- مفهوم التّعالي 52
3-2- مفهوم القصدية 53
4- تـأثير هرمـينوطيقا جـادامر 58
4-1- الفـهم والحـلقة التّـأويليّة عند فـريدريك شلـيرمـاخر 59
4-2- الفـهم والعـلوم الإنسـانية عند ويلـهالم ديلـتاي 62
4-3- الفـــهم والدّائـــرة الهـرمينيوطيقيّة عـند مـــارتن هايدغـــر 65
4-4- الفـــهم التّـاريخيّ عـند هـــانز جـورج جـادامـر 67
5- سـوسيولوجيا الأدب 73
5-1- عـلم الاجـتماع الـنّفسي عند لـيو لـوفنتال 74
5-2- مفـهوم الشّـهرة عند جـوليان هـيرش 75
5-3- فـكرة الذّوق عند ليـفن شـوكينج 76
الفـــــــصل الثّـــــــانيّ:الجهاز المفـــــــاهيمي لنظريّة التّلقّي 82-129
أولا: بـين القـــــراءة والقـــــارئ 83
1- القراءة وماهيتها 83
1-1- القـراءة لـغة 83
1-2- القـراءة اصطـلاحا 83
1-3- مصـطلح القـراءة بين القـديم والحـديث 85
1-3-1- مفـهوم القـراءة قـديما 85
1-3-2- مفـــهوم القـراءة حـديثا 86
1-4- أنـواع القـراءة 89
2- أسباب الاتّجاه نحو القارئ 91
2-1- الأسـباب الخارجيّة التي أدّت إلى ظـهور نظـريّة التّلقّي 92
2-2- الأسـباب الداخليّة التي أدّت إلى ظـهور النّـظريّة 94

3– نظريّة القراءة النّشأة والتّطور 95
ثانيّا: المفاهيم المركزيّة والإجرائيّة عند رواد نظريّة التّلقّي 97
1– طروحـات هانس روبرت ياوس 99
1–1– تجديد تاريخ الأدب 100
1–2– أفق التوقّع (أفق الانتظار) 104
1–3– المسافة الجمالية وفنّية النّص (تغير الأفق) 110
2– آليات الاستجابة الجماليّة عند فولفغانغ أيزر 112
2–1– المعنى بين النّص والقارئ 114
2–2– القارئ الضمني 118
2–3– الفجوات أو مواقع اللّاتحديد (بناء المعنى) 123
2–4– السّجل النّصي 126
2–5– الاستراتيجيّات النّصية 126
2–6– مستويات المعنى 127
2–7– وجهة النّظر الجوالة 127
الفـصـــل الثّـالـث: تجلّيّات نظريّة التّلقّي في الدّرس البلاغيّ العربيّ 130–190
أولا: مظاهر اهتمام البلاغيين العرب القدماء بنظريّة التّلقّي 131
1– أقطاب العـمليّة الابداعيّة 131
1–1– المُبْدِعُ 132
1–2– النّصُ الأدبيّ وإشكاليّة المفهوم 136
1–3– القارئ (المتلقّي) 140
1–4– العلاقة بين الأقطاب الثّلاثة 146
2– معايير الحكم الجماليّ عند البلاغيين العرب القدماء 152
2–1– البلاغة والفصاحة والبيان 153
2–2– الطّبع والتّكلف 156
2–3– مبدأ الصِّدق 158
2–4– ثنائيّة اللّفظ والمعنى 159

2-5- براعة الإيجاز 162
2-6- براعة الاستهلال وحسن التّخلص والاختتام 162
ثانيا: محاور التّلقيّ في التّراث البلاغيّ العربيّ 165
1- الخطاب القرآنيّ وقضايا التّلقّي 165
1-1- المتلقيّ في القرآن الكريم 167
1-2- تأثير الخطاب القرآنيّ في المتلقيّ 176
2- الشّعر وقضايا التّلقّي 182
2-1- الشّعر بين المبدع والمتلقّي 182
2-2- مظاهر التّلقّي في الشّعر.....184
الفصل الرّابع: تجلّيات التّلقّي عند البلاغيين العرب القدماء 191-248
أولا: الجاحظ والتّلقي 192
1- التّعريف بالجاحظ (159هـ-255هـ) 192
1-1- نسبه 192
1-2- مولده، نشأته ووفاته 193
1-3- عصره 195
1-4- مؤلّفاته 195
1-5- كتاب البيان والتّبيين 197
1-6- نبذة عامة عن كتاب البيان والتّبيين مع ذكر فصوله وموضوعاته 198
2- التّلقّي عند الجاحظ 200
2-1- المتلقيّ بين المكتوب والمنطوق 201
2-2- مؤشِّرات التّلقّي في البيان والتّبيين 208
ثانيا: فكرة التّلقّي عند أبي هلال العسكريّ 212
1- التّعريف بأبي هلال العسكريّ (310هـ-395هـ) 212
1-1- نسبه 212
1-2- مولده، حياته ووفاته 213
1-3- عصره 214

1-4- مؤلّفاته 214
1-5- كتاب الصّناعتين 215
1-6- نبذة عامة عن كتاب الصّناعتين مع ذكر فصوله وموضوعاته 216
2- مفهوم الاتّصال وشروطه، وطبيعته عند أبي هلال العسكريّ 217
2-1- ماهية الاتِّصـــال 217
2-2- شروط الاتِّصـــال 218
2-3- طبيعة الاتّصال عند أبي هلال العسكريّ 218
2-3-1- الاتّصال الكتابي 218
2-3-2- الاتّصال الشفاهي 219
3- ماهية الشّعر ومكوناته لدى العسكريّ 220
3-1- اللّفظ والمعنى 221
3-2- الوزن والقافية 222
4- أقطاب عملية التّلقّي وشروطها عند أبي هلال العسكريّ 223
4-1- شروط المتكلّم (المخاطِب) 223
4-1-1- رباطة الجأش 224
4-1-2- تخيّر اللّفظ 224
4-1-3- حسن التّصرّف 225
4-1-4- مراعاة المتلقيّ 225
4-1-4-1- المقام 225
4-1-4-2- الرِّسالة اللّغويّة 227
4-1-4-2-1 الإيجاز 227
4-1-4-2-2- الإطناب 228
4-1-4-2-3- الفصل والوصل 229
4-1-4-2-4- الاستعارة 230
4-2- شروط المخاطَب(المتلقيّ) 231
4-2-1- حسن الاستماع 231

4-2-2- القدرة على فهم محتوى الرِّسالة 232
ثالثا: التّلقّي عند أبي بكر الباقلانيّ 233
1- التّعريف بأبي بكر الباقلّانيّ (338هـ-403هـ) 233
1-1- نسبه ومولده 233
1-2- نشأته عصره ووفاته 234
1-3- مؤلّفاته 235
1-4- كتاب إعجاز القرآن 235
1-5- نبذة عامة عن كتاب إعجاز القرآن مع ذكر فصوله وموضوعاته 236
2- ملامح التّلقّي عند أبي بكر الباقلانيّ 237
2-1- منهجيّة القراءة وتلقِّي الإعجاز 237
2-1-1- تقسيمه لمجاري الخطاب الأدبيّ 237
2-1-2- ضبطه لأصناف المتلقّين 239
2-1-3- استدلاله على إعجاز القرآن 240
2-2- أسلوب القرآن كسر لأفق التّوقع عند الباقلانيّ 242
2-2-1- جدلية النّقص والكمال 242
2-2-2- جدلية الإزاحة والإحلال 246
الخاتمة 247
المصادر والمراجع 258
الفهارس 277
فهرس الآيات القرآنية 278
فهرس المحتويات 282
الملخص 289

الملخّص:

تحاول هذه الدّراسة الموسومة بـ: **"تجلّيات نظريّة التّلقّي في الدّرس البلاغيّ العربيّ"** البحث في **نظريّة التّلقّي** كإحدى النّظريات النّقديّة الحديثة التي احتفت **بالمتلقيّ** احتفاءً كبيرا، واعتبرته عنصرا فاعلا في عملية الإبداع الأدبي إلى جانب النّص ومبدعه، وسنحاول من خلالها أن نسلّط الضّوء على جذور هذه النّظريّة في الدّرس البلاغيّ العربيّ عبر ثلاثة رواد هم: **الجاحظ وأبو هلال العسكريّ والباقلّانيّ**.

الكلمات المفتاحيّة: نظريّة التّلقّي، الدّرس البلاغيّ العربي، المتلقّي، علماء البلاغة.

Abstract:

This study titled Manifestations of Reception Theory in the Arabic Rhetoric lesson, attempts to research reception theory as one of the modern critical theories that celebrated the receiver with a great celebration and regarded him as an active element in the process of literary creativity, besides the text and its creator, and through it we will try to shed light on the roots of this Theory in the Arabic Rhetoric course through three pioneers: Aljahid, AlAskary, and Albaqilani.

Keywords:

réception theory, **Arabic Rhetoric course**, **the receiver** ,**rhetoricians**.

Résumé:

Cette étude intitulée Manifestation de la théorie de la réception dans la leçon de rhétorique arabe, tente de rechercher la théorie de la réception comme l'une des théories critiques modernes qui ont célébré le récepteur avec une grande célébration et l'ont considéré comme un élément actif dans le processus de créativité littéraire. Outre le texte et son créateur, et à travers lui nous tenterons de faire la lumière sur les racines de cette théorie dans la leçon de rhétorique arabe à travers trois pionniers: Al jahid, Al Askary, et Albaqilani.

Mots clés:

théorie de la réception, **la leçon de rhétorique arabe**, **le récepteur**, **rhétoriciens**.