الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العـالي و البحث العلـمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى– جيجل–

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

عنوان المذكرة

نظرية القراءة في الخطاب النقدي العربي
عبد الملك مرتاض نموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

تخصص نقد عربي معاصر

من إعداد الطالبتين :

- دهدوس راضية
- لقريوي آسيا

إشراف الأستاذة :

حليمي فاطمة الزهراء

لجنة المناقشة :

➢ الأستاذ	باوية صلاح الدين	جامعة جيجل	رئيسا
➢ الأستاذة	حليمي فاطمة الزهراء	جامعة جيجل	مشرفا
➢ الأستاذة	بورويس كريمة	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية : 2017 م / 2018 م

1438هـ / 1439 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

اللهم إنّا نسألك خير المسألة و خير الدعاء و خير العمل و خير الثواب .

يا ربي ذكرنا دائما أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح .

يا ربي إذا جردتنا من نعمة الصحة اترك لنا نعمة الإيمان .

وإذا أساء إلينا الناس أعطنا شجاعة العفو و الغفران .

يا ربي إذا نسيناك فلا تنسنا .

آمين يا رب العالمين

شكر و عرفان

الحمد لله الذي تواضع لعظمته كل شيء ، و الحمد لله الذي يستلزم لقدرته كل شيء ، و الحمد لله الذي ذلّ لقدرته كل شيء ، و الحمد لله الذي خضع لملكه كل شيء .

نحمد الله العلي القدير على توفيقه لنا لإتمام هذا العمل ، نحمدك يا رب حمدا يليق بمقامك و جلالك العظيم .

و بعد .

نتقدم بالشّكر الجزيل للأستاذة الفاضلة " حليمي فاطمة الزهراء " التي لم تبخل علينا بالنصائح و الإرشادات .

و إلى كل من كانت له يد في إنجاز هذا العمل من بعيد أو من قريب .

مقدمة

مقدمة

الفكر الإنساني بطبيعته فكر متطور يخضع لمختلف التغييرات و التحولات الراهنة ، و النقد باعتباره نشاطا فكريا إنسانيا شهد هو الآخر حركية و انفتاحا تجلّت في ظهور مناهج نقدية جديدة تباينت في مقاربتها للنص الأدبي ، الذي طالما كان شغلها الشاغل ، فبعد أن اهتمت المناهج السياقية بالمبدع وظروفه وجعلته المرجع والمقصد في العمل الأدبي ، وكان محور اهتمام المناهج النسقية النص في حدّ ذاته مؤمنة بأنّ كل شيء موجود داخل الإبداع الأدبي ، جاءت مناهج ما بعد الحداثة ، منها نظرية القراءة والتلقي لتصب اهتمامها على القارئ محاولة إبراز دوره الفعّال في عملية القراءة من خلال تفاعله مع النص ، و بهذا تعدّ هذه النظرية نقطة تحول من النص إلى القارئ .

و النقد العربي لم يكن بمعزل عن التحولات الحاصلة في النقد الغربي ، حيث أخد يتفاعل مع مختلف المناهج و النظريات الغربية الحديثة ، منها نظرية القراءة التي كغيرها من النظريات لاقت صدى واسعا في نقدنا العربي ، إذ أخذت تغزو المجالات النقدية العربية ، فراح يتهافت عليها النقاد العرب رغبة منهم في مسايرة ركب الحداثة .

وقد حاولنا تسليط الضوء على هذه النظرية ورصد تجلياتها في نقدنا العربي وأشكال تلقيها ومظاهرها في الدراسات النقدية العربية من كتب ، مقالات ، بحوث ... وغيرها ،وذلك من خلال بحثنا الموسوم بـ" نظرية القراءة في الخطاب النقدي العربي عبد الملك مرتاض نموذجا "

إنّ اختيارنا لهذا الموضوع هو من باب محاولة التعرّف على التحولات و التطورات التي مسّت نشاط القراءة وكذا توضيح أهميتها في الدراسات النقدية .

و بناءا على ذلك طرحنا الإشكالية التالية : كيف تلقى النقد العربي المعاصر نظرية القراءة ؟

و قد أدرجنا تحت هذه الإشكالية جملة من التساؤلات أهمّها :

- ما هي نظرية القراءة ؟

- ما هي أصولها المعرفية و خلفياتها الفلسفية ؟

- ما هي تجلياتها في الساحة النقدية العربية ؟

- كيف أسّس " عبد الملك مرتاض " لهذه النظرية من خلال كتابه " نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ؟

للإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا على آلية الوصف وتحليل المحتوى الذي ارتأينا أنّها الأنسب لدراستنا ، متبعين في ذلك خطة منهجية افتتحناها بمقدمة يليها مدخل يمهّد للموضوع بعنوان " المراحل النقدية الكبرى في النقد الأدبي "، متبوعا بفصلين ؛ الفصل الأوّل جاء نظريا موسوما بـ " نظرية القراءة و التلقي في النقد الغربي و تلقيها عند العرب " ، يتفرّع عنه مبحثين تطرقنا في المبحث الأول إلى نظرية القراءة في النقد الغربي ، تناولنا فيه مفهوم نظرية القراءة و خلفياتها و إجراءاتها و روّادها ، أما المبحث الثاني فقد خصّصناه لتلقي هذه النظرية في الساحة النقدية العربية من خلال إبراز تجلياتها في النقد العربي ، أما الفصل الثاني فقد خصّصناه للجانب التطبيقي الذي كان عبارة عن قراءة في كتاب " نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية " لـ " عبد الملك مرتاض"، تعرضنا فيه إلى مناسبة تأليف الكتاب ، وعرض مفصل لمضمونه ، ثم أفردنا جزءا من هذا الفصل للحديث عن مؤلف آخر تناول نظرية القراءة بالدراسة وهو كتاب " القراءة و توليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي " لـ " حميد لحميداني " وذلك من أجل توضيح رؤية كلّ من الناقدين لهذه النظرية ، حيث قدّمنا ملخصا لهذا الكتاب ، ثم أجرينا مقارنة بين الكتابين .

لنصل في الأخير إلى خاتمة حوصلنا فيها أهم النتائج التي توصّلنا إليها من خلال هذه الدراسة .

اعتمدنا في دراستنا هذه على مجموعة من المصادر و المراجع أهمها : "نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية " لـ "عبد الملك مرتاض" ، و" القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي" لـ "حميد لحميداني" ، و "نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي" لـ "عبد الناصر حسن محمد" ، و "استقبال النص عند العرب " لـ "محمد المبارك "، و "نظرية التلقي أصول و تطبيقات" لـ "بشرى موسى صالح ".

و قد اعترضت مسار بحثنا جملة من الصعوبات كان أبرزها ، صعوبة الإلمام بكل جوانب هذه النظرية نظرا لتشعبها ، مع ضيق الوقت ، بالإضافة إلى قلة الدراسات التي تطرقت إلى كتاب " عبد الملك مرتاض ".

و أخيرا يجدر بنا التوجّه بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة " حليمي فاطمة الزهراء " التي تكرّمت بإشرافها على هذه المذكرة فحاولت توجيهنا و إرشادنا في كل خطوة من خطوات البحث ، و نتمنى أن نكون عند حسن ظن الجميع بنا ، و نكون قد استوفينا كل جوانب الموضوع ، فإن أصبنا فمن الله و إن أخطأنا فمن عندنا .

كما نتمنى أن نفيد بجهدنا المتواضع هذا باحثين و دارسين لاحقين إن شاء الله و لو بالشيء القليل .

مدخل

تحولات الخطاب النقدي

شهد النقد الأدبي الغربي حركية نقدية واسعة في القرن العشرين، أسهمت في ظهور مناهج نقدية جديدة تباينت اتجاهاتها في مقاربتها للنصوص الإبداعية ، و ذلك من خلال التركيز على أحد أقطاب العمل الأدبي (المؤلف ،النص ،القارئ) جاعلة إيّاه محور دراستها ؛ فكان الاهتمام بالمؤلف في ظل " المناهج السياقية " التي تعتبر « العمل الإبداعي وليد الحياة الاجتماعية و وليد الحياة الإبداعية في آن واحد و أنّ النص الإبداعي تعبير شديد الخصوصية بصاحبه »[1]، ثم ظهرت "المناهج النسقية" لتعلي من شأن النص حيث نظرت إلى الأثر الأدبي في ذاته ولذاته عازلة إيّاه عن السياقات الخارجية المحيطة به ، إذ نادت بإقصاء المؤلف ، يقول **"فاليري** Paul Valéry " : « المؤلف تفصيل لا معنى له »[2] معلنة بذلك عن ميلاد القارئ الذي منحته "نظرية القراءة" السلطة في مقاربته للنصوص الأدبية باعتباره الطرف المباشر في التفاعل مع النص و صياغة معناه.

المرحلة السياقية (سلطة المؤلف):

تربّع المؤلف على عرش السلطة النقدية زمنا طويلا باعتباره مالك الأثر الأدبي و العمل الفني ، إذ كانت الأضواء مسلطة عليه في الدراسات النقدية في مرحلتها الأولى ، فكانت جهود النقاد منصبة على البحث في جوهر الظاهرة الأدبية و تفسيرها من خلال شخصية المبدع و حياته و ما يحيط به من عوامل و بيئات ، و هذا ما اشتغلت عليه المناهج السياقية التي احتفت بسلطة المؤلف و هيمنة السياق بتفسير و إيضاح العمل الأدبي وفق شروط خارجة عن فلكه .

[1]- عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، دط ، 1999 ، ص19.

[2]- عبد الملك مرتاض : في نظرية النقد . متابعة لأهم المدارس النقدية ورصد لنظرياتها ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، دط ، 2005، ص215 .

يعدّ " **المنهج التاريخي**" من المناهج النقدية التقليدية الأكثر شيوعا في العصر الحديث ، لأنّه يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني ، فهو منهج نقدي « يتخذ من حوادث التاريخ السياسي و الاجتماعي وسيلة لفهم الأدب و درسه و تحليل ظواهره المختلفة »[1] ، فهو بذلك يقوم على ربط الحدث بزمن معين ليفسره في ضوء العصر و ظروفه، و ذلك من خلال « استعارته لمصطلحات في مجالات التاريخ التي تتحدث عن العصر و البيئة و غيرهما »[2].

اعتمد روّاد " **المنهج التاريخي** " في مقاربتهم للنصوص الأدبية على عنصر المؤلف ، و ذلك انطلاقا من حياة الأديب و سيرته و الظروف التي أثّرت فيه و اعتبار قصدية الكاتب أساس تفسير العمل المنتج من قبله ، و هذا كله يفضي إلى « ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية فالنص ثمرة صاحبه و الأديب صورة لثقافته ، و الثقافة إفراز للبيئة و البيئة جزء من التاريخ ، فإذًا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته »[3] ، فمعرفة سيرة المؤلف و تتبع حياته و مراحل نشأته و العوامل المؤثرة فيه شرط أساسي لفك مغاليق النص و صبر أغواره ، و هذا ما ذهب إليه "**سانت بيف**" الذي اهتم بدراسة الأديب من جوانبه المختلفة (الوضع الاجتماعي ، الثقافي ، الاقتصادي ...) .

غير أنّ العمل الأدبي لا يرتبط بصاحبه فحسب بل يتعداه إلى عوامل أخرى والتي جاء بها "**هيبوليت تين**" (الجنس ، البيئة و العصر) و التي تساهم في تشكله .

---

[1]- وليد قصاب : مناهج النقد الأدبي الحديث . رؤية إسلامية ، دار الفكر آفاق معرفة متجدّدة ، دمشق ، ط2 ، 2009 ، ص23 .

[2]- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر و مصطلحاته ، ميريث للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ط1 ، 2002 ، ص42 .

[3]- يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي . مفاهيمها و أسسها . تاريخها و روادها و تطبيقاتها العربية ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط1، 2007 ، ص15 .

الجنس : و هو مجموع الخصائص القومية التي تجعل أدب أمة يختلف عن أدب أمة أخرى.

البيئة و الوسط : سواء كانت طبيعية أم اجتماعية فإنّ ذلك يؤثر في نفسية الأديب و ما ينتجه من أدب .

الزمن : إنّ الزمن كحوادث تاريخية مؤثرة في حياة الإنسان فهو روح العصر أو مكان العمل الأدبي من تاريخ التراث .

هذه العناصر الثلاثة هي التي تجعل أدب أمة مختلفا عن أدب أمة أخرى .

أمّا " **المنهج الاجتماعي** " فينطلق من مسلمة مفادها أنّ الأدب هو وليد المجتمع شأنه في ذلك شأن الظواهر الاجتماعية الأخرى التي تؤثّر في المجتمع و تتأثر به ، و بذلك يكون الأدب لسان المجتمع و المرآة العاكسة للحياة « فعرض النص على البيئة الاجتماعية أو فهمه على ضوء هذه البيئة التي تختلف من عصر إلى آخر ومن مكان إلى آخر بما للزمان و المكان و الثقافة و عناصر الوراثة أو الخصوصيات التي تتميز بها هذه الأمة (...) كل هذا يعد عناصر إضاءة لجوانب النص و اغناء و إثراء له »[1] ، ففي ضوء هذا تظهر العلاقة الجدلية بين الأديب و المجتمع التي نادت به "**الماركسية**" ، فالأديب يؤثر في المجتمع و يتأثر به لأنّه لا ينتج أدبا لنفسه و إنّما ينتجه لمجتمعه الذي استمده أساساً منه .

تتجلى سلطة المؤلف من خلال عناية " **المنهج الاجتماعي** " بالأديب في علاقته بمجتمعه ، و دراسة النصوص الأدبية انطلاقا من الحياة الاجتماعية للمؤلف .

و" **المنهج النفسي**" هو الآخر يتعامل مع الأدب من الخارج ، إذ يركز على شخصية المبدع لأنّ « الخلق الفني كثيراً ما يكون استجابة لمنبهات نفسية تتمخض عنها حاجة ما ، أو يكون متنفسا يفرّج فيه الأديب عن

[1]– شلتاغ عبود شرّاد : مدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، دار المجدلاوي للنشر ، عمان ، ط1 ، 1998 ، ص232 .

غرائز أو رغبات مكبوتة »[1] لذلك كان لزاما على الناقد معرفة سيرة المؤلف و أحواله النفسية ، و ذلك بالعودة إلى الدوافع الأولى غير المشبعة عند المبدع أو الشخصية من أجل فهم نتاجه الأدبي ، هذا الأخير الذي « يربط اللحظات الزمنية الثلاث الماضي و الحاضر و المستقبل ، فالحادثة الراهنة أثارت في نفس الفنان رغبات دفينة قديمة عبّر عنها و أسقطها على المستقبل »[2] ، و بذلك يكون النص انعكاسا لنفسية المبدع (المؤلف).

يربط المنهج النفسي بين العمل الأدبي ونفسية صاحبه مركزا على منطقة اللاشعور و أثرها في العملية الإبداعية ، باعتبار النص وثيقة نفسية .

من خلال ما سبق يمكن القول بأنّ المؤلف قد شكّل نقطة التقاء بين المناهج السياقية ، و التي أعطت السلطة لمرجع النص و الظروف المحيطة به كالمرحلة التاريخية التي كتب فيها ، أو نفسية المبدع و علاقاته الاجتماعية .

المرحلة النسقية (سلطة النص):

أدّى إفراط المناهج السياقية في تقديس الذات المبدعة و الإعلاء من شأن المؤلف و إقصاء الطرفين الآخرين (النص و القارئ) إلى ظهور مناهج جديدة تعطي للنص الأدبي ما يستحق من الاهتمام ، و تحدّ من المبالغة في التركيز على المؤثرات الخارجية ، و التي تعرف بالمناهج النسقية النصّانية .

" **فالشكلانية** Formalisme" مثلا نادت بضرورة الاهتمام بالشكل الخارجي للنص و استقلاله عن العناصر الخارجة عنه معتبرة أنّ قيمة العمل الفني تكمن في عناصر صياغته و أصالة أسلوبه ،حيث إنّ « النص

[1]– عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، دب ، ط2 ، 1982 ، ص199 .

[2]– ميجان الرويلي ، و سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2002 ، ص334 .

الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه و أنّه ليس كذلك من حيث نشأته و ما عمل فيها من مؤثرات و إنّما هو أدبي بحكم صياغته و أسلوبه و طريقته وظيفة اللغة الفنية فيه »[1] ، و بذلك فهي تغلّب القيم الجمالية و الشكل الخارجي على ما في العمل الأدبي من فكرة و خيال ، فالنص من وجهة نظر الشكلانيين هو بنية لغوية جمالية أكثر مما هو تعبير عن شخصية قائله.

و ينطبق الأمر على " **النقد الجديد** Nouvelle critique" الذي يعد من التيارات النقدية التي دعت إلى تجاوز القراءة السياقية ، و ذلك من خلال الاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه كيانا مستقلا في ذاته ، فهو « وحدة فنية مستقلة تمتلك خصائصها الذاتية التي لا تشترك فيها مع أي عمل آخر و إن كان من نفس المؤلف »[2] ، فالنص الأدبي كيان مستقل له خصوصيته التي تميزه عن غيره من النصوص الأخرى .

اتفقت"**البنيوية** Structuralisme" مع النقد الجديد في مقاربتها للنصوص الأدبية بالمسلمة القائلة بأنّ النص بنية تكتفي بذاتها ، تتكون من عناصر داخلية مترابطة فيما بينها خاضعة لمجوعة من القوانين فـ « كل نص يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي يجعل من كل عنصر فيه عنصراً بانيا لغيره و مبنيا في الوقت ذاته »[3] ، لتكون بذلك وظيفة الناقد هي البحث فيما يوحّد هذه العناصر ، و طرق أدائها لوظائف و علاقات بعضها ببعض دون أن يتجاوز حدود النص إلى خارجه لأنّ « النص أو بالأحرى المدلول يمكن أن تفك شفراته انطلاقا من تركيبه الشكلي ذاته (...) فلا يمكن فهمه إلاّ من خلال الأدوات و الوسائل و الإجراءات الشكلية الموجودة داخله»[4]،

---

[1]- عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، ص25 .

[2]- المرجع نفسه ، ص22 .

[3]- إبراهيم خليل : في النقد و النقد الألسني .مختارات أردنية و دراسات نقدية ، منشورات أمانة ، عمان الكبرى ، د ط ، 2002 ، ص23 .

[4]- خوسيه ماريا بوثويلو ايقانوس : نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو الحمد ، مكتبة غريب ، د ط ، د س ، ص5 .

فلا يمكن فهم و تفسير النص إلاّ من خلال تفكيكه و معرفة العناصر الداخلية المكونة له من أجل الوصول إلى القوانين التي تحكم النسق .

أزاحت البنيوية سلطة المؤلف حيث لم يعد يتمتع بالمميزات نفسها التي منحته إيّاه المناهج السياقية ، معلنة بذلك عن انفكاك و استقلال النص عن صاحبه ، و ذلك من خلال الدعوة إلى « موت المؤلف و تركيز الاهتمام على البنية بوصفها الأساس الحامل للدلالة »[1] لتجعل من النص نقطة الارتكاز و بؤرة الاهتمام فلا سلطة للمبدع عليه ، لأنّه مجرد محرر ينقل ما طلب منه إليه نقله من خلال المزج بين كتابات موجودة سالفا و إعادة تشكيلها من جديد ، و هذا ما ذهب إليه " **بارط** Roland Barthes " في كتابه " **مجموعة مقالات نقدية** " .

تقوم الدراسة البنيوية على الكشف عن أدبية الأدب أي البحث « عن تلك العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفني و مكثفة لطبيعة تكوينه ، و موجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية »[2] فالنص نظام من العلائق الداخلية التي تربط عناصره بعضها ببعض و تجعله مكتفيا بذاته ، مسهمة في اكتسابه الجمالية أو ما تعرف بالأدبية ، و بذلك تكون وظيفة الناقد البحث عن كنه الأدبية انطلاقا من بنية النص .

---

[1]- عبد الله خضر حمد : مناهج النقد الأدبي السياقية و النسقية ، دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د س ، ص161 .

[2]- محمد زغلول سلام : النقد الأدبي المعاصر . البنيوية و ما بعدها ، ج 2 ، منشأة المعارف ، جلال جزى و شركائه ، الإسكندرية، د ط ، د س ، ص41 .

أمّا " **السيميائية** Sémiotique " فترتكز « على النص ليس في نسقه المغلق و لكن في بعده الانفتاحي »[1] ، حيث أنّها تولي اهتماما كبيرا للمعنى في علاقته بالشكل و تفتح الباب واسعا أمام إمكانات التأويل المتعددة للنص .

ينظر " المنهج السيميائي" إلى النص باعتباره بنية قابلة للتأويل لتصبح القراءة النقدية في ضوئه قراءة إنتاجية حيث يعيد القارئ إنتاج النص ليصير هو الآخر مبدعا « لأنّ القراءة السيميولوجية تعتبر أنّ النص يحمل أسرارا كثيرة تستفز القارئ لفك رموزه انطلاقا من فهم العلاقة الجدلية الموجودة بين الدال و المدلول و بين الحاضر و الغائب فتبدأ عملية البحث عن المعنى الغائب انطلاقا من دراسة الرموز التي تجعل الدلالة تنحرف باللغة الاصطلاحية إلى لغة ضمنية عميقة »[2] ، و من هنا فـ " السيميائية " تنطلق من النص نفسه بما يحمله من رموز و شفرات تغري القارئ الذي يتفاعل مع النص محاولا فك مغاليقه .

و " **الأسلوبية** Stylistique " أيضا تركز « على النص نفسه بهدف اكتشاف القوانين التي تمكن العناصر اللغوية من تأدية معانيها و تأثيراتها »[3] ، حيث أنّها تهتم بدراسة النص للوصول إلى القوانين التي تحكمه ، إذ تعنى بالبحث في النص عن القيم الجمالية الكامنة فيه كما وضعها المؤلف و بذلك فهي « تنطلق من اللغة نظاما و تراجع الاختيارات الجاهزة التي عرضت للكاتب ، و طريقته في الاختيار بين الإمكانات اللغوية التي

---

[1]- مصطفى عمراني : مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي . روايات غسّان كنفاني نموذجا ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، اربد ، الأردن ، ط1 ، 2001 ، ص16 .

[2]- رضا عامر : المناهج النقدية المعاصرة و مشكلاتها – المنهج السيميائي نموذجا – ، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات ، العدد 3 ، 2009 ، ص332 .

[3]- مجيد الماشطة ، و أمجد كاظم الركابي : مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث ، الدار المنهجية للنشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، 2016 ، ص121.

استجابت لمتطلباته التعبيرية »[1] ، و عليه فالمنهج الأسلوبي يقوم بدراسة أسلوب الكاتب و خياراته اللغوية و ما يحققه من متعة جمالية .

فالأسلوبية إذن « لا تستهدف التفسير و إنّما الوصف و هي لا تجيب عن سؤال لماذا ، لأي عمل ، و إنّما عن سؤال ما هو و كيف بني »[2] ، فهي تبحث في طريقة كتابة المؤلف لنصه من خلال اللغة ، و ذلك بهدف إبراز مواطن الجمال و التفرّد في أسلوب الكاتب ، لتتجاوز في دراستها اللغة العادية إلى اللغة الإبداعية الغنية بالأساليب المتميزة و الجماليات الفنية .

مرحلة سلطة القارئ :

كانت الدعوة إلى موت المؤلف بمثابة ثورة على جمود المعنى فحضور المؤلف في تحليل النصوص الأدبية أفضى إلى أحادية المعنى ، و النص الأدبي بطبيعته نص مفتوح يسمح بتعدد القراءات و الدلالات لذلك عمد بعض النقاد إلى إفساح المجال لحركة الدلالة من خلال ثنائية القارئ و النص ، و بذلك كان الإعلان الصريح عن ميلاد القارئ الذي طالما كان مقصيا و مهمشا من مثلث العملية الإبداعية ، حيث جاءت " **نظرية القراءة** Théories de lecture" لتدخله بقوة في عملية التواصل الأدبي و تعطيه الأهمية و الدور الرئيسي في تحديد المعنى و تأويله .

إنّ العمل الأدبي لا تكتمل حركته إلاّ عن طريق القراءة و إعادة الإنتاج من جديد فالنص الأدبي لا يمكن أن يكون له وجود إلاّ عندما يقرأ ، فهو « فضاء يمارس فيه القارئ لعبة ، أو هيكل تخطيطي يملؤه ، و من هنا أصبح

[1]- إنريك أندرسون إمبرت : مناهج النقد الأدبي ، ترجمة الطاهر أحمد مكي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، دط ، 1969 ، ص187 .

[2]- المرجع نفسه ، ص194 .

النص لا يتحقق إلاّ بقراءته »[1] و بذلك يكون النص الأدبي مرهونا بالقارئ الذي يسهم في قراءته و إعادة إنتاجه و ذلك من خلال التفاعل معه .

من خلال ما سبق نخلص إلى أنّ المناهج النقدية قد مرّت بثلاث مراحل كبرى ؛ مرحلة المؤلف المتمثلة في المناهج السياقية (التاريخي ، النفسي ، الاجتماعي) و التي منحت للمؤلف السلطة في فك مغاليق النص ، ثم مرحلة النص التي جسّدتها المناهج النسقية من خلال إقصاء المؤلف و نقل السلطة إلى النص باعتباره نسقا مغلقا مكتفيا بذاته ، و أخيراً مرحلة القارئ أو المتلقي التي مثلتها نظرية القراءة و جماليات التلقي التي منحت السلطة للقارئ باعتباره مؤوّل النص ، و هكذا انتقلت سلطة الأدب من المبدع و النص إلى القارئ بعد الإعلان عن موت المؤلف و التخلص من أسطورة الكاتب و النص .

[1] – محمود أحمد العشيري : الاتجاهات الأدبية و النقدية الحديثة . دليل القارئ العام ، ميريث للنشر و المعلومات ، القاهرة ، ط 2 ، 2003 ، ص94 .

الفصل الأول

نظرية القراءة و التلقي في النقد الغربي المعاصر و تلقيها عند العرب

المبحث الأوّل : نشأة نظرية القراءة و التلقي في النقد الغربي

1- نظرية القراءة Théories de lecture :

في نهاية الستينات و بداية السبعينات برز توجه نقدي جديد انبنى على استجابة القارئ و التركيز على دوره الفعّال في العملية الإبداعية ، وهو ما أطلق عليه " **نظرية القراءة** " ، التي نشأت في أحضان جامعة "**كونستانس الألمانية** Constance " ، لتكون بذلك « المحاولة الكبيرة الأولى لتحديد دراسة النصوص انطلاقا من القراءة »[1] ، فهي أوّل توجه نقدي يلتفت إلى القارئ عوضا عن النص .

جاءت نظرية القراءة لتدخل قطب القارئ المتلقي بقوة في عملية التواصل الأدبي ، ليصبح المعنى و قيمة النص وجماليته مرهونا بتلقي العمل الأدبي و قراءته « فالنص في ذاته ليس له أي قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبي و ليس أمامنا في أي حال سوى استخدام النص أو ما يطلق عليه عملية النص التي تتضمن عملية الإنتاج و التلقي معاً ، فالنص المبدئي في ذاته و الذي لم تمسسه يد القارئ لا يدخل مجال البحث ، فنحن لا نلتقي إلاّ بالنص المؤول الذي باشره الباحث بالقراءة »[2] ليصبح بذلك مفهوم النص ومفهوم المعنى لا ينفصل عن مفهوم القارئ ، ذلك لأن النص لا يتحقق فعليا إلاّ بقراءته ، هذا القارئ الذي يملك القدرة على صياغة النص من جديد و « يفرس في النصوص ويحاورها ويستنبط دلالات مغايرة للمرجعيات التي يريدها النص في ضوء قدراته الثقافية و إمكاناته التحليلية »[3] ، لينتج بعدها قراءة تؤثر بدورها على قارئ آخر، و هذا ما أتاح للمتلقي فرصة

---

[1]- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، ص152 .

[2]- سامي شهاب أحمد : ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي و النقدي ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط2 ، 2012 ، ص76 .

[3]- فنسان جوف : القراءة ، ترجمة سعاد التريكي ، مراجعة جلال الغربي و محمود الهميسي ، دار سيناترا ، تونس ، دط ، 2015 ، ص13 .

البحث في سراديب النص المجهولة و الكشف عن جدلية السؤال و الجواب غير المتناهية من خلال الفرضيتين اللتين طرحهما كل من " **هانز روبرت ياوس** Hans Robert Jauss " * و **فولفغانغ آيزر** Wolfgang Iser " ** :

« الأولى : طرحها " ياوس" على شكل تساؤل : ما الذي يقوله النص و ما الذي يمكن أن أقوله له ؟

و الثانية : وضعها زميله " آيزر" بقوله بأن العمل الأدبي ليس هو القارئ و لكن نقطة الالتقاء الموجودة بينهما في تفاعل دينامي منتج »[1] .

فالفرضية الأولى تقوم أساسا على التأويل و التفسير و الفهم أما الفرضية الثانية فتنبني على مبدأ التفاعل القائم بين القارئ و النص و الذي يولّد لنا بدوره إنتاجا جديدا .

إنّ أوّل ما يلفت الانتباه إلى هذه النظرية تسمياتها المتنوعة و المختلفة في نفس الوقت و في أوساطها ومواطنها الأصلية حيث نجد أربعة مصطلحات تعبر عن التلقي و هي : نظرية استجابة القارئ ، نظرية القراءة ، نظرية التلقي ، نظرية الاستقبال ، و هذا « ما أفضى إلى صعوبة و استحالة الفصل بين المصطلحات الدالة على التلقي و الاستقبال ، و التقبل ، التأثير ، القراءة لأنها تكاد تكون تسميات متعددة لاسم واحد ، و مصطلحات

---

* هانز روبرت ياوس : 1920-1997 أستاذ متخصص في الآداب الفرنسية ، درس بجامعة كونستانس ، من مؤلفاته جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي .

** فولفغانغ آيزر : 1926-2007 أستاذ اللغة الإنجليزية و الفلسفة و اللغة الألمانية ، اشتغل بالتدريس في عدّة جامعات منها جامعة كونستانس صاحب كتاب فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب .

[1]- مصطفى عمراني : مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي ، ص74.

متداخلة تستقي أصولها من مصدر مشترك »[1] ، فهي كلها تعنى بالقارئ و عميلة القراءة محرّرة بذلك العملية النقدية من أسر النص ،كون المتلقي / القارئ هو بؤرة تشكيل المعنى .

و على العموم فإن نظرية القراءة هي « مجموعة من القواعد و المبادئ التي تعالج المعنى و البناء في العمل الأدبي باعتبارهما ناتجين عن التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من معرفته للوظائف و الأهداف و عمليات الأدب ، باعتباره المبدع المشارك لا للنص و لكن لمعناه و قيمته »[2] ، فهذه النظرية انطلقت من قناعة أن النص الأدبي لا يكون له معنى إلاّ عندما يقرأ ، و أنّ عملية القراءة ترتبط ارتباطا كليا بالتفاعل بين النص و القارئ الذي يلج إلى عالم النص بتصورات و خلفيات استمدها من التجارب و الخبرات السابقة ، ليصبح بدوره مبدعا و مشاركا في إنتاج معنى النص و دلالته .

2 – الخلفيات الفلسفية و المعرفية لنظرية القراءة :

لم تأت نظرية القراءة و جماليات التلقي من العدم بل قامت –كغيرها من النظريات النقدية– على جملة من الأسس و المرجعيات الفكرية و الفلسفية التي كانت بمثابة المناخ الفكري والأرضية النقدية التي أرست دعائمها ، فقد اعتمدت على منجزات الدراسات النفسية و اللسانية و الإبستمولوجية في الفكر الإنساني من جهة و على الإرث الفلسفي و التاريخي الألماني من جهة أخرى .

حصر " **روبرت هولب** R.Holub " مرجعيات نظرية القراءة و جماليات التلقي في خمس مؤثرات حيث يقول : « و على هذا الأساس أفردت في باب الإرهاص خمسة مؤثرات ، هي : الشكلانية الروسية ، بنيوية براغ ،

---

[1]– علي حمودين ، المسعود قاسم : إشكالات نظرية التلقي ، المصطلح و المفهوم ، الإجراء ، مجلة الأثير ، ورقلة ، العدد25 / جوان 2016 ، ص306 .

[2]– سمير سعيد حجازي : المتقن . معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة ، دار الراتب الجامعية ، بيروت ، لبنان ، دط ، دس ، ص134 .

ظواهرية إنغاردن ، هرمينوطيقا هانز جورج غادامير و سوسيولوجيا الأدب »[1] و علّل سبب اختياره لهذه المرجعيات بقوله : « و قد تم اختيارها لأنها لها تأثيرا ملحوظا في التطورات النظرية (...) و إمّا لأنّها أضافت ما يساعد على تقديم حلول لأزمة البحث الأدبي التي ناقشناها بعودتها إلى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ و النص »[2] ، فهو يرى أن هذه المرجعيات و الروافد كان لها بالغ الأثر في تطوير هذه النظرية ، حيث أنّها استقت أغلب مفاهيمها منها و لعل أبرز تجلياتها التركيز على علاقة القارئ بالنص .

2 – 1– الشكلانية الروسية :

هي حركة نقدية ظهرت مع بداية القرن 20 ، ركزت على البنيات الشكلية للنص بمعزل عن السياقات الخارجية ، إلاّ أن التطور الذي عرفته جعلها توسع في مفهوم الشكل و علاقته بالإدراك الجمالي الذي يفضي إلى تحويل الإبداع الأدبي إلى مجموعة من العناصر التي يتم اكتشافها عن طريق التفسير ، ليكون هذا امتدادا لنظرية القراءة و جماليات التلقي الألمانية .

و قد أرجع " هولب " تأثير الشكلانية في " نظرية القراءة " إلى ثلاثة عوامل هي :

أ – الإدراك الجمالي و الأداة :

لقد كان الانتقال من ثنائية المؤلف و النص إلى ثنائية النص و القارئ متجليا في أعمال"**فيكتور شكلوفسكي** Victor Shklvsky" وذلك انطلاقا من أنّ « الصورة ليست العنصر المكوّن للأدب لأنها في ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن (...) فهي واحدة من أدواة شعرية كثيرة التي تستعمل من قيمة

[1]– روبرت هولب : نظرية التلقي . مقدمة نقدية ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط1 ، 2000 ، ص48 .

[2]– المرجع نفسه ، ص48 .

التأثير و ممارسة البحث أو الدراسة »[1] و هنا يبرز دور المتلقي الذي يمنح للعمل الأدبي قيمته الفنية ، لأن الانحرافات و الانزياح عن الإدراك العادي هو ما يضفي على النص الطابع الجمالي الذي يكسبه بعدا فنيا ، و هذا ما ذهب إليه آيزر من خلال فكرة " الأثر " و ياوس من خلال فكرة " الانزياح الجمالي " ليحل بذلك الإدراك محل الإبداع و المتلقي بدل الإنتاج .

و يرتبط الإدراك الجمالي بالأداة « التي تعتبر عنصرا أساسيا في التحليل الأدبي ،لأنّ الأداة هي الوسيلة التي تجعلنا على وعي بالأشياء فهي التقنية التي تجعل الشيء قابلا للإدراك كما تجعله فنيا »[2] ، فالأداة لها دور فعّال في تحليل النص الأدبي و الكشف عن فنياته و هذا ما اصطلح عليه " **رومان جاكبسون** Roman Jakobson" بـ " الأدبية " باعتبارها الخاصية التي تجعل النص الأدبي متميزا عن غيره ، و همزة الوصل بين النص و القارئ .

ب – التغريب :

يعدّ التغريب من المصطلحات التي تأثرت بها نظرية القراءة و الذي يشير إلى « خاصية بين القارئ و النص تنزع الشيء من حقله الإدراكي العادي ، و هو بهذا يعدّ العنصر التأسيسي في الفن أجمع »[3] ؛ كأن يكون النص شعراً و يدركه القارئ نثرا أو العكس ، و التغريب يساهم مع باقي الوسائل في تسليط الأضواء على الأعراف اللغوية و الاجتماعية من أجل جعل القارئ ينظر إليها من منظور نقدي جديد و يرغمه على تجاهل التصنيفات الاجتماعية من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب .

---

[1]– حسين أحمد بن عائشة : مستويات تلقي النص الأدبي . رحلة السندباد البحري الأولى نموذجا ، دار جرير للنشر ، دب ، ط1 ، 2012 ، ص22 .

[2]– روبرت هولب : نظرية التلقي ، ص73 .

[3]– عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، ص75 .

ج – التطور الأدبي :

كان لمفهوم التطور الأدبي أثره الواضح في " نظرية القراءة و جماليات التلقي" خاصة تصور ياوس عن التاريخ الأدبي « فهي أيضا تعتمد على التاريخ إلاّ أنّها لا تعتمد على دمج أو استقراء أفق التوقعات و إنّما تتبع الأداة ، بحيث يكون تطور الفن هو ثمرة لمفهوم الأداة التي من خلالها يتم استحضار بعض ملامح القديم و ليس إحياء القديم أو الشكل القديم كما نجد أيضا في مقابلة الدراسات المتعاقبة عند "ياوس" فكرة التجديد الشكلي »[1] .

ففكرة التطور ليست مجرد إحياء شكل قديم لكنها تقوم على استحضار بعض الملامح الموروثة عن السلف ، و تشكيل صورة جديدة .

2– 2 – بنيوية براغ :

كانت لحلقة براغ إسهامات في مجال القراءة و التلقي الجمالي للنص الأدبي من خلال احتفائها بالتحقيق الجمالي الذي يتجلى عند آيرز ، الذي يرى أنّ العمل الأدبي ذو بعدين : البعد الفني و الذي يتمثل في النص الذي أنتجه المبدع ، و البعد الجمالي وهو التحقيق الذي ينتج عند القارئ . أو عند "ياوس" الذي أخد هو الآخر مفهوم التحقيق من مدرسة براغ و الذي يعني حسبه : « المعنى المتجدد باستمرار الذي تكتسبه بنية العمل كلها، بما هي موضوع جمالي حيث تتغير الشروط التاريخية و الاجتماعية لتلقيه »[2] ، فالمعنى الأدبي معنى متغير لا يعرف الثبات متجدد في كل بنية عمل .

---

[1]– روبرت هولب : نظرية التلقي ، ص74 .

[2]– مصطفى عمراني : مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي ، ص79.

يتجلى تأثير بنيوية براغ في نظرية القراءة من خلال أعمال "**موكاروفسكي** Mukarovsky" فحيثما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا كانت الإشارة إليه ، و هذا راجع إلى التقارب بين أهداف نظرية القراءة والتلقي وما جاء به ، حيث يتضح هذا في نظرته إلى الفن باعتباره « نظام دلالي أو علامة مركبة ، أو حقيقة علامية تربط الفنان أو المبدع بالمتلقي ، وهو بهذا يجعل من النص الأدبي رسالة و ليس محتوى ظاهرها الشكل لا المعنى ، كما أنّ العمل الأدبي في بنيته المستقلة يعتبر شيئا منتجا مصنوعا قوامه رموز حسية هي الدوال و موضوعات جمالية هي المدلولات »[1]، فهو يرى أنّه لابد من النظر إلى العمل الأدبي باعتباره رسالة ، إضافة إلى كونه موضوعا جماليا موجّها إلى متلقٍ .

2– 3– ظواهرية رومان إنغاردن :

ارتبطت نظرية القراءة و جماليات التلقي بـ" **الظاهراتية** Fonomenologia " ارتباطا قويا ، حيث كان لها الدور الفعّال في صياغة أهم المفاهيم التي تبناها أعلام هذه النظرية كمفهوم التعالي الذي يعتبر مركز الفكر الظاهراتي ، فهو عند "**هوسرل** Husserl" * « المعنى الموضوعي الذي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنا محضا في الشعور ، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص »[2] و المقصود بهذا أنّ المعنى قائم على المفهوم الفردي و العميق النابع من الذات ، ليكون بذلك خلاصة الفن الفردي الخالص.

---

[1]– روبرت هولب : نظرية التلقي ، ص101.

* ايدموند هوسرل : فيلسوف ألماني و مؤسس الظاهراتية ، ولد في تشيكوسلوفاكيا عام 1859 ، صاحب كتاب أفكار : مقدمة عامة لفلسفة ظاهراتية خالصة ، توفي سنة 1938 .

[2]– بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2001 ، ص34 .

أما عند " **إنغاردن** R.Ingarden " * تلميذ هوسرل فدلالة التعالي تنطوي على بنيتين متحدتين « بنية ثابتة و يسميها نمطية و هي أساس الفهم و أخرى متغيرة يسميها (مادية) و هي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي ، فالمعنى هو حصيلة التفاعل بين بنية العمل الأدبي و فعل الفهم »[1] فالمعنى عنده يتولد من خلال التفاعل بين هاتين البنيتين .

و مفهوم القصدية أو الشعور القصدي أو الآنية التي تعد من المفاهيم التي استفادت منها هذه النظرية ، و التي ترتبط عند الظاهراتية بالوعي فالقصد هو « وعي الكاتب بنصه ، هذا الوعي الموصل إلى إدراك قدرة المتلقي على التفاعل مع النص و فهمه إنه دراسة القراءة من خلال الكتابة »[2] فقيمة النص الأدبي لا تكون إلاّ من خلال التوجه القصدي ، و ذلك من خلال كسر تتابع أفكار المتلقي و إحداث المفاجأة و دفعه إلى رؤية جديدة للنص ، و بذلك يحسر هوسرل وظيفة الظاهراتية في « دراسة الشعور الخالص و أفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة »[3] حيث ربط المعنى بالفهم .

غير أنّ رومان انغاردن يذهب إلى أنّ القصدية لا تبرز إلّا عن طريق القراءة ، لأنّ العمل الأدبي – حسبه – يقوم على أربع طبقات تشكل البنية المجملة و هي :

« 1- طبقات أصوات الكلمات و الصيغ .

2- طبقة وحدات المعنى المتنوعة الأشكال مثل الكلمات أو الجمل أو الوحدات المكونة من جمل .

* رومان إنغاردن : فيلسوف بولوني أحد أقطاب الفلسفة الفينومينولوجية ، ولد في 1883 ، له مؤلفات عدّة منها :حول بنية الصورة ، دراسة في نظرية الفن و معرفة العمل الأدبي ، توفي في 1970 .

[1]- المرجع السابق ، ص35 .

[2]- محمد المبارك : استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للتوزيع و النشر، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص42 .

[3]- بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، ص35 .

3- طبقة الأوجه المعروضة .

4- وجهات النظر المؤخرة »[1] .

فهذه البنية المجملة تحتوي على مواقع تتسم بالغموض و لا تتضح إلاّ من خلال عملية القراءة ، حيث أنّها تسمح للقارئ بواسطة فعل الإدراك و آلية الفهم بملء الفجوات و الفراغات الموجودة في النص ، و هنا تكمن علاقة القارئ بالنص و التي جسّدها إنغاردن من خلال مفهومي: التحقيق العياني و التجسيد ؛ فالتحقيق العياني – حسبه – هو « النشاط الذي يقوم به القرّاء باستبعادهم أو ملئهم للعناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المهملة »[2] فهو يتجسّد من خلال عمل القرّاء في ولوجهم إلى عالم النص و قراءته محاولين بذلك سدّ الفجوات الموجودة في النص .

أمّا التجسيد « فهو الإضافات التي يلحقها القارئ بالعمل سواء باستبعاده للعناصر المبهمة أو بملئه الفراغات »[3] فالتجسيد أيضا بدوره يرتبط بالقارئ ، فهو الذي يعطي للنص دلالات جديدة من خلال ما يضيفه على العمل الأدبي .

إنّ المقاربة الفينومينولوجية ترتكز على ثنائية النص و القارئ (الذات و الموضوع) والعلاقة التفاعلية بينهما ، حيث تسعى إلى وصف العمليات العقلية التي تحدث أثناء عملية القراءة – و التي أعلى من قيمتها انغاردن– التي ينتجها القارئ المؤهل الذي يمتلك الحضور الذهني للوصول إلى إضفاء جمالية على النص المنتج ، و قد استفاد

[1]- عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، ص81.

[2]- روبرت هولب : نظرية التلقي ، ص91 .

[3]- المرجع نفسه ، ص93 .

آيزر كثيرا من النظرية الجمالية لإنغاردن ، حيث أسّس نظريته على مفاهيم عديدة استقاها منها مثل عدم التحديد إذ أعطى للقارئ حرية ملء مواقع عدم التحديد .

وبذلك تكون نظرية التلقي مثل الظاهرتية « تؤكد على العلاقة بين النص و القارئ ، و بمعنى فلسفي بين الذات و الموضوع ، و لعلّ أهم ما في ذلك من تشابه هو الآلية التي يتحرك عبرها القارئ في الموضوع لتحصيل القراءة »[1] فالعمل الأدبي غير منفصل عن تجربة القارئ الذي يعمل على سد الثغرات و ملء فجوات النص .

2– 4 – هيرمنيوطيقا هانز جورج غادامير :

ساهم "**هانز جورج غادامير** Hans.Georg Gadamier " * في توجيه استراتجيات القراءة من خلال تقديمه لمجموعة من الأدوات الإجرائية في دراسة النصوص الأدبية ، حيث ركز على إسهام الذات المتلقية في إنتاج المعنى ، و التي تعطي للنص بعدا تأويليا من خلال عملية الفهم الذي هو :« وضع المرء لنفسه داخل سيرورة التراث التي ينصهر فيها الماضي و الحاضر باستمرار ، و ذلك بتوفر عناصر التأويل الثلاثة و هي : الفهم المسبق للكمال أي الاعتقاد بأنّ ما يشكّل المعنى هو الذي يحمل صفة المشروعية بالنسبة لنا و ثالثا العلاقة بالحقيقة ، و باجتماع هذه الشروط نكون في وضع يؤهلنا لفهم النص بوصفه معنى آخر و المقصود بالمعنى هنا هو مضمون العمل و ليس قصد المؤلف »[2] ، فهو يربط الفهم بالتاريخ من خلال حوارية الماضي و الحاضر كون التاريخ تجربة نعانيها، و بذلك فهو قد تطرق إلى مفهوم الأفق التاريخي كونه « إجراء يتم به تفسير التاريخ ، حيث لا يكون ثمة تحقيق خارج زمانية الكائن و التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي ، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز

---

[1]– مراد حسن فطوم : التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري ، منشورات الهيئة العامة السورية ، دمشق ، د ط ، 2013 ، ص28 .

* هانز جورج غادامير : فيلسوف ألماني ولد في ماربورغ سنة 1900 ، اشتهر بعمله الشهير الحقيقة و المنهج و أيضا بتجديده في نظرية تفسيرية للهيرمونيطيقا ، توفي في سنة 2002 .

[2]– المرجع نفسه ، ص129 .

المباشرة الآنية و يصلها بالماضي و تمنح الماضي حضورية راهنة ، تجعلها قابلة للفهم »[1] ، فالقارئ في تفسيره للنص ينطلق من آفاق سابقة ليصهرها بأفاق الحاضر ، ليتم بذلك إعادة بناء المعنى .

يعدّ أفق الانتظار أحد مرجعيات ياوس التي استقاها من غادامير ، حيث يرى أن معنى العمل الأدبي هو أفق الانتظار نفسه لأنّ القراءة تحمل توقعات كثيرة و متباينة ترجع في أصلها إلى اختلاف أفق القارئ و أفق النص ؛ ذلك أنّ العمل الأدبي يكسر أفق انتظار القارئ مما ينتج لنا معنا جماليا ، و بذلك يكون التأويل هو عملية المحافظة على الماضي و الإبقاء عليه في وعينا الحاضر .

و قد تجلى توجّه غادامير الهيرمنوطيقي الجدلي في أعمال ياوس من خلال أطروحته الرابعة التي تضمنت مقولته الرئيسية "منطق السؤال و الجواب" الذي يتمظهر في شكل حواري ، فلا يمكن قراءة أي نص أدبي دون استخراج السؤال الذي يحمل إجابته ذلك النص باعتبار أنّ هذا الأخير هو نفسه جواب عن سؤال القارئ الذي بدوره يجيب عن سؤال هذا النص ، و عليه ففهم أي عمل أدبي لا يكون إلاّ من خلال ثنائية السؤال و الجواب.

و بهذا يكون أصحاب نظرية القراءة و جماليات التلقي قد استفادوا من الفيلسوف جورج غادامير- لاسيما ياوس- في نظرته للتأويل و إدراج فعل الفهم في القراءة ، و جعل نتاجه بنية من بنيات النص و كذا رد الاعتبار للتاريخ في بناء المعنى و إعادة إنتاجه .

2- 5- سوسيولوجيا الأدب :

يقترب " المنهج السوسيولوجي " في النقد من نظرية القراءة و جماليات التلقي من حيث اعتنائه بالقارئ و مرجعياته الثقافية و الاجتماعية حيث ساعد هذه النظرية في فهم العلاقة بين المتلقي و ظروفه الاجتماعية ،

[1]- ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 1997 ، ص102 .

و يرى هولب أنّ العلاقة بين سوسيولوجيا الأدب و جماليات التلقي « لم تكن علاقة تأثير مباشر أو مجرد علاقة علة و معلول و لكن يبدو مؤكداً إلى حد بعيد أنّ تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم في تهيئة المناخ الذي مكن نظرية التلقي و عمل على نجاحها »[1] ، فتركيز سوسيولوجيا الأدب على تلقي القرّاء للعمل الأدبي مع توفير الظروف الملائمة لتفعيل العملية التواصلية بين الجمهور و النص كان بمثابة التربة الخصبة التي ساعدت في نمو هذه النظرية .

ينظر روّاد النقد السوسيولوجي إلى الأدب باعتباره رسالة اجتماعية هادفة إلى تحليل المجتمع الذي يعدّ المنبع الذي يستمد منه القرّاء آليات القراءة الصحيحة لتكون بذلك القراءة انعكاسا للمجتمع الذي يفتح للقارئ فضاءات التأويل و حرّية الفهم ، فالتلقي هو: « عملية فهم و تحليل و تكييف و تغير بين القارئ و المجتمع ، من خلال وسيط الأدب الذي يعمل على كشف حقيقة ذلك المجتمع مستندا إلى مرجعية مشتركة مع القارئ »[2]، فالتلقي بهذا يقوم على الأدب الذي يسلط الأضواء على المجتمع من خلال القارئ في علاقته بالمجتمع .

3- المفاهيم المركزية لدى رواد نظرية القراءة :

شهدت نظرية القراءة في الستينات اهتماما بارزا من طرف الدارسين و النقاد الغرب باعتبارها الرهان المنهجي الذي قامت عليه الحركة النقدية ، من خلال ما جاء به أقطابها "هانز روبرت ياوس " و " فولفغانغ آيزر" من مفاهيم و إجراءات نظرية شكلت منظومة شاملة ألمت بمختلف زوايا عملية القراءة ، وفق رؤية تفاعلية بين الاستجابات الجمالية و التجارب التاريخية .

---

[1]- روبرت هولب : نظرية التلقي ، ص135.

[2]- مراد حسن فطوم : التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري ، ص31 .

3– 1– جمالية التلقي عند هانز روبرت ياوس :

يعدّ " ياوس " من كبار المنظرين للتلقي في مدرسة " كونستانس" الذي ينطلق في نظريته من قضية التاريخ الأدبي ، حيث أنّه « يعطي بعداً تاريخيا للنقد الذي يتجّه للقارئ ، و ذلك في محاولته تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ ، و النظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص »[1] ، فهو بذلك يعارض كلّ من يتناول العمل الأدبي بمعزل عن تاريخيته انطلاقا من الشكلانية الروسية التي اهتمت بجمالية الفن للفن و عجزت عن الربط بين التطور الأدبي و التطورات التاريخية ، وصولا إلى الماركسية التي تتعامل مع النصوص الأدبية من خلال التفسير المادي للتاريخ .

إذن فتاريخية الأدب عند ياوس « لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية و لكنّها تقوم على تعرّف القارئ المبكر للعمل الأدبي ، و من طبيعة العلاقة الحوارية بين العمل الأدبي و المتلقي، فهذا له أهميته التاريخية في تاريخ الأدب ، فينبغي على مؤرخ الأدب أنّ يصبح في البداية هو الآخر قارئا ليتمكّن من فهم العمل وتقويمه »[2] إذ تركز – تاريخية الأدب – على دور القارئ في النص و العلاقة التفاعلية بينهما ، وبهذا فنظرته إليها تختلف عن نظرة الشكلانين و الماركسسيين .

دعا ياوس إلى « الاهتمام بالقارئ في التأريخ للأدب ، فأصبح القارئ في المرتبة نفسها مع الكاتب بل إنّ الفنية في الأدب لا تتحقق إلاّ برد الاعتبار لتاريخ التلقي ، لذا فالفنّ و الأدب لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق ، إلاّ عندما يتحقق تعاقب الأعمال ، لا من خلال الذات المنتجة فحسب بل من خلال الذات

[1]– رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، د ط ، 1998 ، ص174 .

[2]– عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، ص108 .

المستهلكة »[1] ، و بذلك تتجلى أهمية القارئ عند ياوس من خلال التفاعل مع البنى النصية لأنّ تحقيق الجمالية في الأدب ترتبط بتاريخ التلقي أي تعاقب القراءات عبر التاريخ .

* **أفق التوقع Horizon d' attente** :

يعدّ مصطلح أفق التوقع أو ما يعرف بأفق انتظار القارئ مفهوما متجدّدا للرؤية التاريخية في مقاربة النصوص الأدبية استقاه ياوس من غدامير الذي يرى أنّه : « لا يمكن فهم أيّة حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها ، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة و بين الآثار التي ترتب عليها ، لأنّ تاريخ التفسيرات و التأثيرات بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني ، و بصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها »[2] ، فالممارسة التأويلية حسب غدامير تتمخض عن فهم و وعي تاريخيين و ذلك من خلال انصهار أفق المفسّر بالأفق التاريخية لذلك الأثر الأدبي ، ليتم بعده تحديد للمعنى الذي يحمله النص من طرف القارئ الذي أولاه ياوس الأهمية البالغة ، إذ يرى أنّه : « لا يمكن تصور هذا القارئ إلاّ بين أفقين : أفق أسّسته النصوص السابقة ، و ركزت فيه جملة من القيم و المعطيات الجمالية و هو الأفق الذي يحاوره النص الجديد ، و يقيم معه لعبته ، فيعرّضه إلى زعزعة و تحوير و تبديل و إثراء ، فتنتقل الذّات القارئة من حال إلى أخرى و هي تتهذّب و تكتسب أفقا جديدا يلاءم وضعها الحالي »[3] و بذلك فالقارئ عند دخوله إلى عالم النص يكون محملا بآفاق سابقة ناتجة عن خلفيات اجتماعية ، ثقافية ، فكرية ... هذه الخلفيات تشكلت من اطلاعه على أعمال أدبية مشابهة ، غير أنّه يصطدم بآفاق يحملها النص الذي يتشكل من اللغة و إيحاءاتها

---

[1]- عبد الغاني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر. مقاربة حوارية في الأصول المعرفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، د ط ، 2005 ، ص 104.

[2]- عبد الناصر حسن محمد : نظرية التلقي بين ياوس و آيزر ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، د ط ، 2002 ، ص15 .

[3]- حبيب منسي :نظريات القراءة في النقد المعاصر ، منشورات دار الأديب ، وهران ، دط ، 2007 ، ص168 .

و تراكيبها ، هذا الاصطدام قد ينتج عنه توافق بين أفق القارئ و أفق النص و قد لا يحدث هذا التوافق ، ممّا يولّد خيبة عند القارئ ، فعامل التخييب « من شأنه زحزحة الموروث و تطعيمه أو تحويله و تبديله و خلق أفق جديد يخلفه فيتيح للنص سبل تقديم معايير جديدة تتجاوز السائد »[1] فحدوث الخيبة يؤدي إلى الانحراف عن التقاليد المتعارف عليها وخلق أفق جديد ، لأنّ كسر أفق الانتظار لدى القارئ يعدّ من السمات النوعية للأدب ، وهو ما يسمى بـ "كسر حاجز التوقّع" ، فإذا « جاء الشاعر أو الكاتب ببعض النتائج التي تخالف توقع القارئ محدثا شيئا من الدهشة أو الصدق فهذا أيضا من باب كسر توقّع القارئ أو الانزياح الجمالي »[2] ؛ فالقراءة تفضي إلى خلق أفق جديدة من خلال إثراء النص و المساهمة في عملية بناء المعنى ، و بذلك فأفق الانتظار عند ياوس يمثل المساحة التي تتيح للقارئ التحرك في النص و إنتاج المعنى من خلال عملية التأويل الأدبي ، و الذي يتألف من ثلاثة عوامل رئيسية : « تمرس الجمهور السابق للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل ، ثم أشكال و موضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل و أخيرا التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية بين العالم الخيالي و العالم اليومي »[3] ، وهذا يعني أنّ القارئ لا يتناول النص بمعزل عن النصوص السابقة له بل من خلال الأنظمة النصية المحفوظة في وعيه و في ذاكرته القرائية ، فكل عمل أدبي يذكّر القارئ بأعمال سبق له قراءتها .

* **المسافة الجمالية Distance Esthétique** :

أضاف ياوس إلى فكرة الأفق فكرة أخرى مكملة لها و هي " المسافة الجمالية " فهي : « ما تحدثه الأعمال الأدبية الحداثية من مسافة بين عالم النص و عالم القراءة ، أو ما يحدثه من تفاوت بين ما تعوّد عليه من نصوص

---

[1]- آمنة أمقران : تشكيل القارئ الضمني في رواية " دمية النار " للروائي بشير مفتي ، مجلّة الأثر ، عدد خاص ، أشغال الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات و الرواية ، الجزائر ، 22،23 فيفري 2012 ، ص65 .

[2]- إبراهيم خليل : في النقد و النقد الألسني ، ص111.

[3]- عز الدين مناصرة : النقد الثقافي المقارن . منظور جدلي تفكيكي ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2005 ، ص151.

سابقة و ما يطرحه النص الجديد من تغيرات في الأفق الأدبي و الدوق القرائي »[1] ، و هي المسافة التي تتجسّد بين أفق انتظار القارئ و أفق العمل الجديد ، و ذلك من خلال ما يحدثه القارئ أثناء مقاربته للنص من تعارض معه و انحراف عنه ، و بذلك تكون انزياحا جماليا يقاس من خلال ردود فعل القرّاء سلبية كانت أم إيجابية و الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه .

يرى ياوس أنّ المسافة الجمالية هي المسافة الواقعة « بين أفق التوقع الموجود قبلا و العمل الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدّي إلى تحوّل الأفق سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يعبّر عنها لأول مرة »[2] ، إذ تربكه و تجعل أفقه الانتظاري خائبا بفعل هذا العدول الجمالي ، الذي يزيد من قيمة الأعمال الأدبية و يجعلها خالدة، إذن فالمسافة الجمالية " هي نقطة التحوّل من الواقع المعرفي للمتلقي إلى وعي جديد .

3- 2- الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ آيزر :

يعتبر" فولفغانغ آيزر" أحد أقطاب مدرسة كونستانس و أشهر منظريها ، الذي أسهم في التّأسيس لنظرية القراءة و جماليات التلقي و كذا في بلورة مفاهيمها التي تمحورت حول التفاعل بين القارئ و النص ، حيث انصب عمله على تحليل الأعمال الأدبية و تفسيرها و البحث في كيفية بناء المعنى لدى القارئ ، مخالفا بذلك إلى ما ذهب إليه ياوس الذي كان اهتمامه بالتلقي في حقل تاريخ الأدب .

* **التفاعل بين النص و القارئ :**

انطلق آيزر في نظريته من خلال العلاقة الديكالتيكية التي تجمع بين النص و القارئ باعتبار هذا الأخير العنصر الذي يخاطبه النص ، إذ أنّ عملية التفاعل التي تحدث بينهما تسهم في إنتاج المعنى و توليده ، فالعمل

---

[1]- جميل حمداوي : نظرية القراءة في النقد الأدبي ، مكتبة المثقف ، دب ، ط1، 2015 ، ص27 .

[2]- هانس روبرت ياوس : جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، تقديم و ترجمة رشيد بنحدو ، دار رامان ، الرباط ، ط1 ، 2016 ، ص59 .

الأدبي لا يحقق وجوده إلّا بحضور النص و الذّات القارئة معًا ، و في هذا الصدد يرى آيزر « أنّ الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته و متلقيه ، ذلك أنّ النص لا يقدم إلّا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص ، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقيق لتكون خاتمة هذا التفاعل هو إنتاج معنى العمل الأدبي »[1]، فالتفاعل بين القارئ و النص هو محور كل قراءة ، إذ أن المعنى الحقيقي ينتج من خلال عملية الفهم لدى المتلقي و ذلك عبر العلاقة الحوارية بين ثنائية النص و القارئ ، فالمعنى « يعيد اكتماله في كل قراءة بواسطة التأويل بوصفه علما يهدف إلى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم و الإدراك من خلال محاورة بنى النص ، لسد الفجوات و تقديم بنية تأويلية جديدة »[2] ، فمن خلال العلاقة الجدلية بين القارئ و النص ينتج لنا المعنى ، إذ لا وجود لأدب من غير قارئ ولا وجود لقارئ من غير أدب ، و بالتالي فالعمل الأدبي هو نسق متكامل تتفاعل فيه البنى الداخلية للنص مع عمليات الإدراك و الفهم من خلال تخصيص للقارئ فضاءات تخوّله للمشاركة في إنتاج المعنى و بالتالي يصبح المعنى أثر يمكن ممارسته ، إذن للعمل الأدبي – حسب آيزر – قطبين : « القطب الفني و القطب الجمالي ، الأول هو نص المؤلف و الثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ (...) و إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص و القارئ فمن الواضح أنّ تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الاثنين »[3] فالنص الأدبي ينطوي على جانبين أساسين كل جانب مكمل للآخر من أجل إضفاء الجمالية للنص الأدبي ؛ الجانب الأول خاص بالمؤلف أمّا الثاني فهو الجانب الجمالي الذي ينتج عن فعل

---

[1]– علي بخوش : مقالة تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي ، www.Lob.resption . Net ، 22 ، 4 ، 2011 ، الساعة 16:30، ص17 .

[2]– بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، ص51 .

[3]– فولفغانغ آيزر : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة و تقديم حميد لحميداني والجيلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ،دب ، دط ، دس ، ص12 .

القراءة ، و بذلك تكون القراءة عملية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين : من القارئ إلى النص و من النص إلى القارئ .

فآيزر في رؤيته « كان مهتما بالنص في علاقته بالقارئ أكثر من علاقته بالأديب أو صاحب النص مما يجعل النظم عنده شبيها بالسور الذي يحتوي الأمرين معًا : النص في بنائه الثابت و القارئ في سلوكيات الإدراك ، و هذا يعني أنّ التحام الشكل بالمضمون أو القاعدة الأمامية بالقاعدة الخلفية هو حاصل إجراءات القراءة ، لا حاصل عمل الأديب »[1] و بذلك تكون ثنائية القارئ و النص هي أساس عملية القراءة التي لا تعدو أن تكون فعلا حواريا بين ما يملكه القارئ من تجارب و ما يجسده النص كشكل فني باعتباره الوسيط بين المبدع و القارئ كونه – النص –« ينطوي على مرجعيات خاصة به و يسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى »[2] ، و لضبط هذه المرجعية استخدم آيزر عددا من المفاهيم الإجرائية هي : السجل ، الإستراتيجية ، مستويات المعنى ، مواقع اللاتحديد .

1– السجل النصي **Le répertoire de texte** :

هو « مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما ، أي أنّ النص في لحظة قراءته و لكي يتحقق المعنى ، يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق و تكون إحالات إلى كل ما هو سابق على النص كالنصوص الأخرى ، و كل ما خرج عنه كأوضاع و قيم و أعراف اجتماعية و ثقافية »[3] فالنص يستند إلى مجموعة من المعايير الخارجة عنه مختارة من السياقات التاريخية و الاجتماعية و الثقافية و الأدبية و ، بذلك فالسجل هو الذي

---

[1]– محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي (دراسة مقارنة) ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص35 .

[2]– عبد العزيز طليمات : الوقع الجمالي و آليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ آيزر ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد 6 ، 1992 ، ص 58 .

[3]– المرجع نفسه ، ص59 .

يسمح للقارئ أن يقول ما لم يقله المبدع في نصه ، و يمكنه من رؤية ما لم يكن يراه ؛ و عليه فالنص لحظة قراءته يتطلب سجل نصي تتم من خلاله عملية التفاعل بينه و بين القارئ ، و بذلك يتم إنتاج المعنى من خلال تفعيل البنيات النصية الممنوحة و الإستراتيجيات التي توجّه القارئ.

2- الإستراتيجية Stratégie :

يرى آيزر أنّ الإستراتيجية عبارة عن « عدد من الإجراءات المقبولة تمثّل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل المرسل و المرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح »[1] و بذلك فالنص يتيح مجموعة من الإستراتيجيات ليستطيع القارئ من خلالها أن يفهمه ، تكون مسؤولة عن كيفية ترتيب عناصر السجل و على إثرها يتم تحديد البناء الشكلي للنص .

غير أنّه لا يمكن النظر إليها على أنّها نظام تام و نهائي ، لأنّ هذا فيه إقصاء لدور القارئ ، بل يجب عدّها بناءا ينطوي تحت آليات يسمح لها بالتأثير ، ممّا يعني أنّ: « آيزر يقصد أن هذه الإستراتيجيات تمثل نسيج النص ككل، أي كشكل مادي و كمعنى ذلك أنّ تلك الإستراتيجيات ترسم النسق التعادلي للنص حيث تلحم ما بين أجزاءه »[2] فتكون بذلك الإستراتيجيات هي المسئولة عن تنظيم المعطيات النصية و التي تتضمن بنيتين رئيسيتين : بنية الواجهتين الأمامية و الخلفية تقوم بتنظيم النص مع أفقه الخارجي ، و بنية الموضوع و الأفق وظيفتها تنظيم العلاقات الداخلية للنص .

3- مستويات المعنى :

يشير آيزر إلى أن « النص لا يظهر المعنى في نمط محدّد من العناصر و إنّما يتأسّس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك ، فهو يرى أن هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العناصر

---

[1] - المرجع السابق ، ص62 .

[2]- المرجع نفسه ، ص156 .

التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي ، و حيث يتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتل موقعها الجديد في بناء السياق العام للنص »[1] ، إذن فالمعنى يتشكل وفق مستويين ، من خلال انتقال العناصر من السياق المرجعي (المستوى الخلفي) إلى النص (المستوى الأمامي) و بذلك لا يمكن فهم النص إلاّ من خلال سياقاته الخارجية مع الاستعانة بقدرات القارئ المعرفية و مؤهلاته القرائية .

4–مواقع اللاتحديد Emplacement non identifier :

أخد آيزر هذا المفهوم من انغاردن و ذلك في ضوء دراسته لموضوع التفاعل و التواصل في العمل الأدبي بين القارئ و النص ، حيث ينظر آيزر إلى النص على أنه تشكيل خطاطي ، مصحوب بفراغات يسميها انغاردن بـ " الفجوات Lacunas "، تمكّن القارئ و النص من الدخول في علاقة تفاعلية من أجل بناء المعنى « فلابد للنص أن يقود خطى القارئ و يضبط مسيرته إلى حدّ ما »[2] فلابد للنص أن يحتوي على عدد من الفراغات التي تتموضع فيه و التي تخلق توترا في ذهن القارئ الذي يعمل على ملئها ، و بهذا فكل عمل أدبي غير تام من حيث المبدأ و يحتاج لمن يملأ مواقع اللاتحديد فيه باستمرار في كل قراءة ، و هنا يبرز دور المتلقي حيث يتكفل بإعطاء للنص دلالات متنوعة و يمنح للعمل طابعا جماليا ، و بذلك تكون الفراغات هي العنصر المسئول عن إحداث الاستجابة الجمالية « لأنها تترك الربط بين أبعاد النص مفتوحا و بهذا تحث القارئ على تنسيق الأبعاد و النماذج و بكلمات أخرى فإنها تحفّز القارئ على تنفيذ عمليات أساسية داخل النص »[3]، فهذه الفراغات تثير عملية التخيل لدى القارئ و تحفزه على التجاوب مع النص من خلال محاولاته لسدّ هذه الثغرات .

---

[1]– عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، ص130.

[2]– روبرت هولب : نظرية التلقي ، ص146 .

[3]– فولفغانغ آيزر: في نظرية التلقي . التفاعل بين النص و القارئ ، ترجمة الجيلالي الكدية ، مجلة دراسات سيميائية أدبية ، عدد7 ، 1992 ، ص10.

* القارئ الضمني **Lecteur Implicite** :

اهتم آيزر بالقارئ في نظريته من خلال إعطائه حرية أكبر في قراءة النص ، و يمكن تقسيم مصطلح القارئ إلى « قارئ مضمر و قارئ فعلي ، و الأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه ، أمّا القارئ الفعلي فهو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة »[1] وهذه الصور تكون ممزوجة مع تجارب هذا القارئ .

يشكّل مفهوم القارئ الضمني حجر الأساس الذي تقوم عليه نظرية آيزر، حيث يرى أن من خلاله «نستطيع أن يتبيّن لنا كيف يرتبط القارئ يعامل النص و كيف يمارس هذا الأخير تعليماته و توجيهاته و تأثيراته التي تتحكّم في بناء القارئ لمعنى النص ، أي أين يتموضع القارئ داخل النص و كيف يساهم في ملء الفراغات النصية التي يكتشفها »[2] ، وبناءًا على هذا فإن مفهوم القارئ الضمني هو مفهوم افتراضي ليس له وجود حقيقي، فهو دور يتحقق في كل نص إذ أنه « بنية نصية تتوقع حضور متلقي دون أن تحدده بالضرورة »[3] ، فهو بنية مغروسة في النص يقترن وجودها بالمتلقي .

و القارئ الضمني أيضا هو « نموذج عقلي يسمح لنا أن نفسر كيف أن النص الخيالي ينتج أثرا و يأخذ معنى »[4] ، فهو حالة نصية و عملية إنتاج المعنى إذ يسمح لنا بمعرفة كيف يحدث التأثير و كيف يكتسب المعنى المحتمل من خلال القراءة .

---

[1] – رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص171 ، 172 .

[2]– نبيل محمد الصغير : أطروحة فعل القراءة عند فولفغانغ آيزر . مقاربة في تاريخية المفاهيم ، مجلة تاريخ العلوم ، العدد6 ، ص57 .

[3]– فولفغانغ آيزر : فعل القراءة ، ص30 .

[4]– بوساحة فريدة : القارئ و بنية النص ، مجلة العلوم الإنسانية ، العدد 10 ، نوفمبر 2006 ، ص284 .

و بذلك فآيزر يعتبر القارئ الضمني ذلك « العنصر الذي يخلقه النص وحده وهو يساوي شبكة البنى التي تغرينا بالاستجابة و تستهوينا للقراءة بطرق معينة »[1] ، و هنا تكمن الوظيفة الحيوية للقارئ الضمني ، من خلال تجسيده للاستعدادات السابقة الخاصة بالعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره .

من خلال هذا المفهوم حاول آيزر تجاوز أصناف القرّاء التي حدّدتهم القراءات السابقة كالبنيوية و الأسلوبية (القارئ المثالي ، القارئ المخبر ، القارئ المستهدف ...) ، فهذه المصطلحات كانت « واقعة تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة ، و لذلك لاحظ أنّها تعبر عن وظائف جزئية و هي غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي و العمل الأدبي »[2] و بذلك فهي قاصرة – حسبه – على تفسير العلاقة الكامنة بين القارئ و النص الأدبي ، عكس قارئ آيزر الذي يعتبر تصورًا يضع القارئ في مواجهة النص .

* **وجهة النظر الجوّالة Point de vue :**

تعدّ من المفاهيم التي وظّفها آيزر في نظريته ، بحيث يرى : « أنّ النص لا يقدّم لنا قيمه و مفاهيمه دفعة واحدة على نحو يسهل على القارئ إدراكها بقدر ما يعيننا على تقديم إشارات أوّلية توصلنا إلى إدراك الموضوع الجمالي »[3] ، ذلك أنّ النص الأدبي لا يمكن استيعابه و فهمه دفعة واحدة بل عبر مراحل متتابعة انطلاقا من البناء الخارجي الظاهر وصولا إلى البنيات المضمرة في النص ، و بذلك فوجهة النظر الجوّالة هي تقنية إجرائية في التحليل الفينومينولوجي للمراحل المتتالية للقراءة « إذ لا يمكن تحليل موضوع النص إلاّ من خلال المراحل المختلفة و المتتابعة للقراءة »[4] ، حيث ينتقل القارئ عبر مختلف المظاهر النصية من خلال عملية الهدم و البناء مستندا إلى خبرته الجمالية و مخزونه الفكري ، و بذلك فهي « تصف حضور القارئ في النص و تمكنه من إدراك النص

[1]- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص164 .

[2]- بوقرومة حكيمة : تشكيل القارئ الضمني في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ، جامعة المسيلة ، ص241 .

[3]- سامي شهاب أحمد : ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي و النقدي ، ص88 .

[4]- فولفغانغ آيزر : فعل القراءة ، ص57 .

من داخله لا من خارجه »[1] ، فهي تتيح للقارئ أن يسافر في أرجاء النص ، و بالتالي الكشف عن عدد كبير من المناظير المتصلة و تجميعها ليتم الوصول إلى تشكيل دلالي كلي للفهم .

إذن فعملية القراءة تختلف من مرحلة إلى أخرى ، و بذلك تتشكل وجهات نظر متباينة و غير متطابقة حيث يقوم القارئ من خلال تجواله و تفحصه للنص باستكمال ما ينبغي التوصل إليه ، و هكذا « فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب و تذكر ، تعبّر عن أفق مستقبلي هو في حالة انتظار لأن يحتل مجاله و كذلك تعبّر عن أفق ماضي يضمحل باستمرار ، و قد ملئ سابقا حيث تعمل وجهة النظر الجوّالة من خلال اندماج الأفقين معًا »[2] ، ذلك أنّ مسار القراءة لا يتم إلاّ عبر الأفقين معاً فكل خطوة جديدة نحو المستقبل تستدعي الرجوع إلى الماضي ، و عليه يبقى الماضي خلفية الحاضر الذي يمارس تأثيره عليه .

و عليه يمكن القول بأن القارئ لحظة التقائه بالنص لا يستطيع فهمه دفعة واحدة بل عبر مراحل متوالية.

[1]- رامان سلدن : موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ج 8 ، ترجمة جابر عصفور ، مراجعة ماري تريز عبد المسيح ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2006 ، ص195 .

[2]- فولفغانغ آيزر : فعل القراءة ، ص61 .

المبحث الثاني : تلقي نظرية القراءة في النقد العربي المعاصر

شهدت الساحة النقدية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين تحوّلا لافتا ، من خلال الانفتاح على الغرب الذي بدوره عرف تطوّرا فكريا و نقديا كبيرا ، و كذا التأثر بنتاجه النقدي من خلال الاستفادة من المناهج النقدية الغربية « فطبيعة تلقي النقاد العرب للاتجاهات النقدية الغربية تظهر سمة لازمت العديد من الدراسات ، برزت من خلال تقديم جملة من الآراء النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات نقدية عدّة »[1] ، إذ نجد اندفاع العديد من النقاد و الدارسين العرب إلى تبني هذه الاتجاهات محاولين في ذلك فهمها و استيعابها من أجل تحديد الأساليب و الطرق التي يعالجون بها النصوص الأدبية ، و « بالفعل صرنا نقرأ اليوم للعديد من الأسماء التي تواكب المستجدات المنهجية بل و تدلوا بدلوها في هذا المضمار ، رغبة وراء قراءة أفضل للنص الإبداعي »[2] ، إذ أن هذه المناهج انعكست على السياق العام للنقد العربي ، لتكون بذلك نقطة الانتقال من مرحلة الانغلاق إلى مرحلة الانفتاح على الآخر ، الذي هو من أهم الروافد في تحديد الرؤية النقدية و تطوير التفكير المنهجي في التعامل مع النصوص الأدبية .

1 – تعريف القراءة :

أ – لغة :

ورد في معجم العين لـ " الخليل بن أحمد الفراهيدي " في مادة " **قَرَأَ** " « قرأ : قرأت القرآن عن ظهر قلب . أو نظرت فيه . هكذا يقال : قرأت إلّا ما نظرت فيه من شعر أو حديث.

---

[1]– سامي عبابنة : اتجاهات النقاد في قراءة النص الشعري الحديث ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2004 ، ص400 .

[2]– فؤاد عفاني : نظرية التلقي . رحلة الهجرة ، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا ، دط ، 2011 ، ص14 .

و قرأ فلان قراءة حسنة . فالقرآن مقروء و أنا قارئ . ورجل قارئ عابد ناسك . و فعله التّقرّي و القراءة »[1] .

و جاء في لسان العرب لـ " ابن منظور" : « قَرَأَ : القرآن : التنزيل العزيز وإنّما قدم على ما هو أبسط منه ليشرفه و قرأت الشيء قرآنا . جمعته . وضممت بعضه إلى بعض .

و قرأت الكتاب قراءة و قرآنا . و منه سمي القرآن . و أقرأ القرآن فهو مقرئ . و استقرأه : طلب إليه أن يقرأ . و تقرّأ : تفقّه ، وتنسّك »[2] .

أمّا في معجم الوسيط فنجد كلمة « قرأ : قراءة . تتبع بالنظر نصاّ مكتوبا أو مطبوعا و نطق بكلماته ... قرأ جريدة تتبع بالنظر نصاّ مكتوبا أو منطوقا بدون أن ينطق بكلماته . و ذلك ما سمي حديثا بالقراءة الصامتة .

قرأ قطعة موسيقية لأوّل وهلة . تنبأ و تكهن بالمستقبل أو الغيب " قرأ في الكف " " قرأ بين السطور" فهم الأمر المضمر . أدرك ما تخبئ الكلمات من معنى .

أقرأ : فلانا جعله يقرأ . السلام أبلغه إيّاه . كأنه حين يبلغه سلامه يحمله على أن يقرأ السلام و يرده »[3] .

ب – اصطلاحا :

تعدّدت المفاهيم حول الدلالة الاصطلاحية لمصطلح القراءة باختلاف الإطار النظري الذي تنطلق منه ، حيث يعرّف بعض الدارسين القراءة بأنّها : « عملية تبادل بين القارئ و المؤلف و النص ، سيان تعلق الأمر

---

[1]– الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، تحقيق و مراجعة داود سلوم ، و داود سليمان العنكبي ، و إنعام داود سلوم ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 2004 ، ص261 .

[2]– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري : لسان العرب ، ج 1 ، المجلد الأوّل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005 ، ص133 ، 134 .

[3]– مجمع اللغة العربية : المنجد الوسيط في العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، ط1 ، 2003 ، ص843 ، 844 .

بقصة أم بقصيدة أم برواية ، إنّ القارئ يقوم بإخراج النص من الظل ليبعث فيه النور و الحياة ، فإنّ المؤلف أو النص يسلم أسراره للقارئ »[1] ، فالقارئ يسلّط على النص النور و يعطيه حياة جديدة بإضافة أموراً فاتت المؤلف ليخرجه من الظلام إلى النور ، و بذلك تكون القراءة قادرة على خلق الدلالات في النص من خلال فك الرموز و العلامات.

و القراءة عند " عبد الملك مرتاض " هي : « تلك التي تجعل المكتوب المقروء معاً كتابة جديدة تقرأ : تنتهض على أنقاض هذا المقروء »[2] ؛ أي أنها تخلق من النص المقروء نصّاً جديدًا ينبني أساسا على ذلك النص فيضفي عليه روحا جديدة و خلقا متميزا من خلال منحه دلالات لم يكن يحملها من قبل .

إضافة إلى هذه المفاهيم نجد " بسام قطوس " هو الآخر يضع مفهوما للقراءة ، إذ يعرّفها بقوله : « فعل خلاّق و ليست فعل انعكاس للكتابة ، فعل ينبش و يحفر بحثا عن المعاني الثواني ، أو الغائبة ، لإعادة بناء تصور للنص عند تلقيه »[3]، فالقراءة من هذا المنظور هي إعادة إنتاج نص جديد من خلال التفاعلية النصية بين القارئ و النص التي تفضي إلى معان ذات دلالات مختلفة .

و بذلك تكون « القراءة ممارسة تتم من خلال تفاعل الذات (القارئ) مع الموضوع (مادة القراءة) ، و منها بشكل خاص الخطاب الأدبي و تتمخض العملية التفاعلية عن مولود / إنتاج جديد يشكل ثمرة ذلك

---

[1]- عبد الجليل مرتاض : في علم النص و القراءة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، دط ، 2002 ، ص34 .

[2]- عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة . تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ، دط ، دس ، ص30 .

[3]- بسام قطوس : إستراتجية القراءة التأصيل و الإجراء النقدي ، عالم الكتب ، كلية الأدب ، جامعة الكويت ، ط1 ، 2005 ، ص34 .

اللقاء الحميمي أو الصدامي بين القارئ و النص »[1]، على هذا الأساس فالقراءة هي نتاج التفاعل بين القارئ و النص هذا الأخير بدوره يفضي إلى خلق إنتاج جديد .

2- تبني نظرية القراءة في النقد العربي المعاصر :

إنّ نظرية القراءة و جماليات التلقي باعتبارها نظرية ذات توجه جديد قد لاقت صدى و تفاعلا من طرف بعض النقاد العرب الذين وجدوا فيها مسايرة لما يزخر به النقد الغربي من تجديد « فأدمجت ضمن تصوراتهم و مناهجهم القرائية و عملوا على التعريف بها و الدفاع عن منطلقاتها النظرية »[2] ، فعلى الرغم من تأخر اطلاع النقد العربي عليها مقارنة بظهورها في منشئها الأصلي - ألمانيا - إلاّ أنها أوجدت لنفسها مكانا في الساحة النقدية ،و ذلك عن طريق الترجمة لكثير من الدراسات و الكتب النقدية ، باعتبار أنّ الترجمة هي المفتاح الأساسي لتلقي الأعمال النقدية المختلفة ، و قد تراوحت تلك الترجمات بين مقالات مأخوذة من كتب روّاد هذه النظرية و بين مؤلفات كاملة . ومن أهم هذه الترجمات نذكر :

أ- ترجمة المقالات :

جنح العديد من النقاد العرب إلى ترجمة مقالات و نصوص كتبها مؤسّسوا نظرية القراءة و التلقي ، من بينها:

« _ " علم التأويل الأدبي : حدوده و مهماته " : هانز روبرت ياوس . ترجمة . د . بسام بركة . مجلة العرب و الفكر العالمي مركز الإنماء القومي لبنان . العدد الثالث : صيف 1988 .

_" نظرية التلقي " مقالة مترجمة من كتاب : مقدمة الدراسات الأدبية - مناهج النص- لمجموعة من المؤلفين . نقله إلى العربية محمد خير البقاعي مجلة الآداب الأجنبية . دمشق . اتحاد كتاب العرب . العدد : 88 . 1996.

---

[1]- مصطفى عمراني : مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي ، ص23 .

[2]- فؤاد عفاني : نظرية التلقي ، ص135 .

_ " التفاعل بين النص و القارئ " : وولفغانغ آيزر . ترجمة مالك سلمان : مجلة علامات في النقد. الجزء الخامس و العشرون . المجلد السابع سبتمبر .1997 »[1] .

ب- ترجمة الكتب :

من أبرز الكتب المترجمة نذكر :

_" جمالية التلقي " لهانس روبرت ياوس ، ترجمة ، رشيد بنحدو .

-" فعل القراءة نظرية الوقع الجمالي " لفولفغانغ آيزر ، ترجمة أحمد المديني .

-" لذة النص" لرولان بارت ، ترجمة فؤاد صفا و الحسين سبحان .

- " نظرية الاستقبال " لروبرت هولب ، ترجمة رعد عبد الجليل .

- "بحوث في القراءة و التلقي" لفردناند هالين و فرانك سوير و فيجن ميشيل أوتان ، ترجمة محمد خير البقاعي .

-" التأويل بين السيميائية و التفكيكية " لأومبرتو ايكو ، ترجمة سعيد بنكراد .

-" فعل القراءة نظرية في الإستجابة الجمالية " لفولفغانغ آيزر ، ترجمة عبد الوهاب علوب .

و المتفحص للكتب المترجمة يلاحظ اختلاف في المصطلح و تعدّد الترجمات للكتاب الواحد ؛ فنجد كتاب روبرت هولب الذي ترجمه عبد الجليل جواد إلى " نظرية الاستقبال " قد ترجمه عز الدين إسماعيل إلى " نظرية التلقي " ،كما نجد ترجمة حميد لحميداني لكتاب آيزر بـ" فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب" بينما ترجمه عبد الوهاب علوب بـ" فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية " ، أمّا كتاب هانز روبرت ياوس الذي ترجمه رشيد بنحدو بـ" جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي " فقد ترجمه محمد مساعدي بـ " نحو جمالية لتلقي : تاريخ الأدب تعد لنظرية الأدب " ، و عليه « فالغالبية العظمى من الكتب المترجمة و الموضوعة في النقد العربي الحديث التي تستعير مصطلحات النقد الغربي تطرح على قرّائها مشكلات كبرى ، فلا يوجد إجماع بين

[1]- المرجع السابق ، ص 143 .

مختلف المترجمين على مصطلح معين »[1] ، و هذا ما ينطبق على نظرية القراءة و جماليات التلقي التي دخلت إلى الساحة النقدية العربية تحت مسمّيات عديدة ؛ حيث ترجمها حسين الواد إلى " جماليات التقبل" ، أما نبيلة إبراهيم فسمّتها "نظرية التأثير و الاتصال" ،بينما أطلق عليها عباس عبد الواحد تسمية "جماليات التلقي"، وهناك من يسمّيها نظرية الاستقبال ، جمالية التجاوب و كذا نظرية القراءة و التلقي .

و عليه لم يكن هناك إجماع على مصطلح واحد ، مما ولّد بلبلة مصطلحية و فكرية ليبقى مصطلح "Réception " و الذي سميت النظرية وفقا له « عرضة للغموض و اللاستقرار (...) فهناك من آثر استخدام مصطلح التلقي ، و هناك من فضل مصطلح القراءة و البعض يلجأ إلى ترجمة المصطلح ترجمة حرفية (نظرية الاستقبال) »[2] و هذا راجع إلى عدم الاستناد على إستراتيجية واضحة في التعامل مع هذه النظرية في غياب مؤسسات متخصصة في مجال الترجمة ، بالإضافة إلى الترجمة عن اللغة الإنجليزية بالرّغم من أن النظرية ذات أصول ألمانية .

كان لنقاد المغرب فضل السّبق في الإحاطة بهذه النظرية ، « فمن بوابة المغرب تسرّبت مفاهيم جماليات التلقي إلى مختلف الأقطار العربية ، حاول فيها أصحابها تمثّل هذه النظرية في بعديها النظري و التطبيقي»[3] ، و ذلك عن طريق احتكاك النقاد المغاربة برموز هذه النظرية ياوس و آيزر من خلال الالتقاء بهم في الندوات المنظمة في المغرب ، و قد كانت هذه اللقاءات محفزا رئيسيا مهدت الطريق أمام النقاد المغاربة في ترجمة أعمالهم ، و هذا ما أشار إليه حميد الحميداني و الجلالي الكدية في مقدمة الكتاب المترجم عن آيزر المعنون بـ " فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب في الأدب" فيقول : « لهذا تولّدت الحاجة لدينا لتقديم فصول شديدة الأهمية نترجمها إلى

[1]- محمد ولد بوعلية : النقد الغربي و النقد العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2006 ، ص59 .

[2]- عبد الغاني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، ص305 .

[3]- فتيحة سريدي : نظرية جمالية التلقي في النقد العربي الحديث ، مجلة التواصل بين اللغات و الآداب ، عنابة ، العدد 37 ، مارس، 2013 ، ص126.

العربية تخصّ مجهود باحث رائد في هذا الاتجاه ، و هو فولفغانغ آيزر و قد ترسّخ العزم على القيام بهذا العمل ، أثناء اللقاء المباشر بالمؤلف في ندوة " التلقي و التأويل " التي نظمتها كلية الآداب بالرباط و مؤسسة كونراد اديناور ، و جرت أعمالها بمدينة مراكش بين 26 . 28 نوفمبر 1993 (...) و قد بدا آيزر سعيدا باقتراحنا ترجمة فصول من عمله هذا إلى العربية و لأننا لم نكن نتوفر إلاّ على الترجمة الفرنسية فإنه أرسل إلينا نسخة من الطبعة الإنجليزية عند رجوعه إلى ألمانيا»[1] .

أما رشيد بنحدو فقد تحدث في مقدمة كتاب ياوس الذي ترجمه بـ " جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي" عن اللقاء الذي جمعه بياوس قائلا : « فعلى هامش زيارته لفاس في 1994 (...) و بعد أن العلم أنني أدرس نظريته حول التلقي أعرب لي عن رغبته في أن أترجم جانبا من فكره حتى يتمكّن الباحثون المغاربة و العرب عموما من تداول جمالية التلقي بالعربية »[2] ، فهذه اللقاءات مهّدت الطريق أمام النقاد المغاربة و أفسحت لهم المجال واسعا في ترجمة الأعمال النقدية لهذه النظرية ، و خاصة استنباطهم لمفاهيمها من المنبع الأصلي لها .

3 – تفاعل النقد العربي المعاصر مع نظرية القراءة :

لاقت نظرية القراءة و جماليات التلقي كغيرها من النظريات و المناهج النقدية الأخرى اهتماما واسعا في الساحة النقدية العربية ، من خلال تفاعل النقاد معها و تأثّرهم بها ، إذ أنّ استفادتهم من اتجاهات القراءة عرف تنوعا بمدى انفتاحهم على النقد الغربي و هذا ما جعل الممارسة النقدية عندهم مقتصرة على الجهود الفردية ، ويتجلى هذا في ظهور حركة التأليف في هذا الميدان إذ توجت عملية التفاعل بظهور كتابات متعددة تراوحت بين الكتب النقدية و المقالات في المجلات تناولت هذه النظرية بالدراسة من الناحية النظرية و من الناحية التطبيقية ،

---

[1]– فولفغانغ آيزر : فعل القراءة ، ص3 .

[2]– هانس روبرت ياوس : جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، ص9.

إذ « حاول الدارسون العرب ، استيعاب مختلف اتجاهات نظرية القراءة و توظيفها و استخدامها في إطار البحث النقدي »[1] .

و قد كانت بدايات التأليف في نظرية القراءة مع " نصر حامد أبو زيد " في مصر في كتابه " إشكاليات القراءة و التأويل " سنة 1991 و كذا مع "محمد مفتاح" في المغرب في كتابه " التلقي و التأويل : مقاربة نسقية " المؤلّف سنة 1994 ، كما عالج أبو زيد « إشكالية القراءة بعامة و قراءة التراث بخاصة و قد ركّز على علاقة القراءة بالتأويل »[2] ، أما محمد مفتاح فرؤيته تتضح من خلال قوله : « يتبين من هذا أن كل مؤلف مؤول بكيفية أو بأخرى وإذا ما صح هذا فإننا نقترح درجة دنيا من التأويل سندعوها القراءة »[3] ، و بذلك فهو قد فرّق بين نظرية القراءة و التلقي و نظرية التأويل .

تراوحت الأعمال النقدية التي اهتمت بنظرية التلقي بين عدة جوانب ؛ جانب حاول التأصيل لها عربيا ، و جانب نظري اكتفى أصحابها ببسط النظرية ، و جانب تطبيقي من خلال معالجة النصوص الأدبية استنادا إلى هذه النظرية ، و جانب جمع بين التنظير و التطبيق .

أ – محاولة تأصيل التلقي عربيا :

اهتم هذا الجانب بمحاولة البحث عن أصول هذه النظرية في التراث النقدي العربي ، و التأكيد على اهتمام النقد العربي القديم بالقارئ و المتلقي ، و من بين الكتب التي ألفت في هذا المضمار نجد كتاب " استقبال النص عند العرب " لـ " محمد مبارك " الذي ألفه سنة 1999 حيث أكّد هذا الناقد اهتمام النقد العربي بالقارئ و « المتلقي سامعا و قارئا ، و بلغت هذه العناية أوجها في عصور ازدهار النقد و ظهور المصنفات النقدية و تأثر

[1]– مباركية عبد الناصر : تلقي العناصر الأسطورية في رواية " الجازية و الدراويش " عبد الحميد بن هدوقة ، مجلة العلوم الإنسانية ، العدد 10 ، نوفمبر ، 2006 ، ص 236 .

[2]– فيصل الأحمر ، و نبيل دادوة : الموسوعة الأدبية ، ج 1 ، دار المعرفة ، الجزائر ، د ط ، 2008 ، ص 239 .

[3]– محمد مفتاح : التلقي و التأويل مقاربة نسقية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1994 ، ص 221 .

النقد بالحقول المعرفية المجاورة مثل اللغة و الكلام و الفلسفة و بلغت هذه العناية حدّا يدفعنا إلى القول أن النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب »[1] ، إذ يستحيل صرف النظر عن عنصر مهم في العملية الإبداعية ألا و هو المتلقي ، باعتباره ركنا أساسيا في العملية الإبداعية و النقدية .

و قد عالج الناقد أيضا مصطلح التلقي من وجهة نظر الغرب و العرب ، وأكّد حضوره كمصطلح و كمفهوم في التراث النقدي العربي و تطرّق إلى قضية التّفاعل بين القارئ و النص في البلاغة العربية فيقول : « فإذا نظرنا من زاوية التلقي فإنّ البلاغة العربية القديمة هي بلاغة التلقي »[2] ، و بذلك فهو يحاول التأصيل لقضية التلقي في النقد العربي القديم .

ب – الجانب النظري :

تنوّعت الأعمال النقدية في هذا الجانب ، بين مؤلفات اتّجه فيها أصحابها إلى المقارنة بين نظرية القراءة و جماليات التلقي و بين اتجاهات أخرى ، و كتب تخصصت بطرح النظرية و محاولة الإحاطة ، بها نذكر منها : –" قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي (دراسة مقارنة) " لـ "محمود عباس عبد الواحد " (1995) ؛ قارن الناقد في هذا الكتاب بين ثلاثة اتجاهات نقدية « تنتظم خلاصة الفكر النقدي في فلسفة التلقي عند"أرسطو" ، و جمالياته في تراثنا النقدي و تشعباته المذهبية المتعددة في المذاهب الغربية »[3] ، من خلال تقسيمه لهذا الكتاب إلى ثلاثة مباحث ، فكان المبحث الأول عرضا لنظرية التلقي و نشأتها و روّادها ، أما المبحث الثاني فكان حول مفهوم التلقي في المذاهب الغربية الحديثة ليختم بمبحث ثالث كان بمثابة خلاصة

[1]– محمد مبارك : استقبال النص عند العرب ، ص9 .

[2]– المرجع نفسه ، ص73 .

[3]– محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية و تراثنا التقدي ، ص9 .

ماضي التراث العربي من أحكام ، حيث أجرى مقارنة بين "ياوس "و " ابن قتيبة "، وبين "انغاردن "و "عبد القاهر" .

– " الأصول المعرفية لنظرية التلقي " لناظم عودة خضر (1997) و هو في أصله رسالة ماجستير في النقد الأدبي، حاول من خلاله ناظم عودة خضر تسليط الأضواء على مفهوم التلقي ، من خلال التركيز على القارئ و مساهمته الفعّالة في إنتاج المعنى ، حيث تطرّق إلى الأصول المعرفية و النقدية الممهدة لنشأة نظرية التلقي ، و المفاهيم التي وضعها روّادها و كذا العوامل المساعدة على انتشارها ، ليقف في الأخير عند « افتراضات المنظرين الأساسين لجمالية التلقي و هما هانز روبرت ياوس و فولفغانغ آيزر ، و في هذا الفصل تتضح معالم هذا الكتاب ، حيث تتضح نصاعة مفهوم التلقي وتتبيّن كذلك نصاعة نظرية التلقي التي أخذت على عاتقها البحث في مشكلات الأدب من خلال الصلة الضمنية التي يقيمها المتلقي ، و من خلال مشكلات التلقي نفسها »[1] .

و من خلال هذا الكتاب نجد أن الناقد قد حرص على إيضاح إرهاصات هذه النظرية و تحديد بعض المفاهيم النقدية التي أتى بها روّادها .

– " نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي" لـ " عبد الناصر حسن محمد " (1999) ، حاول من خلال هذا الكتاب أن يعرّف بنظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي و ذلك للبحث عن ماهية الإبداع الأدبي ، إذ اهتم بالاتجاهات الأساسية في قراءة الأعمال الإبداعية حيث قسّمها إلى ثلاثة اتجاهات : اتجاه يهتم بالكاتب و تمثله المناهج السياقية ، و اتجاه يعنى بالنص و تهتم به المناهج النسقية ، و أخيرا اتجاه يصب اهتمامه على القارئ وتمثله نظرية القراءة و التلقي ، و يتجلى هذا من خلال قوله : « و يبدو أن هذه الطروحات حول الإبداع ظلت منذ زمن غير قريب تدور في إطار ثالوث أساسي للنقد هو: المؤلف / النص / القارئ »[2] .

---

[1]– ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص9 .

[2]– عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي ، ص2 .

كما تحدّث عن الخلفيات الفلسفية و المعرفية المساهمة في نشأة نظرية القراءة و جماليات التلقي و المفاهيم التي وضعها أعلامها (ياوس و آيزر) .

-" جماليات التلقي ، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فولفغانغ ايزر لـ "سامي إسماعيل" (2003) ، و نفس المنحى نحاه الناقد سامي إسماعيل إذ حاول تسليط الضوء على هذه النظرية عند كل من آيزر و ياوس ، باحثا عن المرتكزات الفلسفية التي قامت على إثرها ، متناولا بالدراسة هيرمينوطيقا التلقي عند ياوس و ظاهراتية التلقي عند آيزر ، كما فصّل الحديث عن « عملية القراءة عند آيزر و أسسها المختلفة ، و دور القارئ في هذه العملية و شروط الإتصال بين النص و القارئ و دور الخبرة في هذا الاتصال »[1] و كذا تحديد بعض المصطلحات النقدية كالفراغات و عدم التحديد .

كان مدار الدراسة في الكتب سالفة الذكر حول البحث في نظرية القراءة و التلقي و أصولها المعرفية والفلسفية ، و تفصيل الحديث في المفاهيم الإجرائية التي وضعها منظريها ياوس و آيزر .

ج – الجانب التطبيقي:

لم يقتصر اهتمام النقاد العرب على الجانب النظري لهذه النظرية بل حاولوا تطبيق ما جاءت به على نصوص أدبية (شعرية و نثرية) « رغم أن تمثّل العرب لاتجاه القراءة في نظرية التلقي يبدو محدودا للغاية و لا يشير إلى الاكتمال المنهجي على الصعيد التطبيقي » [2] .

و من الدراسات التي ظهرت في هذا الجانب نذكر :

[1]– سامي إسماعيل : جماليات التلقي . دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فولفغانغ آيزر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2002 ، ص19 .

[2]– سامي عبابنة : اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، ص395 .

- " النص و تجليات التلقي" لسالم عباس حدادة و الذي اعتمد فيها على نظرية القراءة و جماليات التلقي في معالجته للنص الشعري ، مؤكدا على الاهتمام بهذه النظرية و« الإفادة من بعض مقولاتها عند مقاربة النص الأدبي عموما و النص الشعري على وجه الخصوص ، و قد استثمر بعض هذه المقولات و اعتمد عليها من أجل رصد تجليات التلقي اتجاه احد النصوص الشعرية المشهورة »[1] ، و بذلك فقد ركّز على ضرورة استنباط بعض مقولاتها و استثمارها في دراسة النصوص الشعرية .

د- الجانب الجامع بين النظري و التطبيقي :

أفرزت السّاحة النقدية العربية عددا من الدراسات النقدية التي اهتمت بنظرية التلقي ، و سعت إلى تطبيقها على نماذج إبداعية عربية ، حيث زاوجت بين الجانب التنظيري و الجانب التطبيقي و في هذا الصدد نذكر: كتاب " نظرية التلقي أصول و تطبيقات " للباحثة " بشرى موسى صالح " ، هذا الكتاب يحتوي على قسمين : نظري و تطبيقي .

أفردت في القسم النظري فصلا لنظرية التلقي عنونته بـ " نظرية التلقي في النقد الحديث (الأصول ، المبادئ و الإجراءات) " تطرقت فيه إلى التحولات النقدية التي شهدها النقد ، تقول : « فالعمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات : لحظة المؤلف و تمثلت في نقد القرن التاسع عشر (...) ثم لحظة النص التي جسّدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن و أخيرا لحظة القارئ أو المتلقي كما في اتجاهات ما بعد البنيوية لاسيما نظرية التلقي في السبعينات منه »[2] ، كما أنّها عملت على التعريف بنظرية التلقي من خلال الأصول الفلسفية التي استعارت منها إجراءاتها و مفاهيمها و الانتقال من نقد استجابة القارئ إلى جمالية التلقي.

لتختتم هذا القسم بالإشارة إلى عدم تطبيق نظرية التلقي حرفيا.

---

[1]- فؤاد عفاني : نظرية التلقي ، ص165 .

[2]- بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، ص32 .

أما القسم الثاني من هذا الكتاب فقد خصّصته للتطبيق ، حيث تناولت فيه ظاهرة التلقي في القرن الرابع هجري من خلال تتبعها لمفهومه و البحث عن جذوره العربية في ثلاثة كتب هي : " الموازنة بين أبي تمام و البحتري" للآمدي ، و" عيار الشعر" لأبن طباطبا العلوي ، و" الوساطة بين المتنبي و خصومه" للقاضي الجرجاني ، تقول: « و إذا ما أردنا التقريب بين المصطلحات المعاصرة ، و ما يشف عنها من مفاهيم تقترب إلى حدّ ما من دلالتها التقدّمية نجد أن ما طرحه العلوي من آراء و ما سنقف عنده فيما بعد لدى الآمدي و القاضي الجرجاني يقترب من مفهوم القارئ الضمني »[1] ، حيث أنّ هناك بعض المصطلحات و المفاهيم التي جاءت بها نظرية القراءة قريبة نوعا ما إلى المصطلحات النقدية العربية القديمة .

إنّ أبرز الدراسات النقدية العربية عن نظرية القراءة و التلقي قد تجلّت بشكل واضح في الأبحاث و المقالات المنشورة في المجلات و الدوريات أكثر منها في الكتب . ومن أهمّ هذه الدراسات نذكر:

* دراسة إبراهيم الخطيب : حول كتاب" القارئ المفترض: قراءة في الرواية و الاكتشاف " : التي نشرتها مجلّة أفاق المغربية في عددها السادس سنة 1987م : في هذه الدراسة حاول فيها إبراهيم الخطيب الإحاطة بكتاب آيزر من خلال التعريف بفصوله ، و قد خصّص بالدراسة الفصل الحادي عشر و الذي عنونه بـ" سيرورة القراءة مقاربة ظاهراتية " حيث انصب اهتمامه على : « استقصاء تصور آيزر لمفهوم العمل الأدبي للعلاقة التي تجمع هذا العمل بالقارئ »[2] الذي تحدث عنه حيث استقصى مفهوم القارئ الضمني عند آيزر باعتباره شرطا أساسيا لتشكّل المعنى في عملية القراءة .

* مقالة عبد العزيز طليمات المعنونة بـ " الوقع الجمالي و آليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ آيزر" التي نشرتها مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية في عددها السادس سنة 1992م ، هذه المقالة كانت محاولة لعرض

---

[1]- المرجع السابق ، 67 .

[2]- فؤاد عفاني : نظرية التلقي ، ص259 .

تصوّر آيزر لمفهوم الوقع الجمالي و تحدث فيها عن ارتباط الوقع بالصورة « التي يخلقها المعنى أو يوحي بها لا بالمعنى ذاته »[1] ، و هو بذلك فرّق بين الصورة و المعنى ، إضافة إلى بنية التحقيق التي يرى أنّها: « تكتمل عند مشاركة القارئ في تحقيقها »[2] ، ذلك أن النص تجسيد مادي لا يكتمل إلاّ من خلال مشاركة القارئ في بنائه .

* مقالة نعيم اليافي : " النص بين آلية القراءة و إشكالية التلقي " ، التي نشرت سنة 1997م ، تحدث فيها عن المراحل المتعاقبة لدراسة النصوص انطلاقا من مرحلة الاهتمام بالنص في علاقته بظروفه الخارجية مرورا بالعلاقة بين المبدع و النص ، ثم الاهتمام بالنص في ذاته ، وصولا إلى التفاعل بين القارئ و النص ؛ هذا القارئ الذي اهتمت به نظرية القراءة و جماليات التلقي بوصفه المساهم الأكبر في إنتاج المعنى ، و بذلك « طوّر فيها مفهوم القراءة ليمنح القارئ / المتلقي دورا أكبر حتى أنّه عدّ مؤلف آخر للنص»[3] دون إهمال الطرفين الآخرين للعمل الإبداعي (المبدع و النص) ، ليؤكد في بحثه هذا « على مكانة التلقي في تثمير الممارسة النقدية ، و من أبرزها تآلف العملية الإبداعية من عناصرها المتشابكة الكاتب و النص و القارئ و مراحلها الرئيسية ، الاستجابة و التفاعل و إنتاج المعنى و تحول النص إلى فضاء مثقوب (...) و أهمية التواصل بين المبدع و المتلقي عبر النص(...) و التركيز على العلاقة بين النص و قارئه »[4] ، و بذلك فهو يؤكد على ثلاثية المبدع والنص و القارئ (المتلقي) من خلال العلاقة التفاعلية بينهم التي تسهم في إنتاج المعنى و تعدّد الدلالات من خلال جعل النص فضاء مفتوحا على مختلف التأويلات التي تتعدّد بتعدّد وجهات النظر لأنّه لكل قارئ أفقه الخاص به الذي ينطلق منه في ملء الفراغات الموجودة في النص ، ليخوّله الإجابة عن التساؤلات التي يطرحها عليه النص .

---

[1]- المرجع السابق ، ص262 .

[2]- المرجع نفسه ، ص263 .

[3]- عبد الله أبو هيف : نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث ، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر . تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2008 ، ص484 .

[4]- المرجع نفسه ، ص484 .

* بحث سالم عباس خدادة : " النص وتجليات التلقي" المنشور سنة 2000 و الذي يعدّ من أكثر البحوث التي تحدّثت عن نظرية القراءة و التلقي و علاقتها بالنقد العربي القديم ، و عدَّ نظرية التلقي من أحدث النظريات التي اهتمت بمقاربة النصوص الأدبية انطلاقا من عمل القارئ أو المتلقي في عملية الإنتاج الأدبي ، حيث حدّد العوامل المؤثرة في عملية التلقي في ثلاثة هي : « شخصية المتلقي و تاريخ التلقي و سياقه ، و يحتلّ العامل الأول مكانة رئيسية في تحقيق النظرية ، فقد ربط بعض النقاد بين طبيعة التكوين النفسي و الثقافي و بين تجليات التلقي»[1] ذلك أن المتلقي ينطلق من خلفياته و خبراته السابقة في دراسته للنص ، فهو يلج إلى عالم النص محملا بمخزون ثقافي يساعده على تكوين رؤية لتفسير هذا النص ، دون إهمال العامل الزمني باعتبار أن التلقي يتباين من ناقد لآخر باختلاف الزمن ، إضافة إلى سياق التلقي فكل ناقد في محاورته للنص يتأثر بلحظة استقباله له و هي« لحظة تتفاعل فيها لدى الناقد الآفاق الحاضرة مع الآفاق الماضية »[2] .

و بذلك ربط استجابة القارئ بمدى انفتاحه على المؤثرات الخارجية (الثقافية ، الاجتماعية... الخ) .

* بحث غسان السيد : الذي أشار إليه في كتابة " نظرية التلقي" ، عرّف فيه بنظرية التلقي و طبّقها على بعض النصوص بعد أن أورد تعريفا للقراءة ، كما أولى العناية بمفهوم أفق التوقع الذي جاء به ياوس من باب أنّ « عملية التلقي لا تنفصل عن أفق التوقع لأن المتلقي هو الذي يعيد بناء هذا الأفق و من تم يمكن قياس أثر الأعمال و وقعها على أساس الأفق الذي تم استخلاصه من هذه الأعمال »[3] ، إذ أنّ الأفق هو مقياس لمدى جمالية هذه الأعمال و المتلقي هو المسئول عن إعادة تشكيل هذا الأفق .

---

[1]- المرجع السابق ، ص488 .

[2]- المرجع نفسه ، ص489 .

[3]- المرجع نفسه ، ص 490 .

* مقالة علي حمودين و المسعود القاسم المعنونة بـ : " إشكالات نظرية التلقي ، المصطلح ، المفهوم و الإجراء " المنشورة في مجلة الأثر في عددها الخامس و العشرين سنة 2016 ، و تعدّ هذه المقالة إحاطة بنظرية التلقي حيث تناولا فيها التعريف بها و نشأتها و أبرز روّادها .كما تطرقا إلى إشكالية مصطلح التلقي في النقد الغربي و اختلاف الترجمات حوله عند الدارسين العرب ، و المفاهيم الإجرائية التي أتى بها منظروا هذه النظرية ، كمفهوم أفق التوقع ، المسافة الجمالية عند ياوس ، قضية التفاعل بين القارئ و النص ، مفهوم القارئ الضمني ، مواقع اللاتحديد ، السجل النصي ، الإستراتجيات النصية ، مستويات المعنى و وجهة النظر الجوّالة عند آيزر . ليختم هذا المقال بخلاصة مفادها أن نظرية القراءة أعادت الاعتبار للقارئ بعد أن كان مهمّشا في المناهج السابقة حيث قامت « بتمجيد المتلقي و فتحت له الباب على مصراعيه للتعامل مع النصوص الأدبية بشتى التأويلات و كافة التوقعات التي قد تكون راسخة في ذهنه»[1] باعتباره مساهما في بناء المعنى انطلاقا من العملية التفاعلية بينه و بين النص ، التي ينظر إليها آيزر على أنها علاقة تفاعل من النص الذي ينطوي على دلالات مضمرة إلى القارئ الذي يقوم بالكشف عنها بينما تنطلق عند ياوس من القارئ الذي يأتي محملا بآفاق سابقة إلى النص.

* بحث لطيفة إبراهيم برهم المعنون بـ " اتجاهات التلقي في النقد العربي المعاصر" الذي نشرته في مجلة باسل أسد لعلوم اللغات وآدابها العدد الثالث سنة 1999 ، الذي سعت من خلاله إلى تتبع اتجاهات التلقي في النقد العربي المعاصر ، من خلال إثارتها لأسئلة حول قيام نظرية القراءة كاتجاه قائم بذاته في النقد العربي مشيرة إلى تلاقح نظرية القراءة مع المناهج النقدية التي سبقتها في الساحة النقدية العربية ، و رأت أنّ : « فاعلية العملية الإبداعية لا تتم إلاّ بوجود القارئ ، بوصفه شريكا حقيقيا في عملية إعادة الخلق الإبداعي للنص، و ارتباط العمل الأدبي بمتلقيه (...) فلا نص إذن بلا قارئ ، لأنّ القارئ هو الذي يخرج النص إلى حيّز الفعل »[2] فالقارئ هو

[1]- علي حمودين ، و المسعود القاسم : إشكالات نظرية التلقي المصطلح المفهوم و الإجراء ، ص312 .

[2]- عبد الله أبو هيف : نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي ، ص509 .

الروح و النص هو الجسد فلا جسد بلا روح ، ذلك أن المتلقي هو الذي يجعل من النص خلقا إبداعيا متجدّدا ، حيث يخرجه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل .

إضافة إلى ما سبق نجد اتجاه بعض الباحثين إلى إسدال الستار على بعض جوانب هذه النظرية في تعالقها مع نظريات النقد الحديثة (التأويلية ، السيميائية ، الأسلوبية) ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

- بحث عبد الحميد شيحة " القارئ و النص" الذي نشر في مجلة علامات في النقد .

- بحث عبد الله ابراهيم " التلقي و السياقات الثقافية بحث في تأويل الظاهرة الأدبية " .

- سامح الرواشدة في كتابه " إشكالية التلقي و التأويل " .

- بسام قطوس في كتابه " تمنّع النص متعة التلقي قراءة ما فوق نص " (2002) .

من خلال ما سبق نلاحظ أن نظرية القراءة قد أحدثت نقلة مهمة في اتجاه حركة النقد العربي الحديث ، و هذه النقلة لم تكن فقط ترجمة و إسقاط مباشر لأسس و مبادئ هذه النظرية على المشهد الأدبي العربي ، و إنما تجاوزته أحيانا أخرى إلى استثمار بعض الأسس للخروج بملامح نقدية عربية خالصة بدل التأثر التام القائم على التقليد و الانبهار و التبعية ، و هذا ما نلمسه في كتاب " عبد الملك مرتاض " " نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية " .

الفصل الثاني
قراءة في كتاب نظرية القراءة لعبد الملك مرتاض

شغلت نظرية القراءة و التلقي اهتمام العديد من النقاد و الدارسين العرب ، و ذلك لما تحمله من رؤية نقدية جديدة في مقاربة النصوص الإبداعية ، و فتح آفاق واسعة في القراءة ، و من بين النقاد العرب المعاصرين الذين كانت لهم جهود نقدية بارزة في التأسيس لهذه النظرية في النقد العربي نجد "عبد الملك مرتاض" في كتابه الموسوم بـ " نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية " الذي نشر في دار الغرب للنشر و التوزيع بوهران سنة 2003 .

1- مناسبة تأليف الكتاب

يعدّ كتاب " نظرية القراءة" لصاحبه "عبد الملك مرتاض" مساهمة تنظيرية في النقد العربي المعاصر ، يهدف من خلاله للدعوة إلى فتح آفاق جديدة للقراءة الأدبية ، و بذلك فهو من أهم الكتب النقدية التي أثرت المكتبة النقدية العربية ، و هذا الكتاب في أصله بحث قدّمه الناقد من أجل تلبية دعوة " مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري " للمشاركة في ندوة حول " أبو القاسم الشابي " الذي كان موضوع هذه الندوة ، و قد أشار إلى هذا في حوار أجري معه على هامش " مهرجان الجنادرية " في الرياض بالمملكة العربية السعودية ، من خلال إجابته على سؤال طرح عليه حول فكرة تأليف هذا الكتاب يقول: « أهم الأسباب التي أفضت إلى تأليف نظرية القراءة ، فكان أهمها دعوة مؤسسة البابطين إياي للإسهام ببحث أحاول أن أعرض فيه لما كتب من دراسات و نقود عن الشاعر أبي القاسم الشابي »[1] .

[1]- ميرزا الخويلدي : كيف يمكن جذب سواد القرّاء إلى القراءة الأدبية ، حوار مع الناقد عبد الملك مرتاض ، archive.aawsat.com .

2 – عرض مضمون الكتاب :

يستهل الناقد كتابه بمقدمة مطوّلة يرصد فيها الأسباب الداعية لتأليفه ، وهي دعوة " مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الشعري " من أجل تقديم دراسة في الندوة العربية حول " أبي القاسم الشابي " كموضوع لها ، و كما أشرنا من قبل أنّ هذا الكتاب في أصله بحث في شكل مقالة ، اشترط فيها عدم تجاوز الخمسين صفحة « فنشأ عن الإذعان لهذا الشرط بقاء فيض من الكتابات التي وقعت لنا مما لم نتمكن من إدراجه في الدراسة المقدمة إلى الندوة فارتأينا و الحال ما ذكرنا أن نبيّض تلك الكتابات التي زادت عن حجم تلك المقالة ثمّ نأذن بنشرها بين الناس »[1] فلشساعة الموضوع و الإشكالية التي طرحها هذا البحث توسع " مرتاض " في الكتابة و البحث في موضوع القراءة و التلقي ، فكانت نتيجة هذا المجهود هذا الكتاب النقدي القيّم .

يشير "عبد الملك مرتاض " إلى جملة من الصعوبات التي واجهته طيلة مراحل إنجازه لهذا الكتاب ، كضرورة الإحاطة بالكثير من المقالات التي تناولت الشابي بالدراسة التي تجاوزت مئة مقالة ، إضافة إلى اضطراره لقراءة النتاج القرائي للشاعر بغية فهم أرائه ، و تقصي كتابات النقاد العرب المعاصرين حوله ، ذلك أنّ النقاد الحداثيين درسوا هذا الموضوع بأدوات حداثية متجاوزين في ذلك الدراسات التقليدية منهم : "عبد السلام المسدي" في "قراءة قصيدة "صلوات هيكل الحب" ، و"حمادي صمود " في قراءته لنص "قلب الشاعر" و " عبد الله الغدامي" في قراءته لنص "إ رادة الحياة ".

يتضمن هذا الكتاب قسمين رئيسين ؛ القسم الأوّل منه نظري موسوم بـ "في تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية " احتوى سبعة فصول ، أمّا القسم الثاني فجاء تحت عنوان : " ملحق عرض لتجارب تطبيقية في قراءة النص الأدبي " الذي يتضمن أربعة فصول.

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، ص6 .

يتمحور القسم الأول من الكتاب حول معالجة نظرية القراءة ، حيث يخصّص الفصل الأول منه لمفهوم القراءة و قراءة القراءة ، و يعالج في الفصل الثاني مفهوم القراءة بين الإبداع و الابتداع ، في حين يتناول في الفصل الثالث نظرية القراءة بين التراث العربي و الحداثة الغربية ، أمّا في الفصل الرابع فيقف عند الإجراءات السيميائية للقراءة ، بينما يتطرّق في الفصل الخامس إلى مسألة العلاقة بين الإرسال و الاستقبال و هذا ما دفعه إلى معالجة إشكالية القراءة بالتأويل و التأويل بالقراءة في الفصل السادس ، ليختتم هذا القسم بفصل سابع يعرض فيه تأسيساته لنظرية القراءة .

أمّا القسم الثاني من الكتاب فيجعله الناقد ملحقا يعرض فيه تجارب تطبيقية متنوعة في قراءة النصوص الأدبية العربية ، فيتناول بالدراسة في الفصل الأوّل منه "قابلية القراءة للتعدّد" ، و يذكر التجارب الثلاث للنقاد العرب المعاصرين الذين قرؤوا للشابي سالفي الذكر ، ثم يعالج في الفصل الثاني "القراءة بالدورة التوزيعية ، تحليل لمقطوعة قلب الشاعر للشابي" ، بينما يتناول في الفصل الثالث "القراءة و اللعب باللغة"، قراءة ثلاثة أبيات من قصيدة "إرادة الحياة " ليختتم هذا الملحق بفصل رابع عنونه بـ "شعرية القراءة قراءة سيميائية لبيتين للشابي "يطبّق من خلالها إجراءات سيميائية لقراءة نص الشابي .

يطرح "عبد الملك مرتاض" في هذه الفاتحة عددا من التساؤلات حول إشكالية القراءة في الأدب العربي المعاصر ، نذكر منها : « هل من الممكن معرفيا المسارعة إلى تأسيس نظرية عامة للقراءة الأدبية ؟ ثم على أي أساس نؤسسها إن جئنا إلى تأسيسها ؟ ثم انطلاقا من أية نزعة معرفية أو مذهبية نخوض فيها ؟ ثم على أي جمالية نقيمها ؟ ثم بأي الإجراءات نوقرها حتى تغتدي قادرة على فك ألغاز الكتابة و الاقتراب من قصديتها »[1] .

[1]- المرجع السابق ، ص7 .

و يشير الناقد في المقدمة إلى المنهجية التي اتبعها في كتابه هذا إذ يقول : « ولعل القارئ الكريم أن يتبيّن الخطة المنهجية التي سار عليها مسعانا في هذا الكتاب بيسر ، و ذلك بعد الذي بيّنّا ؛ فالفصول الأولى – و هي سبعة – تخوض في النظرية العامة للقراءة . إذ تتناول إشكالية القراءة الأدبية من حيث هي مفهوم ، و القراءة من حيث قراءة القراءة ، أو من حيث هي قراءة حول القراءة ، ثم علاقة هذه القراءة بالكتابة ، ثم علاقة القراءة في إجراءاتها النظرية بعلم التأويل ، أو التأويلية (...) و لم تعدم هذه الفصول المعالجة على سيرة القراءة الأدبية وتقاليدها في التراث العربي لإلقاء شيء من الضياء عليها ، و ذلك ابتغاء ربط الحاضر بالماضي ، و التراث بالحداثة »[1] ، من خلال هذا القول نلمح تمسك " مرتاض " بهويته العربية و وصل الحاضر بالماضي من خلال ربط النقد القديم بالنقد الحداثي ، إذ حاول مقاربة النصوص الإبداعية القديمة بمناهج حديثة .

ينوّه في خاتمة مقدمته إلى اعتماده على بعض المصادر الأجنبية المترجمة سواء التي قام بترجمتها بنفسه أم التي كانت من ترجمة غيره .

[1]– المرجع السابق ، ص8 ، 9 .

2-1- تأسيس عبد الملك مرتاض لنظرية القراءة :

تطرق الناقد لأهم المبادئ التأسيسية للنظرية العامة للقراءة الأدبية و هي :

أ- نظرية القراءة المفهوم و الأصول :

يسعى الناقد إلى تجلية بعض المفاهيم و المصطلحات التي تكتسي أهمية بالغة في موضوعه ، حيث يقدّم رصدا شاملا لثلة من المفاهيم ،يبدؤها بماهية القراءة فيشير إلى دلالتها المعجمية و معناها في القرآن ، إضافة إلى ورودها في النصوص القديمة بعدة معاني منها : المعرفة ، الخير ، العلم ... الخ . و يؤكد على قدم القراءة عند العرب و تعدّد أشكالها و اختلاف مفهومها قديما و حديثا حيث أضحت القراءة الحديثة تزاحم النقد باعتبارها « مفهوما جامعا لكل الأنشطة الإبداعية و الفكرية التي تثمرها النصوص الأدبية التي نمارس عليها قراءة ما »[1] ، ذلك أنّ القراءة نشاط يمارس على كل إبداع ليتوسّع مفهومها ويتجاوز الأعمال الإبداعية الأدبية إلى أعمال إبداعية من الدرجة الثانية كقراءات الإعلاميين للخطابات السياسية ، و بهذا تتدنى هذه القراءات من المستوى الإبداعي الرفيع إلى المستوى العادي ، و هذا ما يطلق عليه بعض الكتاب بمصطلح " التعليق" لعدم ارتقائه إلى مستوى الأدب و النقد .

ينتقل الناقد إلى مفهوم الكتابة ، التي تحمل مفهومين متمايزين : كتابة تعني إبداع متألق يصل إلى درجة الرقي و يتعلق بالكاتب المتمكّن Ecrivan ، وكتابة ضعيفة لا ترقى إلى مصاف الكتابة الأولى يمارسها الكتبوب الضحل الخيال – على حد وصف مرتاض- أو ما يطلق عليه في اللغة الأجنبية Ecrivant و بذلك يكون قد

[1]- المرجع السابق ، ص15 .

« فرّق بين من يبدع و بين من يخبر ، بين من يمتع ، و بين من يقدم مجرد خدمة إعلامية يومية للقارئ لا تجاوز مستوى حدود الإعلام العاجل و الإخبار العارض »[1] .

و يفرّق أيضا بين مفهومي التعليق و النقد هذا الأخير الذي عرف عند الإغريق القدماء بفن الحكم بينما كان يحمل معنى التميز بين الجيّد و الرديء عند قدماء العرب ، ليتطور هذا المفهوم في النقد الحديث و يتجه إلى القراءة و التأويل في حين أنّ التعليق – حسب مرتاض – شيء يفصل بين اللفظ و المعنى أي بين النص و معناه . و بذلك فالقراءة التي تنزل إلى مستوى التعليق لا يمكن الاستكانة إليها لأنّها تول دون التحام الشكل بالمضمون فتقسّم النص المقروء ، ما يجعل التعليق لا يرقى إلى مصاف النظرية النقدية لأنّه كلام على كلام ، ليصل إلى العلاقة الحميمة بين القراءة و الكتابة حيث أنّ وجود أحدهما مرتبط بالآخر ، إذ أنّ الكتابة لا تقوم إلاّ على قراءة سابقة ، فالقراءة هي الأم و الكتابة ابنتها ، و بذلك تكون الكتابة فرع من الأصل الذي تمثله القراءة « فالكاتب حين يكتب نصا أدبيا ما ، إنّما هو يقرأ من بعض الوجود نفسه قبل أن يقذف بما يقرأ إلى قارئه أو متلقيه فبدون هذه القراءة التي تخرج نصا من عدم إلى وجود ، لا يكون للنص الأدبي وجود أبدا »[2].

و تأسيسا على ما سبق يطرح الناقد سؤالا : ما القراءة و كيف نقرأ نصا ...؟ و يحاول الإجابة عليه انطلاقا من عرض مفهوم الأدبية لـ "جاكسون " التي تعني الجمالية و الخروج عن ما هو مألوف ، و هذا المفهوم قد أثير حوله الكثير من الجدل ذلك أنّ « الاختلاف حول أدبية الأدب و نصية النص و نقدية النقد و قرائية القراءة

[1]– المرجع السابق ، ص16 .

[2]– ميرزا الخويليدي : كيف يمكن جذب سواد القرّاء إلى القراءة الأدبية .

و تحليلية التحليل و تأويلية التأويل و ربما حتى تعليقية التعليق : هي قضايا مريحة ستظل قائمة في منفعة التخاطب الفكري و الثقافي بين الناس »[1] ، لذلك يؤكد على ضرورة إتباع منهج صارم ، فالقراءة لا تتم إلاّ بمنهج .

يحاول " الناقد" تقديم رؤية نقدية حول موضوع القراءة ، حيث ينظر إليها بأنّها إظهار خبايا الذات المجهولة و كشف عن العواطف و الأحاسيس الكامنة في النفس ، كما أنّها تناص يحدث نتيجة التفاعل مع نصوص سابقة و بذلك فالقراءة هي « إعادة إنتاج المقروء بشكل ينهض به هيكلا مستقلا يجدب القارئ ذو العقل المتفتح على عالم الدلالات الواسع »[2] . و منه فهي خلق إبداع جديد انطلاقا من نصوص سابقة بحيث تفتح المجال للقرّاء الذين يمتلكون القدرة على التأويل و بالتالي فالقراءة الأدبية تتعدّد بتعدّد وجهات النظر ، و لتأكيد ما ذهب إليه ، يقدّم لنا جملة من الأمثلة عن أشهر القراءات القديمة منها : قراءة من وجهة نظر نحوية ككتاب " الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب" لعلي الفارسي ، و كتاب"رسالة الملائكة" لأبي العلاء المعري و العكبري في شرحي حمامة أبي تمام و ديوان أبي الطيب المتنبي ...الخ ، و قراءة من وجهة نظر أدبية كقراءة علي المرزوقي و التبريزي و البطليوسي و كذا ابن سيدة في شرح أبيات المتنبي، و أخرى تكون متوازية مع النص الأصلي المعالج مثل : قراءة أبي سعيد علي بن محمد الكاتب في نثره لأشعار الحماسة .

و من هنا يخلص الناقد إلى أنّ القراءة التي لا تحيل إلى قراءة أخرى هي قراءة جامدة ذلك أنّ القراءة الفعّالة هي التي تجعل من المكتوب المقروء كتابة جديدة تقرأ ، إذن « فالقراءة هي شرط مسبق و ضروري لجميع عمليات

---

[1]- عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، 26 .

[2]- إبراهيم عبد النور : جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة . قراءة في كتاب نظرية القراءة ، مجلة قراءات ، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظرية القراءة و مناهجها ، جامعة بسكرة ، ص51 .

التأويل الأدبي »[1] فالقراءة تولّد قراءة جديدة ، أو ما يعرف بقراءة القراءة التي يطلق عليها في الفرنسية Méta lecture و في اللغة الإنجليزية Meta Reading .

يرى "عبد الملك مرتاض" أنّ النقد العربي القديم قد عرف مفهوم قراءة القراءة لكن ليس بهذا المصطلح ، فقدماء النقاد قد مارسوا قراءة القراءة بصور متعددة سواء صرّح بها أصحابها أو لا ، أما النقد الغربي فلم يقف على هذا المفهوم بل تعداه إلى المفهوم السيميائي " لغة اللغة" Meta langage و المفهوم النقدي الحداثي " نقد النقد" ، و في هذا الصدد يفرّق "مرتاض" بين المفاهيم الثلاثة ، فلغة اللغة –حسبه– هي وصف الموضوع اللغوي من الخارج وارتباطه بمفهوم اللسان لا يجعله يرتقي إلى مصاف مفهوم قراءة القراءة التي ترتبط بالأدبية ، لأنّها إبداع جديد يتناص مع إبداع سابق فهي« إنطاق ما أنطقته الأولى التي مورست على النص الأدبي»[2] ، أما نقد النقد فوظيفته تتمحور حول رصد المرجعيات الفلسفية التي تنبني عليها الممارسات النقدية لدى ناقد أو أكثر و بذلك يتجلى الفرق بين النقد و القراءة ، ذلك أنّ القراءة تتأسّس على مرجعية إبداعية تشمل التحليل و التطبيق و التذوق وتقوم على تناص صريح مع قراءة أخرى ، في حين أنّ النقد هو إصدار حكم انطلاقا من خلفية إيديولوجية أو فلسفية على كتابة ما ، و رصد للتناص .

رغم هذا التباين فإنّ الناقد يقر بالتقارب الموجود بين مفهومي " قراءة القراءة " و "نقد النقد" ، و إنّ ما يحول بينهما أنّ النقد يسعى إلى إطلاق الأحكام ليكون بذلك نقد النقد هو الآخر ملزما بإصدار الأحكام النقدية على ذلك النقد ، بينما القراءة تسعى إلى دراسة النص الإبداعي و إبراز ما يزخر به من جماليات فنية و بذلك تكون وظيفة قراءة القراءة هي البحث في هذه القراءة بكل ما تحوزه من جماليات إبداعية .

---

[1]– فولفغانغ ايزر : فعل القراءة ، ص11 .

[2]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص31 .

ب– القراءة بين الإبداع و الابتداع :

يطرح الناقد جملة من التساؤلات حول الكتابة التحليلية و الكتابة الإبداعية منها : ما الكتابة التحليلية ؟ و هل نستطيع التميز بين الكتابة الإبداعية الخالصة و الكتابة التحليلية التي تكتب من حولها ؟ و ما الفرق الذي يمكن أن يكون بين النقد و التحليل ؟ و يحاول الإجابة عن عدد منها رغم إقراره بصعوبة هذه المسألة و تعدد جوانبها ، و ذلك بتسليط الضوء على ثنائية الإبداع و الابتداع ، فيجري مقارنة بين الكتابة الإبداعية التي تخلق نصا و تخرجه إلى الواقع و الكتابة التحليلية التي « تراعي أن تقرأ النص من زوايا مختلفة و تدأب في استنطاق أفكاره »[1] لتقترب بذلك من المفهوم الجديد للقراءة ، التي حاول من خلالها المعاصرون التحرّر من القوانين الصارمة التي فرضها النقد التقليدي الذي أعطى السلطة المطلقة للناقد و بوأه مكانة عالية على حساب الكاتب ؛ على اعتبار أنّ الناقد لديه الحق في تقديم الأحكام النقدية و تقييم أعمال الكاتب و المفاضلة بين الكتابات من خلال تمجيد أعمال دون أخرى ، هذا الأمر الذي تمخّض عنه توترا حاداً بينهما ، غير أنّ هذه العلاقة ما فتئت أن تغيرت في النقد المعاصر لتصبح مبنية على التعاون بينهما ، لأنّ كل طرف يكمل الآخر ، فالكتابة الإبداعية لن تكتمل إلاّ بالكتابة التحليلية ، و التي هي –حسب الناقد– ليست نقدا تقليديا خالصا ولا نقدا جديدا خالصا ، و بذلك أراد المحدثون التوفيق بينهما من خلال إطلاقهم على حركة الكتابة مصطلحات جديدة أهمها " القراءة " لأنّ هذا المصطلح يضفي نوعا من التحضّر في العلاقة بين الأدباء ، إذ أنّ القراءة هي « إعادة لكتابة الإبداع بطرق أخرى إذ ليست الكتابة في أصلها (...) فكأنّ الكتابة الأولى هي قراءة لما قبل الكتابة ، أي لما

[1]– إبراهيم عبد النور : جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة ، ص51 .

يعتلج في قريحة الكاتب قبل أن يثبت تلك الأفكار المشتتة و المبعثرة »[1] و بالتالي فإنّ الكتابة الأولى (الإبداع) هي قراءة لأفكار الكاتب ، أما الكتابة الثانية فهي قراءة ثانية أو نقد .

يشير "عبد الملك مرتاض" إلى المنهج الذي اعتمده في القراءة و هو المنهج السيميائي ، حيث يؤثر قراءة النص الأدبي وفق مجموعة من المستويات تتحد انطلاقا مما يقتضيه النص و دراسة النص من زوايا مختلفة ، و يعتمد في ذلك على : شرح النص من خلال شرح الألفاظ الصعبة و المبهمة مع إثارة بعض التساؤلات حول النص من أجل إضفاء نوع من الحركية عليه ، و إثارة القارئ من أجل تذوّق النص وإبراز جمالياته ، و هذا الشرح يرتبط بصورة مباشرة بالشرّاح و نوع النصوص المعالجة ،و في هذا يقدم لنا الناقد أمثلة عن الشروحات التي مورست على بعض المدونات الشعرية و النثرية القديمة ، كشروح المرزوقي لعدد من أبيات الشاعرين"جابر ابن ثعلب الطائي" و "السموأل " وفق ثلاثة مستويات : المستوى الأسلوبي من خلال تجسيد الأبيات في شكل نثري ، و التعبير عن الفكرة بمفردات مرادفة لها مع اعتماد لغة راقية و رفيعة المستوى تثير حس التذوّق لدى القارئ بحيث يعيد المرزوقي خلق إبداع جديد موازي للنص الأصلي .

و المستوى اللغوي:من خلال شرح المفردات عسيرة الفهم ، و غير المتداولة عند المتلقين ، والمستوى النحوي من خلال الاهتمام بالإعراب و التخريج النحوي ، وإذا كان شرح النص يساعد على قراءة النص و توضيح معانيه فإنّ تحليل النص ، هو إبداع ثاني يمكّن من التعمّق في النص و الغوص في أعماقه و التدقيق في التفاصيل الجزئية ، قصد الوصول إلى الجماليات الفنية ؛ فالمحلل يعيد صياغة النص بطريقة أخرى مما يؤدي إلى إنتاج إبداع ثاني ليصير بذلك المحلل« مبدع ثاني أو قل إن شئت : هو مبدع يمكن ألاّ يوصف بالأول و لا بالثاني ، فكتابته يجب أن ترقى

[1]- عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص45 .

إلى مستوى أي إبداع آخر »[1] إذ أنّه يحلل النص بفنية تجعل المتلقي يتيه في النص الأصلي ، و بذلك يفرق "عبد الملك مرتاض" بين مبدع النص الأصلي (المبدع الأوّل) و المبدع الثاني الذي هو المبدع المحلل ، فالأول يكون في علاقة مباشرة مع الواقع الحسي ما يعطيه حرية أكبر في التصوير بطريقة خيالية ، فهو المسؤول عن توظيف اللغة و إخراجها في بناء فني رفيع من خلال حسن اختيار الألفاظ ، أما الثاني فهو مقيد بالغة و شفراتها ، وظيفته تأويلها وفك مغاليقها و الكشف عن مميزات هذا البناء الفني و المعاني المخبوءة فيه ، لتكون بذلك اللغة هي العنصر المحوري بين ما ينتجه المبدع (الكتابة الإبداعية) و بين ما ينتجه المحلل (الكتابة التحليلية)، و بذلك يمكن القول : « أنّ النقد لا يمكن على الإطلاق أن يكون صنوا للإبداع و هذا الرأي بإجماع النقاد قديمهم و جديدهم لأنّ نقطة الابتداء ليست واحدة »[2] .

ينتقل الناقد إلى تقديم مفهوم لكل من الإبداع و الابتداع ؛ فالإبداع –حسبه– مصلح شائع بين الناس يرتبط بالمبدع و علاقاته الاجتماعية و المرجعيات المعرفية التي اكتسبها عن طريق التعلم و قراءة جملة من النصوص السابقة و إخراجها في شكل إبداع يحمل الطابع الشخصي للمبدع ، في حين أنّ الابتداع يرتبط بنص واحد و هو النص المعالج ، حيث أنّ المحلل مقيد بما أنتجه المبدع ليخرجه في شكل إبداع ثاني يتعدّد بتعدّد القراء مما يفضي إلى تنوع القراءات و تعددها واختلافها من قارئ إلى آخر ، و ذلك راجع إلى: « الذوق و الثقافة و السن و الاهتمام الأوّلي ، و هي خانات يمكن أن تصنف فيها قراء عديدين كأن نجعل لكل قارئ خانة ، على اعتبار اختلافه ضرورة عن غيره » [3]، و هو بذلك يتعارض مع رأي " غريماس" الرافض لتعدّد القراءات ، لأن القراءة

---

[1]– المرجع السابق ، ص61 .

[2]– عمر بن طرية : عبد الملك مرتاض من خلال كتابه في نظرية النقد ، الأثر مجلة الأدب و اللغات ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، العدد 8 ، ماي 2009 ، ص192 .

[3]– حبيب مونسي : فعل القراءة النشأة و التحول . مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض ، منشورات دار الغرب ، وهران ، دط ، 2001 ، ص56 .

الواحدة – حسب مرتاض – تفضي إلى نتيجة واحدة يتفق عليها الكل شأنها شأن المسائل الرياضية ، و هو تعسف في حق النص و إنقاص من قيمته الجمالية فالنص مجال مفتوح يحتمل عدّة تأويلات و قراءات مختلفة .

و هو في هذا الصدد يستدل بالقرآن الكريم الذي « كتبت حوله آلاف التفاسير و التأويلات و الدراسات، وإلى يومنا هذا لا يبرح الناس يكتبون عنه ، و سيظل ذلك قائما إلى يوم القيامة »[1] و الأمر نفسه مع المعلقات و النصوص النثرية و الشعرية الحديثة .

وعلى غرار "غريماس" فإنّ "بارط" هو الآخر يرفض القراءة المتعددة و لا يعترف إلاّ بالقراءة الأولى ، من باب أنّها قراءة حقيقية باعتبار أن النص يكون « فارغا قبل هذه القراءة و الذي يجعل منها أخيرا نشاطا ممتلئا يعمل على ملء النص دلالة »[2] و بذلك يؤكد على أحادية القراءة و هذا ما يرفضه "عبد الملك مرتاض"؛ ذلك أنّ كل قراءة تخلق روحا جديدة للنص و تضفي عليه صبغة متجددة تخرجه في حلة مغايرة لما سبق ، و هذه القراءات تتنوع فهناك قراءة مستهلكة و قراءة استطلاعية و قراءة منتجة ، و هذا ما يخلق القلق المعرفي ويفتح الباب على مصراعيه لطرح التساؤلات .

يرى الناقد أنّ مصطلح "قراءة القراءة " مصطلح مستحدث و لكنه قد عرف عند العرب قديما تحت مسمى "نقد النقد" حيث أنّها جاءت « ردا لقراءة سابقة أو نقضا لتحليل لم يلق القبول ، ويظهر ذلك في التعليقات التي كانت تكتب حول النص المقروء »[3] و بهذا فإنّ مصطلح " قراءة القراءة " قد برز في النقد الجديد من اجل التحرر من الإجراءات الصارمة التي فرضها النقد التقليدي ، و عليه فإنّ هذا المصطلح يعبر عن ابتداع لابتداع

---

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص68 .

[2]– حبيب مونسي : فعل القراءة النشأة و التحول ، ص159 .

[3]– عرابي لخضر : محاضرات في نظرية القراءة ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة و الدب العربي ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، الجزائر ، ص15 .

آخر ، فنجد كتابة إبداعية تليها كتابة ابتداعية تحليلية ، لتأتي بعدها كتابة ابتداعية من الدرجة الثانية هي قراءة القراءة ، و من هذا المنظور فهي تعد « النشاط الذي يجعل من المقروء المكتوب نمطا إبداعيا جديدا من خلال إعادة كتابته وفق الرؤى و الأفكار الجديدة » [1].

ج- نظرية القراءة بين التراث و الحداثة :

يعالج الناقد جملة من القضايا الهامة ، و يتعرّض لمجموعة من الإشكاليات التي تنضوي تحت لواء نظرية القراءة ، كقضية "نظرية القراءة بين التراث و الحداثة عند العرب " ، فيتطرق أولا إلى تقديم بعض المظاهر المبكرة للقراءة في الأدب العربي ، حيث يشير إلى أنّ قراءة العرب القدماء ترتكز على ثلاثة مستويات : المستوى اللغوي ، النحوي و الأسلوبي ، ذلك أنّ النص المقروء يحلل بشرح الألفاظ المبهمة و فك شفرات المعاني و تفسيرها ثم الكشف عن البنية النصية من خلال التحليل النحوي ، فالشارح يعمد إلى النص فيدرسه نحويا من حيث الإعراب و التقدير ، و بذلك يبيّن البنية اللغوية للنص المقروء ، لينتقل في الأخير إلى المستوى الأسلوبي من خلال تلخيص النص و النسج على منواله . و النصوص المحللة في القرون الأولى للهجرة كانت من جنس الشعر باعتباره يعبّر عن الأدب لتتوسع بعد ذلك إلى نصوص المقامات و الخطب الممثلة لجنس النثر ، و كان أغلب هؤلاء المحللين فقهاء و أصوليين و لغويين و بلغاء مع قلة الأدباء و النقاد ، و ذلك راجع إلى تمكنهم من إدراك معاني العربية و التعبير عنها بأسلوبهم ، بيد أنّ النقاد أمثال "ابن سلام الجمحي" في كتابه " طبقات فحول الشعراء" ، و" أبي عثمان الجاحظ" في "البيان و التبيين" و "قدامة بن جعفر"في "نقد الشعر" تعرضوا في تحليلهم للنصوص الشعرية إلى مواضيع غير شاملة و متفرقة ، و بذلك كان تحليلهم جزئي و رؤيتهم مقتضبة ، و هذا راجع إلى نظرتهم في أنّ قراءة هذه النصوص هي من عمل اللغويين فقط لمقدرتهم على الإعراب و المعرفة باللغة العربية ، يقول : « أولائك

[1]- إبراهيم عبد النور : جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة ، ص 53 .

النقاد كانوا يرون قراءة نص من النصوص برمته أمرا من أمور اللغويين وحدهم لتمكنهم من الغريب و إلمامهم بلغي الأعاريب و براعتهم في تخريج مسائل الإعراب » [1].

أمّا قراءة القراءة – حسب الناقد – فقد ظهرت في النقد العربي من خلال الرد على قراءة سابقة أو نقض لتحليل لم يقبل ، و هذا الشائع و يستدل على هذا بابن سيدة الذي رفض في أغلب الأحيان قراءة من سبقوه أثناء قراءته لـ "مشكل أبيات المتنبي" .

يشير "عبد الملك مرتاض" إلى تناقض القراءات النقدية العربية حيث أنّها « غالبا ما تقوم على أساس التخريج النحوي و سلامة البيت الشعري إعرابيا »[2] كما أنّها كانت تقوم على تأويل المعاني و الذوق الخالص ، وبذلك فالقراءة قامت على ثلاثة أشكال: أوّلها على أساس التخريج النحوي وهو الأغلب ، و الشكل الثاني لها يقوم على التأويل للمعاني و الدلالات أمّا الشكل الثالث فينحصر في الذوق الذي يختلف من محلل لآخر ، و هذا ما يغري بقراءة القراءة فكثيرا ما يكتب النقاد المتأخرين انطلاقا من جهود السابقين و ما استفادوا منهم ، حيث في بعض الأحيان يتناصوا معهم غير أنّه لم يكن هناك اعتراف صريح بالأخذ منهم ، و يمثل "مرتاض " بقراءة "شيخ المعرة" لـ "سقط الزند" لـ "أبي العلاء المعري" التي استفاد منها "التبريزي" و "البطليوسي" ، و"أبو الفضل قاسم الخوارزمي" دون تصريحهم بذلك بالرغم من اتفاقهم في القراءة في بعض أطوارها ، و عليه فإنّ قراءة القراءة قد قامت سابقا على عدم التصريح بالإفادة منها .

ثمّ يشرح الناقد كيف تحول مفهوم القراءة من الهواية إلى الاحتراف ، فيرى أنّ الكتابة تطورت في نهاية القرن الثاني هجري و بدأت في الاحتراف و عرفت ازدهارا في القرون اللاحقة ، حيث أخذت طابع الشمولية

---

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص78 .

[2]– إبراهيم عبد النور : جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة ، ص54 .

ويعتبر "المرزوقي" أشهر القراء الذين احترفوا في قراءة النصوص الشعرية ، و لذلك اكتسب « أهمية بالغة في دراسات "مرتاض" (...) و لعلّ جل قرّاء الحماسة قد عاجوا على أعماله و نهلوا منها »[1] و استفادوا من تأويلاته و شروحاته .

يشير الناقد إلى أنّ القراءة المنهجية الاحترافية ربما انطلقت من عمل "أبي بكر يحي الصولي" حول أشعار حماسة أبي تمام و ابن جني و الآمدي و ابن هلال العسكري ، و يخصّ بالذكر شروح المرزوقي . و يتساءل " الناقد" عن إشكالية وجود نظرية للقراءة ، فيشير إلى أنّ التأسيس لنظرية القراءة كانت من الطموحات التي سعت إليها الشكلانية الروسية التي حاولت علمنة الأدب مما أدى بالنقاد الغرب إلى وضع فكرة تأسيس نظرية للأدب تشمل عدّة نظريات متفرعة عنها ، لتأتي المدرسة الحداثية في فرنسا خاصة محاولة تطوير هذه الفكرة كجهود بارط و غريماس و ميشال فوكو و تودروف...الخ لعلمنة الأدب ، و قد اختلف تصوّرهم للأدب فالقراءة عند غريماس « تقوم على شيء مما يمكن أن نطلق عليه الميكانيكية اللسانية »[2] ، و بارط يأخذ القراءة نحو الإبداعية فينطلق من إبداع أوّل ليأتي بإبداع ثاني ، أما "ميشال فوكو "فيدمج الأدب بالفلسفة في قراءته ، حيث تصبح اللغة هي المتحدث الرسمي في أي ابتكار أدبي ، بينما الأنا شيء خارجي ينفصل عن اللغة التي تشير إلى الحقيقة و الوجود ، و بما أنّ النص ناتج عن الخيال و القراءة هي مقاربة لهذا النص الذي صوّره الخيال و الخيال توهّم حرّ يطير أينما شاء لا تحكمه حدود و لا تقيده ضوابط علمية أو أسس واحدة و هنا يتساءل مرتاض عن وجود نظرية للقراءة ترصد حدود الخيال ، و بالتالي حجز الإبداع في مستوى معين ، و يجيب بقوله « (...) إنّه علينا الاحتياط و الاحتدار حين محاولة التنظير للقراءة ، أي التنظير للكتابة في أشكالها المختلفة و أجناسها المتباينة (...) و ما نقرأه من مثل نظرية الرواية و نظرية الشعر ، و من باب أولى نظرية القراءة (...) لا يعني إلاّ

[1]- المرجع السابق ، ص54 .

[2]- عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، 86 .

رغبة جامحة من النقّاد المعاصرين في التوّصل إلى أدوات صارمة يتفق من حول الحد الأدنى من إجراءاتها الناس »[1] وبذلك فعبد الملك مرتاض لا ينكر جهود النقاد في محاولة التنظير لها ، والتوصل إلى تقنيات صارمة متفق عليها .

و في الصدد نفسه يتعرض الناقد إلى إشكالية وجود قراءة واحدة أو قراءات متعددة و مختلفة ، ليشير إلى مختلف المناهج و قراءاتهم ، ففي القديم لم تتجاوز القراءة المستويات الثلاثة أما الآن فإجراءات القراءة تطورت مع تطور المذاهب في فرنسا و بروز التيارات الفنية ، إذ كانت هناك محاولات لإلغاء الآليات السابقة فكل مذهب يقوم على إنهاء المذهب السابق و هدمه ، ومع مجيء اللسانيات الحديثة التي تنظر إلى النص على أنّه بناء لغوي أنشأت الأسلوبية التي سعت إلى وضع مبادئ تقوم عليها القراءة على الرغم من تخصص اللسانيات في هذا الحقل، وبذلك لم تتوصل إلى قراءة شاملة من باب أنّها لا تتيح المجال للبحث في أدغال النص و استدراج خباياه و فك ألغازه ، و استخراج مكامنه الفنية و الجمالية ف « الأسلوبية أوشكت أن تغتدي ميكانيكية الإجراءات ، بحيث تراها لاهثة وراء الكشف عن نظام الأسلوب من خلال الخصائص المورفولوجية للجملة » [2]، و يشبّه "عبد الملك مرتاض" هذه القراءة بقراءة القرّاء الذين يتبعون إجراءات التحليل النفسي في القراءة التي تنهض من فرضية مرضية الأديب و عدم وعيه لما يكتبه ، و بذلك يكون كل أديب مريض حسب هذه المدرسة .

يرى الناقد أنّ هناك قراءات متعددة و متباينة فيما بينها و في هذا الصدد يقدم لنا أمثلة عنها مثل الاقتراح الذي جاء به "غريماس" في كتابه "الدلالة البنيوية " و كذا قراءة "رولان بارط" لقصة "هونوي دي بالزاك" بالإضافة إلى قراءة "كلود ليفي ستراوس" لأسطورة أوديب و كلها قراءات تختلف عن بعضها البعض ، و هذا يرجع إلى التباين و الإختلاف في مرجعيات و رؤى النقاد في قراءاتهم للنصوص الأدبية و إلى الإجراءات التي يعتمدونها ، غير أنّ "الناقد" يقدم جملة من الملاحظات بشأن القراءات السالفة الذكر ، فقراءة غريماس لا صلة لها

[1]- المرجع السابق ، ص88 .

[2]- المرجع نفسه ، ص90 .

بالقراءة الأدبية لأنّها تنتمي إلى الحقل اللساني ، أما قراءة ستراوس –على الرغم من تميزها الواضح –إلا أنها لا تحل مشكلة القراءات الأدبية.

ثم ينتقل الناقد إلى الحديث عن القراءة السيميائية و التي بالرغم من كونها مغايرة لما عرفه النقد غير أنّها جاءت بإجراءات لا تصلح بشكل جازم و كلي للقراءة الأدبية ، و يرجع هذا القصور إلى أنّها تكتفي بدراسة اللغة و علاقاتها داخل الخطاب و لهذا يجد أنّ الإجراء المستوياتي هو الأجدر فيقول : « فلعل الإجراء المستوياتي الذي عالجنا به جملة من النصوص الأدبية و قرأناها من خلاله (...) أن يكون أدنى إلى القدرة على شيء من تناول النص الأدبي بقراءة تنهض على التحليل »[1] .

يشير "عبد الملك مرتاض" إلى أنّ بارط من النقاد المحدثين الذين اهتموا بنظرية القراءة و ذلك في كتبه و مقالاته مثل كتاب س/ز . S / Z حيث حاول أن يقيم القراءة على عدد من المحاور من خلال ربطها بمجموعة من القواعد مثل : القراءة التقويمية و القراءة التأويلية و القراءة التقريرية حيث خصّ بالدراسة كل من القراءتين الأخيرتين ،فهو يرى بأنّ التعويل على القراءة التقريرية فيه كثير من المغالطات لأنّ تقييد نظام اللغة في حدود الجملة من شأنه أن يقتل اللغة الأدبية ، ذلك أنّ الأدب هو إبداع حرّ يقوم على اللغة ، و حصره ضمن نظام يذهب بتميزه و جماله، بالإضافة إلى الغموض الذي يكتنف التقريرية ، ما جعل السيميائين يرفضونه و يبنون قراءتهم عكس هذا المفهوم .

يشترط "عبد الملك مرتاض" في القراءة الأدبية أن تكون أكثر جمالا من النص الأصلي ، لأنّ القراءة لا تقتصر على إصدار الأحكام النقدية على النص و فقط ، بل هي أيضا إبداع شأنها في ذلك شأن الإبداع الأول ، و هذا ما جعله يعيب على بارط الذي اعتمد القراءة التأويلية لقصة "سارازين " ، حيث يقول : « و أمّا حين

[1]– المرجع السابق ، ص95 .

تناول بارط القراءة التأويلية لقصة سارازين فإنّه لم يأت حينها لما نراه حقا جديدا ، فالتأويل أزلي عرفه الإغريق منذ خمسة و عشرين قرنا و عرفه العرب منذ أربعة عشر قرنا »[1] .

تغيرت دلالة القراءة في النقد الحداثي عمّا كانت تحمله في النقد التقليدي حيث أضحت تمثل كل ما هو إبداع متميز و إنتاج جميل ليس في إمكان الكل إنتاجه ، ذلك أنّ القراءة هي : « سلوك حضاري ، فكري، ذهني ، روحي ، جمالي ، ثقافي ، هي عادة متحضرة هي أدب متأصل هي مثاقفة واعية (...) أو كما يعبر عنها بعض الغربيين تناص »[2] و هي أيضا مرتبطة بالقرّاء و هويتهم و مرجعياتهم ، و لعلّ هذا ما أفضى إلى إلغاء دور المؤلف في فهم النصوص الأدبية حيث عرفت هذه الخيرة نوعا من الاستقلالية عن المؤلف ، و ذلك بإعلان نقاد الغرب الحداثيين أمثال : فاليري ، بارط و كوفو ... عن موته ، و في هذا الصدد يقول بارط : « لقد مات المؤلف من حيث هو مؤسسة ، احتفى شخصه المدني و الغرامي السيري ولما جرّد من كل ما لديه ، فإنّه لم يعد يمارس على مؤلفه تلك الأبوية الرائعة التي تكفل كل من تاريخ الأدب و التعليم سرده و تحديده »[3] لتنتقل بذلك سلطة قراءة النص إلى القارئ ، و قد اتبع الحداثيون العرب ما جاء به النقاد الغرب من إعلان عن موت المؤلف ، وذهبوا مذهبهم فلم يحيدوا عنهم ، و قد كان هذا الإتباع بشكل مطلق دون محاولة منهم إلى مناقشة هذا التحوّل الكبير في النقد الأدبي غير أنّ "مرتاض" يرفض هذه الفكرة حيث يصفها بالفكرة العابثة ، لأنّنا حين نقرأ نصا لا نستطيع قراءته مفصولا عن مؤلفه.

يختتم الناقد هذا الفصل بالحديث عن الخلفيات الإيديولوجية لرفض المؤلف ، و يوضّح سبب الدعوة لرفضه و استقلالية النص عن مبدعه حيث أنّ هذه الفكرة قد جاءت نتيجة لرفض التاريخية ما أفضى إلى رفض للقيم

---

[1]- المرجع السابق ، ص98 .

[2]- المرجع نفسه ، ص101 .

[3]- رولان بارط ، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا و الحسين سبحان ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988 ، ص33 .

و للإنسان ، ذلك أنّ البنيوية قد ارتبطت بأسس و قيم جديدة منها : رفض التاريخية يقول في هذا الشأن : « لقد رفض التيار البنيوي ، إذن ، التاريخ و أقام مقامه اللاتاريخ (...) ، كما رفض المؤثرات التي كانت أصول الأدب المقارن تنهض عليها . و أقام على أنقاضها التناصية التي حاولت إلغاء الأفكار » [1]، فرفض التاريخ ينتج عنه بالضرورة رفض المؤلف و قطع الصلة بينه و بين النص ، فالدراسة يجب أن تنصب فقط على العمل الأدبي و لا ينبغي الخروج عنه إلى ما دونه .

غير أنّ الناقد يرفض مقولة –موت المؤلف– و موت التاريخ– لأنّ التسليم بهذه الفكرة امر ليس له معنى و غير مؤسس على علم ، ذلك أنّ قراءة النص الأدبي لا تكتمل إلا من خلال النص و مؤلفه ، فالإعلان عن موت المؤلف نهاية الإبداع لأنّه لا إبداع دون مؤلف.

د– القراءة بالإجراءات السيميائية :

يعالج "عبد الملك مرتاض" موضوع الإجراء السيميائي و حدود القراءة – حيث يفتتحه بنفي حداثة القراءة السيميائية ؛ ذلك أنّ نقدنا العربي عرف أعمالا تحليلية ذات صلة بالتأويلية التي هي فرع من فروع السيميائية ، و يشير إلى أنّ القراءة تتنوع بتنوع القرّاء و المحللين وتعدد الأدوات الإجرائية التي يعتمدونها في التحليل و هذا ما يعرف بالتركيب المنهجي ، أي المزاوجة بين عدة أساليب إجرائية في الدراسة السيمياية ، ويمثّل على ذلك بمحاولة "غولدمان" أن يزاوج بين النزعة البنيوية و الاجتماعية التي شكلت البنيوية التكوينية ، لينتقل بعدها إلى الحديث عن جذور المناهج و خلفياتها المعرفية ف « اللسانيات إنّما انتهضت على جهود النحاة و فقهاء اللغة ، و ربما على بعض جهود المعجميين الكبار أيضا كما أنّ الأسلوبية (...) قامت على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة : البيان ، المعاني و البديع في حين لم تنهض البنيوية إلاّ على أنقاض تنظيرات الشكلانين الروس (...) على حين أنّ

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص107 .

السيميائية هي خليط من اللسانيات و النحويات و ربما البلاغيات أيضا » [1] و عليه فمن غير المعقول أن يكون هناك منهج قائم بذاته ، مستقل بإجراءاته ، فلا ضير عند قراءة النص و تحليله سيميائيا من الاستعانة بإجراءات أخرى قصد التعمق في النص و الإحاطة بكل جوانبه ، و الناقد الكفء هو من يملك القدرة على المشاكلة من خلال الوعي المنهجي ، و في هذا الصدد يتطرق إلى إشكالية طرحها في شكل تساؤلات منها : هل هناك قراءة حيادية و قراءة متحيزة ثم هل هناك قراءة متعددة في مقابل قراءة أحادية ؟

يقدم لنا الناقد وجهة نظر غريماس الرافضة لمبدأ تعدّد القراءات و يعدّها «ضربا من القراءة المتحيزة أو القراءة غير الموضوعية »[2] ، و يخالفه الرأي في هذه المسألة على اعتبار أنّ النص الواحد يحتمل قراءات متعددة و مختلفة من قارئ لآخر ، و من باب عمق الثقافة و سعة الإطلاع و كثرة التحليلات و بذلك تكون « القراءة الأدبية عالم مفتوح لا تغلق آفاقه و حقل خصيب لا يجذب عطاؤه – فكل من يقرأ نصا أدبيا يدرك منه ما لا يدرك سواه – و قد يجد فيه ما لم يكن وجد فيه الذين سبقوه إليه »[3] فدعوة غريماس إلى أحادية القراءة –حسب مرتاض– هي ضرب من التحيز « لأنّ النص الأدبي يبدو لأول وهلة ، عالم صغير بسيط غير معقّد و لا متشعّب الطرق ، و لكن بالتسلح الألسني المعمّق يمكن أن نستكشف من خلاله عوالم ضخمة قد لا تكون لها حدود »[4] و عليه فإنّ "مرتاض" يؤكد على أنّ انفتاح النص على التأويلات كان مألوفا في الذوق العربي القديم ، و يمثل على ذلك بشعر المتنبي الذي قرأ بأكثر من قراءة أشهرها : قراءة علي بن عبد العزيز الجرجاني ، ابن سيدة ابن جني و التبريزي و كل قراءة تختلف عن الأخرى ، كل حسب تخصصه (لغوية ، نحوية ، أسلوبية) .

---

[1]– المرجع السابق ، ص114 .

[2]– المرجع نفسه ، ص117 .

[3]– ميرزا الخويلدي : كيف يمكن جذب سواد القرّاء إلى القراءة الأدبية .

[4]– عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين و إلى أين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط ، 1983 ، ص52 ، 53 .

يخوض الناقد في إشكالية المنهج ، و يرفض اقتصار القراءة على منهج واحد بسبب قصور المنهج و افتقاره إلى الكمال إذ « لا يوجد منهج كامل ، مثالي لا يأتيه الضعف و لا النقص من بين يديه و لا من خلفه . إذن فمن التعصب التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنّه وحده و لا منهج آخر معه »[1] . حيث أنّ قراءة نص وفق آليات منهج واحد يجعله أسيرا لهذه القراءات و يفقده أدبيته و جماليته و بذلك فهو يلمّح إلى أفضلية تطبيق منهج مركب في القراءة ، و الذي يقوم على التداخل و المزاوجة بين المناهج وذلك بغية « الابتعاد عن النظرة الميكانيكية إلى النص الأدبي ، وهي نظرة الإيديولوجيين والنفسانيين والاجتماعيين و البنيويين و السيميائيين جميعا فكل من هؤلاء يعمد إلى قراءة نص ما من وجهة نظر شديدة الضيق ، بالغة التعصّب »[2] و هذه المزاوجة ترتبط أيضا بنوع الجنس الأدبي فمثلا الرواية الجديدة يمكن دراستها وفق المنهج البنيوي و السيميائي معا.

ينتقل الناقد إلى تفسير كيفية تطبيق الإجراءات السيميائية كالانزياح و التأويل و غيرها في قراءة النص الأدبي باعتباره حقلا للقراءة ، كما يشرح المصطلحات السيميائية المعاصرة كالتباين و التشاكل و غيرهما ، فيعطي مقابلاتها بالعربية و كذا كيفية التحليل بها . فقراءة النص بأدوات سيميائية يمكّننا من الإفادة من السيميائية من خلال التوقف عند الألوان و دلالتها و الأصوات و تأثيرها ، إضافة إلى السمات الشمية و تأويلاتها و هذا ما يضفي على هذا التحليل الجمالية و الشمولية .

تقوم نظرية القراءة حسبه على عدد من المظاهر ؛ ذلك أنّ كل نص نسيج من السمات التي ترتبط ببعضها البعض من خلال التباين أو التشاكل الذي هو الغالب ، و هذه السمات تسهم في تعدّد القراءات للنص الواحد إذ أنّ « دلالات السمات اللفظية إما أن تكون منتشرة المعنى كالشمس و الفضاء و النهار و إمّا أن تكون

[1]- عبد الملك مرتاض : التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي ، دار الكتب العربي ، الجزائر ، 2001 ، ص18 .

[2]- عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص121 .

منحصرة كالقبو و الظلام (...) و يسهم هذا الاستكشاف في إغناء الإجراءات السيميائية لتحليل النص و الذهاب بتأويل سماته اللفظية إلى أبعد الحدود الممكنة »[1] .

و على غرار التشاكل فإنّ التباين يكتسي هو الآخر أهمية في تحليل النص ، ذلك أنّه يساعد على إبراز التعارض بين السمات اللفظية (السواد ، البياض) لتحديد معانيها .

يقوم التحليل السيميائي عند "عبد الملك مرتاض" على مبدأ تعددية الإجراء من أجل صبر أغوار النص الأدبي و الخوض في سراديبه التي تنطوي تحتها أربعة إجراءات سيميائية : التشاكل ، التباين ، التماثل و التحايز (التقاين).

يتطرق الناقد إلى علاقة السيميائية بالأسلوبية و البلاغة ، فالأسلوبية لم ترق إلى مصاف النظرية مما جعل المشتغلين في مجال النقد يدمجونها ضمن السيميائيات أما البلاغة فقد استفادت من أدواتها السيميائيات هذه الأخيرة التي تحاول تسليط الضوء على السيمات التي يحملها النص كالانزياح و المجاز، ثم يعود بالحديث إلى شرح المصطلحات السيميائية المعاصرة التشاكل ، التباين ، التماثل (أيقونة) القرينة ، التحايز ، و يبدأ بمصطلح التشاكل Isotopies و يشير إلى أنّه ذو جذور غربية ، يتكون من الجذرين الإغريقيين: ISO معناه يساوي ، وTopos معناه المكان أي تساوي المكان و يقصد به « كل ما استوي من السيمات اللفظية الظاهرة المعنى و الباطنة ، و المتمثلة في التعبير أو الصياغة و تأتي متشابهة مرفولوجيا أو نحويا أو إيقاعيا أو تراكبيا ، عبر شبكة من الاستبدالات و التباينات و ذلك بفضل علاقة سياقية تحدد معنى الكلام »[2] و بذلك فهو محور تركيبي يتكون من السمات اللفظية التي تتشابك على عدة مستويات ، تساهم في تجانس هذا التركيب و يتشكل معناه

[1]- المرجع السابق ، ص127 .

[2]- المرجع نفسه ، ص132 .

من خلال السياق ، و هو عند ميشال أريفي « النواة التركيبية لوحدات لسانية ظاهرة أو غير ظاهرة منتمية إمّا إلى التعبير و إمّا إلى المضمون أو هو بوجه عام تكرار لوحدات لسانية »[1] إذ أنّه المركز المحوري الذي تتشكل من خلاله الوحدات اللسانية التي تحددها الصياغة أو التعبير .

لينتقل إلى مفهوم التباين Hétérotopie الذي هو مصطلح قديم ، يشير إلى الاختلاف و التقابل ، و لا يقوم إلاّ على أساس التشابه ، و هو مشتق من لفظين إغريقيين Hétéros معناه "غير" و topos معناه مكان أي المكان الآخر و هو « مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع و المحمول بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ »[2] ، فهو يحدد وفق العلاقة التي تربط بين دلالة الموضوع و دلالة المحمول ، من باب أنّ التباين يتركب من ثلاثة عناصر هي : مسند (موضوع) مسند إليه (محمول) و العلاقة بينهما .

ثم يعرج على مصطلح التقاين ، الذي يعادل في العربية عنده مصطلح التماثل و الأيقونة عند النقاد الحداثيين العرب الذي هو مصطلح سيميائي منحدر من اللغة الإغريقية Eikona و يدل على السمة الحاضرة التي تطابق السمة الغائبة ، حيث تستحضر الصورة الغائبة من خلال الصورة الحاضرة ، أي الحاضر يعكس الغائب ليكون بذلك توافق بين الدال و المدلول ، و ذلك من اجل تقريب الصورة البعيدة و تجسيدها ، و هذا المصطلح –حسب الناقد– يتقارب إلى حد بعيد مع مصطلح القرينة من باب أنّ كلا منهما يخضع إلى مبدأ السببية .

يشير الناقد إلى أنّ مصطلح القرينة هو ما يسميه بيرس Indice قد عرف في النقد العربي المعاصر بمصطلحات كثيرة منها المؤشر ، الاستدلال ، و القرينة هي المصطلح الأقرب من منظور أنّه معروف في البلاغة

[1]– المرجع السابق ، ص133 .

[2]– المرجع نفسه ، ص137 .

العربية و متداول ، و هي حدث يمكن إدراكه بوضوح يساعد على التعريف بشيء آخر ، و بذلك فهو مؤشر يدل على مرجعية كظهور الدخان هو فعل يحيل إلى وجود نار باعتبار أنّ النار هي مصدر الدخان ، و بذلك فالقرينة تتمظهر في الأنسجة الكلامية تعبر عن شيء بصورة غير مباشرة أي بطريقة إيحائية .

ليصل في الأخير إلى مصطلح "التحايز" و هو « مظهر تفاعلي يستجيب لأي مظهر حيز داخل الخطاب الشعري فيقع التعامل معه على النحو الذي يقتضيه النسق »[1] حيث يتبادل الحيز وظائفه المتمثلة في التداخل و التفاعل مع مثيله في النص وفق ما يتطلبه البناء النصي .

و يختم هذا الموضوع بإشارة إلى عدم اقتصار المحللين على هذه الإجراءات وحدها لعدم تمكنها من الولوج إلى أعماق النص و التطلع إلى دلالاته المخبوءة .

هـ– العلاقة بين القراءة و الكتابة :

يتعرّض الناقد إلى موضوع إشكالية العلاقة بين الإرسال و الاستقبال أي الباث و المتلقي ، و ذلك من خلال شرح العلاقة الكامنة بين القراءة و الكتابة التي لم تحظ بالمعالجة الوافية ، و يشبه هذه العلاقة بعلاقة الجسد بالروح إذ أنّهما وجهان لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما ، لأنّ الكتابة تتطلب القراءة و القراءة لا يمكن أن توجد خارج نص مكتوب « فالنص الأدبي لا يحي إلاّ ضمن كتابة تنشأ عن عقل يغذوه خيال (...) و لكن توهج الكتابة لا يتم إلاّ بفعل ثقافي ، بمثاقفة تطلق اللغة عليه مصطلح القراءة »[2] وليس من الضروري أن تقع الكتابة و القراءة في نفس الزمان و المكان أو تعرف قصدية الكاتب ، و هذا ما أدى بالسيميائية الحديثة إلى

[1]– المرجع السابق ، ص145 .

[2]– المرجع نفسه ، ص148 .

استخدام إجراء التأويل في فهم الظاهرة الأدبية و تأويل النص من خلال الرموز اللغوية و السمات النصية و السياقات الثقافية و الإيديولوجية ...الخ و من هنا فالكتابة لا تكتب إلاّ لتقرأ ، ذلك أنّ الكاتب يعبر عن عواطفه و مكنوناته و أفكاره و أوضاع مجتمعه في شكل كتابة إبداعية و التي « تنشأ لا ريب من المجابهة بين الكاتب و مجتمعه هذا من جهة و من جهة ثانية تنشأ الكتابة من غائية اجتماعية »[1] فتكون بذلك وسيلة لإيصال رسالة أدبية من باث إلى متلق ، هذا الأخير يعيد إنتاجها إبداعا جديدا قائما على التناص مع الكتابة الأولى (النص الأصلي) ، و في هذا الصدد يشير الناقد إلى نمطين من القراءة : القراءة العقيم و التي تعرف بالقراءة الاستهلاكية و هي القراءة العادية المتداولة بين عامة القرّاء الذين يكتفون بالقراءة فقط ، و من هذا المنظور « فالقارئ العادي لا يعنيه إلاّ النص كما قدّم له مضمّنا في عمل إبداعي تضبطه دفتا كتاب يبتاعه من السوق »[2] ، و القراءة المنتجة التي يقوم بها الناقد الأدبي من خلال القيام بالتعليق أو التأويل عند ممارسة القراءة على أي نص أدبي و إنتاج كتابة أخرى .

و دائما في الموضوع نفسه في قضية علاقة القراءة بالكتابة نجد مرتاض يشرح آراء النقاد الغربيين حول المسألة عند كل من غريماس الذي يتناول قضية القراءة و القارئ و توذوروف و بارط ، و أخيرا يتعرض إلى القراءة عند موريس بلانشو .

يقر غريماس بوجود علاقة حميمة بين القراءة و الكتابة ذلك أنّ القراءة هي إعادة نسج النص الأصلي دون الاهتمام بقصدية كاتبه شريطة أن يكون القارئ في نفس مستوى الكاتب من حيث الثقافة و المعرفة فوجود التقارب ضروري « بين مستويي اللغة لدى كل من الكاتب و القارئ ليسهل فك الشفرات اللغوية ، و فهم

---

[1]- رولان بارط : الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة محمد نديم خشنة ، مركز الإنماء الحضاري ، دب ، ط1 ، 2002 ، ص24 .

[2]- عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي، ص137 .

السمات اللفظية »[1] و في هذا الصدد يشير إلى اختلاف وجهة النظر بين غريماس و الجاحظ ، فغريماس يشترط في القارئ امتلاك ثروة لغوية و معرفية تمكنه من كشف خبايا النص في حين أنّ الجاحظ يتوجه إلى الباث حيث يشترط فيه أن تكون لغته سليمة سهلة يستقبلها المتلقي بسلاسة – بحيث يجد فيها المتعة و الفائدة – و يقدم لهما نقدا ، إذ يرى بأنّ دعوة الجاحظ إلى تمجيد اللغة فيه إنكار لمسألة الانزياح التي تضفي جمالية على النصوص الأدبية ، أما غريماس فقد عاب عليه تصنيف القراءة و الكتابة من منظور ميكانيكي في حين أنّ الكتابة إبداع يقوم على الخيال، و أنّ القراءة هي ما تزيد النص المقروء جمالية و حياة جديدة .

و يعود الناقد مرّة أخرى و يتحدث عن المسألة التي أثارها غريماس حول تعددية القراءة رافضا دعوته إلى إلزامية القراءة الواحدة حيث يقول : « إن من المقبول التسليم بأنّ نصا واحدا يشتمل على طائفة من التشاكلات التي تفضي إلى تعددية قراءته »[2] و ذلك من باب أنّ النص الواحد هو نسيج لغوي يحمل معاني متعددة و متغيرة يقوم على الإنزياحات (تقديم ، تأخير) و موجّه إلى قرّاء متباينين في الثقافة و الأذواق ما يجعل كل قارئ يؤوّل النص حسب رؤيته .

كما يرفض مصطلح التلفظ الذي جاء به غريماس و عمّمه على كل معاني القراءة بحكم تعلقه بالجانب الصوتي (النطقي) داعيا إلى إبقاء مصطلح القراءة الذي يجمع بين الجانب البصري و الذهني .

أما تودروف فيعرض للقراءة في مقالة له بعنوان " القراءة بما هي بناء" حيث ميز بين صورتين للقراءة : الأولى ترتبط بالقارئ من حيث التباين في المعتقدات و التاريخ و الإيديولوجيا و الثانية هي صورة القارئ نفسه إذ تظهر

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص157 .

[2]– المرجع نفسه ، ص161 .

في بعض الكتابات ، و بذلك يقر بازدواجية القارئ و يصرّ على إلزامية التفريق بين القارئ الأدبي و القارئ العادي (المتلقي المسرود له) .

و بالنسبة لبارط فهو يعطي الأهمية البالغة للكتابة حيث يعتبرها عنصر جذب للقرّاء من باب أنّ المؤلفين و الكتاب هم من يقومون بإغراء القرّاء و إغوائهم باعتبار أنّ « النص تميمة ، وهذه التميمة ترغب فيا ، و يخطب النص ودي عن طريق ترتيب كامل لشاشات غير مرئية و عن طريق مماحكات انتقائية : تتصل بالمفردات و المراجع وقابلية القراءة »[1] ، و بذلك تصير القراءة فضاءا للذة و ليس لإصدار الحكام .

يذهب بارط مذهب تودروف في تصنيفه للقراءة إلى نظامين قرائيين قراءة سطحية لا تتعمق في دلالات النص و لغته و قراءة عميقة لصيقة بالنص ، و في هذا يشير "مرتاض" إلى أنّ بارط لا يفضّل أي من القراءتين ذلك أنّ القراءة الأولى تهمل البناء اللغوي للنص ، أما الثانية فتضيّق عليه الخناق . أما بخصوص القارئ فإنّ بارت يعتبره هو الناقد و لا وجود لفرق بينهما ، غير أنّ هذا القارئ يختلف عن القارئ العادي « ففي حين يكتفي القارئ العادي بالمتعة التي يحصل عليها لدى قراءته نصا أدبيا ، فإنّ القارئ الناقد لا يكتفي بهذه المتعة ، و إنّما يتجاوزها للكشف عن دلالات النص »[2] .

في حين نجد "موريس بلانشو" الذي يساوي بين الكتابة و القراءة من منظور أنّ هذه الأخيرة هي « العملية التي عن طريقها يبث الإنتاج الأدبي نفسه »[3] فالكتابة لا تبرز إلّا بالقراءة ، غير أنّه يقصر القراءة على الشعر فقط بحكم ما تتميز به قراءة الشعر التي تكشف مميزاته و جماله الإيقاعي ما يجعلها موازية للكتابة ، و هذا ما يعيبه عليه مرتاض ذلك أنّ القراءة لا تقتصر على الشعر بل تتعداه إلى الأجناس الأدبية الأخرى .

---

[1]- رولان بارط : لذة النص ، ص33 .

[2]- محمد عزام : سلطة القارئ في الأدب ، منتديات تايمز ، أرشيف أدباء و شعراء و مطبوعات ، 08:00 ، 2011/05/15 .

[3]- موريس بلانشو : أسئلة الكتابة ، ترجمة نعيمة بنعبد العالي و عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ، 2004 ، ص52 .

يشير "مرتاض "إلى التطور الحاصل في القراءة ، حيث أنّها كانت في القديم مرهونة بتقديم إجابة عن سؤال يتضمنه النص الذي يعرفه الكاتب باعتباره معلما ، لذا كانت وظيفة القراءة هي الإفادة ، بيد أنّ هذا الوضع تغير مع القراءة الحديثة إذ أضحت غير ملزمة بالإجابة عن أي سؤال ، أو إصدار الأحكام على النصوص بالجودة أو الرداءة ، و من هنا يؤكد على التساوي بين القراءة و الكتابة و الملازمة بينهما .

و– القراءة بين التأويل و التأويل بالقراءة :

أمّا هذا الجزء من الكتاب فيخّصصه الناقد لموضوع القراءة و التأويل و يفتتحه بجملة من التساؤلات عن ماهية التأويلية و علاقتها بالقراءة و رؤية العرب و الغرب لها .

يشير الناقد إلى أنّ التأويلية و القراءة مفهومان مترابطان و متلازمان منذ القديم، فنجد أنّ العرب قد مارسوا عملية التأويل دون أن تكون لديهم معرفة به ، و يضيف إلى ذلك أنّ الثقافة العربية الإسلامية قد عرفت هذا المفهوم عن طريق تأويل النصوص القرآنية و تفسيرها ، أما بالنسبة للغرب فيتعرّض إليها " مرتاض " تحت عنوان " ماهية التأويلية " على أنّ هذا المفهوم قد اهتم به السيميائيين الغربيين أمثال : هانس جورج غادامير ، و بول ريكور ، و امبيرتو إيكو ، و غريماس ، حيث قدّموا تعاريف متعددة تكاد تكون متشابهة لأنّها تتناول موضوعا واحدًا و « غايتها تأويل النصوص الفلسفية الإغريقية من جهة و الثقافة الدينية المنبثقة من شروح التوراة و ما أضفى عليها اليهود من تحريفات و شعبدة و أساطير من جهة أخرى »[1] و من هنا فالتأويلية تطمح إلى تأويل النصوص و بلورة المعاني من خلال الاستعانة بالسياقات التاريخية و الاجتماعية ، و بذلك فهي تتّسم بتعدّد المعاني و اختلافها من قارئ إلى آخر و هذا ما ذهب إليه " دلتاي " و "هوسرل " ، ليكون التأويل بذلك « هو

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص184 .

تجاوز التعامل السطحي مع النص إلى سبر أغواره و كشف خباياه »[1] ، إذ يرتبط بالنص المبهم الذي يحمل دلالات و معاني عميقة تحتاج إلى فهم و تفسير .

يميّز " عبد الملك مرتاض " بين " التأويلية الكلاسيكية " التي اقتصرت على دراسة النصوص العظيمة ذات الصلة بالدين و الفلسفة و هذا ما أفضى بها إلى صعوبة تحديد إجراءاتها ، و بين " التأويلية المعاصرة الجديدة " التي وسّعت من حقل اهتمامها إلى مختلف النصوص الأدبية سواء عظيمة كانت أم بسيطة ، و يشير الناقد إلى أنّ التعريفات المقدمة من طرف كبار التأويليين هي تعريفات فلسفية لا تصلح للأدب .

يعرّج الناقد على منابع التأويلية ، حيث يرى بأنّ هناك أحداثا كبرى يصعب إيجاد تفسير واضح لها ممّا يؤدي إلى البحث عن تأويل لها وفي هذا الصدد يقول : « التأويلية هي جهاز إجرائي يتفرّد بتفسير بعض هذه الأحداث إذ لا التاريخ يستطيع (...) أن يتصدى لمثل هذه الأحداث الغامضة المعنى الملغزة الحدود (...) ولا النقد يستطيع (...) أن يرصد النص المطروح للقراءة و يعالجه »[2] ذلك أنّ التاريخ وظيفته نقل الأحداث لا تفسيرها ، أمّا النقد فمقيد بوظيفته و ماهيته لتبقى التأويلية – حسبه – الإجراء الأمثل لمقاربة النصوص الأدبية .

ينتقل الناقد إلى "حدود التأويل و جمالية التلقي" ليشير إلى قدم نظرية التلقي كفكرة و إلى حداثتها كنظرية مكتملة ، نشأت في ستينات القرن العشرين ، ثم يعرض روّاد نظرية جمالية التلقي كجورج غادامير و إمبرتو إيكو ، و يشرح مسألة " القصدية " و علاقتها بالقراءة التي أقامها إمبرتو إيكو على ثلاثة أطراف : قصدية المؤلف ، و قصدية الإبداع ، و قصدية القراءة ، وكل طرف مستقل عن الآخر فالمبدع ليس ملزما بشرح وتفسير قصده لكل القرّاء ، فحين انتهائه من إبداعه يترك الحرية للقارئ الذي بدوره يؤول النص حسب ثقافته بمعزل عن مبدعه ،

[1]– العيد جلولي ، و عبد القادر خليف : القراءة و التأويل من منظور اصطلاحي ، مجلة الأثر ، العدد 28 ، جوان ، 2017 .

[2]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص191 .

و النص في حدّ ذاته هو محرك التأويل إذ ينفتح « لينتج معاني لا متناهية في علاقته بجملة من المؤولين و هو الذي يعني مشيرا و محيلا من مركباته الأساسية (...) و منها يصبح ركنا أساسيا في أي نشاط تأويلي و من دونه لا وجود للتأويل أصلا »[1] و هذا ما يؤدي بالمؤوّل إلى تشكيل إبداع آخر جديد من خلال تعدّد قصدية القراءة والتأويل ، وهنا يتجلى الدور الفعّال للقارئ .

يربط الناقد ممارسات القراءة عند العرب بممارستهم التأويلية كما أشار إليها غادامير و إمبرتو إيكو، حيث قدّم مثالا عن هذا و الذي يتمثل في رد فعل المتنبي مع قرّائه الذين كانوا يعملون من أجل أن يصلوا إلى قصدية شعره ، حيث كان يمر عليهم و هو يبتسم ، و عليه فإنّ المتنبي عند نظمه لشعره لم يكن يهتم لقرّائه وقراءاتهم ، و الأمر نفسه مع قرّائه فهم أيضا لم يهتموا كثيرا بما كان يرمي إليه شعره بل كانوا يسعون إلى فهم شعره من خلال أسيّقة ثقافية و اجتماعية و سياسية .

يرى الناقد أنّ إشكالية التلقي عند العرب تدور حول سؤال « هل يقرأ الناس ما كتب الكاتب فيتعلقوا ، في شيء من اليأس بقصديته ؟ أو يقرؤا ، في استقلالية عن هذه القصدية فيقرؤا بالتأويل ؟ »[2] ، و هو في هذا الصدد يشيد بجهود المفسرين و علماء الأصول و المسلمين و براعتهم في تأويل النصوص الشريفة و قراءات الأدباء العرب للمعلقات السبع و غيرها ، ويشير إلى أسبقية غادامير في طرحه لمسألة استقلالية فهم النص عن قصدية الكاتب ، و أنّ إيكو لم يتطرق لمن سبقوه في هذه القضية ، و يستشهد بنص لغادامير ليبيّن ما جاء به و ليوضح المصدر الذي أخد منه إيكو .

---

[1]- أحمد مداس : مفهوم التأويل عند المحدثين ، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، العدد4 ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، جانفي 2009 .

[2]- عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص197 .

ليصل بعد كل هذا إلى القراءة التأويلية و استقلالية قصدية القارئ عن قصدية المؤلف الذي من المرجح أن يكون هو الحل الوحيد لتخطي إشكالية القراءة الأدبية ، لأنّ محاولة معرفة ما كان يريده المبدع من نصه سيؤدي بالقارئ إلى الابتعاد عن السبيل فيقول : « أرأيت أنّ الكاتب إنّما يكتب في لحظة إرتعاشة إبداعية تشبه قبسة العناية (...) بحيث أنّ الكاتب نفسه حين يعيد قراءة كتابته ، في أطوار معينة ، قد لا يفهم بدقة متناهية ما كان يريد قوله من وراء نسج كتابته تلك فكيف يحاول محاول –إذن– أن يتعلق بمسألة القصدية الدقيقة لتأويل الكتابة عن طريق القراءة الأدبية »[1] فمن غير الممكن أن يحاول القارئ معرفة قصدية المؤلف هذا الأخير نفسه في أحيان كثيرة لا يستطيع معرفتها و تبيّنها .

ثم يعرّج الناقد على مسألة أنواع القرّاء (المتلقين)حيث يؤكّد على كثرتهم و تنوعهم ؛ فهناك القارئ الساذج – حسب إيكو – و القارئ المنتج و القارئ المحترف ، فالقارئ / المتلقي الساذج لا يكون الغرض من قراءته إلّا للتعلم و هو بذلك غير قادر على إبراز قصدية المؤلف و النص ، أما القارئ المنتج فهو القارئ الذي يعمل على تبيان قصدية المؤلف و يحاول إنتاج قراءة جديدة ، لكن هذا القارئ لا يملك المستوى المطلوب لتأويل النصوص الأدبية ، على عكس القارئ البارع المحترف الذي باستطاعته أن يقدّم قصدية جديدة و أن ينتج قراءة جديدة ، وذلك لما يملكه من مؤهلات تخوّله لأن يكون مؤلفا هو أيضا كما تمكنه من أن يوافق قصدية المؤلف أو يعارضها ، وبهذا فإنّ تصنيف القراءة يخضع لمستوى القارئ و قراءته و كيفية تلقيه للنص و في هذا يقول : « فإما إن حامت حول حمى النص و أحاطت عليه (...) فإنّ قراءته ستصنف ضمن الممارسات التأويلية ، و أمّا إن كانت بعيدة

[1]– المرجع السابق ، ص199 .

عن النص ، تركض في واد سحيق ، عدت استعمالا للنص »[1] ، غير أنّ هذا التصنيف ليس من أجل المفاضلة بل من أجل تصنيف القرّاء .

يتساءل الناقد عن إمكانية وجود نظرية لتلقي الفنون بعامة و الكتابة الأدبية بخاصة ، و كذا وضع نظرية للعلوم الإنسانية مثل ما هو في الرياضيات والفيزياء ، و مدى قدرتنا التطبيق عليها ما يطبق على العلوم الأخرى ، و هو بذلك يشير إلى علمنة العلوم الإنسانية ، ليؤكد على صعوبة الاحتكام إلى نظرية علمية فيها ،و ذلك لما تمتلكه من خصائص و سمات تجعلها مميزة و مختلفة عن باقي العلوم ، فلا يمكن إخضاعها لأي معيار من المعايير كالعلوم التجريبية و لا إصدار أحكام واضحة و صارمة فيها ، ويستثني من هذا اللسانيات ويرجع السبب إلى قواعد النحو الصارمة التي ساعدت اللسانيات في تحقيق نتائج كبيرة ،عكس علم الدلالة الذي إذا حدّد وفق علم صارم سوف تنتهي القراءات و الدلالات ، وفي هذا المقام يشيد الناقد بالدور الكبير للسميائية من خلال إجراء الانزياح الذي جاءت به و الذي فتح المجال لتعدد القراءات الأدبية .

يشير الناقد إلى رأي " أفلاطون " في الكتابة ، فرغم اعترافه بحقيقة " الكلمة " إلاّ أنّه يرفض الكتابة الإبداعية ، لأنّها – حسبه – تحمل دلالات كثيرة و تأويلات متعددة ، لذلك فالناقد يقرّ بأنّ مسألة الكتابة قضية معقدة و عصيبة و مستعصية الحل منذ أفلاطون ، فهذا الأخير لم يهضم فكرة عدم قدرته في السيطرة على النص الأدبي ، و هذا لما يمتلكه من ميزات تجعل من فكرة التحكم فيه مسألة عسيرة ، ليبقى بذلك فضاءً مفتوحا على عدة تأويلات و قراءات و هذا ما جعل أفلاطون « يرى أنّ هذه الكتابة غريبة عن الحياة بل هي معادية لها »[2] و يرجع السبب –حسب مرتاض– إلى عجز أفلاطون في وضع قوانين محكمة للكتابة هذه الأخيرة التي لها الفضل الكبير على الفلسفة نفسها ، فلو لم تكن الكتابة لما وجدت الفلسفة و لما انتشرت و تطورت ؛ فهي التي وثّقت

[1]– المرجع السابق ، ص201 .

[2]– المرجع نفسه ، ص204 .

أعماله و خلّدتها ، و هذا ما جعل الناقد يؤكّد على أنّه ليس بالضرورة أن يؤدي التأويل إلى الابتعاد أو الحياد عن الحقيقة ، لأنّ رفض التأويل سيؤدي إلى تحجر الرأي و إلى غلق الباب أمام تعدد الآراء .

ينهي الناقد حديثه عن تمرد القراءة على الفلسفة القديمة ، حيث يشير إلى أنّ أفلاطون لم يكن الوحيد الذي رفض الكتابة الأدبية بل هناك مفكرين آخرين أمثال الفيلسوف الفرنسي " اتيان يونودي كوندياك " الذي ذهب إلى أبعد مما ذهب إليه أفلاطون حول الكتابة ، حيث اعتبرها أنّها أصل الشر و يوضح الناقد سبب هذا الرفض بقوله : « و لعل مصدر هذا العداء الفلسفي ذي الأصل الأفلاطوني يعود إلى : هل يمكن أن نفهم الفن أي نقيمه على نظرية تحلله و تقرؤه أو نتركه دون مفهمة »[1] و بهذا يجد رأيين مختلفين ومتناقضين ؛ فالأوّل يمثله " إيمانويل كانط " الذي يرى أنّنا نستطيع الإعجاب بالجمال و الفن دون أن نفهمه ، وهو الرأي الذي يؤيده فيه "جاك دريدا " إذ يرفض مفهمة الكتابة عامة و الكتابة الأدبية خاصة بحجة عدم الحاجة إلى هذه المفهمة ، أمّا الرأي الثاني الذي يمثله "هيغل " الذي كان يعمل على برهنة مفهمة الفن و الجمال الطبيعي، و قد كان لهذا الاختلاف في المواقف الأثر الكبير في ظهور إشكالية الشكل و المضمون حيث فضّل السيميائيين المضمون في حين آثر أصحاب فلسفة " كانط " الشكل .

يرجع الناقد سبب رفض بعض الفلاسفة للكتابة إلى عدم قدرتهم عن فهمها و التنظير لها ، و كذا إلى عدم التصريح بعجزهم عن فهمهم لعالم الأدب الذي يختلف كل الاختلاف عن الفلسفة ، ليؤكد في الأخير أنّ تعددية المعنى و التأويل في النص الواحد لا يعبر عن سوء الكتابة أو أنّها أصل كل الشر- كما وصفها أفلاطون – بل معناه أنّ الكتابة عظيمة و مميزة .

[1]- المرجع السابق ، ص208 .

ز- القراءة بالإجراء مستوياتي :

يعرض الناقد في هذا القسم تأسيساته لنظرية القراءة ، و ذلك بالتعرض لمفهوم القراءة بالإجراء المستوياتي ، حيث يبدأ بالتصريح بأنّ القراءة ليست بالأمر الهين ذلك أنّها نتاج جديد ، كما أنّها تتعدد بتعدد الإجراءات التي يفرضها النص و يلخصها في نوعين من القراءة : قراءة النص الشعري و قراءة النص السردي ، ثم يضيف نوعا آخر من القراءة هو قراءة النص القرآني .

و يقرّ الناقد بأنّ القراءة أحادية المستوى لا تستطيع الكشف عن الفنيات المخبوءة في النص و جمالياته ، حيث أنّه يخالف رأي كثير من القرّاء المحدثين سواء العرب أو الغربيين أمثال (الغدامي ، يمنى العيد، صلاح فضل، رولان بارط ، قريماس ، جون كوهان) الذين درسوا النص وفق مستوى واحد و لم يعرجوا على باقي المستويات ، فكأنّهم بذلك يسلطون الضوء على إحدى زواياه فقط ، و يتركون باقي أجزائه ، و النص الأدبي حسبه هو « بناية جميلة قائمة على دعائم عالية كأنّها معلقة ، و هي تقع في مكان مظلم ، و لكي نلم بكل أجزائها و زواياها علينا أن نضع من حولها مصابيح كاشفة تمدّها بالنور من تحتها و من فوقها و من خارجها و من داخلها »[1] و هنا يبين موقفه الرافض للقراءة الأحادية الإجراء داعيا لتعدّد المستويات في قراءة النص ، من باب امتلاكه لخصوصيات جمالية كثيرة تتجلى من خلال هذه القراءة ، و في هذا الصدد يحاول "مرتاض" عرض جملة من الإجراءات التي تتمثل في مستويات خمسة ، و هي كالتالي :

[1]- المرجع السابق ، ص213 .

أوّلا – المستوى اللغوي :

في هذا المستوى يستعين الناقد بمصطلح التفكيك لكن ليس بالمفهوم الدريدي ، و إنّما بمعنى تفكيك أجزاء لغة القصيدة ثم إعادة بنائها كما كانت في الأصل حيث يقوم القارئ بتتبع النص والكشف عن المادة اللغوية التي استعملها المؤلف في بناء نصه ، وتحديد مقدارها و طبيعتها من خلال إخضاعها لقراءة مجهرية شاملة .

و يشير "عبد الملك مرتاض" هنا إلى أنّ المستوى اللغوي هو بوابة العبور لباقي المستويات حيث يكشف لقارئ النص الشعري خبايا النص و سماته الفنية .

ثانيا – المستوى الحيزي :

هو إجراء قام جزء من نظرية القراءة عليه ، و يقصد به "مرتاض" أنّ أغلب السمات اللغوية تكون حاملة لمعاني الحيزية بشكل أو بآخر ، و يمثل على ذلك بالشجرة التي يمكن أن تحمل العديد من المعاني للحيز خاصة وأنّ الشجرة في الأصل تمنحنا حيزا معلوما ، ثم يقوم بتحليل ذلك الحيّز انطلاقا من السياق الذي استعملت فيه في النص المقروء ، و بذلك يوظف حيّزين :حيّز أصلي أمامي أي مباشر ، وحيّز خلفي أي مخبوء و غير مرئي و هو المسؤول عن تمثّل الحيّز الأمامي في الحالة المعبّر عنها و هو الأكثر امتدادا لقابلية القراءة الإيحائية، و بناءً على ذلك فالحيّز يرتبط بالقارئ فيتحدّد انطلاقا من ذكائه وقدرة قريحته على اقتراء الأبعاد الحيزية الكامنة فيها والماثلة حولها .

و هكذا يشرح الناقد كيف أنّ الحيّز واسع حيث يدل على الحجم و الشكل و الفضاء و غير ذلك من الدلالات المتعددة التي تتعلق بالقارئ و بذلك « فالنص الأدبي يسمح بابتداع أحياز متعددة ومتجددة بتعدد

القرّاء و تجددهم »[1] و لا يقصر التعامل مع الحيّز على النص السردي و فقط و إنّما يتعداه إلى النص الشعري ، من باب أنه يحمل سمات لغوية تكمن فيها عناصر الحيّز التي تحيل إلى دلالات واسعة.

ثالثا – المستوى الزمني :

يربط الناقد هذا المستوى بمستوى الحيّز حيث يشير أنّهما متلازمان لا يمكن الفصل بينهما ، ويقصد بالزمن هنا الزمن الأدبي و لتفسير هذا رجع إلى التمثيل بلفظة الشجرة التي رأينا تعدّد دلالاتها في مستوى الحيّز ، و يشير إلى أنّ هذه اللفظة تحمل دلالات زمنية متعددة فالشجرة تقرأ حسب السياق النصي التي وردت فيه ، حيث يمنحها أبعادا دلالية . و لتفسير هذا المستوى يستعين مرتاض بآية من "سورة مريم" تتضمن لفظة نخلة « وهزي إليك بجدع النخلة »[2] ، و يشرح كيف أنّ الزمن هنا يمتد إلى عدّة دلالات ، من هنا فالعديد من السمات اللغوية تحيل على الزمن و تحمل معانيه ، و بذلك فالقراءة بالمستوى الحيزي وحده ناقصة إلى حد ما دون المستوى الزمني ، و هذا الإجراء اختص بقراءة الأعمال السردية من خلال البحث عن الأزمنة الكامنة داخل العمل السردي ، و يرى "مرتاض" أنّ الاقتصار في الدراسة على الزمن لا يرقى إلى مستوى القراءة المحترفة ذلك أنّه يجعلها سجينة الإطار الزمني .

رابعا – المستوى الإيقاعي :

يقصد الناقد بهذا المستوى شعرية الإيقاع و جماليته ، و الإيقاع « ظاهرة كونية قبل أن تكون سمة جمالية في النص الشعري فتناغم الليل و النهار و الأرض و السماء و الخير و الشر ثنائيات تنسجم فيما بينها لتمنح الحياة

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ، ص319 .

[2]– القرآن الكريم ، سورة مريم ، الآية 25 .

شكلها الروحي و الدنيوي »[1] و بذلك فكل شيء بانسجامه أو حتى اختلافه مع غيره يشكل لنا إيقاعا ، و يفصل "مرتاض" بين الإيقاع و الوزن من منظور انّ الوزن يتكون من انقسام إبداع موسيقي حيث يتشكل من تعاقب متكرر قائما من البداية إلى النهاية ، أمّا الإيقاع فيحدث عن طريق انشطار جنس مختلف عنه تماما ، حيث يتركب من قطع و عناصر جمل ، بحيث يبدو كإبداع فني خالص ، و يشير مرتاض في هذا الصدد إلى أنّ الإيقاع على الرغم من تغيره إلاّ أنّه يجب أن يحتفظ بالقدر الأدنى من التكرار و التعاقب و هذا ما نجده في الإيقاع السمعي و كذا البصري ، و يقرّ بأنّ اللغة العربية من أكثر اللغات ثراءً بالإيقاع من منظور تجانس الأصوات ، و تآلف قوالبها البنائية و تماثل صيغها ، بحيث نجد الأعراب أشد فصاحة و أكثر جاذبية من حيث الأسلوب و البلاغة ، و هذا التجانس الصوتي هو الذي يشكل الإيقاع الشعري إذ أنّ لغة الشعر تكون راقية و منسوجة بألفاظ متناغمة و أصوات متشاكلة تطرب القلب قبل الأذن ، وفي هذا الصدد يتطرق إلى الشعر و يرى بأنّه إبداع يأتي في لحظة ما ينسج في صياغة شعرية راقية و براعة في التصوير و جزالة في اللفظ ، و بهذا فهو يعطي أهمية للشكل على حساب المضمون باعتبار هذا الأخير يفقد بريقه عبر الزمن ، فالشعر إذا كان بديعا متناغما يظل عظيما حتى و إن كان مضمونه تافها ، و بذلك فاختيار الإيقاع يجب أن يكون لحظة كتابة القصيدة ، و يتولد عن عبقرية الشاعر و تفرّده في الابتكار.

و في الإطار نفسه يتعرض الناقد لمسألة تلاؤم الإيقاع مع المضمون حيث يرى بأنّ لحظة انسياب الشعر لعاملين هما : أنّ الشاعر قد يتناص مع نصوص سابقة تأثّر بها ، أو قد يندفع لكتابة ذلك الشعر تلقائيا حيث يقع في حالة تجذبه لقول الشعر دون أن يريد ذلك ، و بذلك فالإيقاع يستسلم للحظة الكتابة أو كما يطلق عليها "مرتاض " الشعلة الشعرية " بحيث يفرغ الشاعر ذلك الإلهام في قالب شعري جميل ، و في هذا يناقض مرتاض حازم القرطاجني الذي يقول بوجوب تلاؤم الإيقاع مع المضمون حيث أن الفخر مثلا يجب أن يحاكى

[1]- ابراهيم عبد النور : جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة ، ص62 .

بالأوزان الفخمة و الرصينة و يرد الناقد على ذلك بقوله : « إذ ما أكثر ما ألفينا قصائد طافحة الجمال إلى حدّ السحر تتناول موضوع الرثاء مثلا دون أن تخضع لإيقاع واحد فالمضمون واحد ، بيد أن الشكل الإيقاعي مختلف من شاعر لآخر و من زمن إلى زمن و من مكان إلى مكان (...) و مع ذلك نظل نقر بجمال هذه القصائد و روعتها »[1] من باب أن قائليها لم يفكروا في اختيار الإيقاع و إنما اندفعوا إلى قول القصيدة في لحظة كانت الغلبة فيها للعاطفة الجياشة ، و بذلك فالشكل الإيقاعي يسهم في الارتقاء بالشعر من المستوى العادي إلى المستوى الباهر الساحر حتى و إن لم يرق المضمون .

يفرّق الناقد بين مستويين من الإيقاع ، المستوى الداخلي و الخارجي و بين المستوى العميق و السطحي، وفي هذا الصدد يشير إلى العلاقة الثنائية بين صدر و عجز البيت الشعري و بين البيت الشعري و سابقه و البيت الشعري و لاحقه و البيت الأول و الأبيات التالية له ، باعتبار اجتماع العناصر التي تعطينا جمالية البنية الإيقاعية للقصيدة .

و الإيقاع من منظوره لا يقتصر على الشعر بل يتعداه إلى النثر حتى و إن تميز إيقاع الشعر عن إيقاع النثر من باب أنّ الإيقاع الشعري يحكمه الوزن و الإيقاع النثري لا يتخلله إلا حينا دون قصد .

يرجع الناقد إلى المستوى الداخلي والخارجي حيث يشير إلى أنّ الإيقاع الخارجي يكمّل الداخلي إذ أنّه نتيجة حتمية له ،كما أنّ الإيقاع السطحي يحيل إلى الإيقاع العميق ، ويطبق هذا المستوى على أبيات من الشعر.

[1]- عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص235 .

خامسا – المستوى التشاكلي :

يعود " عبد الملك مرتاض" بالحديث عن مفهوم التشاكل الذي سبق له أن أشار إليه في فصل سابق ، حيث يستعمله هنا بغرض الجمع بين دلالتين في وحدة كلامية واحدة تشتركان في جميع الخصائص البنائية والإيقاعية و النحوية ، و يشير في هذا الصدد إلى تطبيق هذا الإجراء على الخطاب الشعري من خلال تفكيك النص إلى وحدات ثم تحليلها ثم تقصي ما تحوزه هذه الوحدات من عناصر متشاكلة ومتجانسة فيما بينها ، وهذا ما يمنحنا قراءات إضافية بناءا على المعطيات المعجمية للغة ، وهذا المفهوم – التشاكل – يقترب من المفهوم البلاغي العربي "التماثل " .

يرى الناقد أنّ المقاربة التشاكلية هي « إجراء قادر على أن يغطي النص بالقراءة الأدبية دون أن يدر فيه شيئا كامنا إلاّ نبشه و لا شيئا خفيا إلاّ أظهره (...) ذلك بأنّ قدرتها على الانصراف على فك الرمز اللغوي و تفسير المعنى الكامن فيه (...) هي خصائص قد تجعلها عالية القدرة على تناول النص الأدبي و الذهاب فيه إلى أبعد عطاءاته الممكنة »[1] ، فهذا الإجراء في مقاربة النصوص الأدبية يسمح للقارئ بأن يحللها تحليلا داخليا عميقا لا يترك مجالا لأي شيء خفي ، و بذلك فهذه القراءة التشاكلية هي دراسة شاملة بحيث تحيط بالنص من جوانب عديدة كاللغة و الزمن و الحيز و الإيقاع ، كما أن لها القدرة على الامتداد من التشاكل الذي يقوم على البناء الشكلي إلى التباين الذي « يستند على البناء الدلالي الذي يستغل التوازي الصوتي ليقيم هو الآخر تقابلا دلاليا يتعّرج عبره التّأويل إلى غاية أبعاد تخومية »[2] ، إذ يمكن أن ينقلب التّشاكل تباينا و التباين تشاكلا من خلال عملية الانتشار و الانحصار التي يعتبرها " مرتاض " أساسا لتوليد الدلالة و في هذا يشير إلى أنّ الانتشار

---

[1]– المرجع السابق ، ص248 .

[2]– حبيب منسي : فعل القراءة النشأة و التحوّل ، ص129 .

و الانحصار مصطلحين سيميائيين يطلق عليهما "النشر و الطي" هذه الثنائية –حسبه– تفتح الطريق أمام القراءة الأدبية الواسعة .

يستند الناقد في إجرائه التشاكلي على مقاربتين ، اعتمد عليهما في قراءته لبعض النصوص هما : "المقاربة التركيبية" و "المقاربة الإفرادية" فالمقاربة التركيبية أو ما يسميها "النسيجة" و هي التي تنطلق القراءة فيها من بداية الوحدة إلى نهايتها ، بحيث تقوم هذه المقاربة على المزاوجة بين سماتها اللغوية و عناصرها المتوالية بالتسلسل ، و هذا ما يطلق عليه "الدورة السيميائية" أما "المقاربة الإفرادية" فهي تتمظهر في الإجراء الذي يقوم على تحليل جزئي بين سمتين أو أكثر دون اعتماد الدورة السيميائية .

و يختم بدراسة تطبيقية لبيتين شعريين .

رُبَّ وَرْقَاءَ هَتُوفٍ فِي الضُّحَى ذَاتِ شجْوٍ صَدَحَتْ فِي فَنَنِ

ذكَرتْ الْفًا و دهرًا سَالفا فبَكتْ حُزنا فهاجتْ حَزَنِي[1]

فيعرض تحليلها من الوجهة التشاكلية و يعتمد فيها الإجراء التشاكلي ، فيفكك الأبيات إلى وحدات ويشرح كل كلمة على حدا و يعطي دلالة لها .

رب : تحيل على ضعف التوقع و تحمل معنى انحصاري (الضيق ، وظيفته تضييق دلالة السمة الموالية لها) .

ورقاء : حيوان غير عاقل حي تدل على معنى انتشاري لأنها تطير و تتخذ حيزًا متحركًا : المعنيين انحصاري و انتشاري شكلا تباينا .

هتوف : صوت تموُّجي منتشر في الفضاء يتصف بالحيزية و الزمنية .

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص254 .

في الضحى: قيد يغلق على العناصر الواقعة في حيزه ، و له معنى انحصاري و هو منحصر في "في" .

و هذين العنصرين شكّلا تباينا لا تشاكلا .

و في قراءات أخرى" الهتاف" يحمل دلالة الصوت العالي الشديد ما يحتم انتشاره ، كما يمكن تجريد سمة "الضحى" من "في" لتدل على الزمن ، لأن "الضحى" هو النهار و ما يحمله من حركة و ضوضاء ليصبح المعنى انتشاري فتكون بذلك العلاقة بين السمتين تشاكلية .

ذات شجو :

ذات : قيد انحصاري ترتبط بالسمة الموالية لها وهي "شجو" و التي بدورها هي سمة انحصارية ، فالشجي هو الحزين المنطوي ، وعليه العلاقة بين السمتين علاقة تشاكل .

صدحت في فنن :

صدحت : تحمل معنى الجهر و إظهار العواطف المخفية و هي سمة انتشارية .

في : تحمل معنى انحصاري.

فنن : سمة تتميز بالاخضرار و النضارة و هي سمة انتشارية ما يجعلها تتشاكل مع سمة "صدحت" .

و يمكن وجود تباين بين هذين العنصرين على الأساس النحوي من باب أن السمة الأولى فعلية سمعية تنصرف إلى الزمن و الثانية شبه جملة تنصرف إلى الحيّز و هي سمة بصرية ، بعدها يخضع "مرتاض" هذا البيت لإجراء التدوير السيميائي ، ثم يعتمد الطريقة نفسها في تحليل البيت الثاني بتطبيق القراءة التشاكلية ، حيث فككه وحلله و استخرج السمات الانتشارية و الانحصارية ، و قد كان هذا التطبيق هو خاتمة القسم النظري .

2-2- عرض لقراءات نقدية في النص الأدبي :

يعرض " عبد الملك مرتاض " عددا من التجارب التطبقية في قراءة النص الأدبي :

أ- تعددية القراءة :

يتناول الناقد قضية " قابلية القراءة للتعدّد " حيث يقوم بعرض قراءات كل من "عبد الله الغدامي" و "عبد السلام المسدي" و "حمادي صمود" للنصوص الشعرية التي أبدعها "الشابي" ، يفتتحه بالإشارة إلى أنّ هذا القسم كان ضمن البحث الذي قدّم إلى الندوة التي تحدث عنها في فاتحة الكتاب ، إذ ينوّه بأنّ هذا البحث يدخل ضمن نقد النقد الذي يعدّه من أعسر المهمات ثم يعمد إلى ذكر الكتابات التي تناولت الشابي بالدراسة و يحددها في أربعة محاور :

- **التقريضات** : التي تكتفي بالإشادة و التمجيد ككتاب محمد فهمي في "أبو القاسم الشابي" و إبراهيم ناجي في مقالته "إنّنا نبحث عن الشاعر الكامل كما نبحث عن المعجزة" .

- **الدراسات و النقود** : مثل كتابات شوقي ضيف"الإحساس الحاد بالألم في شعر الشابي" و محمد مندور في "شاعر الحياة و الحرية" .

- **الكتابات التاريخية** : مثل ما كتبه عبد الحميد الشابي "محاولة جديدة في دراسة شعر الشابي" و ما كتبه أبو القاسم محمد كرو في كتابه "آثار الشابي و صداه في الشرق".

- **الكتابات التحليلية** : ككتابة عبد السلام المسدي في"مع الشابي بين المعقول الشعري و الملفوظ النفسي" و حمادي صمود في "قلب الشاعر لأبي القاسم الشابي محاولة قراءة" و عبد الله محمد الغدامي في "القراءة السيميولوجية لقصيدة إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي" .

أوّلا مع عبد السلام المسدي :

يقدم الناقد قراءة في دراسة عبد السلام المسدي المعنونة بـ "قراءة لإجراء قراءة" التي خصص فرعا منها للشابي تحت عنوان "بين المقول الشعري و الملفوظ النفسي" التي انصبت على نص"صلوات في هيكل الحب" و التي قامت على إجراءات المنهج النفسي ، و هذا ما يتجلى في الجزء الثاني من العنوان "الملفوظ النفسي" ، و في هذا الصدد يعيب على المسدي استخدام المنهج النفسي ذلك أنه يذهب جمالية النص إذ ينطلق من فرضية مرض الأديب و مرضية الأدب مما يجعله غير ملائم لتحليل النصوص ، و كذا الاضطراب في منهجية الكتاب لعدم ذكر الخطة المتبعة و الإجراءات التحليلية المعتمدة في دراسته إضافة إلى عدم إلمامه بالنص بشكل كلي و تقسيمه إلى جزئيات دون التعمق في التحليل و عدم الصرامة في تطبيق الإجراءات ، و يظهر ذلك في اعتماد المسدي على المستوى النحوي في تحليل البيتين الأوّلين ، حيث أنه لم يتجاوز الوصف النحوي و لم يقدم تعليلا حول الوظائف النحوية و دورها في إبراز جمالية النص حيث يقول: « إنّ النحو إذا قرئ به النص الأدبي من حيث الوظيفة التقليدية الإعرابية أفضى ذلك بلا ريب إلى قتل هذا النص و تقييده »[1] ، و بذلك فالمسدي – حسب مرتاض– اقتصر على الوصف و أهمل الجانب الجمالي المتمثل في التشبيهات ، و غيرها و في هذا الصدد يقوم بتحليل للبيتين :

عذْبَةٌ أنتِ كالطّفولةِ كالأحلام كاللّحن كالصباحِ الجديدِ

كالسّماء الضّحُوك كالليلة القَمْراءِ كالوردِ كابتسَام الوليدِ[2]

[1]– المرجع السابق ، ص285 .

[2]– المرجع نفسه ، ص285 .

و يعطي تأويلات للتشبيهات الموجودة في البيتين حيث أنّه يلاحظ عدم استقامة الكلام هنا من باب أن لفظة عذبة تشير إلى الشراب و الذوق لا إلى الطفولة و الأحلام و السماء ، و كان من الأجدر استبدالها بلفظة "حلوة" ، و على الرغم من هذا فإن كثرة التشبيهات التي وظفها الشاعر زادت من رونق القصيدة و جمالها ، ليعود إلى لفظة "عذبة" التي تذل على الذوق و ينتقد المسدي في تحليله و عدم إشارته لهذا المعنى ، من منطلق أن اللفظة وضعت في غير محلها حيث تشير إلى الذوق أما المعاني الأخرى تدل على السمع و اللمس و البصر ، و لا يمكن تشبيه ما يشرب بما يرى أو يسمع .

ينتقل بعدها إلى لفظة "الطفولة" فيقدم دلالات هذه اللفظة (البراءة ، السذاجة ، الرقة ، اللطف) و هي ذات دلالات معنوية إلاّ أن المسدي ألحقها بالصفات الحسية (اللمس ، الإبصار) بشكل عام .

ثم لفظة " كالأحلام" التي يربطها المسدي بالتحليل النفسي من منظور أنها تحمل معنى التحرر و الإفلات من قيود الواقع ، و الملاحظ أن المسدي لم يربط هذه السمة بأي وظيفة حسية و قرأها بمعزل عن الزمان و المكان مما أساء إلى جماليتها –حسب الناقد– بيد أن هذا الأخير يرى بأن « لفظ الأحلام جاء مركبا ، فكان كمركز الثقل بحيث يمكن أن يقرأ تحت كل الوظائف الجمالية المنصرفة إلى الحواس الخمس » [1]، فهذه السمة ذات دلالة مركبة إذ لا يمكن أن تخرج عن الزمان و المكان هذا الأخير الذي يعوّضه الناقد بمفهوم الحيّز .

ثم لفظة "كاللحن" التي تعدّ –حسب المسدي– من أرق التشبيهات من منظور أنها تجمع الذوق و الجمال و الموسيقى و الإيقاع ، ما يجعلها تثير الحس السمعي لدى المتلقي ، و ما زادها إثارة ورودها بين سمتي "الصباح" و "الأحلام" مما حرّرها من الزمان و المكان ، غير أن مرتاض يأتي بقراءة مخالفة حيث يرى بأن اللحن لا يقتصر على السمع بل يتجاوزه إلى المكان و الزمان و الصوت و الخيال .

[1]– المرجع السابق ، ص291 .

و بعدها لفظة "كالصباح الجديد" هذه السمة قد ارتبطت في قراءة المسدي بالإشراق هذه اللفظة وقف عندها الناقد بالتحليل عاتبا على المسدي عدم التفصيل فيها ، و يقدم في هذا قراءة تأويلية أو ما يطلق عليه اللوحة الخلفية ، فلفظة الصباح الجديد قد تدل على صباح جديد مشرق مفعم بالأمل و قد تدل على شروق الشمس و زوال الظلام ،و قد تدل على تجدد الحياة .

ثم ينتقل إلى البيت الثاني ، فيقدم قراءة بنفس الطريقة التي قدّمها في البيت الأوّل .

ثانيا مع حمادي صمود :

يبدأ الناقد قراءته بالإشارة إلى عنوان بحث صمود "قلب الشاعر لأبي القاسم الشابي محاولة قراءة " ، حيث يفتتح الناقد قراءته بمجموعة من التساؤلات حول المنهج الذي يمكن اعتماده في تحليل نص "قلب الشاعر" الذي درسه حمادي صمود ، و يقر بأنه رغم صعوبة القراءة وفق منهج معين فإن حمادي صمود قد حلّل النّص بالاعتماد على جملة من المناهج (أسلوبية ، بنيوية ، تراثية) و هذا ما يوافقه فيه إلى حد ما ، حيث يصرح بإمكانية التركيب المنهجي شريطة امتلاك الناقد لذكاء عالي و ثقافة واسعة و خبرة في الممارسة النقدية ، و ينتقل مرتاض إلى قضية أثارها "حمادي صمود" حول تعامل النقاد العرب مع النظريات الغربية وانقسامهم بين منبهر بها متقبل لكل ما جاءت به دون اعتراض ، و بين منتقدٍ لها و مناقش لما جاءت به محاولاً استخراج نقاط الضعف فيها ، و في هذا الصدد يؤكد على ضرورة الوقوف على هذه النظريات بالتحليل و النقد و عدم الإنكباب عليها و الاحتفاء بها بشكل مطلق ، ثم يقدم بعض الملاحظات على منهجية صمود أهمها ، إهمال توثيق بعض الأقوال التي اعتمد عليها في الدراسة و الخلط بين مصطلحات المناهج فيقول : « أرأيت أنا الفيناه يغبر في مجاهل علم النفس و هو أيضا باصطناع مصطلحات لا تندرج ضمن المناهج المومأ إليها لدى تحليل إجراءات تحليليه »[1]

[1]- المرجع السابق ، ص308 .

رغم تبنيه لمسعى حداثي فإنه يعتمد أحيانا على المدرسة التقليدية من خلال ربطه النص بمؤلفه و هذا ما نادت إليه مدرسة هيبوليت تين، ويفضل "مرتاض" لو أن الناقد اعتمد في دراسة النص على التحليل بإجراءات كل منهج على حدى ، لتجنب الخلط المنهجي و تحقيق الانسجام و هذا ما غاب في تحليل صمود على حدّ قوله عند إصدار حكم عدم الترابط بين السمات اللفظية في هذا البيت .

و بحَارٍ ، و كُهوفٍ ، و ذُرى و برَاكِينَ و وِدْيانٍ و بِيدْ[1] .

يؤكد وجود ترابط شديد بين عناصر هذا البيت حيث أن السمة اللفظية "بحار" هي المركز الذي يتحكم في العناصر اللغوية الأخرى ، هذا التشاكل بين هذه العناصر يتجلى من الناحية النحوية و اللغوية (كلها نكرات) و من الناحية الصوتية (دالة على الجمع) ، إضافة إلى أن هذه السمة "البحار" تتشاكل مع كل عنصر على حدى ، وفي هذا يعرض لنا مرتاض محاولة المزاوجة السيميائية فيما بين هذه العناصر فبحار و كهوف هما حيزان يشتركان في صفتي العمق و الظلام و بذلك يكون التشاكل فيهما يحمل معنى انحصاري من باب أن الظلام يحجب الرؤية و يحصرها ، و هناك قراءة أخرى تنطلق من أن سمة البحر تتسم بالتوسع و العمق في حين أن سمة الكهف تتسم بالانغلاق و الضيق ما يجعلهما متباينان .

أما لفظتي" بحار" و"ذرى": فيمكن قراءتهما تشاكليا من باب أنهما يحملان معنى الانتشار حيث أن البحر منتشر و شاسع و الذرى أيضا بحكم علوّها فهي تحمل معنى الانتشار .

أما السمتين "بحار – براكين" يلمح الناقد تشاكلاً معنويا بينهما لما يحملان من معنى الخوف و الهول .

و لفظتي "بحار و وديان"يشكلان أيضا تشاكلا تضاريسيا إذ كلا منهما يتميز بالعمق .

[1]- المرجع السابق ، ص310 .

كما يوجد أيضا تشاكلا بين سمتي "بحار و بيد" حيث أن البحر قد يؤدي إلى الهلاك و الغرق ، و البيد قد يموت المسافر فيها جوعا و يهلك في مجاهلها .

وفي الأخير يقر بأن هذا التحليل السيميائي الذي استعمله في قراءة هذا البيت كان هدفه إثبات الترابط الذي نفاه حمادي صمود .

ثالثا مع عبد الله الغدامي :

يقوم "عبد الملك مرتاض" بمناقشة الدراسة التي قدمها "عبد الله الغدامي" عن الشابي المعنونة بـ "إرادة الحياة قراءة سيميولوجية" من منظور معارض و مخالف لما ذهب إليه ، و ذلك بهدف إثراء القراءة .

يبدأ هذه القراءة بنقد الغدامي الذي ينفي الزمن الحاضر في هذه القصيدة ، و يربط أفعال المضارع و الأمر بالمستقبل ، و هذا ما يعده الناقد ضربا من التسرّع ، ذلك أنّ الفعل المضارع في النحو يدل على الحاضر و يعطي مثالا على هذا بقوله :« أرأيت أن سائلا إذا سأل شخصاّ عمّا يفعل فيجيبه مثلا بأنه يكتب أو يقرأ ، فإن ذلك لا يعني إلاّ الزمن الوارد في الفعلين لا يجاوز الحال أو الحاضر »[1] ، و الأمر نفسه مع أفعال الأمر التي تدل على الحاضر و يستدل في هذا بآراء النحويين ، و من هذا المنطلق يرى "مرتاض" بأن الإقرار بمستقبلية الأفعال الأمرية يفضي إلى تقييد القراءة ، فأفعال الأمر في هذه القصيدة تدل على الزمن الحالي لا الزمن المستقبلي ، و من هنا فالقصيدة محملة بالزمن الماضي و الحاضر و المستقبل لا غلبة لزمن على آخر ، و في هذا يحصي "مرتاض" عدد الأفعال الواردة في كل زمن على التوالي الماضي ثم الحاضر ثم المستقبل ، ثم يعود و يصرح بأن الزمن « المستقبل

[1]- المرجع السابق : ص319.

منعدم الوجود لانعدام الأسيقة النحوية و الأسلوبية الدالة عليه صراحة من وجهة ثم لتعلق الناص بالحاضر الذي يطغى على إحساسه و تفكيره و خياله لشدة المكايدة و المماثلة »[1] .

ينتقل الناقد ليقدم قراءته لهذه القصيدة فيبدأ بدراسة معاني الألفاظ التي تتراوح بين الأمل و التوقع و اليأس و الحرمان ، ثم البني الجمالية المتنوعة في القصيدة منها البنية الشفافة في قول الشاعر (ناجي النسيم و ناجي النجوم و ناجي القمر) و قوله (ورنّ نشيد الحياة المقدس في هيكل حالم) و البنية المخضرة (النبع بين المروج ، لحن المطر) ، والبنية الظلامية (الليل ، الدجى ، ينطفئ) ، و البنية الحيوية (الحياة) و في مقابلها البنية المماتية (الموت العدم) ، كما أن اللغة الشعرية جعلت هذه القصيدة لوحة فنية جميلة يسافر من خلالها القارئ إلى عالم الخيال ليرجع بعدها و يشير إلى ما ذهب إليه بخصوص الأفعال المضارعة الدالة على الأمل .

كما يتطرق إلى نقطة خلاف بينهما و هي اعتبار الغدامي أن كل الأفعال المنفية بـ "لم" تحول المضارع إلى الماضي ، بحكم أنها قاعدة نحوية صحيحة لكن هذه القاعدة – حسب مرتاض– لا يمكن تطبيقها إلاّ على التراكيب البسيطة و يمثل لنا بقول الشّابي

وَمَنْ لمْ يعانقْهُ شوقُ الحياة تبخّرَ في جوّهَا و اندثْر [2]

إذ أن الزمن هنا لا يمكن تحويله إلى الماضي بل ينصرف إلى الحاضر نحو الماضي و المستقبل غير أن الغدامي ربطها بالماضي فقط .

يلاحظ "مرتاض" في تحليل الغدامي غياب الحديث عن الوظيفة الجمالية للتراكيب النحوية ، إذ يلفيه يرصد للأزمنة فقط دون إبراز الجماليات الفنية التي تحملها هذه الاستعمالات النحوية في النص ، في حين أن القراءة

[1]– المرجع السابق ، ص323 .

[2]– المرجع نفسه ، ص327 .

وظيفتها الكشف عن الجماليات الأسلوبية و الفنية و الانزياحات اللغوية المحمل بها النص ، و كذا اقتصار تحليله على ثنائيتي الحركة و السكون ، المد و الجزر في حين أن النص يتضمن ثنائيات أخرى كالنور و الظلام ،الحياة و الموت ، الخصب و الجفاف ، الأمل و اليأس و في هذا الصدد يعيب "مرتاض" على الغدامي الاكتفاء برصد الثنائيتين دون استنتاج هيمنة أحد قطبي الثنائية على الآخر و هذا ماجعل تحليله ناقصا ، و في هذا يشير إلى غلبة بنية الحركة على السكون (عزف الرياح ، وقع المطر) .

ب– القراءة بالدورة التوزيعية :

يتناول "عبد الملك مرتاض" موضوع " القراءة بالدورة التوزيعية "حيث يقوم بقراءة لمقطوعة " قلب الشاعر" للشابي ، فيبدأ بإنشاء و تأسيس الدورة التوزيعية و شرح أنسجتها ، و نظام اشتغالها، ثم ينشئ أربع دورات توزيعية ليقوم بالاعتماد عليها في الأخير لإنجاز تحليل تشاكلي للنص .

يفتتح "مرتاض" فصله هذا بتوضيح سبب اعتماده هذه القراءة ، و الذي يرجعه إلى ما تتميز به لغة الشاعر من لعب باللغة ، إذ اعتمد هذا الأخير على توزيع السمات اللغوية للنص الشعري بطريقة غير عادية ، فكان من الأفضل للناقد أن يعتمد على التحليل بالدورة التوزيعية من أجل مجاراة اللغة الشعرية في المقطوعة ، هذه الدورة تقوم على نظام المشاكل الموزّع « الذي يتحكم في حركة تبادلية تعاقبية نطلق عليها مصطلح الدورة التوزيعية الكبرى التي تتفرع إلى دورات توزيعية صغرى »[1] هذه الأخيرة تتكوّن من مشاكل موزِّع و هو المتحكم في توزيع باقي المشاكلات ، و مشاكل موزَّع و هو مجموعة المشاكلات التي تأتي بعد المشاكِل الموزِّع و تشكّل النسيج الشعري ، و النظام المشاكِل التوزيعي يفتح المجال للمشاكلات بتبادل الأماكن ، فالمشاكِل الذي يتصدر الدورة التوزيعية الصغرى عجزا في الدورة التوزيعية الصغرى الثانية و هكذا الأمر مع باقي المشاكلات إضافة إلى أنّ كلّ

[1]– المرجع السابق ، 334 .

مشاكل يتوزّع بحسب عدد المشاكلات التي يتكوّن منها البناء التشاكلي الشعري فيتخذ دور الموزّع في إحداها ، بينما تنضوي باقي المشاكلات تحت سلطة التوزيع متبادلة أماكنها بحيث « ما يكون في الدورة التوزيعية الصغرى الأولى أولا يغتدي في الدورة التوزيعية الصغرى الثانية آخرا ، و ما يكون في الدورة التوزيعية الصغرى الأولى ثانيا في الرتبة ، يصير في الدورة التوزيعية الصغرى الثانية أوّلا في الرتبة ليصبح في الدورة التوزيعية الصغرى الثالثة آخرا في الرتبة »[1]، و في هذا الصدد يشير "مرتاض" أنّ كل نسيج أسلوبي يتفرّد بإجراء خاص به إذ أنّ الإعتماد على الإجراءات السابقة في التحليل يجعل منها قراءة ناقصة.

يقدّم الناقد ملاحظة حول هذه السمات اللفظية التي تتضمنها المقطوعة (ينابيع ، بحار ، وديان) بحيث يرى بأنّ هذه المقطوعة يحكمها التشاكل القائم على السوائل ، إضافة إلى حمل بعض السمات لوظيفة إيقاعية محضة لا وظيفة دلالية ، و هذا ما يعيبه "مرتاض" على الشاعر ، بالإضافة إلى وجود بعض السمات اللفظية صعب على الناقد تبيّين مواقعها لورودها مشتتة ، و لا تشكل نسيجة مستقلة بذاتها .

كما يشير إلى رأي صمود في البيت الثالث :

و بحار و كهوف و ذُرىً و براكينَ و وِدْيانٍ و بيدْ[2]

الذي وجده غير مترابط و يعارضه في ما ذهب إليه من باب وجود ترابط عضوي بين سماته ، إضافة إلى أن هذا البيت هو جزء لا يتجزأ من هذه المقطوعة .

ينتقل "مرتاض" لعرض النسائج المتشاكلة و تعويمها في نظام الدورة التوزيعية انطلاقا من تشاكلها ، و تماثلها البنائي ، فيعرض لنا المنهجية المتبعة في هذا التحليل ، حيث يبدأ بتقسيم النسائج مرفولوجيا ثم يخضعها لنظام

[1]- المرجع السابق ، ص335 .

[2]- المرجع نفسه ، ص341 .

الدورة التوزيعية ، إذ ينشئ أربع دورات توزيعية كبرى ، كل دورة تتألف من عدد من الدورات الصغرى ، محاولا بذلك كشف مدى قدرة الشاعر على التلاعب باللغة الشعرية وقدرتها هي الأخرى على التنوّع ثم ينتقل إلى تحليل النص تشاكليا حيث يعمد إلى إبراز التشاكلات بين السمات اللفظية التي تحملها المقطوعة المدروسة .

نتوقف عند جزء من هذه القراءة لنقتصر على عرض عدد من التشاكلات :

– ثنائية "ما هبّ – وما دبّ" : التي تحمل عدّة قراءات نذكر منها : الهبّ معناه التوازن و التحرّك و الدّب يحيل على الزحف. في هاتين السمتين تماثل معنوي يتمثل في الحركة إضافة إلى التشاكل المورفولوجي بين هذه الزوجين .

– ثنائية ما نام – و ما حام : تتضمن تشاكل على مستوى الإيقاع ، و تشاكل على المستوى النحوي من خلال أنّ كلا الفعلين أجوفين ، ينتهيان بحرف الميم تسبقهما ما الموصولة ، كما تتضمن تباين من خلال المعنى الانحصاري للنوم الذي يشير إلى السكون و المعنى الانتشاري للحومان الذي يحيل إلى الحركة و الدوران .

– ثنائية طيور – زهور : التي تحمل تشاكلا من عدة جوانب مورفولوجية إيقاعية نحوية و معنوية بحيث أن كلاهما يحمل معنى الانتشار .

– ثنائية بحور – و كهوف : و هي أيضا تحتوي على عدّة تشاكلات حيث أنّ كلا من البحر و الكهف من الخارج يحملان دلالة الانتشار أماّ من الداخل فيحملان دلالة الانحصار ، و بذلك تكون العلاقة بينهما مركّبة من حيث التشاكل الانتشاري و الانحصاري كما نجد تشاكل نحوي حيث أن كلاهما جاء في صيغة الجمع الذي نتج عنه تعدد دلالي كما أنّ ورودهما نكرة يفضي إلى دلالة مفتوحة ، غير أنّ هذه الثنائية قد تضمنت تباين يتمثل في كون البحار أحياز مائية في حين أنّ الكهوف أحياز صلبة .

– رباعية : و شذًى و ينابيع – و ذرًى و براكين .

و دجى و أعاصير – و رؤى و أحاسيس .

العلاقة بين "شذى " و "ينابيع" علاقة تشاكل تلازمي حيث أنّ لفظ الينابيع يدل على الماء ، و الماء سبب في إنبات الزهر ، الذي هو مصدر الشذى و العبق .

العلاقة بين "ذرى" و " براكين" علاقة تشاكلية حيث أن كلاهما يشتركان في صفة الشموخ و العلو .

و تتجلى أيضا علاقة التشاكل التلازمي بين "شذى"و ذرى" هنا كون الذرى سبب للخصب و الخضرة ، ما ينتج عنها الإزهار الذي هو بدوره مصدر الشذى و العبق .

كما يجد الناقد أيضا تشاكل تام بين سمتي "البراكين" و "الينابيع" إذ يحمل كلا منهما معنى السيلان و الانتشار و هي أيضا تتضمن تباين من خلال ما ينتج عنهما ، فالينابيع مصدر للحياة بينما البراكين مصدر الموت(الحرق).

"الشذى" و "البراكين " : تقوم العلاقة بين هذه الثنائية على التباين بينما علاقة "الذرى"و "الينابيع" علاقة تشاكلية تلازمية .

"الدجى" – "الأعاصير" : تتضمن نوع من التشاكل فكلاهما يحمل معنى السواد أو يدل عليه.

"الأعاصير" و "البراكين" : علاقة تشاكل إذ أنّ كلاهما يحمل معنى الخطر .

"الأعاصير "– "الينابيع" : يتشاكلان فيما بينهما بحكم أنّ الأعاصير سبب في تفجّر الينابيع .

" الرؤى" –"الأحاسيس" : يتباينان من باب أنّ الرؤى معناها انتشاري بينما معنى الأحاسيس انحصاري .

كهوف –... : يرى الناقد أنّ هذه السمة تتباين مع كل من الطيور ، و الزهور ، و الغيوم ، و الرعود تتشاكل معها من منظور أنّها الوحيدة التي تدل على الحيّز الجغرافي لتكون بذلك مركزا لباقي الأحياز الأخرى (الغيوم ، الزهور، الطيور ...) .

و يمضي "مرتاض" في إبراز التشاكلات التي تضمنتها المقطوعة بشكل مفصل .

ج– القراءة و اللعب باللغة :

ينتقل "عبد الملك مرتاض" إلى معالجة موضوع "القراءة و اللعب باللغة" يتناول من خلالها ثلاث أبيات من قصيدة "إرادة الحياة" للشابي ، و ذلك بتحديد المستويات التوزيعية الكبرى فيها ثم تحليل نظام الدورة التوزيعية بالاعتماد على الإجراء التشاكلي .

يمهّد الناقد هذا الموضوع بالحديث عن هذه الدراسة المقدمة من خلال إشارته إلى غايته من هذا التحليل ألا و هي تقديم صورة من قراءته لهذه الأبيات لا السعي إلى تحقيق شامل أو حث القرّاء على المقارنة بين قراءته و قراءة سابقيه ، و يرى أنّ اللعب باللغة تجسّد في كثير من أبيات هذه القصيدة ممّا دفعه أيضا إلى اعتماد نفس أسلوب الشاعر الذي أجاد التلاعب باللغة من خلال توظيفها فنّيا و سبكها في نسيج شعري متناسق و توزيع إيقاعي، ثم يشرح مسار تحليله لهذه الأبيات حيث يبدأ بتقديم النسائج اللغوية وتفكيكها إلى أربعة عشرا مشاكلا استخلص منها أربع نسائج لغوية إفرادية و هي :

« 1– الثلوج ، الغصون ، الزهور ، المروج .

2– المطر ، الثمر ، العطر ، السحر .

3– الشتاء ، السماء ، الضباب .

4- الشجيّ ، الشهي ، الوديع .

ونسيجتين اثنتين مركبتين هما :

1- سحر الغصون ، و سحر الزهور ، و سحر السماء ، و سحر المروج ، و سحر الثمر .

2- يجيء شتاء الضباب ، شتاء الثلوج ، شتاء المطر ».[1]

يعتمد الناقد في تصنيفه للعناصر الكلامية على التماثل البنائي لها ، بقصد الوصول إلى الوظيفة الجمالية للغة و تشاكلاتها و يقوم تحليله على إجراءين : التحليل بالدورة التوزيعية و استنباط التشاكلات اللغوية ، من خلال الإجراء التشاكلي الذي يمكّن من الكشف عن العلاقات الموجودة بينها .

و الملاحظ على الناقد أنّه يعتمد على نفس الإجراءات التي اعتمدها في قراءته لقصيدة "قلب الشاعر" .

أوّلا – المستوى التّوزيعي : يقسم هذه الأبيات إلى ثلاثة دورات توزيعية كبرى كل دورة تتكوّن من عدّة دورات توزيعية صغرى ، حيث نجد أنّ الدورة التوزيعية الأولى تتكوّن من خمسة مشاكلات مركّبة هي : سحر الغصون ، وسحر الزهور ، و سحر الثمر ، و سحر السماء ، و سحر المروج ،. وزعها إلى خمس دورات توزيعية صغرى ، أمّا الدورة التوزيعية الكبرى الثانية فهي تتكون من أربعة مشاكلات مركّبة هي : يجيء الشتاء ، شتاء الضباب ، شتاء الثلوج ، شتاء المطر . و تنقسم إلى أربع دورات توزيعية صغرى ، و أخيرا الدورة التوزيعية الكبرى الثالثة و تتكوّن من أربعة عشر مشاكلا إفراديا : الشتاء ، الضباب ، الثلوج ، المطر ، السحر ، الغصون ، الزهور ، الثمر ، السماء ، الشجيّ ، الوديع ، المروج ،الشهي ، العطر . و هي بدورها تتوزع على أربعة عشر دورة توزيعية صغرى .

[1]- المرجع السابق ، ص377 .

ثانيا – تحليل نظام الدورة التوزيعية : يقوم "مرتاض" بتقديم شرح مفصل لنظام الدورات التوزيعية التي اعتمدها في الأبيات الثلاث ، حيث يرى بأنّ نظام التوزيع يقوم وفق ثلاث مستويات : أفقي ، عمودي ، مائل ؛ذلك أنّ كل مشاكل يتغير موقعه وفق نظام معين إذ أنّ المشاكل الأوّل في التوزيع الأوّل يأتي آخر التوزيع الثاني و هكذا مع باقي التوزيعات ، و يصطلح "مرتاض" على النظام اللغوي الذي ينطلق من الصدر "التوزيع الاختلافي" أما الذي ينطلق من العجز فيسميه "التوزيع الائتلافي" إذ يصبح آخر مشاكل في التوزيع الأوّل ما قبل الأخير في السطر الثاني، و ما قبل قبل الأخير في السطر الثالث و هكذا حتى يتصدر السطر الأخير من الدورة التوزيعية الصغرى، أمّا المشاكل الموزِع فيتغير ترتيبه مع الدورات التوزيعية الصغرى ، بحيث تنتهي المشاكلات الموزعة بانتهاء الدورة التوزيعية الكبرى.

ثالثا – المستوى التشاكلي : في هذا المستوى يقوم بتحليل هذه المشاكلات وفق الإجراء التشاكلي .

يقسم هذه المشاكلات إلى أربع نسائج لغوية : حيث أنّ النسيجة الأولى تتضمّن أربع نسائج (الثلوج ، الغصون ، الزهور ، المروج) تتشاكل على المستوى المورفولوجي و النحوي (اسم ، معرفة ، مجرور بالإضافة) و المعنوي (معنى انتشاري) كما تتشاكل سمة ثلوج تلازميا مع باقي سمات النسيجة اللغوية من منظور أنّها هي منتجة الدلالات التي تتجسّد في السمات الأخرى و كل هذه السمات تحتوي على معاني للحيّز و الألوان ، و الحركة . أمّا النسيجة الثانية و التي بدورها تتشكّل من أربع مشاكلات هي : المطر ، الثمر ، العطر ، السحر فهي تتماثل مورفولوجيا و نحويا إذ تشترك في الخصائص النحوية (اسم ،معرف، مجرور بالإضافة) و تحمل معنى انتشاري ، و تتشاكل تلازميا في العناصر اللغوية الموظفة في اللغة الشعرية ، كما يمكن ملاحظة نوع من التماثل القائم على حاسة الشم بين عنصري (الثمر و العطر) و كذا على مستوى الحيّز و الزمن بالإضافة إلى وجود تشاكل حركي بينهما .

ونفس الأمر مع النسيجة اللغوية الثالثة : التي تتكوّن من ثلاث تشاكلات (الشتاء ، السماء ، الضباب) حيث يؤكّد الناقد على وجود تماثل مورفولوجي بينهما (الس = الش = الض ، تاء = ماء = باء) و نحويا (اسم معرف مجرور بالإضافة) و معنوي (دال على معنى انتشاري) فالشتاء يتشاكل تلازميا مع الضباب و الثلوج و المطر ، (شتاء الضباب ، شتاء الثلوج ، شتاء المطر) كما يلفي تشاكلا آخر على مستوى الحيّز و اللون و بالنسبة للنسيجة اللغوية الأخيرة فهي تتشكل من ثلاثة مشاكلات : الشجي ، الشهي ، الوديع ، و هي كباقي النسائج تتضمن تشاكل مورفولوجي (شجي ، شهي) و نحوي إعرابي (الرفع الظاهر ، صفة معرفة) و في هذا الصدد يشرح الناقد هذه السمات ، إذ أنّ لفظة الشهي تنزاح عن المعنى الحقيقي في إطار اللعب باللغة إذ وظفت توظيفا نسجيا جميلا يحمل معنى المحبوب المفضل و هو ما جعلها تتشاكل مع الشجي.

و سحر السماء + الشجي + الوديع .

و سحر المروج +الشهي + العطر .

أمّا لفظة الشجي فهي تحمل كلا المعنيين : انحصاري متباين (الحزن المندفن في أعماق النفس) ، و انتشاري متشاكل (الحركة ، البكاء) و سمة الوديع تتشاكل انتشاريا مع الشجي و الشهي و تتماثل انحصاريا مع الشجي وحده .

و يلتمس الناقد تشاكلات أخرى دالة على تقارب اللغة الشعرية في الإنتساج ، إذ يوجد تشاكل تلازمي بين "الشتاء" و باقي المشاكلات و آخر معنوي (الضباب ، الثلوج ، المطر)تدل على معنى السيلان و يوضح مرتاض أنّ قراءته لهذه العناصر اللغوية مفردة معزولة عن سياقها الدلالي و الأسلوبي كان من أجل مواكبة الشاعر في تلاعباته اللغوية و لإثبات قابلية اللغة للقراءة الأدبية .

د- القراءة بالإجراءات السيميائية :

ينهي " عبد الملك مرتاض" دراسته هذه بموضوع " شعرية القراءة " فيقوم بممارسة قراءة سيميائية لبيتين للشابي :

عَذبَةٌ أنتِ كالطّفولةِ ،كالأحلام كاللّحْنِ ،كالصّباحِ الجديدْ

كالسّماءِ الضّحُوك ،كالليلةِ القمراء كالوردِ ،كابتسامِ الوليدْ

و هذين البيتين قد سبقا له و أن أعطى قراءة ثانية لقراءة المسدي لهما ، و لكن أراد تقديم قراءة ثالثة لما في هذين البيتين من عاطفة و إحساس و بديع و جمال فني لم تستنفذه القراءات السابقة و يشير في هذا الصدد أنّ القراءة التشاكلية التي اعتمدها تختلف عما جاء به غريماس حيث تتجلى فيها إمكانية تعدّد القراءات و لا محدوديتها و هذه القراءة التشاكلية اعتمدت على نظرية الانتشار و الانحصار « و تمثل هذه النظرية في أنّ كل سمة لفظية قابلة على سبيل الوجوب (...) لأن تتخذ لها أحد هذين المظهرين الاثنين فإمّا أن تكون منتشرة كالنور و النهار و الفضاء و إمّا تكون منحصرة كالظلام و الليل و القبو ... »[1]

ينوه الناقد على الطريقة التي اتبعها في تحليله الوصفي و هي طريقة المزاوجة بين سمتين متجاورتين لكشف قدرتهما على التماثل أو التباين

أوّلا – المستوى التوزيعي : يتكوّن من نسيجيتين لغويتين إذ تتألف الدورة التوزيعية الأولى من ثمانية مشاكلات : كالطفولة ، كالأحلام ، كاللحن ، كالصباح ، كالورد ، كابتسام و التي بدورها تنقسم إلى ثماني دورات صغرى

[1]- المرجع السابق ، ص414 .

أمّا الدورة التوزيعية الكبرى الثانية التي تتكوّن من أربعة مشاكلات : الجديد ، الضحوك ، القمرة ، الوليد هي الأخرى تنقسم إلى أربع دورات توزيعية صغرى .

ثانيا – المستوى التشاكلي :

عذبة – أنت : أو أنت عذبة : هنا انزياح للضرورة الشعرية ، حيث قدّم الخبر على المبتدأ و هذا من الناحية النحوية ليس له تأثير أمّا من الناحية الدلالية فتقديم صفة العذوبة يعني صفة من صفات الجمال في حين الابتداء بـ "أنت " فهو مجرّد مخاطبة لامرأة (من أنت ، هل أنت جميلة) و يتجلّى التشاكل بين اللفظتين على المستوى النحوي (كلاهما مرفوع ، أو في محلّ رفع) أمّا على صعيد المعنى فالتشاكل يظهر من خلال تجسيد سمتي عذبة – أنت لعلاقة التماثل بينهما التي تقوم على الاندماج بينهما ، فإذا كانت سمة أنت تعني عذبة ، فسمة عذبة تعني أنت .

كالطفولة – كالأحلام : يتشاكلان على : المستوى النحوي (جار و مجرور + كاف الجرّ و التشبيه + الاسم المعرف و المجرور) و المستوى البلاغي حيث أنّ كليهما يحتوي على طرفي التشبيه و المستوى المعنوي من خلال تضمنهما معنى الانتشار فالطفولة تقرأ بمعنى العنفوان و الحيوية و الحركة ، و الأحلام كذلك إذا قرأناها تأويليا فإنّها تحمل أيضا معنى الحركة و الوثب و الطيران و يمكن قراءتهما من منظور تجسيدهما للزمن .

كاللحن – كالصباح : و الأمر كذلك هنا إذ نجد في هذه الثنائية تشاكلات عديدة من وجهة نحوية و بلاغية و دلالية ، حيث أنّ كليهما يحمل معنى الانتشار فاللحن دلالة لصوت جميل يتغنى به و يسعد به الناس ، والصباح الجديد دلالة لضياء كاسح منبعث من وهج الشمس إضافة إلى أنّ كليهما يتسم بالجدّة . و يمكن قراءة هذين التشاكلين من منظور تطبيق إجراء (اللوحة الخلفية) المجسّدة في خبايا النص و دلالته المخفية حيث يقول « نجعلهما يفيضان في الحيّز إذ يستحيل حدوث لحن ما خارج إطار الحيّز : فهو حيّز صوتي ينبعث من حيّز

بشري حي و يصب أيضا في حيّز سمعي ، فهو إذن لا يمكن أن يقوم و تكتمل وظيفته إلاّ إذا ما وفر له هذه الأطراف الثلاثة من الحيّز فالحيّز له حواء »[1] . و بالطريقة نفسها تابع تحليله للبيت الثاني من القصيدة .

يستخلص "مرتاض" في الأخير أنّ هذه النسيجة اللغوية تقوم على التشكيل الإفرادي : عذبة – أنت – كالطفولة – كالأحلام أو على التشكيل المركّب : كالسماء الضحوك ، كالليلة القمراء أو على التشكيل الإفرادي يلحقه الثنائي : كاللحن ، كالصباح الجديد ، كالورد ، كابتسام الوليد .

و يرجع إلى إمكانية قراءتها قراءة تشاكلية كاملة شاملة :

كالطفولة – كالأحلام .

كاللحن – كالصباح الجديد .

كالسماء الضحوك – كالليلة القمراء .

كالورد – كابتسام الوليد .

حيث أن الطفولة في عنفوانها و خيالاتها ترتبط بالأحلام التي لا تحكمها حدود مثلها مثل اللحن الذي يتميّز بالغنائية و النغمية و الحركية و الجمال الفني ، كالصباح في تجدّده و صفاته و كذا مثل السماء إذا صفت و ازرقت مثلها مثل الليلة القمراء و الورد المتفتح الذي يشبه ابتسامة الوليد في براءتها .

من خلال هذه القراءات نجد أنّ "مرتاض" يؤكّد على تعدّدية القراءة التي أسهب الحديث فيها في القسم النظري ، إذ أنّ النص الواحد من منظوره يحمل عدّة دلالات و تأويلات .

[1]– المرجع السابق ، ص428 .

الملاحظ على كتاب "مرتاض" كثرة التفاصيل و تشعبها ، و هذا ما أوقعه في التكرار خاصة في الجزء التطبيقي من الكتاب ، و المزج بين الإجراءات الحداثية التي أتت بها معظم الدراسات الغربية و ربطها بالإجراءات النقدية التراثية و هذا ما ساعده في محاولته للتأسيس لنظرية عربية في القراءة ضاربة الجذور في الأصالة العربية و ترتفع أغصانها في سماء الحداثة ، حيث أنه طبق المبادئ التي أتت بها السيميائية الغربية لكن أضاف إليها أفكار و مصطلحات تتناسب مع الفكر العربي و خصوصية لغتنا العربية .

3- نظرية القراءة بين عبد الملك مرتاض و حميد لحميداني :

أدرجنا في بحثنا هذا كتاب آخر من أجل توضيح اختلاف و تنوّع الرؤى بين النقاد العرب حول نظرية القراءة و هو كتاب " القراءة و توليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي " لـ " حميد لحميداني " الذي يسعى من خلاله إلى محاولة تغيير القراءة التقليدية في مقابل " عبد الملك مرتاض " الذي سعى إلى تأسيس نظرية عامة في القراءة .

3-1- ملخص كتاب:القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي لحميد لحميداني :

يعدّ الناقد المغربي "**حميد لحميداني**" من النقاد العرب المحدثين الذين اهتموا بنظرية القراءة و التلقي ، من خلال كتابه الموسوم بـ " القراءة و توليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي " الذي عالج فيه نظرية القراءة و التأويل ، و وقف على بعض النصوص الأدبية (شعرية و سردية) بغية فهم القضايا التي لها علاقة بالقراءة و تغيير العادات القرائية التي كانت مقيدة بقوانين صارمة لا تتلاءم مع النتائج النسبية في الدراسات الأدبية ، و في

هذا يقول : « كل هذا من أجل ترك المجال مفتوحا للحوار حول مضامِين هذه النصوص الأدبية و قيمها الجمالية لغاية تحصيل مردودية معرفية أكبر » [1].

يتضمن هذا الكتاب مدخل و ثلاثة فصول ، يتحدّث في المدخل عن الإبداع العربي الحديث في علاقته الجديدة مع القارئ ، فالتغيير الذي طرأ على النصوص الإبداعية الأدبية على مستوى الشكل و المضمون فرض على القارئ العربي مسايرة هذا التطور في القراءة حيث أضحى له حرية أكبر في التأويل و التعدّد القرائي ، و في هذا الصدد يؤكّد على ضرورة الاهتمام بفعل القراءة باعتباره فعلا منتجا لا مستهلكا .

يضع "لحميداني"أهم العناصر المجسدة للحداثة في النصوص العربية الحديثة و المتمثلة في : العناصر التخييلية، و أدوات التخييل و حضور القارئ في النص و دلالة المعرفة المواكبة للنص الإبداعي و أخيرا الاقتصار و تشكيل الفضاء ، و من خلال هذه المميزات تمكن "لحميداني" من رصد مجموعة من العناصر التي يعتمدها المبدع من أجل جذب القارئ و التأثير عليه و التي تتمثل في الإغراء ، الاختصار ، الاستهلاك الأدبي و المواكبة الأدبية و في السياق نفسه يشير الناقد إلى ارتباط الإبداع العربي بقضايا مجتمعه و هويته و هذا ما أثّر على القراءة « فرغم كل ما حصل فيها من تطورات تبعا للتغيرات التي لحقت نوعية الكتابة الأدبية ، لا تزال تميل إلى ذلك النمط التقليدي في الغالب (...) مع أنّ معظم القرّاء لا يقرؤون في الواقع – من خلال النصوص– سوى تصوراتهم الخاصة و ميولاتهم الإيديولوجية و بمعنى آخر يؤولون النصوص أكثر من كونهم يفهمونها » [2] .

أمّا الفصل الأوّل فيتناول فيه موضوع النص و الخطاب و توليد المعاني ، حيث يعالج مسألة التناص و إنتاجية المعنى على اعتبار أنّ التناص « من أهم المباحث التي لقيت اهتماما بالغا في الفكر النقدي الحديث

[1]– حميد لحميداني : القراءة و توليد الدلالة . تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2003 ، ص8 .

[2]– المرجع نفسه ، ص 18 .

من أجل توضيح ميكانيزمات العملية الإبداعية و ما يترتب عنها من تبعات على مستوى عملية القراءة و التأويل »[1] ، بالإضافة إلى معالجته لمسألة القراءة بين التواصل و التفاعل من خلال عرضه لمجموعة من التعريفات لمفهوم التواصل التي وردت في بطون المعاجم و الكتب ، و في هذا يشير إلى أنّ النصوص تعتبر أداة للحوار الاجتماعي ، و يفرّق بين أنواع الخطابات المتضمنة في النصوص فهناك الإخبارية و أخرى ترتبط برؤية كاتبها ، و في حديثه عن مفهوم التواصل يشير إلى تغيير مفهومه في الدراسات الحديثة تماشيا مع التطورات الحاصلة في البنى النصية و مع طبيعة القراءة ، و يتناول هذا المفهوم عند آيزر في خضم حديثه عن مفهوم الفراغ في النصوص الأدبية و دوره في جذب أنظار القارئ نحو هذا الإبداع و اكتشاف لبّه من خلال عملية التأويل ، فـ « النصوص الأدبية هي من أكثر النصوص اللغوية إثارة لهذه الملكات ، فهي حافز متميز بتشغيل القدرة التفاعلية و الإنتاجية لحظة القراءة »[2] .

ينتقل "لحميداني " إلى نظرية التلقي و يشيد بالدور الكبير لهذه النظرية في مجال النقد الأدبي ، و ماهية النص في دورها حيث تعرض إلى آراء النقاد الغربيين أمثال "ريفاتير" الذي يؤكّد على وجود قراءتين أولى استكشافية و ثانية تأويلية ، و "إمبيرتو إيكو" الذي يقر بانفتاح النص الأدبي و تعدّد القراءات و "ياوس" الذي دعا إلى ضرورة الدمج بين مستوى الفهم و التأويل و الاستعمال بغية تحقيق التأويل الأدبي ، و في هذا الصدد يشير إلى الاختلاف الكامن بين رؤية ياوس حول آفاق الانتظار و تباينها في مختلف العصور التي تسهم في إنتاج المعنى ، و بين تصوّر بارط للنص الأدبي باعتباره مصدر الدلالة اللامتناهية .

---

[1]- المرجع السابق ، ص8 .

[2]- المرجع نفسه ، ص70 .

في خضم حديثه عن دور السياقات في تأويل الخطاب الأدبي في ضوء نظرية التلقي و التأويل يقوم بدراسة حول دلالة "الوردة " في سياق قصيدة "رسالة إلى سيدة طيبة " لـ "صلاح عبد الصبور" ، يقرّ من خلالها بتعدّد الدلالات التي تحملها لفظة الوردة بالإضافة إلى اختلاف التأويلات حولها .

و هكذا ينتقل حميداني إلى معالجة موضوع المقصدية و دور القارئ في توليد الدلالة ، حيث يشير في مستهل حديثه إلى أنّ دراسته هي محاولة للبحث في مصطلح المقصدية (الغرض) عند " عبد القاهر الجرجاني" لكونها « مفتاح فهم النظرية النقدية القديمة (...) حيث أن مفهوم القصد أو الغرض يحتل مكانة محورية في نظرية النظم الجرجانية ، فقد اعتبرنا مفهوم القصدية مفتاحا لفهم نظرية القراءة عند الجرجاني »[1] ، فهو يرى من خلال هذه الدراسة أنّ الجرجاني يؤكّد على أسبقية المعاني في النظم ، ذلك أن المؤلف يتصوّر المعاني مسبقا ثم يجد لها ألفاظا تعبّر عنها ، بينما مهمة القارئ تقتصر في البحث على هذه المعاني الموجودة في النصوص سواء كانت ظاهرة أو مضمرة ، و بهذا فالجرجاني يقرّ بوجود المقصدية في الكلام الإبداعي و على القارئ السعي للوصول إليها و بذلك فالمتكلم في الثقافة العربية القديمة يمتلك السلطة على القارئ الذي ليس له الحرية في توليد الدلالة بل هو مقيد بفهم الألفاظ داخل نطاق مقصدية المتكلم .

يشير"لحميداني" إلى الدور الذي يلعبه القارئ في توليد الدلالة عند الجرجاني الذي أشار إلى وجود معنيين : معنى أوّل مباشر و معنى ثاني يستنبط من المعنى الأوّل ، و بذلك « فالقارئ على هذا الأساس حين يتجاوز المعنى الأوّل فإنّه يتجاوز مستوى الفهم لينتقل إلى التأويل »[2] ، ليصل في الأخير للإشارة إلى الاختلاف الجوهري بين هذه النظرية العربية و بين جمالية التلقي المعاصرة ، كون هذه الأخيرة ترتبط بنصوص إبداعية أدبية و ليس من

[1]- المرجع السابق ، ص105 .

[2]- المرجع نفسه ، ص111 .

الضروري أن تنتقل إلى المتلقي كما قصدها المؤلّف ، لأنّها تخضع إلى عدّة عوامل كطبيعة المقام و قدرات المتلقي و إمكاناته الذهنية ، ما يجعل من النص الواحد يحتمل عدّة تأويلات تتنوّع بتنوّع القرآء .

و يختتم هذا الفصل بحديثه عن التأويل السياقي المتسق ، إذ يشير إلى أنّ التأويل المتسق هو « ذلك التأويل الخاضع لمعطيات القراءة الفردية التي تعتمد على انتقاء عناصر معينة من النص أثناء جريان تلقي وحداته الدلالية ، و إقصاء عناصر أخرى ، من أجل إغلاق عالمه الدلالي في معنى محدّد يرتضيه قارئ فردي ما »[1] ، هذا التأويل قد تناوله آيزر في الدراسة .

يجري "لحميداني" دراسته على نص شعري عربي معاصر لـ "رافي صدوق" المعنون بـ "سفر الخروج" يطبق فيها أفكار جمالية التلقي حول مفهوم التأويل المتسق السياقي .

أمّا في الفصلين الثاني و الثالث من الكتاب فيحاول الناقد فيهما تطبيق ما أتى به في الجانب النظري على بعض النصوص العربية ؛ فيتناول في الفصل الثاني "آليات تأويل الأحلام و آليات تأويل الأدب" ، و يربط ذلك بالواقع و الجانب الأسطوري للأحلام و للإبداعات الأدبية ، حيث يعرض أهم الآليات لتأويل الأحلام في كتاب "الأحلام عبر العصور لبونفراكزوج سانتنر و كتاب "تفسير الأحلام " لـ ابن سيرين .

و ينتقل بعدها إلى "التأويل الحلمي للقصة – تماثل بنية القصة ببنية الحلم– " حيث يتطرّق فيه إلى التحليل النفسي عند "فرويد " ، إذ يحاول تطبيق التحليل الفرويدي على قصة "البحر" لبثينة الناصري من خلال دراسته للبنية السطحية للقصة و الرموز القابلة للتأويل في النص ثم التأويل الحلمي أو البنية العميقة .

[1]– المرجع السابق ، ص114 .

ثمّ يعرّج بالحديث عن الدليل و التأويل بين "بورس" و "ابن عربي" ، فالدليل عند بورس هو : « معطى أوّل يدخل في علاقة مع معطى ثاني يدعى موضوعه ، و هي علاقة ثلاثية من الشدّة بحيث أنّها تكون قادرة على حصر معطى ثالث يدعى مؤول الدليل »[1] ، أمّا عند ابن عربي فهو « مرتبط بالنظرة الشمولية للكون و لوضع الإنسان فيه ، و علاقته بالله باعتباره مصدر الحقيقة المطلقة »[2] .

ليصل في ختام هذا الفصل إلى موضوع "دلالة الواقع و الأسطورة و الحلم" و يقدّم قراءة لرواية "العشاء السفلي لمحمد الشركي بالاعتماد على التحليل النفسي .

أمّا الفصل الثالث فيتعرّض فيه الناقد إلى مستويات القراءة و يعالج فيها تلقي القصة العربية القصيرة ، و اختلاف التأويلات للقصة الواحدة ،كما يتناول موضوع القراءة و تنمية خيال القارئ العربي ، حيث يفتتح هذا الفصل بتمهيد نظري يتحدث فيه عن الفرق بين التفكير الأسطوري و التفكير العلمي عند "كلود ليفي ستراوس" ، حيث أنّ الأوّل يرتبط بالوهم الذي تماثله القراءة الإيديولوجية أمّا الثاني فهو يقوم على تفسير الظواهر بالاعتماد على الإجراءات بغية الفهم الكلي و تماثله القراءة الموضوعية ، كما يشرح مسار قراءته لـ "قصة الجرادة" لمحمد زفزاف ، و ينتقل بعدها إلى "أسئلة الاختيارات المتعدّدة في تلقي القصة القصيرة" ، حيث يشير إلى صعوبة إبداع القصة القصيرة و الخصوصية النصية التي تؤثر في اختيارات القرّاء للوصول إلى التأويلات متعددة التي ترجع إلى الفراغات النصية التي يتركها الكاتب ، و كذا دور السياق الخارجي في تحديد نوع الخطاب .

يعالج "لحميداني" قصة نافلة ذهب "شبح اللحاف" ، و يسعى من خلال تحليله للقصة إلى استثمار كل إمكانات النص المتاحة بغية إبراز تعدّد الاحتمالات الدلالية ، فيبدأ بعرض نص القصة ثم ينتقل إلى القراءة

---

[1]- المرجع السابق ، ص169 .

[2]- المرجع نفسه ، ص176 .

و أسئلة الاختيارات المتعدّدة ، بعدها يتناول اختلاف تأويلات للقصة الواحدة . و يخصّص بالدراسة "الثلاثية" لنجيب محفوظ فيعرض خمس قراءات لهذه الثلاثية ؛ الأولى بعنوان " المتنمي بين الدين و العلم و الاشتراكية " لغالي شكري و الثانية هي قراءة لعلي الراعي الموسومة بـ "ثلاثية نجيب محفوظ" أمّا الثالثة فهي تحمل عنوان "الثلاثية" لنبيل راغب و بخصوص الرابعة المعنونة بـ "الرؤية الاجتماعية عند نجيب محفوظ " فهي للناقد شفيع السيد ، و أخيراً القراءة الخامسة و هي قراءة الناقد "حميد لحميداني" و التي يفتتحها بسؤال « ماذا تقول لنا رواية الثلاثية و ماذا نقول لها ؟ »[1] ، ثم يقدّم شرحًا مقتضبا للقراءات السابقة .

كما يتناول موضوع القراءة و تنمية خيال القارئ "حول تصور الحكيم" ،فيتطرق فيه إلى أفكار و تأملات توفيق الحكيم و رصد تصوراته النقدية في الفن ، و إعادة قراءتها .

و يختتم هذا الكتاب بعنوان وهو عبارة عن تساؤل : هل استطاع الحكيم أن يقرأ نفسه ؟ حيث يتطرق فيه إلى موضوع التلقي في النقد العربي القديم ، ليشير إلى « أنّ عاداتنا في القراءة وفي فهم ميكانيزماتها لم تتغير كثيرا عما ترسخ من المفاهيم الخاصة بالقراءة في النقد العربي القديم الذي كان ينظر في الغالب إلى الأدباء باعتبارهم منتجي الأعمال الأدبية (...) و أنّ الرجوع إليهم أو سؤالهم عن مضمون أعمالهم (...) كفيل أن يلقي الضوء الكاشف على خباياها »[2] ، و هذا ما يجعل من القراءة عملية بحث في النص من أجل إبراز المعنى الذي يقصده الكاتب .

---

[1]- المرجع السابق ، ص274 .

[2]- المرجع نفسه ، ص289 .

3– 2 نقاط الاتفاق و الاختلاف بين مرتاض و لحميداني:

من خلال اطلاعنا على كتابي "مرتاض" و "لحميداني" لمسنا وجود عدد من نقاط الاتفاق و الاختلاف حول نظرية القراءة ، حاولنا ذكر بعضا منها :

أ– نقاط الاتفاق :

– أثارت انتباهنا قضية التفاعل العربي مع النقد الغربي ، حيث لمسنا تأثر النقاد المغاربة (مرتاض في الجزائر و لحميداني في المغرب) بالمناهج و النظريات الغربية على اختلافها ، و كذا التطورات التي شهدتها ؛ إذ عمد هؤلاء النقاد إلى استغلال هذه المناهج و الاعتماد عليها في تحليل النصوص الإبداعية شعرية كانت أم نثرية ، حديثة أو قديمة .

– استفاد الناقدان من الدراسات النقدية الغربية التي اهتمت بنظرية القراءة و التأويل ، في محاولة التأسيس لنظرية عربية في القراءة تتماشى وطبيعة النصوص العربية و الإبداعية .

– اهتم كل من "مرتاض" و "لحميداني" بفعل القراءة باعتباره فعلا منتجا لا مستهلكا ، من خلال العلاقة التفاعلية بين القارئ و النص .

– كلاهما عاد إلى التراث العربي القديم ، حيث نلفي احتفاظهما بالهوية العربية رغم غوصهما في بحر النظريات النقدية الغربية ، فعلى غرار "مرتاض" نجد "لحميداني" اهتم بنظرية القراءة من خلال مؤلفه ، حيث انطلق من مبادئ نظرية القراءة والتلقي الغربية إلا أنّه قد عاد إلى تراثنا النقدي العربي و ذلك بغية البحث عن جذور هده النظرية عند عبد القاهر الجرجاني .

– اتفق الناقدان على مسألة تعدد القراءات ، ف "مرتاض" يرى بأنّ كل قراءة يمكن أن تنتج قراءة أخرى مختلفة ،

يقول : « من أجل كل ذلك نجنح لتعدّدية القراءة بتعدّد القراء ، وبتعدّد الأهواء وتعدّد الثقافات و اختلاف الأزمنة و تباعد الأمكنة »[1] ، على غرار "لحميداني" الذي رفض الدلالة الثابتة للنص الأدبي لأنّ هذا الأخير له خاصية متميزة تجعله قابلا للقراءة في مختلف العصور و من مختلف الزوايا ، و في هذا الصدد يقول : « إنّ فكرة الدلالة الثابتة للنص الأدبي تتعارض بشكل واضح مع واقع الأمر الذي يشير إلى أنّ هذه النصوص لها خاصية جوهرية ، و هي قابليتها على الدوام لأن تقرأ في كل العصور من زوايا نظر مختلفة و جديدة »[2] .

ب– نقاط الاختلاف :

– تتجلى أولى ملامح الاختلاف بين الناقدين في عنونة الكتابين ، حيث نجد كتاب "مرتاض" الموسوم بـ "نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية " نلمس فيه سعيه إلى بناء نظرية عربية في قراءة النصوص الأدبية ، و ذلك من أجل « تعميق القلق المعرفي ، و الدعوة إلى السعي الحثيث من أجل المزيد من التفكير في فتح أبواب جديدة للقراءة الأدبية لا تزال غير مفتوحة »[3] ، أما "لحميداني" الذي عنون كتابه بـ " القراءة و توليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي " فنلاحظ أنّه يحاول من خلال هذا العنوان تقديم رؤية جديدة لقراءة النصوص الأدبية وتخطي القراءة التقليدية ، وهذا ما يوضحه في مقدمة كتابه بقوله : «ما يهدف إليه هذا الكتاب هو محاولة إعادة النظر في علاقاتنا بالنصوص الأدبية ، و خاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاضنا لمضمون محدد و ثابت عبر العصور »[4] ، وبهذا فهو يدعو إلى انفتاح القارئ العربي و قبول التغيير الذي يحدث على مستوى النصوص الحديثة .

---

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص119 .

[2]– حميد لحميداني : القراءة و توليد الدلالة ، ص7 .

[3]– ميرزا الخويلدي : كيف يمكن جذب سواد القرّاء إلى القراءة الأدبية .

[4]– حميد لحميداني : القراءة و توليد الدلالة ، ص7 .

– تطرق "مرتاض" إلى مسألة القصدية عند الغرب (غادامير و امبرتو إيكو) و التي تقوم حسب إيكو على ثلاثة أطراف : قصدية المبدع و قصدية الإبداع و قصدية القراءة ، ثم يشير إلى الممارسة العربية للتأويلية على هذا النحو فيقول : « يمكن أن نربط هذه المسألة ربطا منهجيا بممارسات القرّاء العرب و أنّهم كانوا حقا يمارسون التأويلية على هذا الأساس الذي ورد عليه عند كل من غادامير و إيكو »[1] ، أما "الحميداني" فقد انطلق من مبادئ نظرية القراءة و جمالية التلقي الغربية ، غير أنّه قد عاد إلى التراث العربي للبحث عن جذور هذه النظرية من خلال حديثه عن المقصدية عند الجرجاني حيث يقول : « قد اعتبرنا مفهوم المقصدية مفتاحا لفهم نظرية القراءة عند الجرجاني »[2] و يقرّ باختلاف هذا المفهوم بين النقد العربي القديم الذي ربطه بالمتكلم و بين نظرية القراءة المعاصرة التي أتت برؤية مغايرة ، متجاوزة بذلك المفهوم السابق .

– أشار "مرتاض" في خضم حديثه عن نظرية القراءة إلى وجود ملامح للقراءة عند قدماء العرب ، و لم يتطرق إلى مدرسة كونستانس الألمانية و أعلامها باعتبارها أهم مدرسة أولت العناية بالقراءة و القارئ ، و على النقيض من ذلك نجد أنّ "لحميدي" قد تحدث عن نظرية التلقي عند كل من آيزر و ياوس ، و النص الأدبي في ضوء هذه النظرية ، كما استخدم في دراسته لنصوص سردية بعض مفاهيمها الإجرائية .

– على خلاف "لحميداني" الذي اقتصر اهتمامه على توليد الدلالة أثناء قراءة النصوص الأدبية ، ذهب "مرتاض" إلى أبعد من ذلك حيث لم يتوقف عند شرح و توضيح مفهوم القراءة و علاقتها بالقرّاء بل تجاوز ذلك إلى الاجتهاد في خلق عدد من المصطلحات النقدية التي توازي المصطلحات النقدية الغربية كمصطلح " التباين الذي يقابله في اللغة الفرنسية Hétérotopie ، و مصطلح " التقاين الذي يقابله المصطلح الغربي Econe و يتجلى هذا في قوله : « أما بالقياس إلى أمر التقاين فإنّا ربمّا نكون أول من اصطنع هذا المصطلح السيميائي

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص196 .

[2]– حميد لحميداني : القراءة و توليد الدلالة ، ص105 .

على هذه الصورة مجرينه في الصياغة العربية »[1] ، بالإضافة إلى بحثه في مفهوم المصطلحات و دلالتها الحديثة و الرجوع إلى التراث لإيجاد مقابلها عند القدماء العرب .

– قامت الدراسة التطبيقية عند "مرتاض" على القراءة السيميائية ، حيث اعتمد على إجراءاتها مع إضافة إجراءات و أفكار و مصطلحات مختلفة تتناسب مع رؤيته التنظيرية للقراءة التي تقوم على القراءة بالإجراء المستوياتي ، وخصوصية النصوص المختارة و التي تتمثل في نصوص شعرية للشابي ، عكس "لحميداني" الذي اعتمد على التحليل النفسي و التأويلية في قراءة النصوص السردية ، و بذلك ف "مرتاض" اختص في دراسته على الشعر بينما اقتصرت مقاربة "لحميداني" على السرد ، و يرجع هذا إلى اختلافهما في الرؤية لهذه النظرية بالإضافة إلى الاختلاف في الأصول و المرجعيات .

– أجرى "مرتاض" في الجانب التطبيقي قراءة لقراءات عبد الله الغدامي و عبد السلام المسدي و حمادي صمود ، كما قدم قراءته الخاصة بالمستوى التشاكلي ، بينما اكتفى "لحميداني " بعرض مجموعة من القراءات ثم تقديم قراءته الخاصة بالاعتماد على التأويل و في هذا يقول : « ما نقدمه هنا ليس تكثيفا للقراءات السابقة ، لأنّنا سننتقل إلى عرض قراءتنا الخاصة المشروعة ، كيف نفهم هذا النص الروائي المتميز في وقتنا الحاضر ؟ و ما هو الجواب الذي يقدمه لنا بخصوص هموم زماننا ؟ و ما الذي يقترحه علينا من حلول ؟ »[2] .

إنّ الاختلاف بين الناقدين لم يكن اختلافا جوهريا بقدر ما كان اختلافا في طرح هذه النظرية ، إضافة إلى الأهداف المرجوّة من تأليف كل كتاب ، و الأهم من ذلك أنهما ساهما في إثراء حقل الدراسات الأدبية و النقدية العربية .

---

[1]– عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة ، ص138 .

[2]– حميد لحميداني : القراءة و توليد الدلالة ، ص274 .

خاتمة

بعد هذه الدراسة توصلنا إلى النتائج التالية :

– تعتبر نظرية القراءة و جماليات التلقي تجاوزا لما سبقها من النظريات النقدية التي أهملت القطب الثالث من مثلث العملية الإبداعية أي القارئ .

– ظهرت بوادرها الأولى مع نهاية الستينات من القرن الماضي لدى جامعة كونستانس الألمانية .

– نظرية تهتم بالقارئ باعتباره المستهدف في أي عمل أدبي و دوره الفعّال في قراءة النصوص و تحليلها من خلال العلاقة التفاعلية بينه و بين النص .

– تستند نظرية القراءة و التلقي إلى مرجعيات ذات مصادر فلسفية و معرفية متنوعة ، استقت من ظواهرية إنغاردن مفهومي التعالي و القصدية ، ومن تأويلية غادامير مفهوم الأفق التاريخي بالإضافة إلى تأثرها بالشكلانية الروسية و بنيوية براغ و سوسيولوجيا الأدب .

– تأسست هذه النظرية على مجموعة من الإجراءات و المفاهيم التي جاء بها أقطابها " ياوس " و " آيزر "، حيث استخدم ياوس مفهوم أفق الانتظار أو التوقع و المسافة الجمالية ، أما آيزر فقد جاء مجموعة من المفاهيم الإجرائية كالقارئ الضمني ، وجهة النظر الجوالة ، السجل ، الإستراتيجية ، مستويات المعنى و الفجوات النصية .

– كان لهذه النظرية حضورا بارزا في الساحة النقدية العربية ، إذ عرفت تفاعلا ملحوظا من قبل النقاد العرب الذين عملوا على التعريف بها و بأصولها و استثمار مبادئها ، من خلال الترجمة التي تعدّ من أهم القنوات التي عرّفت بهذه النظرية كما هي في أوساطها الغربية ، حيث تمّ ترجمة العديد من الكتب و المقلات التي نشرها منظروها .

– ساهمت حركة التأليف حول هذه النظرية في تقريبها من القارئ العربي من أجل فهمها وفق تصور نقدي عربي ، و قد تراوحت هذه الحركة بين مؤلفات حاول أصحابها التأصيل للنظرية في تراثنا النقدي العربي ، و بين كتب تنظيرية عرّفت بهذه النظرية و بأصولها و إرهاصاتها و روّادها و مبادئها ، و أخرى تطبيقية عمد أصحابها إلى تطبيق المفاهيم الإجرائية لهذه النظرية على نصوص أدبية عربية (شعرية و نثرية) ، وكتب زاوجت بين التنظير و التطبيق ، بالإضافة إلى الأبحاث و المقالات المنشورة في المجلات و الدوريات و التي على كثرتها حاولنا تقصي بعضا منها .

– يعتبر كتاب " نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية " لـ " عبد الملك مرتاض "محاولة للتأسيس لنظرية عربية في القراءة و إضافة ثرية للنقد العربي لما يتضمنه من رؤى نقدية حول القراءة .

– تحدث عبد الملك مرتاض في هذا الكتاب عن أهم المفاهيم و الإجراءات التي يمكن قراءة النص الأدبي في ضوئها ، كما عرض أهم الطرق و الأساليب الحديثة في التعامل مع المعطى اللغوي .

– نادى مرتاض بضرورة تعددية القراءة من اجل إخصاب القراءة السيميائية و إثراء أدواتها المنهجية .

– زاوج مرتاض في محاولته التأسيس لنظرية في القراءة بين التراث النقدي العربي و بين إجراءات المناهج الغربية الحديثة .

– على غرار مرتاض نجد لحميداني هو الآخر اهتم بنظرية القراءة التي كان لها حظا وافرا من الدراسة من خلال مؤلفه "القراءة و توليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي" الذي يعدّ محاولة لتقديم رؤية جديدة في القراءة.

– تراوحت وجهات النظر بين الناقدين حول نظرية القراءة بين الاتفاق في جوانب و الاختلاف في أخرى ، غير أن هذا الاختلاف لم يكن في جوهر هذه النظرية بل في طريقة تناولها .

الملاحق

1- عبد الملك مرتاض :

أستاذ جامعي و باحث و ناقد جزائري ، « ولد في 10 يناير 1935 ببلدية مسيردة (ولاية تلمسان الكائنة بالغرب الجزائري ، و فيها نشأ و ترعرع و حفظ القرآن الكريم في كتّاب أبيه الذي كان فقيه القرية ، مما يسّر عليه فرصة الإطلاع على الكثير من الكتب التراثية القديمة ...

تقلّد كثيرا من المناصب العلمية و الثقافية منها : رئيس فرع اتحاد الكتاب الجزائريين بالغرب الجزائري سنة (1975)، أمين وطني مكلف بشؤون الكتّاب الجزائريين سنة (1984) ، مدير للثقافة و الإعلام بولاية وهران سنة(1983) ، رئيس المجلس الأعلى للغة العربية سنة (1998)...»[1] .

مؤلفاته :

يعدّ من أبرز الأقلام النقدية في الوطن العربي تميزا ، له العديد من المؤلفات النقدية نذكر منها :

- « القصة في الأدب العربي القديم سنة 1968 .
- بنية الخطاب الشعري سنة 1986 .
- ألف ليلة و ليلة (دراسة تفكيكية لحكاية جمال بغداد) سنة 1989 .
- أ- ي تحليل سيميائي لقصيدة(أين ليلاي) لمحمد العيد آل خليفة سنة 1992 .
- تحليل الخطاب السردي سنة 1995 .
- نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية سنة 2003 .

[1] - يوسف غليسي : الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض . بحث في المنهج و إشكالياته ،إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ، دط ، 2002 ، ص129 ، 130 .

و كذلك العديد من الروايات و المجموعات القصصية منها :

- نار و نور سنة 1975 .
- صوت الكهف سنة 1986 .
- الحفر في تجاعيد الذاكرة
- سيرة ذاتية سنة 2003 »[1] .

2- حميد لحميداني :

هو أستاذ و ناقد مغربي من مواليد 1 جانفي 1950ببوعرفة .

- «أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب الاولى .ظهر المهراز . فاس . المغرب .
- حاصل على دكتوراه الدولة في النقد الحديث و المعاصر سنة 1989 .
- يحاضر و يشرف على البحث العلمي في مجالات التخصص التالية :
  - النقد الحديث و المعاصر
  - السرديات .
  - السيميائيات و الأسلوبية .
  - نظرية التلقي .
- رئيس تحرير مجلة دراسات سيميائية أدبية بين سنتي 1987 و 1992 ، و هي مجلة أكاديمية متخصصة .
- حاصل على جائزة فاس للثقافة و الإعلام (1997 - 1998)
- عضو إتحاد كتّاب المغرب.

[1] - المرجع السابق ، ص131 ، 134 .

أعماله :

- من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية . رواية المعلّم علي نموذجا .
- أسلوبية الرواية ، مدخل نظري .
- النقد الروائي و الإيديولوجيا .
- النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد .
- الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر .
- قضايا المصطلح في الآداب و العلوم الإنسانية .

الأعمال المترجمة :

- كتاب فعل القراءة . نظرية جمالية التجاوب في الأدب . فولفغانغ آيزر . ترجمة بالإشتراك مع د . الجلالي الكدية .
- كتاب التخيلي و الخيالي . فولفغانغ آيزر . ترجمة بالإشتراك مع د . الجلالي الكدية .

الأعمال الإبداعية :

- دهاليز الحبس القديم (رواية).
- صباح جميل في مدينة شرقية (قصة).
- رحلة خارج الطريق السيّار (رواية)»[1].

[1] – حميد لحميداني : القراءة و توليد الدلالة ، ص311 ، 312 .

قائمة المصادر و المراجع

– القرآن الكريم :

سورة مريم ، الآية 25 ، برواية ورش.

– المصادر و المراجع :

أ– الكتب العربية

1- إبراهيم خليل : في النقد و النقد الألسني . مختارات أردنية و دراسات نقدية ، منشورات أمانة ، عمان ، دط ، 2002 .

2- بسام قطوس : إستراتجية القراءة التأصيل و الإجراء النقدي ، عالم الكتب ، كلية الأدب ، جامعة الكويت، ط1 ، 2005 .

3- بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 2001 .

4- جميل حمداوي : نظرية القراءة في النقد الأدبي ، مكتبة المثقف ، دب ، ط1، 2015 .

5- حبيب منسي :نظريات القراءة في النقد المعاصر ، منشورات دار الأديب ، وهران ، دط ، 2007 .

6- حبيب مونسي : فعل القراءة النشأة و التحول . مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب ، وهران ، دط ، 2001 ، ص56 .

7- حسين أحمد بن عائشة : مستويات تلقي النص الأدبي . رحلة السندباد البحري الأولى نموذجا ، دار جرير للنشر ، دب ، ط1 ، 2012 .

8- حميد لحميداني : القراءة و توليد الدلالة . تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2003 .

9- سامي عبابنة : اتجاهات النقاد في قراءة النص الشعري الحديث ، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2004 .

10- سامي إسماعيل : جماليات التلقي . دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فولفغانغ آيزر ، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ، ط1 ، 2002 .

11- سامي شهاب أحمد : ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي و النقدي ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط2 ، 2012 .

12- شلتاغ عبود شرّاد : مدخل إلى النقد الأدبي الحديث ، دار المجدلاوي للنشر ، عمان ، ط1 ، 1998.

13- صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر و مصطلحاته ، ميريث للنشر والمعلومات ، القاهرة ، ط1، 2002.

14- عبد الجليل مرتاض : في علم النص و القراءة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، دط ، 2002 .

15- عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، دب ، ط2 ، 1982 .

16- عبد الله خضر حمد : مناهج النقد الأدبي السياقية و النسقية ، دار القلم للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، د ط ، د س .

17- عبد الملك مرتاض : التحليل السيميائي للخطاب الشعري تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي ، دار الكتب العربي ، الجزائر ، 2001 .

18- عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين و إلى أين ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط ، 1983.

19- عبد الملك مرتاض : في نظرية النقد . متابعة لأهم المدارس النقدية ورصد لنظرياتها ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، دط ، 2005 .

20- عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة . تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ، دط ، دس .

21- عبد الناصر حسن محمد : نظرية التلقي بين ياوس و آيزر ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، د ط ، 2002.

22- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، دط ، 1999 .

23- عبد عبد الغاني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر. مقاربة حوارية في الأصول المعرفية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، د ط ، 2005 .

24- عز الدين مناصرة : النقد الثقافي المقارن .منظور جدلي تفكيكي ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ، عمان، الأردن ، ط1 ، 2005 .

25- فؤاد عفاني : نظرية التلقي . رحلة الهجرة ، دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا ، دط، 2011 .

26- مجيد الماشطة ، و أمجد كاظم الركابي : مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث ، الدار المنهجية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2016 .

27- محمد المبارك : استقبال النص عند العرب ، المؤسسة العربية للتوزيع و النشر، بيروت ، ط1 ، 1999 .

28- محمد زغلول سلام : النقد الأدبي المعاصر . البنيوية و ما بعدها ، ج 2 ، منشأة المعارف ، جلال جزى و شركائه ، الإسكندرية، د ط ، د س .

29- محمد مفتاح : التلقي و التأويل مقاربة نسقية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1994 .

30- محمد ولد بوعلية : النقد الغربي و النقد العربي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2006.

31- محمود أحمد العشيري : الاتجاهات الأدبية و النقدية الحديثة . دليل القارئ العام ، ميريث للنشر و المعلومات ، القاهرة ، ط 2 ، 2003 .

32- محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي (دراسة مقارنة) ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 .

33- مراد حسن فطوم : التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري ، منشورات الهيئة العامة السورية ، دمشق، د ط ، 2013 .

34- مصطفى عمراني :مناهج الدراسات السردية و إشكالية التلقي . روايات غسّان كنفاني نموذجا ، عام الكتب الحديث للنشر و التوزيع ، اربد ، الأردن ، ط1 ، 2001 .

35- ميجان الرويلي ، و سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2002 .

36- ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر و التوزيع ، الأردن ، ط1 ، 1997 .

37- وليد قصاب : مناهج النقد الأدبي الحديث . رؤية إسلامية ، دار الفكر آفاق معرفة متجدّدة ، دمشق ، ط2 ، 2009 .

38- يوسف غليسي : الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض . بحث في المنهج و إشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ، دط ، 2002 .

39- يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي . مفاهيمها و أسسها . تاريخها و روادها و تطبيقاتها العربية ، جسور للنشر و التوزيع ، الجزائر، ط1، 2007 .

ب – الكتب المترجمة :

40- إنريك أندرسون إمبرت : مناهج النقد الأدبي ، ترجمة الطاهر أحمد مكي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، دط ، 1969 .

41- خوسيه ماريا بوثويلو ايقانوس : نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو الحمد ، مكتبة غريب ، دط ، دس .

42- رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة، د ط ، 1998 .

43- رامان سلدن : موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ج 8، ترجمة جابر عصفور ، مراجعة ماري تريز عبد المسيح ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2006 .

44- روبرت هولب : نظرية التلقي . مقدمة نقدية ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، ط1 ، 2000 .

45- رولان بارط : الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة محمد نديم خشنة ، مركز الإنماء الحضاري ، دب ، ط1 ، 2002.

46- رولان بارط ، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا و الحسين سبحان ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ، 1988 .

47- فنسان جوف : القراءة ، ترجمة سعاد التريكي ، مراجعة جلال الغربي و محمود الهميسي ، دار سيناترا ، تونس ، دط ، 2015 .

48- فولفغانغ آيزر : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة و تقديم حميد لحميداني و الجيلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، دب ، دط ، دس.

49- موريس بلانشو : أسئلة الكتابة ، ترجمة نعيمة بنعبد العالي و عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، المغرب ، ط1 ، 2004 .

50- هانس روبرت ياوس : جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، تقديم و ترجمة رشيد بنحدو ، دار رامان ، الرباط ، ط1 ، 2016 .

- المعاجم :

51- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري : لسان العرب ، ج 1 ، المجلد الأوّل ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 2005 .

52- الخليل بن أحمد الفراهيدي : كتاب العين ، تحقيق و مراجعة داود سلوم ، و داود سليمان العنكبي ، و إنعام داود سلوم ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 2004 .

53- سمير سعيد حجازي : المتقن . معجم المصطلحات اللغوية و الأدبية الحديثة ، دار الراتب الجامعية ،بيروت ، لبنان ، دط ، دس.

54- مجمع اللغة العربية : المنجد الوسيط في العربية المعاصرة ، دار المشرق ، بيروت ، ط1 ، 2003 .

- الموسوعات

55- فيصل الأحمر ، و نبيل دادوة : الموسوعة الأدبية ، ج 1 ، دار المعرفة ، الجزائر ، د ط ، 2008 .

- المجلات و الدوريات :

56- إبراهيم عبد النور : جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة : قراءة في كتاب نظرية القراءة ، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظرية القراءة و مناهجها ، جامعة بسكرة .

57- أحمد مداس : مفهوم التأويل عند المحدثين ، مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، العدد4 ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، جانفي 2009 .

58- آمنة أمقران : تشكيل القارئ الضمني في رواية " دمية النار " للروائي بشير مفتي ، مجلّة الأثر ، عدد خاص ، أشغال الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات و الرواية ، الجزائر ، 22،23 فيفري 2012 .

59- بوساحة فريدة : القارئ و بنية النص ، مجلة العلوم الإنسانية ، العدد 10 ، نوفمبر 2006 .

60- بوقرومة حكيمة : تشكيل القارئ الضمني في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة ، جامعة المسيلة .

61- رضا عامر : المناهج النقدية المعاصرة و مشكلاتها – المنهج السيميائي نموذجا – ، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات ، العدد 3 ، 2009 .

62- عبد العزيز طليمات : الوقع الجمالي و آليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ آيزر ، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد 6 ، 1992.

63- عبد الله أبو هيف : نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث ، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر. تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر ،عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع ،الأردن ،ط1،2008 .

64- عرابي لخضر : محاضرات في نظرية القراءة ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة و الدب العربي ، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان ، الجزائر.

65- علي حمودين ، المسعود قاسم : إشكالات نظرية التلقي ، المصطلح و المفهوم ، الإجراء ، مجلة الأثير ، ورقلة ، العدد25 / جوان 2016 .

66- عمر بن طرية : عبد الملك مرتاض من خلال كتابه في نظرية النقد ، الأثر مجلة الأدب و اللغات ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة ، العدد 8 ، ماي 2009 .

67- العيد جلوبي ، و عبد القادر خليف : القراءة و التأويل من منظور اصطلاحي ، مجلة الأثر ، العدد 28 ، جوان ، 2017 .

68- فتيحة سريدي : نظرية جمالية التلقي في النقد العربي الحديث ، مجلة التواصل بين اللغات و الآداب ، عنابة، العدد 37 ، مارس، 2013 .

69- فولفغانغ آيزر: في نظرية التلقي . التفاعل بين النص و القارئ ، ترجمة الجيلالي الكدية ، مجلة دراسات سيميائية أدبية ، عدد7 ، 1992 .

70- مباركية عبد الناصر : تلقي العناصر الأسطورية في رواية " الجازية و الدراويش " عبد الحميد بن هدوقة ، مجلة العلوم الإنسانية ، العدد 10 ، نوفمبر ، 2006 .

71- نبيل محمد الصغير : أطروحة فعل القراءة عند فولفغانغ آيزر . مقاربة في تاريخية المفاهيم ، مجلة تاريخ العلوم، العدد6 .

- المواقع الإلكترونية :

72- علي بخوش : مقالة تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي ، www.Lob.resption . Net ، 22 ، 4 ، 2011 ، الساعة 16:30.

73- محمد عزام : سلطة القارئ في الأدب ، منتديات تايمز ، أرشيف أدباء و شعراء و مطبوعات ، 08:00 ، 2011/05/15 .

74- ميرزا الخويلدي : كيف يمكن جذب سواد القرّاء إلى القراءة الأدبية ، حوار مع الناقد عبد الملك مرتاض ، archive.aawsat.com .