الفصل الأول

نظرية التلقي في الفكر الغربي وفي النقد العربي

١ـ نظرية التلقي في الفكر الغربي.

٢ـ نظرية التلقي عند النقاد العرب.

obeikandl.com

obeikandl.com

١- نظرية التلقي في الفكر الغربي

أولى أصحاب نظرية التلقي جل اهتمامهم بدور القارئ في النص، كرد فعل للنظريات النقدية التي اعتمدت على فرضيات معينة، في دراسة النص. تبعد به عن فضائه إلى مقاييس خارجة عنه، كنفسية المؤلف، أو اتجاهه الأيديولوجي، أو مدى تطابق النص مع الواقع المعبر عنه، انطلاقا من اعتبار النص وثيقة اجتماعية، عملا بمقولة ماثيو أرنولد (**الأدب نقد للحياة**) وإذا كانت أسس نظرية التلقي قد تبلورت في نهاية الستينيات من القرن العشرين، فبدهي لا نجد عند رجوعنا إلى المعاجم العربية .وكذلك في رجوعنا إلى المعاجم الأجنبية .لا نجد الدلالة الفنية لكلمة التلقي، (**كمصطلح نقدي**) يقصد به تفهم النص الأدبي واستيعابه، بالولوج إلى أغواره وإبراز جمالياته الفنية، بعيدا عن فرضيات أخرى، خارج نطاق النص الأدبي.

ففي لسان العرب في مادة (**لقي**) **التلقي**: " هو الاستقبال.. تلقاه أي استقبله... والرجل تلقى الكلام أي يلقنه، **وقوله تعالى**:-

" إِذْ تَلَقَّوْنَهُۥ بِأَلْسِنَتِكُمْ ....."

(سورة النور من الآية ١٥)

أي يأخذ بعض عن بعض... فتلقى آدم من ربه كلمات، أي تعلمها ودعا بها"[١].

فالتلقي يعني الاستقبال والتلقن والتعلم، وهذه المصطلحات لا تتعارض مع الفهم المصاحب لعملية التلقي، ومما يؤكد ذلك قول ابن كثير في تفسيره **لقوله تعالى**:

"وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ "

(سورة النمل الآية ٦)

أي من حكيم عليم، أي حكيم في أمره ونهيه، عليم بالأمور جليلها وصغيرها، فخبره هو الصدق، وحكمه هو العدل التام"[٢].

فلا يمكن أن تتم عملية تلقى الرسول **(صلى الله عليه وسلم)** لكلام المولى **(عزوجل)** إلا بتفهمه لما يعنيه من أحكام وأوامر ونواه، وبذلك يكون الاختلاف بين المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي **(للتلقي)** ليس اختلاف تعارض وتباين، إنما هو اختلاف في نوعية التلقي ومستوى التفهم، فنظرية التلقي تركز على دور القارئ، كخالق للمعنى، أو على حد تعبير إيكو: "النص مجرد رحلة خلوية، يجلب فيها الكاتب الكلمات، بينما يجلب القراء المعنى"(٣)، أما المعنى اللغوي **(للتلقي)** فيعنى اتكاء الفهم على معطيات النص مسبقا ولا يلعب القارئ الدور الفاعل في خلق المعنى وإعادة صياغة النص، كشريك للمؤلف في إنتاجه، وما ينطبق على المعاجم العربية ينطبق - أيضا - على المعاجم الأجنبية كالمعجم الفرنسي، والمعجم الإنجليزي **(أكسفورد)** والمعجم الأمريكي **(وبستر)**. ولا يستثنى من هذه المعاجم إلا المعجم الألماني - ومن عام ١٩٨٩ فقط - حيث يدور المعنى لكلمة التلقي بمعنى الاستقبال، دون الوقوف على هذا المصطلح كمصطلح فني(٤) بخلاف المعاجم اللغوية الحديثة التي وقفت على مفهوم هذا المصطلح، تاريخه، والمعاني التي يشير إليها وجمالياته لقد اكتسب هذا المصطلح مفهوما نظريا في نسق الفكر الألماني المعاصر، ليكون رد فعل للمناهج النقدية التي أولت اهتمامها بالمؤلف - كالمناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية - "حتى ترسخ ما يمكن تسميته بسلطة المؤلف... ومن نتائج سيطرة المؤلف، وتركز سلطته ظهرت مفاهيم أخرى منذ الشكلانيين الروس، كرد فعل إزاء سلطة المؤلف، فطلب النقد الجديد في فرنسا، والبنيوي عامة بموت المؤلف، والاهتمام بمفهوم آخر، هو مفهوم النص وبالكتابة، لأن المؤلف في نظر هذا التصور يغيب المادة الأساسية للأدب، وهي الكتابة أو النص"(٥).

من أبرز المدارس التي اتخذت إطارا منهجيا منظما لعملية التلقي مدرسة كونستانس وأبرز أعلامها هانس روبرت ياوس *H.RJauss* وفولفانج أيزر *W. Iser* فقد "أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر

الزمن ـ التاريخ ـ وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية"[٦]، وانطلاقا من قول ياوس المنهج الجديد "لا يسقط من السماء، ولكن له مكان في التاريخ"[٧] لقد أفاد منظرو هذه النظرية من المعطيات النقدية والفلسفية السابقة، كإنجازات **"مدارس النقد الجديد، ومنها الشكلانية، والبنيوية والتفككية، وهي جميعا تلغي مرجعيات الأدب الخارجية لا سيما التاريخ"**[٨]، أكثر من ذلك وجدنا ياوس وهو من "أهم نقاد نظرية الاستقبال، يعود إلى التاريخ من جديد، ويعمل على إعادة الحياة للعلاقة بين الأدب والتاريخ"[٩]، فلم يتجاهل تاريخ إبداع النص ولحظة استقباله، ولم يفصل بين الخبرات المكونة سلفا، ورؤيتنا الجمالية أثناء قراءة النص، فلهذه الخبرات دور في تشكيل هذه الرؤية ـ أو الأفق على حد تعبيره ـ "النص الذي نقرأه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله وإن الأفق الذي يبدو فيه أولا مختلفا عن أفقنا أو جزءا منه... فالنص وسيط بين الآفاق وحيث أن أفقنا الحاضر يتغير، فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك"[١٠] وقد أفاد ياوس في بناء إطاره النقدي السابق **(الربط بين الأدب والتاريخ)** من جادامر الذي كان "يذهب إلى أن تفسير أدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما يعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي بتوجيهها وأننا نسعى في الوقت نفسه إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها، في حواره الخاص مع التاريخ، إن منظورنا الحاضر يتضمن دائما علاقة بالماضي وفي الوقت نفسه لا يمكن إدراك الماضي إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر"[١١] فجادامر الذي أفاد منه ياوس لا يتجاهل العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، لحظة الكتابة ولحظة التلقي، فلم ينشأ النص، ولم يعش القارئ في فراغ ومحاولة النفاذ إلى أعماق النص والفهم البعيد له، لابد من تخيل لحظة إبداعه في إطاره التاريخي، وإذا كانت قراءتنا للنص ـ بمفهومنا الحديث ـ تتمثل في حوار معه، فإننا لا ندرك ما يقوله النص إلا من خلال تمثل ما يثيره من أسئلة لحظة إبداعه.

لقد أفاد منظرو نظرية التلقي من ميراث الفكر النقدي السابق عليهم كالأسلوبيين والبنيويين، وحاولوا تجاوز رؤيتهم، والسلبيات التي وقعوا فيها، لقد حاول الأسلوبيين التنظير الموضوعي لتحليل النص الأدبي، وسبر أغواره، انطلاقا من تصورهم للأدب كـ **"وجود موضوعي يعلو به عن أن يكون مجرد تعبير عن أمور شخصية"**(١٢)، لذا عملت الدراسات الأسلوبية على تحقيق هذه الغاية، كما نظر لها واحد منهم **(جرهام هو)** "زيادة الفهم للعمل الأدبي وتعميقه عن طريق النظر الموضعي الذي يعتمد على اللغة أساسا للتحليل والتفسير"(١٣)، ويقرر أمادو ألونسو "الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية هي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها، وبعبارة أخرى ينبغي الاعتداد بها، كإنتاج إبداعي وقوة خلاقة في نفس الوقت"(١٤)، فالاهتمام بعامل التأثير الجمالي للأدب كان من أهم أوليات الأسلوبيين في عملية التلقي، وإن نبع هذا التأثر من النص دون سواه انطلاقا من "أن النص الأدبى نص لغوى لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية، التي ينطوي عليها ذلك، لأن هذا التحليل هو الذي يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة، في النص، والتي تؤثر في المتلقين ولا يعنى هذا كله شيئا أكثر من أننا قراء، ونقادا لا يمكن أن ننفذ إلى قيمة العمل الأدبي إلا من خلال النص ذاته"(١٥) فعنصر التحليل ملازم لعملية القراءة وقد أفاد منظرو نظرية التلقي من الأسلوبيين هذا الملمح الذى عمقه تشومسكى *Chomsky* عندما فرق بين البنية السطحية والبنية العميقة التي تميز لغة الأدب التي وصفها **(لغة الأدب)** بأنها لغة خلاقة ومنتجة(١٦) وبالتحليل ينفذ القارئ إلى البنية العميقة في النص، إضافة إلى عنصر هام أفاد منه منظرو نظرية التلقي، وهو عنصر الموضوعية الذي يرجع إلى تصورهم لطبيعة اللغة كما أقر دي سوسير في تحديده لموضوع "علم اللغة الصحيح والوحيد هو اللغة ذاتها، ومن أجل ذاتها"(١٧) والأسلوبية فرع من فروع علم اللغة، امتازت في منهجها بالاهتمام بالطاقات الكامنة في التشكيل اللغوي، مما يبرز جماليات النص، الذي بدوره يحدث التأثر الجمالي، كل ذلك دفع

بدونالد . س . فريمان *D. C. freeman* **إلى القول** بأن ما قدمه علم اللغة المعاصر للنقد الأدبي شبيه بما قدمته الرياضيات إلى علم الفيزياء النظرية، وبالغ **ياكوبسون** *Jacobson* في ندائه بإلغاء النقد الأدبي كعلم مستقل، وتحويله إلى فرع من فروع علم اللغة(١٨).

ومع تحفظنا على رأى ياكوبسون، لكن رؤيته تعكس لنا طبيعة تفهم الأسلوبيين لطبيعة النص الأدبي، وإن كان يحمد لهم . كما أشرنا . الاهتمام بالجانب الوجداني للغة لاهتمامهم بدراسة "وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أى أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية"(١٩) فالتركيز على الحساسية يعمق عملية التواصل بين النص ومتلقيه، غير أن هذا التواصل . **كما رأى بالى** *C. Balley* إيصال مألوف وعفوي(٢٠) يولى الاهتمام بالدور التأثيري لعناصر اللغة، ووظيفة علم الأسلوب "البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية التعبيرية"(٢١).

وقد بلور **ليوسبتزر** *Leo. Spitzer* مؤسس الأسلوبية الأدبية مجموعة من الأطر التحليلية للأسلوب، تدور في فلك النص، بعيدا عن أي فرضيات خارجة عنه

وهذه الأسس هي:

أ . على النقد أن يكون داخليا، ويسكن في مركز العمل وليس حوله.

ب . وأن مبدأ العمل يقوم على ذهن الكاتب، وليس في الظروف المادية.

جـ . وأن على العمل أن يقوم سماته التحليلية الخاصة، وأن الآراء الماقبلية للنقد العقلانى ليست مجردات قشرية.

د . وأن اللغة انعكاس لشخصية الكاتب، وتبقى غير منفصلة عن كل أدوات التعبير التي يمتلكها.

هـ - وأن العمل باعتبار أنه نتاج "سبب ذهني" فلا يمكن الوصول إليه إلا بالحدس والتعاطف(٢٢).

التركيز على النص دون أي فرضيات تفرض عليه، ودون تدخل لأيديولوجية القارئ في التعامل مع النص هذا ما يبلور لنا سبتزر في منظوره السابق، ورغم فاعلية هذا الإنجاز للأسلوبيين، غير أن تصورهم قد لحقه قصور في استيعاب النص وتحليله، مرجع ذلك تصورهم "أن كل حدث أدبي يمكن تشفيره بعدد مختلف من الصيغ اللغوية"(٢٣) فمن الصعوبة رصد كل الصيغ اللغوية في كل نص، واعتبارها منهجا يمكن أن ينطبق على أي نص آخر، لتميز كل نص أدبي بخصائص نوعية معينة، إضافة إلى قصور هذا المنهج باعتبار "اللغة والصيغ البيانية اللغوية المستخدمة، ليست سوى خاصية من خصائص العمل الأدبي، أي أنها مجرد جانب واحد فقط من خصائص النص"(٢٤) أكثر من ذلك ما نجده في أحد اتجاهات الأسلوبية **(الأسلوبية الإحصائية)**، التي لجأت إلى جدولة العمل الأدبي، في مصفوفات وجداول، بعيدا عن روح النص ونبضه الفني.

وقد أفاد منظرو نظرية التلقي - أيضا - من المدرسة البنيوية التي حاول أقطابها تقديم رؤية لتلقى العمل الأدبى، في حيدة وموضوعية تامة، بالبحث عن البنية التي تؤدى إلى اكتشاف النظام الذي يقوم عليه العمل الأدبي، ومناداتهم بانقطاع الصلة بين المؤلف والنص، بادعائهم موت المؤلف، وقامت نظريتهم على افترَض تماثل أو اختلاف مجموعة من الأنساق اللغوية، من خلالها يكون التحليل البنيوي، في أجرومية من الأنساق والأنظمة تكشف لنا بنية هذا النص(٢٥)، ومرجع تصور البنيويين يعود إلى تصور **دي سوسير** *D. Succr* في تفريقه بين اللغة *Langue* **والكلام** *Parole* "أى بين نسق اللغة الذي هو سابق في وجوده، على استخدام الكلمات والممارسة الفعلية التي هي تلفظ فردى"(٢٦) فاللغة قبل تخلقها في صورة كلامية مجموعة من الأنساق، والنص الأدبي تشكيل لغوى، وتحليله يقتضى رصد هذه الأنساق اللغوية، والنص الأدبي تشكيل لغوى وتحليله يقتضى رصد هذه

الأنساق اللغوية، والبنى التي يتألف منها النص، غير أن هذا المنهج **(البنيوي)** قد لاقى كثيرا من النقد، منها "الإذعان إلى اللغة... يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص، ويعامل هذه النصوص، كما لو كانت نماذج من براعة الحديد أنتجتها قوى خفية"(٢٧).

فالنص الأدبي - في ضوء هذا التصور - جثة يشرحها البنيوي بطريقة آلية جافة في مجموعة من الأنساق، مع صعوبة نمذجة النصوص، لبلورة منهج متكامل يصلح في معالجة أي نص من النصوص الأدبية، لخصوصية كل نص في بنائه وأنساقه، وهذا ما أخذه كولر على البنيوية الشعرية، حين رأى عدم "إمكان وجود نظرية لبنية النصوص أو الأنواع، لسبب عدم وجود شكل للمقدرة التي تنتج هذه النصوص أو الأنواع"(٢٨) إضافة إلى إلغائهم لدور التاريخ كعامل فاعل في تشكيل النص - هذا الأساس الذي خالفهم فيه ياوس كما مر بنا - فعدم اهتمامهم "بلحظة إنتاج النص **(أي سياقه التاريخي وصلاته الشكلية بالكتابة السابقة إلخ)** ولا بلحظة استقبال النص (أي التفسيرات المفروضة على هذا النص بعد إنتاجه"(٢٩) يحول النص إلى مجرد ظاهرة مادية مجردة، يتعامل معها بمنطق العقل الذي يجرد العمل الأدبي من ثرائه ونبضه الحي، وهذا المنهج الجاف يحول دون تنوع القراءات، والإيمان بأحادية القراءة، وهذا يتنافى وطبيعة الأدب، الذي تختلف حوله الرؤى، وكل قراءة جديدة يمكن أن تكتشف كثيرا من الخفايا والأسرار العميقة في النص، وينطبق ذلك على الفرد الواحد، كما ينطبق على الجميع، فكلما قرأنا نصا مرة بعد مرة على فترات متباعدة، يمكن لنا اكتشاف الجديد، بل قد يتناقض ما نكتشفه مع رؤيتنا السابقة، ولذا يقرر منظرو نظرية التلقي أن "القراءة الوحيدة لنص ما، والتي يمكن التعويل عليها هي قراءة خاطئة"(٣٠) و"النص لا يملك نهاية من الوجهة الاحتمالية"(٣١).

الأساس الثاني الذي اعتمد عليه منظرو نظرية التلقي، في ترسيخ فرضياتهم هو بعد فلسفي، حيث مهدت الدراسات الفلسفية بأسس ساهمت في بلورة تصورهم التنظيري من هذه الأسس نسبية الأحكام، والاهتمام بالإطار المعرفي للقارئ، باعتباره عنصرا فاعلا في

عملية الإدراك، وقد اعترف روادها - خاصة أيزر - بالإفادة من الفلسفة الظواهرية في بناء أطروحاتهم، وجاءت الفلسفة الظواهرية "رد فعل للفلسفة العقلية التي تنشد الحقيقة المطلقة، فالحقيقة - وفقا للفلسفة الظواهرية- نسبية وهي لا تكون إلا عندما يدخل الإنسان في علاقات مع الأشياء، وعلى هذا النحو لا تتمثل حقيقة العمل الأدبي إلا من تداخل القارئ مع النص، الظواهرية ترفض الافترَض المسبق عند الدخول إلى علاقات مع الأشياء، كما أنها ترفض فرض أي منهج يؤدي إلى تثبيت الشيء، ويعطل الحركة الدينامية التي تسير في عدة اتجاهات بين هذا الشيء، ومن يتعامل معه، وإنما تمثل الظواهرية طريقة للبحث والاكتشاف"(٣٢).

رفض الرؤية أو المنهج المسبق على القراءة وتفاعل القارئ مع النص من أجل إنتاج المعنى، والإيمان بتعددية القراءة للنص، وعدم التشبث بالقراءة الأحادية أهم الفرضيات التي بني عليها منظرو نظرية التلقي أطروحاتهم، مستفيدين من الفلسفة الظواهرية في تأطير هذه الفرضيات، عبر عنها غير واحد، **منهم إيكو في قوله:** "محاولة البحث عن معنى نهائي لا يمكن إحرازه، ويؤدي إلى قبول ركام، أو انثيال لا ينتهي من المعاني"(٣٣)، ومن قبل قال فاليري "ليس من معنى حقيقي لنص ما"(٣٤)، وعن الإشادة بدور القراءة في عملية التلقي بقول أيزر إن القراءة "تمنحنا الفرصة لصياغة ما ليس مصوغا"(٣٥) وأنها **(القراءة)** كما يقول بارت "تولد معنى معينا(٣٦)، وتضاعف المعاني وتجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر"(٣٧)، ولكن لا يخيل إلينا - نتيجة الاهتمام بفعل القراءة في خلق المعنى، ودوره في عملية التلقي، لا يخيل إلينا أنهم ركزوا على بعد واحد من أبعاد العملية الإبداعية، ألا وهو المتلقي فقط **(دون الاهتمام بالمؤلف والنص)** فالواقع غير ذلك، فهذه النظرية "تنطلق من ذلك البعد **(القارئ)** لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية ككل، وهي بذلك تتجاوز النظرة الأحادية التي تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها، ثانيا: أنها لا تقطع **(الصلة)** نهائيا مع مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة، أو المعاصرة لها، والتي يبدو

أنها قد استنفذت جل إمكانياتها بل هي تحتويها، وتتجاوزها في آن، عن طريق الحوار والنقد"[٣٨]، ومر بنا اهتمام ياوس بالبعد التاريخي للعمل الأدبي لحظة إبداعه، ولحظة قراءته، ودور الإطار المرجعي للمعطيات التاريخية في عملية التلقي، أما عن ربط القارئ بالنص، فالنص لا يقل أهمية عن القارئ في خلق المعنى وإنتاجه من جديد، فعندهم "النص ليس له وجود إلا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هذا العمل نفسه"[٣٩] مرجع ذلك ما يمتلكه النص من طاقات فنية تكمن في أعماقه، يقوم القارئ بالكشف الجمالي لمعطيات النص الفنية من خلال عملية القراءة، وهذا يعكس لنا ملمحا من ملامح الظواهرية في علاقة الذات بالموضوع في عملية الإدراك "فالذات لما تتوجه إلى الموضوع يضاف إليها الموضوع، ويتعلق بها، فتنشأ الظاهرة نسبة بين الاثنين"[٤٠]، فعملية القراءة كما يصورها لنا أيزر- انطلاقا من الرؤية السابقة "تسير في اتجاهين متبادلين، من النص للقارئ، ومن القارئ إلى النص فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة. قد لا تكون لها وجود في النص، وعندما تنتهي العمليات بإحساس القارئ بالإشباع النفسي **"النصي"** وتتلاقى وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها"[٤١].

العلاقة الدينامية بين النص والقارئ، دون تجاهل الإطار المرجعي للنص هو عماد نظرية التلقي، فعند أيزر "النص ليس هو المعنى، بل هو الوسيط الضروري، الذي بوعيه (كشيء) تتمكن الذات من وعي ذاتها"[٤٢]، وذلك بما تقوم به الذات من مساهمة في تشكيل المعنى المعطى سلفا في النص، وهنا يتجلى دور القارئ في ملء الفراغات أو الفضاءات، حتى لا يصبح القارئ عاكسا للمعنى، أو ناقلا لما في النص، وقد أفاد أيزر في فرضيته هذه من تصور أنجاردين لمكونات النص، **فالنص عنده (إنجاردين) له بعدان:**

البعد الأول: يتألف من طبقات، تضم- ما يسميه- **(المواد الأولية)** للأدب، وتشمل التكوينات اللفظية، وما ينبعث منها من إيقاعات صوتية، والطبقة الثانية تضم جميع أحداث المعنى، والطبقة الأخيرة تتمثل في الأهداف.

أما البعد الثاني: فيضم سياق الجمل والفقرات والفصول، والمهم عنده هو إدراك أن تلك الطبقات والأبعاد، إنما يشكل الهيكل التكويني، أو البنية المخططة لفكرة العمل الأدبي(٤٣) فرؤية إنجاردين في حديثه عن بنية العمل الأدبي اتخذت صورة متكاملة لتشمل الوحدات الصوتية والمعنوية في النص، وعلى القارئ إدراك كيفية تشكيل هذا النسيج الفني بما يقوم به . كما يسميه إنجاردين ـ ملء فراغات الغموض، وقد أفاد أيزر من هذه الأطروحات وطورها، استكمالا لفرضياته في عملية القراءة، بقيام القارئ بملء الفراغات والفضاءات غير المحددة للنص- "يفترض في النص وجود بنيات داخلية تسمح بتحديده، تتمثل في المكونات اللغوية والسميائية والتركيبية، كما يتوفر النصر. أيضا. على إمكانيات عدم تحديده، وهى التى تسمح، أو تمتلك القدرة على إنتاج المعنى"(٤٤) بقيام القارئ بملء الفراغات، وإن كان هذا التصور فضفاضا، لأنه لم يمحور على وجه الدقة نسبة تدخل القارئ، ومدى مستوى التفاعل بين القارئ والنص، وهل كل النصوص على مستوى واحد من الفراغات، وقد وجه إليه هنا النقد في قول أحدهم "يظل غير واضح ما إذا كان أيزر يرغب في منح القارئ القوة على ملء الفراغات في النص، أم أنه يجعل من النص الفيصل النهائي، فيما يحدده القارئ من معنى"(٤٥) وإن حاول **(أيزر)** التغلب على هذا المشكل من خلال تصوره للشراكة بين النص والقارئ على هذا النحو "للعمل الأدبي قطبان: القطب الجمالي، والقطب الفني فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو الإنجاز المحقق من طرف القارئ"(٤٦).

أما ياوس فلغرض تخليص عملية القراءة من الآثار النفسية وإعطائها طابعا موضوعيا، فاقترح بناء أفق توقع عند القارئ بالاعتماد على **ثلاثة عناصر:**

١ـ التجربة المسبقة التى كونها الجمهور عن الجنس **(الأدبى)** الذى ينتمى إليه **(ذلك العمل).**

٢. شكل وموضوع الأعمال الأدبية السابقة التى تفترض معرفته بها.

٣. التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين عالم الخيال والواقع اليومى(٤٧).

وهذا الأفق الذى يعد الأساس المحورى في نظرية ياوس، إذا توافق مع فرضيات النص عبر عن التوافق والاستجابة بين النص والقارئ، وإذا تغير، تغير أفق القارئ ليبنى أفقا جديدا، ليتم من خلاله التجاوب بين القارئ والنص، ومن ثم تبدأ عملية القراءة، وقد أخذ ياوس هذا المصطلح من إنجازات الفلسفة الألمانية، فقد كان شائعا في الأوساط الفلسفية الألمانية، استخدمه جادامير للإشارة على مدى الرؤية، وقدم هوسرل وهيدجر الفكرة نفسها، وتبناه كل من فيلسوف العلوم كارل بوجو وعالم الاجتماع كارل مانهايم منذ فترة طويلة قبل ياوس(٤٨).

بيد أن استعمال ياوس لهذا المصطلح بعد نقله من مجال الفكر والفلسفة، جاء غامضا وغير دقيق، وهذا يعكس لنا صعوبة التصورات الفكرية لفرضيات منظرى نظرية التلقى، وقد أشار هول إلى هذا المزلق في **تصور ياوس السابق في قوله:** "إن المشكلة في استخدام **(ياوس)** لاصطلاح أفق تكمن في أنه اصطلاح مجرد بشكل عام جدا، حيث يمكن أن يتضمن، أو يستبعد أي معنى سابق للكلمة، وفى الحقيقة لم يخطط بدقة ما يعنى به"(٤٩).

لقد بنى هؤلاء المنظرون نظريتهم على رؤية تأويلية، فالقارئ في إنتاجه للمعنى بتفاعله مع معطيات النص، ولا يكون بطريقة آلية جافة، بل من خلال عملية دينامية تتجاوز الدلالة الظاهرة إلى ما هو أعمق، وهذه الرؤية التأويلية تعود إلى رؤية ظاهراتية تحدد

العلاقة بين الذات **(القارئ)** والموضوع **(الشئ المدرك)** فعند هيدجر "المنهج الظاهري يقوم على ترك الأشياء لتتجلى، أو تظهر كما هي دون فرض مقولاتنا... إن الأصل الحقيقي للفهم الصحيح، هو أن نستسلم لقوة الشئ ليكشف لنا عن نفسه... من خلال اللغة.. إن الإنسان لا يستعمل اللغة، بل اللغة هي التي تتكلم من خلاله، العالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة، وبما أن اللغة هي مجال الفهم والتفسير، فالعالم يكشف نفسه للإنسان من خلال عملية الفهم والتفسير"(٥٠)، ويمكن تصور عملية التلقي في ضوء الرؤية السابقة النص يكشف لنا عن نفسه من خلال اللغة، وبعملية التفاعل بين القارئ والنص يتشكل المعنى، لا بالصورة المباشرة الساذجة، أو بأن يسحب القارئ نفسيته فيفسر النص تفسيرا مغرضا، ولكن بطريقة موضوعية تهدف إلى فك شفراته، دون أن ينخدع بما يفضي به النص لأول وهلة، ولكن القارئ يستشف ما يتضمنه النص في أعماقه، وما يوحي به بين فراغاته، ولذا كان النص المفتوح **(الذي يحتمل أكثر من قراءة)** أكثر ثراء، من النص المغلق **(الذي لا يحتمل أكثر من قراءة)** ويطلق أيزر على لحظة التحام القارئ بالنص **(التحقيق)** ومفهوم التحقيق **يرتبط بمبدأين في الفلسفة الظواهرية، هما:** القصدية والمعنى ذاته في ارتباطه بالوعي، وكما مر بنا أن الفلسفة الظواهرية تعنى بدراسة علم الظواهر، لا علم الوقائع، أو أنها الدراسة الوضعية للظواهر، كما تبدو للشعور، الظاهرة إذن هي وحدة قائمة بين الشعور والوجود، أو بين الذات والموضوع، فالذات لما تتوجه إلى الموضوع، يضاف إليها الموضوع(٥١)، ويوضح لنا وليم راي مبدأ القصدية *Tntentrionality* وارتباطه بالوعي **كالآتي: "يمكن القول بإيجاز أن القصدية تفترض:**

١- أن يكون الوعي دائما وعى شيء ما.

٢- وأن أفضل طريقة تتصور بها الوعي أن تعده الفعل الذي به يقصد **(أو يعنى أو يتخيل أو يتصور)** الفاعل موضوعا، أو **(يعيه)** وبذلك يدخل الموضوع في الحيز المعروف في شكل تصور أو بديهة، أو صورة ذهنية... فكل حالة من الوعي

أو القصد تفترض إذن وجود فاعل وموضوع يؤلف كلاهما الآخر، ويظاهران في صيغة الفعل والبنية"(٥٢).

فالتحقيق يصور لنا عملية الإدراك للظاهرة، لا في صورة منعزلة عن وعي المدرك ولكن في وحدة تفاعلية، ليتوحد الذات بالموضوع **(وعي القارئ بالنص المدرك)** عليه يمكن تصور عملية القراءة كالآتي:

١. النص ليس هو المعنى، بل هو الوسيط الضروري الذي يوعيه **(كشيء)** تتمكن الذات من وعي ذاتها.

٢. المعنى إذن ليس سابقا على التحقيق، أي على تداخل القارئ.

٣. التحقيق يخرج المعنى من حالة الكمون، إلى حالة التجسيد(٥٣).

تحقق المعنى بفعل القراءة، في عملية توازن بين النص والقارئ، يقتضي معرفة العلاقة بين المعنى ذاته والقصدية، أو ثنائية **(الفهم والتفسير)** وقد قام ريكور بتجاوز هذه الثنائية حين أقر التمازج بين لحظتي التفسير والفهم، حيث يحتل مكانا وسطا بين التفسير المحض الذي يرتبط بنظرية الأنظمة المؤلفة... وبين الفهم القائم على التحفيز... وهكذا يتحد الفعل القصدي على مجرى الأشياء فيما يسمى بالتدخل المقصدي... والذي ينضاف إليه التداخل المرجعي... مما يحطم الحدود بين نظام ذهني للفهم ونظام مادي **(فيزيقي)** للتفسير(٥٤).

ويتضح لنا عمق هذه النظرية، وارتباط فرضياتها ـ بعضها ببعض ـ وإفاداتها في الفلسفة الظواهرية، مع مرونة في التوفيق بين تعارض الثنائيات **(الذات والموضوع ـ الفهم والتفسير)** انطلاقا من هذه الرؤية لم تكن عنايتهم بالتأويل في ذاته بقدر الاهتمام "بالفرق بين المعنى الوحيد الذي ينقله ويتناقله أي تأويل، حسب المعايير التقليدية، وبين تكون المعنى، حيث يجب أن ينصرف الاهتمام لا إلى المعنى الذي يوصله التأويل أي تأويل، ولكن إلى شروط بناء وتكون المعنى"(٥٥).

إذا كانت نظرية التلقي إنجازٌ من إنجازات الحركة النقدية في القرن العشرين أعادت للقارئ مكانته كشريك في العملية الفنية، به يتم إعادة صياغة المعنى وتشكيله بفعل عملية القراءة التي تظهر لنا القطب الجمالي للعمل الفني، ولكن هذه النظرية لم تخل من سلبيات وانتقادات وجهت إليها، فأول ما يلاحظ على هذه النظرية كثرة اتجاهات المنظرين لدور القارئ في النص، وعدم انطلاقهم من رؤية فلسفية موحدة، فكما مر بنا تركيز أيزر وياوس على الفينومينولوجيا **(الظواهرية)** والهرمنيوطيقا **(التأويل)** في تنظيرهم لعملية القراءة، أكثر من ذلك وجدنا أيزر يرفض أن ينتمي إلى مدرسة الاستقبال، ويطلق على اتجاهه **(نظرية التأثير والاتصال)** [٥٦] أما الاتجاهات الأخرى التي لم نقف عليها - مخافة من الإطالة ولبروز دور مدرسة كونستانس وتطورها في إطار استراتيجي منظم مما ساهم على بلورة صرح هذه النظرية- فريفاتير يفترض سلفا قارئا يمتلك مقدرة أدبية متميزة، وستانلي فيش يركز على استجابة القارئ لسياق الكلمات في الجمل، وجوناثان كولر حاول تأسيس نظرية بنيوية للتفسير، وهولاند وبلايخ الأمريكيان ينظران إلى عملية القراءة باعتباها عملية إشباع للحاجات السيكولوجية للقارئ، كل ذلك دفع برامان سلدن إلى وصف هذه النظريات بأنها أشبه بالنقد النسائي لاختلاف الرؤى بصورة متباينة بحيث يصعب التوفيق بينها[٥٧].

أما بالنسبة لرواد مدرسة كونستانس، فقد واجهوا نقدا لاذعا وصل إلى صفحات الجرائد والمجلات، فقد وصفت آراء أيزر بأنها "تؤدي إلى متاهة... وأنها ليبرالية جدا وانقسم المنظرون حول جدواها التأويلي[٥٨]، فانقسموا إلى موقفين متباينين: موقف يتبنى التعددية في التأويل... وموقف يدعو إلى تحديد التأويل"[٥٩]، كما وصفت آراء ياوس بأن طموحه النظري أقوى من إمكانياته التطبيقية، واقتصرت رؤاهم في التطبيق على السرد، دون غيره من الأجناس الأدبية، وعلى بعض الأعمال دون كل الأعمال والنظرية ينبغي أن يتوافر فيها صلاحية التعامل مع كل الأجناس الأدبية[٦٠] ومما يؤكد قصور

هذه النظرية، وعدم شمولية فرضياتها أن أهم فرضيات رواده كتصور ياوس **(أفق التوقع أو الانتظار)** جاء مشوشا وغامضا، وتصور أيزر **(ملء الفراغات)** جاء غير واضح، إضافة إلى إشادته بدور هذا الأساس **(ملء الفراغات)** في إبراز القطب الجمالي للنص **(وهذا دور القارئ)** أما النص فيحتوى على القطب الفني، فمن الصعب الفصل بين القطبين في العمل الأدبي، وما زلنا نصف الأدب بأنه فن جميل، وهذا ما يؤكده أحد الدارسين للفلسفة في قوله "إذا أريد للعمل أن يكون **(فنيا)** بمعنى الكلمة، فلابد له – أيضا- أن يكون **(جماليا)** أعنى أنه لابد من أن يصاغ بالصورة التي تجعل منه موضوعا للإدراك والتذوق[٦١]" إضافة إلى كثرة التفريعات والجزئيات في بنائهم النظري مما يشتت ذهن المتلقي، ويصبح المفهوم النظري لتصورهم يمثل عبئا على ذهن القارئ فما بالنا في تطبيق هذا الإنجاز النظري عمليا ؟! ناهيك عن تجاهلهم للشعر في تطبيقاتهم العملية.

هوامش

(١) **ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)**: لسان العرب، ط دار صادر، بيروت، ط ١ عام ٢٠٠٠، جـ ١٣، ص ٢٢٧.

(٢) **ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي)**: تفسير القرآن العظيم، ضبط ومراجعة: مكتبة الدراسات والبحوث العربية والإسلامية، بإشراف الشيخ إبراهيم محمد رمضان، ط ١، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط١، عام ١٩٩٠، جـ٤ ص ٣٤٩، والآية رقم ٦ من سورة النمل.

(٣) **إمبرتو إكو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني**، طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، عام ١٩٩٦، ص ٤١.

(٤) **انظر: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث**، ضمن كتاب نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات (كتاب كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بدعم من مؤسسة كونراد أوناور الرباط عام ١٩٩٣، ص١٥ وعلى سبيل المثال عند الرجوع لمادة Receive في المورد نجدها بمعنى يتسلم، يستلم، يتلقى، والمستقبل وعاء الاستقبال للإشارات الصوتية، و *Reception* أي استقبال أو تلق و *Receptiontst* أي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق، **انظر: منير البعلبكي**: المورد، طبعة دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩، ص ٧٦٤، وفي معجم وبستر لا نجد الدلالة الفنية لهذا المصطلح بالبحث في مادة *Reception* وإن أشار إلى عملية التأثر في عملية التلقي *Suffering*، ورد الفعل لشيء ما تتلقاه *Reaction*، أو القبول الذهني *To Eccept Mentally*، **انظر:** *Webster: New World Dictionary Thrid Collage Edition* 1991P. 1120.

(٥) **أحمد بوحسن**: المرجع السابق، ص ١٦: ١٧.

(٦) **المرجع نفسه**، ص ١٨: ١٧.

(٧) **ريبرت . سي هول**: نظرية الاستقبال، **ترجمة**: رعد عبد الجليل، ط دار الحوار سوريا، د. ت، ص ٢٤.

(٨) **د. محمد المبارك**: استقبال النص عند العرب، ط المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩، ص ٣٩.

(٩) **المرجع نفسه**، نفس الصفحة.

(١٠) **ريبرت . سي . هول**: المرجع السابق، ص ١٧٤.

(١١) **رامان سلدن**: النظرية الأدبية المعاصرة، **ترجمة**: د. جابر عصفور، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢ عام ١٩٩٦، ص ٢١٣.

(١٢) **د. محمد أحمد بريري**: الأسلوبية والتقاليد الشعرية (**دراسة في شعر الهذليين**) ط عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط ١، عام ١٩٩٥، ص ١٥.

(١٣) **المرجع نفسه** نفس الصفحة نقلا عن:

Graham, Hugh: Style and Stylistics, P. 60.

(١٤) **د. صلاح فضل**: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط مؤسسة مختار للنشر والتوزيع القاهرة، عام ١٩٩٢، ص ٨٧.

(١٥) **د. محمود عياد**: الأسلوبية الحديثة (**محاولة تعريف**)، مجلة فصول، المجلد الأول العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص ١٢٤.

(١٦) **انظر**: د. عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي (**علم الأسلوب**)، مجلة فصول المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١، ص ١١٧.

(١٧) **المرجع نفسه**، نفس الصفحة.

(١٨) **انظر**: د. محمود عياد، المرجع السابق، ص ١٢٤.

(١٩) **بيرجير**: الأسلوبية، **ترجمة**: منذر عياش، ط دار الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، عام ١٩٩٤، ص ١٩.

(٢٠) **انظر المرجع نفسه**، ص ٦٧.

(٢١) **د. صلاح فضل**: المرجع السابق ص ٨٦.

(٢٢) **انظر: بيرجير**: المرجع السابق ص ٨٥.

(٢٣) **د. محمود عياد**: المرجع السابق، ص ١٢٩.

(٢٤) **المرجع نفسه**، نفس الصفحة.

(٢٥) **انظر**: رامان سلدن، المرجع السابق، ص ١٠٩.

(٢٦) **المرجع نفسه**: نفس الصفحة.

(٢٧) **المرجع نفسه**، ص ١٣١.

(٢٨) **المرجع نفسه**، ص ٢٢٢.

(٢٩) **المرجع نفسه** ص ١٣٣.

(٣٠) **إمبرتوإكو**: المرجع السابق، ص ٤١.

(٣١) **المرجع نفسه**: نفس الصفحة.

(٣٢) **د. نبيلة إبراهيم**: القارئ في النص **(نظرية التأثير والاتصال)**، مجلة فصول العدد الأول، أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٤، ص ١٠٢، والأصل اليوناني لمصطلح الظواهرية *Phenomenology* مكون من جزئين *Phenomenon* و *Logos*، يشير الجزء الأول من الكلمة إلى مجموع ما هو معرض لضوء الشمس ذاته، بل هو ماهيته، وعند هيدجر المنهج الظاهري يقوم على أساس ترك الأشياء لتتجلى أو تظهر كما هي دون فرض مقولاتنا، فالأشياء نفسها تكشف لنا عن نفسها، والجزء الثاني *Logos* كما يوضح لنا كيفية هذا الكشف، يتم ذلك من خلال الكلام *Speeking* واللغة . عنده . ليست أداة توصيل لأنها تعبر عن

المعنويات القائمة بالفعل، فالإنسان لا يستعمل اللغة، ولكن اللغة هي التي تتكلم من خلاله، والعالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة، وبما أن اللغة هي مجال الفهم والتفسير، فالعالم يكشف عن نفسه للإنسان من خلال عمليات مستمرة من الفهم والتفسير.

انظر: د نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ط المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٢، عام ١٩٩٢، ص ٣٢: ٣٣، نقلا عن

Paimer Richard. E: Hermeneutics North Western, University Press Evanst Ston, 1969, P127: 128.

(٣٣) **إمبرتكو إيكو**: المرجع السابق، ص ٥٥.

(٣٤) **إمبرتكو إيكو**: القارئ في الحكاية **(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)** ترجمة: أنطون أبو زيد، ط المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط ١، عام ١٩٩٦، ص ٧٢.

(٣٥) **رامان سلدن**: المرجع السابق، ص ٢١٠.

(٣٦) **رولاند بارت**: **النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، مراجعة**: محمد برادة، ط الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص ٦٩.

(٣٧) **المرجع نفسه**، نفس الصفحة.

(٣٨) **عبد العزيز طليمات**: فعل القراءة (بناء المعنى وبناء الذات قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ أيزر. ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ص ١٤٩: ١٥٠.

(٣٩) **د. نبيلة إبراهيم**: المرجع السابق، ص ١٠٢.

(٤٠) **أحمد بوحسن**: المرجع السابق، ص ٢٤.

(٤١) **د. نبيلة إبراهيم**: المرجع السابق، .

(٤٢) **عبد العزيز طليمات**: المرجع السابق، ص ١٥٣.

(٤٣) **انظر روبرت. سى . هول**: المرجع السابق، ص ٣٨.

(٤٤) **أحمد بوحسن**: المرجع السابق، ص ٣٥.

(٤٥) **رامان سلدن**: المرجع السابق، ص ٢١٠.

(٤٦) **أحمد بوحسن**: المرجع السابق، ص ٣٨.

(٤٧) **محمد العمري**: تأمل تاريخ الأدب العربي من زاوية تلقى الشعر القديم، ضمن كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص ٧٤.

(٤٨) **انظر: روبرت . سي . هولب**، المرجع السابق، ص ٥١ و٧٦.

(٤٩) **المرجع نفسه**، ص ٧٧.

(٥٠) **د. نصر حامد أبوزيد**: المرجع السابق ص ٣١: ٣٢.

(٥١) **انظر أحمد بوحسن**: المرجع السابق ص ٢٤.

(٥٢) **وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفككية، ترجمة** د. يوئيل يوسف عزيز، ط دار المأمون، بغداد، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٧.

(٥٣) **عبد العزيز طليمات**: المرجع السابق، ص ١٥٣.

(٥٤) **انظر المرجع نفسه**، نفس الصفحة.

(٥٥) **المرجع نفسه**، ص ١٥٤.

(٥٦) **انظر: د. نبيلة إبراهيم**، المرجع السابق، ص ١٠٢.

(٥٧) **انظر: رامان سلدن**، المرجع السابق، ص ٢٢٦: ٢٢٧.

(٥٨) **أحمد بوحسن**: المرجع السابق، ص ٣٧.

(٥٩) **المرجع نفسه**، نفس الصفحة.

(٦٠) **انظر المرجع نفسه**، ص ٣٢ و٣٨.

(٦١) **د. زكريا إبراهيم**: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ط مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، د. ت، ص ١١٦

obeikandl.com

أ-نظرية التلقي عند النقاد العرب

إذا كانت نظرية التلقي- في عصرنا- جاءت نتاجا لمعطيات فكرية وفلسفية متعددة، تداركت ملمحا لم يول النقاد الاهتمام به ألا هو دور القارئ في إنتاج الدلالة من خلال تفعيل النص، وفك شفراته، وكما مر بنا أن الاتجاهات النقدية السابقة أولت جل اهتمامها بالمؤلف أو بالنص، فالنقد الماركسي اهتم بإظهار أيديولوجية الكاتب ومدى ولائه لطبقته ومجتمعه، والمنهج الاجتماعي ركز على مدى تصوير النص للواقع الاجتماعي والتاريخي المحيط به، والنقد النفسي عمل على تطبيق إنجازات علم النفس في تحليل نفسية المؤلف؛ أو دلالة النص من الوجهة النفسية على عالم اللاشعور والعقد النفسية في أغوار اللاوعي، والنقد الرمزي جرى وراء التهويمات والألغاز المغلقة في النص بما يحمل النص وصاحبه فوق طاقته، مما يحول النص إلى نشاط فوضوي مغلف بوهم رتقاة الفن ومثاليته، وكما مر بنا- أيضا - أن منظري هذه النظرية أفادوا من الإنجازات النقدية للأسلوبيين والبنيويين والفكر الفلسفي في ألمانيا وبخاصة الفلسفة الظواهرية فأي إنجاز نقدي يكون نتاجا لمعطيات العصر والواقع المحيط به، فبدهي أن تتشكل نظرية التلقي عند العرب من معطيات الواقع العربي الاجتماعي والحضاري الثقافي- ولذا فلا غرابة أن نجد مفهوم التلقي .انعكاسا لظروف المجتمع العربي .و"لم يرتبط لدى رواده بنزعات فلسفية عامة، على ما كان معروفا في فلسفة النقد عند اليونان مثلا"[١]، ولكنه ارتبط برؤية المجتمع للأدب والشعر خاصة، كسجل لأحداث الواقع، وعامل فاعل في تشكيل مجريات الحياة يهدف إلى إحداث المتعة الجمالية، التي يمكن بدورها أن تؤثر في تشكيل سلوك القوم، والسمو بها، فمن المسلم به عندهم الشعر "**ديوان العرب، وخزنة حكمتها، ومستنبط آدابها، ومستودع علومها**"[٢] وأنه "**ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون**"[٣]، وبلغ من إيمانهم بالشعر علو مكانة الشاعر، فقد "كان الشاعر في القديم ينزل منزلة النبي، فيعتقد في

قوله، ويصدق في حكمه، ويؤمن بكهانته"[٤]، أما عن وظيفة الشعر في إحداث المتعة الجمالية، فقد عبر النقاد العرب عن هذه المتعة باللذة والطرب والهزة والسرور والأريحية... إلخ، وربط الفلاسفة النقاد وتبعهم حازم - بين المتعة الجمالية وتشكيل السلوك الإنساني "حيث ربطوا بين اللذة والتعجيب من أثر الوقع النفسي للأدب على النفوس، ودور هذا الوقع في قبول النفس لسلوكيات عبر عنها الشاعر، فالنفس تنبسط لما تجد فيه ارتياحا، وتنقبض لما تجد فيه عدم ارتياح[٥]، **فعند ابن سينا ت ٤٢٨هـ الكلام المخيل** "هو الكلام الذي تذعن له النفس تنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور، من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا"[٦] ويوضح **ابن رشد ت ٥٩٥ هـ** القيمة الأخلاقية الناتجة من اللذة الجمالية للشعر بقوله "ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذة اتفقت، ولكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل"[٧] **وتبعه حازم القرطاجنى ت ٦٨٤ هـ** في مزجه بين المتعة الجمالية للشعر والغاية الأخلاقية المنبثقة من الانبساط لما تميل له النفوس، والانقباض مما تمجه، فيتخذ **(المتلقي)** موقفا سلوكيا، يقول "الأقاويل الشعرية... القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، وقبضها عما يراد، بما يخيل لها فيه من خير أو شر"[٨].

لقد عمل الشاعر جاهدا على توافر الكمال الفني في نصه، بما يشبع حاجة المتلقي فنيا وجماليا ليؤثر فيه، وفى المقابل وقف له الناقد مشرعا، يحاسبه على أي خرق لأي أصل من الأصول الفنية، التى تحول دون أداء الشعر هذا الغرض المنوط به، ويمكن تأطير الأسس التى تؤهل النص لأداء غايته الفنية، والجمالية **كالآتى:**

١- أسس تدور حول المكونات الفنية للنص، بما يتلاءم والذوق العربى، فأصبح- عندهم- المثل الأعلى للشعر العربى "الذى يرضى ذوق المتلقى... الشعر الذى يتوافر فيه سهولة اللفظ ووضوح المعنى واستقامته، وروعة الديباجة، وقرب التصوير، وجمال الإيقاع"[٩].

٢ـ أسس تأثيرية كالطرافة والغرابة، يوضح الجاحظ عنصر الغرابة وأثره في عملية التلقى **بقوله** "الشئ في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع والناس مولعون بتعظيم الغريب، واستطراف البعيد، وليس لهم في الموجود الراهن، وفيما تحب قدرتهم من الرأى والهوى"(١٠).

فالغرابة مقترنة بالطرافة والتعجيب، وهذه أمور تأثيرية تعمل على تحقيق العملية التواصلية بين النص والمتلقى، ويؤكد حازم القرطاجنى هذا الملمح في **قوله** "وللنفوس في تحرك شديد للمحاكيات المستغربة، لأن النفس إذا خيل لها في الشئ ما لم يكن معهودا في أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما خيل لها ما لم تعهده في الشئ ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل، ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود"(١١) فالطرافة والاستغراب عاملان فاعلان في عملية الاتصال والتأثير في المتلقى، بخلاف الأمور والعهودة، لا يكون لها الوقع، ولا تتحرك النفوس لها.

٣ـ تأطير النص بما يناسب حالة المتلقى، أو على تعبير البلاغيين **(مطابقة الكلام لمقتضى الحال)** هذه القاعدة نجدها مكررة في كتب البلاغيين والنقاد منذ أن نظر لها **بشر بن المعتمر ت٢١٠هـ** في صحيفته التى أوردها الجاحظ في البيان والتبين حيث أوصى بموافقة الحال، وجعل لكل مقام مقالا، ونصح المتكلم بأن يعرف أقدار المعانى، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة كلاما، ولكل حالة من ذلك مقاما(١٢)، أكثر من ذلك أبرز الجاحظ دور هذا الملمح في التشكيل الفنى، في **قوله** "لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعانى نوع من الأسماء فالسخيف للسخيف، والجزل للجزل، والإفصاح في

موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال"(١٣).

المبدع يعد النص وعيناه على المتلقى، يجتهد في إشباع هواه، وتلبية رغباته ومراعاة مقامه، ولعلنا نجد في مقدمة القصائد أوضح دليل على ذلك، كل ذلك يعمل على استعداد النفوس لتلقى النص، وإن زُد حازم على موافقة الكلام لمقتضى الحال عنصرا آخر هو "أن تكون النفوس معتقدة في الشعر، أنه حكم، وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه(١٤) وهذا العنصر مرجعه الالتحام بين الشعر والواقع، ومدى استجابة النفوس لسحر الشعر في توصيل المعانى بالصورة المؤثرة، حتى ولو كانت مخالفة للواقع، فكم من واقعة أضرم نيرانها بيت شعر، وكم من نفوس كان يمكن أن تلاقى حتفها فشفع لهم شاعر، فأعفوا من الموت، وفكوا من الأسر(١٥)، أو كما يقول حازم "فكم خطب عظيم هونه عندهم بيت، وكم خطب هين عظمه بيت شعر"(١٦).

نص معد بتقنيات ومواصفات فنية خاصة، ترضى ذوق المتلقى يعكس لنا نوعية التلقى عند أغلبية النقاد العرب، وتبلور لنا عملية التلقى في ما يمكن أن نطلق عليها سلطة النص، **ويصبح دور القارئ -هنا -"استخراج المعانى من النص"**(١٧) وهذه الصورة من التلقى يطلق عليها (النموذج التصاعدى وفيه **"ينظر إلى القراءة كعملية تسير من أسفل إلى أعلى ... أى من النص إلى ذهن القارئ، ويعتبر أن المعنى يوجد في النص، ليس على القارئ إلا أن يستخرجه"**(١٨)، وقبل أن نقف على هذه الصورة من التلقى، يجدر بنا أن نسلط الضوء على السبب الذى رسخ هذا الاتجاه، ألا وهو التزام المبدعين بأسس فنية معهودة، ومباركة النقاد لهذا الالتزام، ولا يغرنا كثرة الكتب النقدية والبلاغية، فنظن تنوع الآراء، وتعدد المذاهب، فالأحكام النقدية - بل والشواهد في كثير من الأحيان - نجدها مكررة في تضاعيف الكتب، ويمكن أن نستخلص التصور العام للأسس الفنية للنص الأدبى عند النقاد العرب **كالآتى:**

أ ـ **من حيث الألفاظ** : البعد عن الغرابة والابتذال، وحسن الإيقاع الموسيقى، وعدم مخالفة اللفظة للقياس، ولا يكون قد عبر عنها في مكان آخر بمعنى يكره ذكره، وأن يكون تأليفها من حروف متباعدة المخارج"(١٩).

ب ـ **من حيث المعنى**: ألا يكون مخالفا للواقع والعرف الجارى، وغير مخالف للياقة والذوق مع بعده عن التناقض والغلو، وعدم التجاوز في المبالغة(٢٠).

جـ ـ **من حيث التصوير**: المقاربة بين طرفى الصورة إلى درجة تصل إلى التطابق التام بين الطرفين، ومناسبة المستعار للمستعار له(٢١).

د ـ **من حيث الإيقاع الموسيقى**: حسن الجرس الموسيقى للألفاظ، واستقامة الوزن وخلوه من التخليع **(التخليع كثرة الزحافات التى تخل بالوزن)** والسلامة من عيوب القافية **(الإقواء والإكفاء والإيطاء والتضمين والإجازة والإصراف والسناد)** (٢٢)، وقد مثلت قواعد عمود الشعر التى بلورها المرزوقى ت ٤٢٨هـ معظم هذه الأسس، في **القواعد الآتية**: "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية، حتى لا منافرة بينهما"(٢٣).

ولعل اتحاد الرؤية بين معظم نقاد العرب في تصورهم للجمال الفنى في النص أملى على كثير منهم إمكانية صنع القصيدة بطريقة آلية، في مراحل متتابعة يمكن إيجازها في إعداد المعنى، ثم تخير اللفظ المناسب له، ثم المجئ بالقافية **(مع اختلافهم في بناء البيت على القافية المجهزة مسبقا، أو إعداد البيت أولا ثم المجئ بالقافية)** وحسن تخير الوزن المناسب(٢٤).

لقد ساد النموذج التصاعدى الذى عمل على ترسيخه التصور المسبق للنص بما يرضى ذوق المتلقى، وبذلك يتفق النص مع أفق انتظار المتلقى على حد تعبير ياوس

ويصبح دور القارئ مستهلكا أكثر من كونه منتجا للمعنى، أو مساهما في إنتاجه، هذا النموذج سيطر على فكر أغلبية النقاد، **فعند الجاحظ ت٢٥٥هـ** دور القارئ في النص يتمثل في فهمه وتوضيح ما به من معان، ولا يقصد بها المعانى البعيدة التى يوحى بها النص، بل المعانى الظاهرة المشكوفة، **فعنده**: "الغاية التى يجرى القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام فبأى شئ بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان"(٢٥) فاعتماد القارئ في إدراك المعنى - هنا - يقوم على ركائز متوافرة في النص، لا على قدراته أو إطاره المعرفى، ويؤكد ذلك بقوله "وعلى قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة، وحسن الاختصار ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور وكان أنفع وأنجع"(٢٦)، وانطلاقا من الإطار الذى حددنا سابقا في ربط الناقد العربى، بين الجمال الفنى والوقع النفسى، يربط الجاحظ بين النص والمتلقى في قوله "فإذا كان المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا عن الاستكراه، منزها عن الاختلال، مصونا من التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"(٢٧)، وإن كان أيزر يركز في فرضياته على البعد الجمالى في عملية التلقى، ولكن الفارق بين الناقد العربى وأيزر يتجلى في أن الأخير لا يقصد بالبعد الجمالى الانفعال المباشر **(كما يرى الناقد العربى)** الذى يحدثه الفن في النفوس، ولكنه يقصد المتعة الجمالية المنبثقة من لذة كشف المعنى، من خلال عملية تفسيرية تأويلية تعتمد على المعطيات الفنية في النص.

أفاد الباقلانى ت ٤٠٣هـ من آراء الجاحظ، وأعاد صياغتها رابطا بين عملية الصنعة الأدبية، وكشف ما يتضمنه النص من معان، فيجعل الثانية مرتبطة بالأولى، فإذا راعى المؤلف الوضوح في تخير اللفظ والمعانى والتزم بجمال الإيقاع الموسيقى، ساعد ذلك على إحداث التواصل بين النص والمتلقى، أوضح هذا المنظور في قوله "الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التى في النفوس، وإذا كانت كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكرها المطلع

عن الأذن، ومستنكر المورد على النفس... فما كان أقرب في تصويرها وأظهر في كشفها للفهم الغائب عنها، وكان مع ذلك أقرب في تصويرها، وأظهر في كشفها للفهم الغائب عنها، وكان مع ذلك أحكم في الإبانة عن المراد، وأشد تحقيقا في الإيضاح عن الطلب... كان أولى وأحق بأن يكون شريفا"(٢٨) فشرف المعنى- هنا- ليس مناقضا للخسة والرداءة ولكن يرتبط بحسن التعبير الفنى عنه، وبذلك يتم الربط بين عملية الإبداع وعملية التلقى ليترسخ التواصل التصاعدى **(من النص إلى القارئ)** ويجرد القارئ من ممارسة سلطاته في عملية التواصل، وفهم المعنى فدوره يقوم على انتظار ورود الدلالة من النص، كما يفهم من كلام ابن طباطبا الآتى "الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كد العى، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب، لفظا ومعنى وتركيبا... قبله الفهم وارتاح له، وأنس به"(٢٩) ولعل في استخدامه لكلمتى **(الوارد وقبل)**، يؤكد لنا صورة عملية التلقى **(من النص إلى القارئ)** فقبول المتلقى وأنسه وارتياحه للمعنى مرجعه استقامة المعنى ووضوحه، ويكرر ابن طباطبا رؤيته السابقة، مع الربط بين الجمال الفنى وإحداث المتعة الجمالية للنص في **قوله** "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء"(٣٠).

فكرر كلمة **(ورد)**، وربط بين لطافة المعنى في أحسن صورة تعبيرية وتأثر النفوس به، بالانفعال المباشر لهذا الجمال، الذى يربطه بعد ذلك بالقيمة الأخلاقية، فإذا ورد المعنى في صورة تؤثر فينا بإحداث متعة جمالية عمل على "سل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان"(٣١)، ومصدر هذا التأثر- إضافة إلى الجمال الفنى- موافقته لحالة المتلقى، ذلك لأن "النفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه...، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها، اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، وإذا ورد عليها ما يخالفها - قلقت، واستوحشت"(٣٢)، وهذه القاعدة البلاغية - التى أشرنا إليها سابقا -

تهمش دور القارئ، لأنها تعمل على بلورة المعنى الجاهز المعروف مسبقا، الموافق لهوى القارئ و"الفهم يأنس من الكلام بالمعروف، ويسكن إلى المألوف، ويصغى إلى الصواب ويهرب من المحال"(٣٣) ومصادرة دور المتلقى من شأنه أن يصادر عملية التأويل لأنه ينتظر الدلالة الأحادية الواضحة، ولذا فلا غرابة **أن يقول المرزوقى** "عيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح، والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء.. خرج وافيا، وإلا انتقص"(٣٤) لم يخرج **أبو هلال العسكرى ت٣٩٥هـ** عن دائرة سابقيه في تصورهم لعملية التلقى، فنجده يأخذ كلام ابن طباطبا السابق، ويعيد صياغته مع الاحتفاظ بالأطر العامة في **قوله** "إذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة، والسهولة والرصانة مع السلاسة والنصاعة... وسلم من حيف التأليف، وبعد عن سماجة التركيب ورد على الفهم الثاقب قبله ولم يرده، وعلى السمع المصيب استوعبه"(٣٥) فقد احتفظ بكلمة **(ورد)** وكلمة **(قبل)** ليؤكد مفهوم ابن طباطبا **(سير النص إلى القارئ)** في عملية التلقى حيث النص المكشوف الدلالة، الذى لا يحتاج لكد ذهن أو تعب الفكر في إدراك الدلالة.

عملية التلقى عند حازم القرطاجنى والفلاسفة المسلمين من قبل، وإن اتخذت بعدا فلسفيا باستخدام مصطلح التخييل، الذى يقصد به إيهام المتلقى بتمثل التجربة الفنية، وتصورها في مخيلته، مما يحدث لذة، عبروا عنها بالتعجيب، وقد يكون لهذا التأثير رد فعل في تشكيل سلوكيات المتلقى **(بالانبساط لما يرتضيه، والانقباض مما لا يرتضيه هذه الرؤية - أيضا - لم تخرج عن دائرة الفكر النقدى عند العرب، في تنظيرهم لعملية التلقى (أى ورود النص الجاهز إلى القارئ)**، فعند حازم القرطاجنى "التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه، أو نظامه، وتقوم في خياله صورة، أو صورا ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيئا آخر بها، انفعالا من غير روية، إلى جهة من الانبساط، أو الانقباض"(٣٦)، فمصطلح تخييل يقابل مصطلح **(التلقى)** بدلالته السابقة **(ورود النص**

إلى ذهن القارئ) بدليل أنه يوضح طرق تمثل المتلقى للمعنى الوارد عليه بعد قوله **(طرق وتنوع التخييل في النفس)** وهذه الطرق كالآتى:

١- إما أن تكون بأن يتصور في الذهن شئ من طريق التفكر وخطرات البال، أى أن يضيف المعنى إلى ذهن المتلقى شيئا جديدا إلى فكره.

٢- إما أن يذكر المعنى المتلقى بشئ قد شاهده من قبل.

٣- إما أن يصور له الشئ سواء برسم صورة له، أو بمحاكاة صوته أو فعله أو هيأته(٣٧).

فسلطة النص عمادها سيطرة المعنى على عملية التلقى **(المعنى المعد مسبقا)** بحيث يلغى فاعلية المتلقى، ويصبح دوره استهلاكيا ليس إلا، فيجرد من أى صلاحية في تشكيل المعنى وصياغته، والتخييل بهذه الصورة لا يهدف إلا "إلى محض إيهام بمجموعة من الأشياء الجاهزة من قبل، فهو إثارة للذاكرة عن طريق الصور المقدمة وما تستدعيه من معارف سبق أن ألفها القارئ، وبالتالى يمكن للمتلقى استيعابها عن طريق القياس الشعرى"(٣٨).

وإذا فهمنا منظور حازم للعملية الإبداعية كالآتى: قيام المبدع بتخيل معطيات الواقع، من خلال المحاكاة، وإيهام المتلقى بتمثل هذه التجربة من خلال عملية التخييل السابقة الذكر، بذلك يمكن لنا أن نبلور رؤية حازم القرطاجنى لعملية التلقى، والتى دارت في فلك المعطيات الفكرية السابقة، ففى **(معرف دال على طرق المعرفة بالوجوه التى لأجلها حسن موقع المحاكاة من النفس)** والعنوان يشى بتصوره لعملية التلقى **(من النص إلى القارئ)** وتجريد المتلقى من أى دور في إدراك الجمال الفنى، يمكن أن نبلور رؤيته **(حازم القرطاجنى)** التى لم تتجاوز الرؤية السابقة لغيره من النقاد في المعرف السابق كالآتى :

١. **إيمانه بالمعنى المعد سابقا** يقول "الالتذاذ بالتخيل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشئ المخيل، وتقدم لها عهد به"(٣٩).

٢- **جودة إبداع المعنى** يرجع إلى حسن الصياغة، وليس للمتلقى دور في خلق المعنى فالمعنى عندما "يلقى إليه بعبارة مستقيمة، فلا يرتاح له... فإذا تلقاه في عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه"(٤٠) خاصة إذا ورد في عبارة طريفة، لم يسبق التعبير بها من قبل **"التعجيب يكون باستبداع ما يثير، الشاعر من لطائف الكلام التى يقل التهدى بها إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك"**(٤١).

٣. **احتواء النص على عوامل تأثيرية** كالاستغراب والطرافة، فعنده كون الشئ المحاكى من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة... كان التعجيب، وللنفوس إلى إلى ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد"(٤٢)، وكما مر بنا إشارة الجاحظ إلى هذا الملمح.

٤. **استعداد النفوس لتلقى الشعر**، والاستعداد عنده **نوعان**: شدة موافقة لتلك الحال والهوى، وكون النفوس معتقدة في الشعر(٤٣).

وقد أشار إلى الاستعداد الأول ابن طباطبا - كما مر بنا من قبل- عندما قال والنفس تسكن إلى ما وافق هواها والعكس، أما اعتقاد النفوس في الشعر كأداة لتأثير الشعر في النفوس، يؤكد لنا - أيضا - سلطة النص.

ينماز عبد القاهر الجرجانى ت ٤٧١هـ عن غيره من النقاد العرب، في رؤيته لعملية التلقى بأنها تقوم على التفاعل بين القارئ والنص، وهذا التصور للعلاقة الدينامية **(بين القارئ والنص)** يطلق عليها أحد المعاصرين **(النموذج التفاعلى)**، ويوضح سمات هذا النموذج بقوله "يتميز هذا النموذج باعتبار كل من النص والقارئ طرفين متكافئين متفاعلين في الفهم، وفى توكيد المعانى، وتأويل النص، حيث إن النص يعطى الإشارة وينشط المعارف المتوافرة لدى القارئ، بينما يوفر القارئ التصاميم، أو المعارف التى يستعملها القارئ في توليد الفرضيات والمعانى التى يطبقها على النص"(٤٤).

وهذا الاتجاه يستلزم وجود القارئ الجيد، أو على حد تعبير المنظرين للتلقى القارئ النموذجى أو القارئ المثالى أو القارئ الفائق، ويستلزم أيضا نصا مفتوحا **(متعدد الدلالة)** لا النص المغلق **(النص ذو الدلالة المحددة)**، وقد أوضح إيكو العلاقة الجدلية بين النص والقارئ في قوله "إن النص يصادر على المتلقى خاصته، باعتباره شرطا لا غنى عنه... لطاقته التواصلية الملموسة، بالإضافة إلى اعتباره شرط احتمالية ذات الدلالة، وفى عبارات أخرى، فإن النص إنما يبث إلى امرئ جدير بتفعيله، حتى وإن كان الأمل بوجوده الملموس أو التجريبى معدوما"(٤٥).

لم يتحدث عبد القاهر عن النص والقارئ في صورة منعزلة، بل جاءت رؤيته في صورة متكاملة، إدراكا للعلاقات الدينامية بينهما، ويتضح لنا ذلك من خلال استعراضنا لأطر رؤيته في التلقى **كالآتى:**

١. دور القارئ في النص.

٢. مفهوم النص.

٣. إنتاج القارئ للمعنى مرتكز أساسى في عملية التلقى.

دور القارئ في النص- عند عبد القاهر - دور إيجابى، وليس استهلاكيا؛ لأنه لا يرضى بالدلالة الظاهرة، ولا يرضى بالقشور، بل ينفذ إلى الجوهر والأعماق البعيدة في النص؛ لذا يشبه القارئ الجيد للنص "كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة ويخاطر بالروح، ثم يخرج الدر"(٤٦) أى يخرج **(الناقد)** المعانى البعيدة، أو المعانى الشريفة على حد تعبيره، التى يشبهها **(المعانى الشريفة)** بالدر في قوله "يشبه المدقق في المعانى بالغائص على الدر"(٤٧)، وإذا كان عبد القاهر لا يختلف عن غيره من النقاد العرب في إيمانهم بخصوصية الناقد، الذى يمتلك من الفطنة والحذق والخبرة المكتسبة من طول الممارسة والاحتكاك بالنصوص(٤٨) **ومن النصوص التى تؤكد ذلك قوله:** "ما كل فكر يهتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شق

الصدفة"[٤٩] لأن ذلك يستلزم قارئا "حساسا يعرف وحى الشعر وخفى حركته، التى كالخلس، وكمسرى النفس في النفس"[٥٠]، وأن يكون- أيضا- **"ملتهب الطبع، حاد القريحة"**[٥١] كل هذه الملامح ركائز ومقومات تعين القارئ على سبر أغوار النص، والوقوف على المعانى الشريفة، لا بصورة حدسية تعكس ما يترءى لها، ولكن بإعمال الذوق والعقل ليكون **"الفكر والروية والقياس والاستنباط"**[٥٢] دعائم ومرتكزات للوقوف على آليات النص، لأنه على حد قوله لإدراك "المعانى الشريفة اللطيفة لابد منها من بناء ثان على أول، ورد تال على سابق"[٥٣]، ذلك لأن "المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه، واجتهاد في نيله"[٥٤]، فدور القارئ في تفعيل النص- كما نرى في فكر عبد القاهر - ليس دورا ترفيهيا، أو إدراكا ساذجا، بل عملا شاقا يحتاج إلى إعمال الفكر والروية، للوصول إلى المعنى البعيد المختبئ وراء اللفظ الظاهر، ولابد من الاعتماد على التحليل والتفسير والتأويل للوصول إلى هذا المعنى، فليس القارئ مرآة ينعكس عليها المعنى في صورته الظاهرة، ولكنه أشبه بمن يتملك منظارا خاصا ينفذ إلى الأعماق ليرى ما لا يراه غيره، وهذا يستلزم التعليل والتحليل، ثم إعادة صياغة النص، يقول عبد الظاهر " لابد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة.. وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل"[٥٥]. وإعادة صياغة النص عنده يرتبط بنظرية النظم **(وضع الألفاظ في مواضعها، كما يقتضيه علم النحو)**. فبعد التفكيك يكون إعادة البناء بأن "يجتهد المتكلم في ترتيب اللفظ وتهذيبه وصيانته، من كل ما أخل بالدلالة، وعاق دون الإبانة"[٥٦] ليعلم "أن ههنا أسرارا ودقائق، لا يمكن بيانها إلا بعد أن تقدم جملة من القول... في تفسيره والمراد به"[٥٧].

وهنا نسأل هل كل نص يستأهل الدور الفاعل للقارئ؟ وهل كل النصوص على مستوى واحد من الجودة؟ يتضح لنا ذلك من خلال وقوف عبد القاهر على مفهوم النص في مستوياته، وعلاقة هذه المستويات بدور القارئ في النص. للنص عند عبد القاهر

مستويان: مستو هابط، وآخر جيد، والنص الهابط نوعان: النص المكشوف المبتذل **(الذى لا يوارى شيئا، ويتصف بالسطحية والسذاجة)** والنص المعمى **(الذى يشتط في التعقيد، ويبعد في دهاليز مظلمة لا طائل من ورائها)**، أما عن النص المكشوف يقول معلقا على كلام الجاحظ "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة، حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"(٥٨) يعلق على هذا الكلام بقوله "إنما أرادوا بقوله ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك... لم يريدوا أن خير الكلام ما كان غفلا، مثل ما يترجعه الصبيان، ويتكلم به العامة في السوق"(٥٩) فالنص المكشوف نص ساقط، يتنافى والقراءة المنتجة، لأنه أفضى بكل ما عنده، دون حاجة إلى إعمال الفكر وهذا الرأى يتفق مع رأى أيزر في العصر الحديث، في قوله "لو نظم النص عناصرة بعلانية شديدة، فإن الفرص أمامنا - كقراء إما أن تكون في رفض النص بسبب السأم، وإما أن نكون قراء سلبيين، لأن المنفعة تتجلى في إنتاج القارئ للمعنى"(٦٠)، النوع الثانى من النص الهابط عند عبد القاهر - هو النص المعمى، الذى يتحول إلى ألغاز وتهويمات مفرغة ومتاهات من التعقيد، ويرفض عبد القاهر هذا النوع لأنه "أحوجك إلى فكر زائد، وأودع المعنى في قالب غير مستو... حتى إذا رمت إخراجه منه، عسر عليك، وإذا خرج، خرج مشوه الصورة، ناقص الحسن"(٦١)، ويشبه **(عبد القاهر)** هذا النص باللئيم الذى يبعد عنك اليأس، بكثرة تسويفاته، ويظل يماطلك بالمواعيد "الكاذبة، حتى إذا طال العناء في غير حاصل، تكشف من غير طائل، وحصلت منه على ندم لتعبك في غير حاصل"(٦٢)، فلا النص المكشوف ولا النص المعمى لهما وجود على مأدبة القارئ في فكر عبد القاهر، ولكن جل اهتمامه على النص الجيد، لأن المعنى فيه "كالجوهر في الصدف، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، كالعزيز المحتجب، لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه"(٦٣) هذه سمات النص الجيد عند عبد القاهر، خفاء وعمق يحتاجان إلى إعمال الفكر، وكد الذهن، لإدراك المعنى مما يحدث وقعا في نفس المتلقى عند وصوله إلى

بغيته، وهذه حقيقة راسخة في أعماق الإنسانية فمن "المركوز في الطبع، أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق له، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف"(٦٤).

فعبد القاهر في تفريقه بين نوعين من النصوص: نص هابط، وهو النص المغلق الذى يتصف بالغموض أو الابتذال، ونص جيد مفتوح، متعدد الدلالة، نجد فيه كلما "كان **(المعنى)** منه ألطف، وكان امتناعه أكثر، وإباؤه أظهر"(٦٥)، يشبه **(عبد القاهر)** في ذلك **(فى تفريقه بين نوعين من النصوص)** إيكو في عصرنا عندما فرق بين النصوص فعنده هناك نصوص "مفتوحة... تتطلب مشاركة القراء في إنتاج المعنى"(٦٦) ونصوص مغلقة أحادية الدلالة، لم يعر إكو اهتماما لها - كما تجاهلها عبد القاهر من قبل- ورضع جل اهتمامه بالنصوص المفتوحة لأنها "تخول المرء أن يطلق تأويلات لا متناهية عن نص ما وتلك هى القراءة التى سوف نوليها اهتماما"(٦٧)، وفى هذا المعنى **(اهتمام القارئ بالنص المفتوح)** قال عبد القاهر من قبل "وإنما يزيدك الطلب فرحا بالمعنى، وأنسا به وسرورا بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلا"(٦٨).

أما عن رؤية عبد القاهر لدور القارئ في إنتاج المعنى كمرتكز أساسى في عملية التلقى، فهذا الإطار مرتبط بوعى القارئ ونوعية النص وهذا يعكس لنا شمولية الرؤية عند عبد القاهر، ومما يبرهن على تأصل هذا الملمح عند عبد القادر إقراره أننا نشعر بالقيمة الجمالية في النصوص المفتوحة، بخلاف النصوص المغلقة المكشوفة، ويقف عبد القاهر في تحليلاته موقفا دقيقا يبرز سر الجمال في كل جزئية من جزئيات الجملة والعبارة الذى يتجلى جمال صياغتها وما تعكسه من معان بهذه الصيغة الفنية، وهذه الرؤية تتفق مع **رؤية إكو في قوله** "لابد للقارئ من الظن بأن كل سطر في النص، يخفى معنى سريا آخر... بدلا من التصريح، ....، ومجد القارئ يكون باكتشاف أنه يمكن للنصوص أن تقول كل شئ"(٦٩)، ولنقف على بعض أمثلة تبرز لنا دور القارئ في خلق المعنى من خلال تحليل

عبد القاهر لبعض الأبيات الشعرية، من هذه الأمثلة وقوفه على بيتين لابن الرومي في التشبيه في أخذ الشبه **للشئ مما يخالفه في الجنس:**

بذل الوعد للأخلاء سمحا ... وأبى بعد ذاك بذل العطاء

فغدا كالخلاف يورق للعين ... ن ويأبى الإثمار كل الإباء

يعلق بشرحه أولا للمعنى الظاهر بقوله: "وهذا رجل يروم العدو تصغيره، والإزراء به فيأبى فضله ظهورا، وقدره إلا سموا"(٧٠)، ويبرر سبب خفاء المعنى **(فنيا)** "لأنه لم يراع ما يحضر للعين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعن بما تناله الرؤية، بل بما تعلق الرؤية لم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة"(٧١) ويوضح عبد القاهر أن عملية الإدراك تقوم على التفاعل بين القارئ والنص **(النص ذو المعنى الخفي والقارئ الفائق)** مكملا قراءته للبيتين **بقوله** "إنما المعنى أن هناك مشابهات خفية، يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل... فإنما استحققت الأجرة على الغوص، وإخراج الدر، لا أن الدر كان بك، واكتسى شرفه من جهتك، ولكن لما كان الوصول إليه صعبا، وطلبه عسيرا، ثم رزقت ذلك وجب أن يجزل لك ويكبر صنيعك"(٧٢) فدقة المعنى وخفاؤه، أوجب القارئ الفائق لإخراجه وهنا تبرز قيمة هذا المعنى **(كالدر)** وبذلك استحق القارئ التقدير والإكبار على صنيعه ومن الأمثلة -أيضا- **تعليقه على قول محمد بن وهيب:**

وبدا الصبح كأن غرته ... وجه الخليفة حين يمتدح

ففي البيت تشبيه مقلوب يطلق عليه **(جعل الفرع أصلا)** ولا يكتفي بهذه القراءة للبيت **بقوله** "فهذا على أنه جعل وجه الخليفة، كأنه أعرف وأشهر وأتم وأكمل في النور والضياء من الصباح، فاستقام له بحكم هذه النية أن يجعل الصباح فرعا، ووجه الخليفة أصلا"(٧٣) ثم يقف بعد ذلك على حسن التعبير ودوره في أداء الدلالة، فهذا التعبير أشبه

بقول أحدهم لا يدرى أوجهه أنور أم الصبح، غير تعبير الشاعر فيه من الإغراق والمبالغة والخلابة والسحر فكأنه "يستكثر للصباح أن يشبه بوجه الخليفة، ويوهم أنه احتشد له واجتهد في طلب تشبيه يفخم به أمره، ... والمعانى إذا وردت على النفس هذا المورد كان لها ضرب من السرور ... وحدث بها من الفرح عجيب"(٧٤) فالتركيز على الوقع الجميل للأدب في النفوس ملمح بارز على خريطة النقد العربى، يعمقه عبد القاهر بربطه بمقدرة القارئ في الإبحار إلى أعماق النص، ويظهر دور القارئ في خلق المعنى وإعادة بنائه، في استبطان عبد القاهر لما يتضمنه البيت من معان خفية يستشفها استشفافا فالبيت يعكس لنا في أعماقه "معرفة حق المادح على ما احتشد له من تزيينه، وقصده من تفخيم شأنه، في عيون الناس بالإصغاء إليه، والارتياح له، والدلالة بالبشر والطلاقة على حسن موقعه عنده، وملك النفس حتى لا يغلبها السرور عليه، ويخرج بها إلى العجب المذموم، وإلى أن يقول **"أنا"** فيقع في صنعة الكبر، من حيث لا يشعر، ويظهر عليه من أمارته ما يذم لأجله ويحقر"(٧٥) فعبد القاهر يساهم في صياغة المعنى دون التشبث بالدلالة الظاهرة ليظهر لنا دلالة البيت على حسن جمال الأمير، مما يجعل له مهابة وارتياحا في عيون الناس، فيسمعون لكلامه، ويلتزمون بأوامره، كل ذلك مع البعد عن العجب المذموم بضمير المتكلم المفرد **(أنا)** ... الذى يذم صاحبه لإقراره بغروره، ليكون لهذا الكلام الوقع على النفس لمجيئه على لسان المخاطب، ومن الأمثلة التى تبرز لنا دور القارئ في إعادة صياغة المعنى **تعليقه على بيتين للبحترى:**

طلعت لهم وقت الغروب فعاينوا ... سنا الشمس من أفق وجهك من أفق

وما عاينوا شمسين قبلهما التقى ... ضياؤهما وفقا من الغرب والشرق

"معلوم أن القصد أن يخرج السامعين إلى التعجب لرؤية ما لم يروه قط، ولم تجر العادة به ولم يتم للتعجب معناه الذى عناه، ولا تظهر صورته على وصفها الخاص

حتى يجترئ على الدعوى جراءة من لا يتوقف ولا يخشى إنكار منكر، ولا يحفل بتكذيب الظاهر له، ويسوم النفس شاءت أم أبت تصور شمس ثانية، طلعت من حيث تغرب الشمس فالتقتا وفقا وصارغرب تلك القديمة لهذه المتجدة شرقا"(٧٦).

عدم الوقوف على الدلالة الظاهرة والغوص في أعماق النص لإبراز ما يستشف من معان لتقوم القراءة بدور إعادة الصياغة، وبناء المعنى، فقد أوهم الشاعر المتلقين بطلوع شمس **(أى الأمير)** من حيث غربت الشمس الحقيقية، وبذلك يجعل ضياء الكون مستمرا- في حركة متوافقة دون اضطراب أو خلل في النظام .كل ذلك بفعل طلوع الأمير على رعيته، هذا يؤكد لنا مقدرة عبد القاهر في إعادة صياغة المعنى، ومشاركته الفاعلة في خلقه.

هوامش

(١) **د. محمود عباس عبد الواحد:** قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدى، دراسة مقارنة، ط دار الفكر العربى، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦ ص ٧٧.

(٢) **أبو هلال العسكرى (الحسن بن عبد الله بن سهل العسكرى):** كتاب الصناعتين **(الكتابة والشعر)، تحقيق:** على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٨٦، ص٣٨.

(٣) **الجمحى (محمد بن سلام) طبقات فحول الشعراء، تحقيق:** محمود محمد شاكر، ط دار المدنى، جدة، مطبعة المدنى، المؤسسة السعودية بمصر، د.ت، ١/٢٤..

(٤) **أبو الحسن حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق:** محمد الحبيب ابن الخوجة، ط دار الغرب الإسلامى، ط ٣، ١٩٨٦، ص ١٢٤.

(٥) **انظر للمؤلف: دور الاتصال والتأثير في تشكيل الرؤية النقدية عند العرب،** مطبعة دار التيسير، المنيا، ٢٠٠٠، ص ٨، ٩.

(٦) **ابن سينا (ابو على الحسين بن عبد الله):** فن الشعر من كتاب الشفاء، **تحقيق:** د. عبد الرحمن، **ملحق بكتاب أرسطوطاليس:** فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، د.ت ص ١٦٣.

(٧) **ابن رشد (أبو الوليد محمد بنى يحيى بن محمد):** تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، **تحقيق:** د. عبد الرحمن بدوى، ملحق بكتاب أرسطو طاليس فن الشعر دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص ٢٢٠.

(٨) **حازم القرطاجنى:** المصدر السابق، ص ٣٣٧.

(٩) **انظر كتابى السابق،** ص ٦٥: ٦٧.

(١٠) **الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)**: البيان والتبيين، دار إحياء التراث العربى دار الفكر للجميع، ١٩٦٨، ١/٦٥.

(١١) **حازم القرطاجنى**: المصدر السابق، ص ٩٦.

(١٢) **انظر الجاحظ**: المصدر السابق، ١/٩٧.

(١٣) **الجاحظ: الحيوان، تحقيق**: عبد السلام هارون، القاهرة، ١٩٤٨، ٣/ ٣٩.

(١٤) **حازم القرطاجنى**: المصدر السابق ص ١٢١.

(١٥) **انظر على سبيل المثال: ابن رشيق (أبو على الحسن بن رشيق)**، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، **تحقيق**: د. صلاح الدين الهوارى وهدى عودة، ط دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، ط ١ عام ١٩٩٦، الباب الرابع **(باب من رفعه الشاعر ومن وضعه)** ١/٦٥: ٨٦، والباب الخامس **(باب من قضى له الشعر ومن قضى عليه)** ١/٨٧ : ٩٢ والباب السادس **(باب شفاعات الشعراء وتحريضهم)** ١/٩٣: ١٠٨.

(١٦) **حازم القرطاجنى**: المصدر السابق، ص ١٢٢.

(١٧) **عبد القادر الزكى**: من النموذج النصى إلى النموذج التفاعلى للقراءة: تحليل عملية القراءة من خلال سيكولوجية القراءة - ضمن كتاب نظرية التلقى إشكالات وتطبيقات، ص ٢١٨.

(١٨) **المرجع نفسه** نفس الصفحة.

(١٩) **انظر ابن سنان: (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد)**، سر الفصاحة **تحقيق**: عبد المتعال الصعيدى، مطبعة محمد على صبيح، القاهرة، ١٩٥٣، ص٦٥ وما بعدها، وانظر قدامة بن **جعفر (أبو الفرج)** : نقد الشعر، **تحقيق** د. محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية ط١ ١٩٧٨ ص٧٤ وما بعدها.

(٢٠) **انظر ابن سنان: المصدر السابق**، ٢٨٩، ٣٠٤: ٣٠٩، وقدامة بن جعفر، المصدر السابق ص ١٩٠: ١٩١، وانظر الآمدى **(أبو القاسم الحسن بن بشر)** الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى،

تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، د. ت.، ١/٣٨: ٥٠، **وانظر:** القاضي الجرجاني **(علي بن عبد العزيز الجرجاني)**، الوساطة بين المتنبي وخصومه تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية د. ت، ص ١٠: ١٥.

(٢١) انظر: ابن طباطبا (محمد بن أحمد)، عيار الشعر، **تحقيق:** د. محمد زغلول سلام ط منشورات المعارف بالإسكندرية، د.ت، ص ٤٩، ٥٦، **وابن سنان:** المصدر السابق ص ١٥٣، والمرزوقي **(أبو علي أحمد بن محمد الحسين)**، شرح ديوان الحماسة، **نشر:** أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٢، عام ١٩٦٧، ١/٩.

(٢٢) **انظر: قدامة بن جعفر، المصدر السابق**، ص ١٧٨، وما بعدها، **وابن طباطبا:** المصدر السابق، ص ٥٣، **والمرزوقي:** المصدر السابق، ص١/٩.

(٢٣) **المرزوقي:** المصدر السابق، ١/٩.

(٢٤) **انظر: ابن طباطبا، المصدر السابق**، ص ٤٣، **وانظر:** أبو هلال العسكري، المصدر السابق، ص ١٣٣: ١٣٤، **وانظر:** حازم القرطاجني، المصدر السابق، ص ١٠٩: ١١١.

(٢٥) **الجاحظ:** البيان والتبيين، ١/٥٥.

(٢٦) **المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

(٢٧) **المصدر نفسه**، ١/٦١.

(٢٨) **الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب)**: إعجاز القرآن، **تحقيق:** د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩١، ص ١٧١.

(٢٩) ابن طباطبا: المصدر السابق، ص ٥٢.

(٣٠) **المصدر نفسه**، ص ٥٤.

(٣١) **المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

(٣٢) **المصدر نفسه**، ص ٥٣.

(٣٣) **أبو هلال العسكرى: المصدر السابق**، ص ٥٧.

(٣٤) **المرزوقى: المصدر السابق**، ١/٩.

(٣٥) **أبو هلال العسكرى: المصدر السابق**، ص ٥٧.

(٣٦) **حازم القرطاجنى: المصدر السابق**، ص ٨٩.

(٣٧) **انظر: المصدر نفسه**، ص ٨٨.

(٣٨) **إبراهيم رمانى: الشعر العربى الحديث** مسألة قراءة، مقال في مجلة فصول المجلد ١٥، العدد الثانى، صيف ١٩٩٦، ص ١٣٢.

(٣٩) **حازم القرطاجنى: المصدر السابق**، ص ١١٨.

(٤٠) **المصدر نفسه: نفس الصفحة**.

(٤١) **المصدر نفسه**، ص ٩٠.

(٤٢) **المصدر نفسه**، ص ١٢٧.

(٤٣) **انظر: المصدر نفسه**، ص ١٢١: ١٢٢.

(٤٤) **عبد القادر الزاكى: المرجع السابق**، ص ٢٢١.

(٤٥) **إمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية**، ص ٦٤.

(٤٦) **عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة تحقيق**: هـ. ريتر، ط دار الكتب للتراث العربى د. ت، ص ١٣٠.

(٤٧) **المصدر نفسه**، ص ١٣٩.

(٤٨) **انظر للمؤلف: المرجع السابق**، ص ٣٦ وما بعدها.

(٤٩) **عبد القاهر الجرجانى: المصدر السابق**، ص ١٢٨.

(٥٠) **المصدر نفسه**، ص ٢٨٣.

(٥١) **عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق:** محمود محمد شاكر، الناشر: مطبعة المدنى بالقاهرة، مطبعة المدنى بجدة، ط ٣، ١٩٩٢، ص ٤٥١.

(٥٢) **عبد القاهر: أسرار البلاغة**، ص ١٣٦.

(٥٣) **المصدر نفسه**، ص ١٣٣.

(٥٤) **المصدر نفسه**، نفس الصفحة.

(٥٥) **عبد القاهر: دلائل الإعجاز**، ص ٤١.

(٥٦) **عبد القاهر: أسرار البلاغة**، ص ١٣٢.

(٥٧) **عبد القاهر: دلائل الإعجاز**، ص ٨٠.

(٥٨) **الجاحظ: البيان والتبيين**، ١/٨١، وهذا هو الرأى الذى يميل إليه الجاحظ في تعريف البلاغة.

(٥٩) **عبد القاهر: أسرار البلاغة**، ص ١٣٢.

(٦٠) **انظر: ريتر . سى . هول:** المرجع السابق، ص ١١٨.

(٦١) **عبد القاهر: المصدر السابق**، ص ١٢٩: ١٣٠.

(٦٢) **المصدر نفسه**، ص ١٣٠.

(٦٣) **المصدر نفسه** ص ١٢٨.

(٦٤) **المصدر نفسه** ص ١٢٦.

(٦٥) **المصدر نفسه** نفس الصفحة.

(٦٦) **رامان سلدن: المرجع السابق**، ص ٢٠٣.

(٦٧) **إمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية**، ص ٧٢.

(٦٨) **عبد القاهر: المصدر السابق**، ص ١٣٠.

(٦٩) **إمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط**، ص ٦٧.

(٧٠) **عبد القاهر: المصدر السابق**، ص ١٣٧.

(٧١) **المصدر نفسه**، ص ١٣٨.

(٧٢) **المصدر نفسه**، ص ١٣٩.

(٧٣) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٥.

(٧٤) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٥: ٢٠٦.

(٧٥) **المصدر نفسه**، ص ٢٠٦ : ٢٠٧.

(٧٦) **المصدر نفسه**، ص ٢٨١.

obeikandl.com