العملية الإبداعية بين إنتاج النص وتوليد المعنى لدى القارئ

أ. عبد الناصر مباركية

جامعة سطيف

لقد اتجهت البحوث النقدية المعاصرة إلى خلق معادلة أدبية جديدة تمثلت في علاقة القارئ بالنص الإبداعي، هذا القارئ الذي لم يكن له دور فعال في النظريات الأدبية التقليدية، فكان التركيز معظمه منصبا على النص كأساس لكل التحليلات الأدبية، فالدلالة موجودة بالنص.. والجماليات موجودة بالنص... وعلى القارئ أن يضع يده على هذه الأمور، ومن لم يستطع فإن ثقافته النقدية غير صحيحة أو غير مؤهلة ... بل توصف قراءته النقدية بالخاطئة ...وقد لقيت دراسات التلقي تجاوبا في الجامعات العربية بصفة عامة.

ومن الباحثين الذين كان لهم باع كبير الباحث الألماني "ولفغانغ إيزر""wolfgang iser" في كتابه "فعل القراءة، نظرية "الأثر الجمالي" وكان دفاعه عن القارئ بطريقة جادة وبتحليلات فائقة، حيث جعله شريكا أساسيا في العملية الأدبية باعتبار القراءة شرط رئيسي وضروري في تفسير وتأويل النص.

وقد لخص أيزر رؤيته للقارئ والنص فيما يلي:

" .. نستطيع القول أن العمل الأدبي له قطبين: القطب الفني يتعلق بالنص الذي أنتجه الكاتب، بينما القطب الجمالي يتعلق بالتحقق على مستوى القارئ...

- Wolfgang Iser : l'acte de lecture. théories de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par evelyne sznycer , éditeur pierre M. Bruxelles .p 47.

إن موقع العمل الأدبي هو النقطة التي يلتقي فيها النص والقارئ"[1] ويؤكد أيزر أن القراءة هي التي عبرها يحدث التفاعل الأساسي لكل عملية أدبية " إنه أثناء القراءة يحدث التفاعل الأساسي لكل عمل أدبي بين بنائه والمرسل إليه ."[2]

وينطلق آيزر على أساس أن المعنى ليس موجودا في النص وليس سابقا على وجود القارئ له، وهذا التحقيق هو الذي يقوم بإخراج المعنى إلى حالة التجسيد، فالمعنى يبنى بمشاركة القارئ بغض النظر عن موقفه أكان بالقبول أو الرفض، وبداية وجود المعنى هي نقطة الالتقاء بين النص والقارئ ويسميها أيزر بالموقع الافتراضي .[3]

ويرى الباحث حميد لحمداني في تحليله لهذه العلاقة التفاعلية هو أن أيزر ينطلق من أن النص لا يقوم على مبدأ الامتلاك بالمعاني، وإنما من مبدأ الفراغ لأن النص إذا كان ممتلئا بالمعاني فما على القارئ أن يسلم بذلك. ولهذا فالتواصل هو أن يتعامل القارئ مع النص بفكره ورصيده المعرفي، ويقوم بملأ الفراغات الكثيرة.[4]

ومن المصطلحات التي تعرض لها أيزر : سجل النص le répertoire du texte وهذا السجل تكون فيه الإحالة إلى النصوص السابقة، تاريخية واجتماعية وثقافية ويتم في هذه الحالة انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب عناصر أخرى تتعرض للإقصاء [5] " وهكذا يتضح أن علاقة النص بمرجعيته

---

[1] - *Ibid*, p. 48.

[2] – *Ibid*., p. 48.

[3] عبد العزيز طليمات: فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات.
قراءة في بعض أوطروحات ولفغانغ إيزر (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات) سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب – الرباط – ص 153.

[4] - حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ،ط1، المغرب ، ص 70.

[5] - عبد العزيز طليمات: فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات.ص 155.

تتأسس عبر صيرورة معقدة، وأن المعنى بالتالي لا يتقدم جاهزا، وإنما يتحدد من خلال تلك الصيرورة التي تلعب فيها القراءة دورا أساسيا "[6]

ومن المآخذ التي وجهها طليمات إلى آراء أيزر هو أنها اعتمدت على جنس أدبي هو الرواية (مواقع اللا تحديد ... القارئ الضمني).. فهل يمكن استغلال هذه النظرية وتطبيقها على النصوص الشعرية ؟[7]

ويرى روبرت سي هول أن أيزر يطلب من القارئ ألا يكون كاملا للأفكار المسبقة للنص، ويحاول التغلب على ميله الإيديولوجي، لأن التفكير الإيديولوجي المسبق يقف حجر عثرة في وجه القراءة الصحيحة[8] ومن جملة الآخذ التي وجهها له هي:

- يتذبذب أيزر بين التقديم المعياري والعرض المثالي. فالقارئ عند أيزر يبدأ عنده الإحساس بالمتعة عندما يصبح منتجا(التفاعل بين النص والقارئ) وهذا يعد ضربا من المثالية والطوباوية.
- لقد حاول تجنب مظهر الشكلانية ولكن تطبيقاته ناقضت ذلك، وعالج الأدب معالجة خارجية.
- إن ملأ الفراغات التي يقوم بها القارئ عبر النص يعتبر تدخلا أكثر من مجرد تفسير النص.
- هناك موقفات متناقضان فيما يخص الموضوعية والذاتية، فالموضوعية لها علاقة بقصدية الكاتب والذاتية لها علاقة بإنتاج المعنى عند القارئ، وحاول أيزر اتخاذ موقف الوسط في هذا الموضوع مدعيا بإمكانية تعدد القراءات للنص. وأن معنى النص يكون بمشاركة القارئ، والقراء هم

---

[6] المصدر نفسه ص 155.

[7] - المصدر نفسه ص 165.

[8] - روبرت سي هول: نظرية الاستقبال ، مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992، ص 118.

أحرار ... ولكن أيزر نجده حدد معنى النص تحت اسم "مكان اللقاء"، وما على القارئ إلا احتلال هذا الموقع وهو بهذا يعود إلى التحديد أن المعنى موجود بالنص وليس عند القارئ .[9]

القارئ النموذجي عند "أمبرتوإيكو":

يعد الباحث الإيطالي "أمبرتو إيكو" من الذين أسهموا إسهاما كبيرا في تأسيس نظرية التلقي، ومعالجته لمفهوم القراءة تختلف عن الباحث الألماني أيزر، حيث بقي يعتقد أن النص الأدبي له قوته وسلطته في تحديد دور القارئ الذي يمتلك رد فعل تجاه البنية والمحتوى[10]

يؤكد "إيكو" في كتابه "القارئ في الحكاية" على أن القارئ الذي يريده ليس قارئا على طريقة أيزر يكتشف معانيه من تفاعله مع النص، وإنما هو قارئ جيد نموذجي لديه كفاءات ومهارات في تعامله مع النص تتمثل هذه الكفاءات في الكفاءات الموسوعية، الكفاءات المعجمية والأسلوبية والكفاءات اللغوية، كما أن المؤلف ينبغي له أن يمتلك مجموعة من الكفاءات تتماشى مع الكفاءات القارئ وحينئذ يحدث ما يسميه التعاضد أو التعاون بين القارئ النموذجي والنص [11]،لأن القارئ إذا لم يكن يمتلك هذه الكفاءات المعرفية والموسوعية والأسلوبية سوف لن يكون في مستوى معرفة ما يقصده الكاتب من خلال النص. يقول إيكو : " وفي خلاصة القول إن القارئ المصاب بقصور موسوعي يجد نفسه على قاب قوسين أو أدنى مما يعوزه."[12]

---

[9] - المصدر نفسه ص 118- إلى 120.

[10] - حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة : ص 72.

[11] - أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبوزيد،المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، المغرب،ص: 68.

[12] - المصدر نفسه، ص: 68.

ويشير إلى أن النص لا يصرح بكل شيء ولا يكشف عن المضمون للقارئ، ولهذا فإيكو يستخدم عبارة "ما لا يقال" ويقصد بها فكرة مهمة لم يقلها النص وعلى القارئ أن يقوم بتفعيل المضمون "actualisation"، وهنا يقوم القارئ بحركات تعاضدية لمعرفة هذا المضمون، ثم يستخدم مفهوم ملأ الفراغات وهو المفهوم نفسه الذي وجدناه عند آيزر[13]، يقول :" فالنص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ، فيتركها بيضاء."[14]

وفي علاقة المؤلف بالقارئ النموذجي، يرى إيكو أن المؤلف يصوغ فرضية حول القارئ النموذجي من خلال عبارات إستراتيجية، وبالمقابل فإن القارئ ينبغي له أن يرسم فرضية المؤلف مستخرجا ذلك من خلال النص بصورة مضبوطة.[15]

ويستخدم إيكو مصطلح "قراءة ما وراء النص"، فهناك القراءة الأولى للنص ثم هناك القراءة الثانية، وهذه الأخيرة هي التي تشكل قراءة ما وراء النص والقارئ فيها نموذجي ناقد يستطيع الوصول إلى حقيقة الحكاية، بينما القراءة الأولى لا تصل إلى حقيقة الحكاية[16]. وقد قام بتحليل قصة تحمل عنوان "مأساة باريسية حقا" يقول: " والحال أن قصة "مأساة .." كانت قد كتبت لتقرأ مرتين (أقله)، فإذا ما اقتضت القراءة الأولى قارئا بسيطا، عمدت القراءة الثانية إلى اقتضاء قارئ ناقد يكون قادرا على تأويل فشل المبادرة التي قام بها الأول."[17]

---

[13] - المصدر نفسه، ص : 62.

[14] - المصدر نفسه، ص : 63.

[15] - المصدر نفسه، ص : 77.

[16] - المصدر نفسه، ص : 259.

[17] - المصدر نفسه، ص : 259.

وهكذا يصنف إيكو القراءة وينظر إليها نظرة مثالية، فالقارئ العادي عنده لا يستطيع إدراك ما وراء النص وبالتالي فهو ليس قارئا صحيحا. فعلى كل القراء عند إيكو أن يكونوا نموذجيين، ذوي كفاءات عالية جدا، بل نقادا محترفين، وهذا ما لا يتماشى مع المعطيات الواقعية، فهناك مستويات للقراءة، ويستطيع كل قارئ إدراك نص الحكاية انطلاقا من قدراته الخاصة ومعارفه الشخصية، أما القول بأن النص الحكائي يقدم حكاية تتضمن حكاية أخرى خفية(حكاية في حكاية) فهذا لا ينطبق على كافة الحكايات والقصص، فهو نص يحتوي على أسطورة وآخر على رمز، وآخر على أفكار فلسفية، فلسنا أمام نص واحد فقط في الإبداع، فهناك أشكال أدبية لا حصر لها في سرد الحكايات .

ويختلف إيكو عن أيزر في تحديد المعنى، حيث يرى إيكو وجود المعنى القبلي الذي له علاقة بمقصدية المتكلم، وهذا المعنى القبلي هو منطلق لجميع القراءات الممكنة، كما أنه يقبل بتأويل النص، شريطة ألا يتعارض هذا التأويل مع القرائن النصية، ولكنه في كل الحالات لا يقبل إلا القراءات النقدية المختصة[18].

مفهوم مستويات القراءة عند حميد لحمداني:

حاول الباحث حميد لحمداني تحليل مفهوم القراءة أو التلقي على ضوء نظرية الجشطالت في تمييزها للمعرفة، حيث يرى أن نظرية الجشطالت ميزت بين نوعين من المعرفة:

- المعرفة الحدسية.
- المعرفة الذهنية أو الفكرية.[19]

ففي المعرفة الحدسية مثلا:" عندما يحاول شخص ما فهم لوحة تشكيلية، إنه يحيط نظريا بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة ويدرك المكونات

---

[18] - حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص : 32.

[19] - حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص : 214.

المختلفة لهذه اللوحة من أشكال وألوان وعلاقات مختلفة، هذه المكونات تمارس تأثيراتها الإدراكية على بعضها البعض بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة ونفس الأمر يمكن قوله بالنسبة للأعمال الإبداعية الأخرى كالموسيقى والرواية والقصة القصيرة والمسرح والشعر "[20]

أما المعرفة الذهنية أو الفكرية فهي تعمل على تفتيت العمل الإبداعي إلى عناصر جزئية.[21]

وهناك معرفة ثالثة غايتها ليست المتعة والتذوق الجمالي بل هي معرفة ذات إيديولوجي أو عقائدي.[22]

أما المعرفة الرابعة فهي ابستمولوجية، تأمل في الكائن الممكن.[23] وقد حاول حميد لحمداني تصنيف هذه المعارف مع ما يناسبها من مستويات القراءة:

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفة الحدسية	قراءة حدسية	التذوق، المتعة
المعرفة الإيديولوجية	قراءة إيديولوجية	المنفعة
المعرفة الذهنية أو الفكرية	قراءة معرفية	التحليل
المعرفة الابستمولوجية	قراءة منهجية	التأمل،المقارنة وإدراك الأبعاد

[30] - مجموعة من الباحثين: دراسات نفسية في التذوق الفني، مكتبة غريب 89،ص : 42.(نقلا عن حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص 215).

[21] - مجموعة من الباحثين: دراسات نفسية في التذوق الفني، مكتبة غريب 89،ص : 43.(نقلا عن حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص 215).

[22] - حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص : 215.

[23] - المصدر نفسه، ص: 215.

أنظر إلى هذا الشكل[24]

وفي إطار هذا الشكل الذي يمثل مستويات القراءة، يرى لحمداني أن هذه المستويات يمكنها أن تلتقي فيما بينها، كما يمكن أن تهيمن إحداها في تلقي النص الأدبي[25]، ولكنها لا تكاد نفرق هنا بين القراءة المعرفية والقراءة الإيديولوجية، لأن الايدولوجيا قائمة على الأفكار والفلسفات. وإذا قلنا القراءة المنهجية هل هذا يعني أن القراءة الإيديولوجية ليست منهجية ؟

إذن ثمة تشابك بين هذه المستويات ويصعب الفصل بينها، وتكاد تؤدي إلى مفهوم واحد. وقد تبين لنا من خلال تقديم القراءات النقدية للنصوص الإبداعية أنّ منها من يعتمد على الشكل ومنها من يعتمد على المضمون، على الرغم من وجود التشابك الكبير بين الشكل والمضمون، فالشكل يعتمد مثلا على بنية الزمن وشخصية الراوي ولغة السرد، تقنيات السرد وغيرها، أما المضمون فيكون مثلا: قراءة أنتروجية للنص ... أو قراءة فلسفية أو قراءة تراثية... أو قراءة تاريخية... وهكذا ... أي توجد مجالات كبيرة في معالجة النص الإبداعي؛ ويمكن للقارئ الناقد أن يعتمد قراءتين في الوقت نفسه.

أما الدكتور عبد المالك مرتاض فيتميز بين القراءة للشعر والقراءة للنثر يقول:

" والقراءة لدينا قراءات، فكل نص يفرض إجراءاته لدى إخضاعه لبعض القراءة ولكن أهم هذه القراءات اثنتان: قراءة النص الشعري... وقراءة النص السردي."[26] والقراءة الشعرية تقوم على المستويات التالية:

1- المستوى اللغوي [27]

---

[24] - المصدر نفسه، ص: 216.

[25] - المصدر نفسه، ص: 216.

- عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003، ص: 211.

- المصدر نفسه، ص: 214

2- المستوى الحيزي [28]

3- المستوى الزمني [29]

4- المستوى الإيقاعي [30]

5- المستوى التشاكلي [31]

ولمن أراد التوسع في هذه الموضوعات يمكنه العودة إلى بحث الدكتور عبد المالك مرتاض وفي حديثه عن علاقة الكتابة بالقراءة أومأ إلى أن الكتابة لا تكون إلا بفضل القراءة " وأيا ما يكن الشأن، فإن الكتابة لا تكون إلا بفضل القراءة الباطنة أو المسبقة، فهذه سابقة عليها، ورائدة لها، ومتقدمة عليها، ذلك بأني حين أكتب، فإنما أنا في الحقيقة أقرأ ما بنفسي ..." [32]

أما الباحث محمود عباس عبد الواحد في كتابه "قراءة النص وجماليات التلقي " فقد أشار إلى ثلاثة معايير لها علاقة بتلقي النص الخطابي هي :

1- المعيار النفسي: " ربما يكون هذا المعيار من أهم المعايير المؤثرة في عملية التلقي، ومن ثم كان من ضرورات فن الخطابة عند العرب وغيرهم، لأن وظيفة النص الخطابي في أن يأخذ بنفوس المخاطبين إلى القضية التي يطرحها الخطيب، وقيادة النفوس إلى تلك الغاية تستدعي المعرفة بأحوالها وأنواعها ."[33]

---

[28] - المصدر نفسه، ص:216.

[29] - المصدر نفسه، ص: 222.

[30] - المصدر نفسه، ص: 226.

[31] - المصدر نفسه، ص:245.

[32] - المصدر نفسه، ص: 19.

[33] - محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة الفكر العربي، 1996، ص : 121.

2- المعيار العقلي : إن النص النثري يعتمد على العقل والتفكير والإقناع وعنصر الإفهام من أجل الوصول إلى مستوى المتلقي.[34] المعيار الاجتماعي: وقد يكون لهذا المعيار تأثير واضح في علاقة الخطيب بجمهوره من ناحيتين : من ناحية المسلك الفني الذي يعول عليه في الخطاب ومن ناحية المتلقي ومدى تأثره بمنزلة الخطيب وهيئته."[35]

وقد طبق هذه المعايير الثلاثة على الفن الأدبي المسموع كفن الخطابة، أما بالنسبة للفن الأدبي المقروء. فمنذ أقدم العصور لم يكن المتلقي يعتمد على القراءة في الكتاب وإنما كان يعتمد على الراوية، حيث كان لكل شاعر راوية، وهذا الراوية يقرأ على أفراد القبيلة ما سمعه من الشاعر.[36] فقد " كان من أهم قنوات البث المباشر إلى جمهور الشعر وعشاقه، وربما كان المصدر الوحيد أو الممكن من مصادر التواصل مع النص الشعري في حياة صاحبه أو بعد موته. ولهذا لا يوصف المتلقي في تلك العصور بأنه قارئ بل هو مستمع يعتمد في استقباله النص على شاعر أو راوية أو خطيب..." [37]

وفي هذا الصدد يقول جرجي زيدان " وهناك طبقة من الرواة غلبت عليهم رواية الشعر على ما سواه من علوم العربية، فاشتغلوا بجمع شعر عرب الجاهلية وغيرهم ودونوه أو حفظوه، وهم غير الذين يختص كل راو منهم بشاعر فيكون راويته..." [38]، ولهذا يوجد ثلاثة أنواع من الرواة : الراوي الذي يحفظ أشعار

---

[34] - المصدر نفسه، ص: 131.

المصدر نفسه، ص: 134.

المصدر نفسه، ص: 136.

[37] المصدر نفسه، ص: 136.

[38] جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، المجلد1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص: 41.

العرب، والراوي الملازم للشاعر، ثم الراوي الشاعر وهذا الأخير هو الذي تحدث عنه الناقد ابن طباطبا(أن يكون الشاعر راويا).

ويطرح الباحث أحمد يوسف فكرة القراءة النسقية التي تقوم على الانفتاح، لأن النص مليء بالفجوات والثغرات، وسد هذه الثغرات تدخل في إطار جمالية الفراغ الباني وشعرية الغياب.[39] " لم يعد التعامل مع بنية النص الأدبي على أنها قوام لساني منسجم ومتماسك وتام، بل على العكس من ذلك فإن النسق ليس معطى أوليا كما كانت تؤكده الشكلانية الروسية. إنه نسق مفتوح بحاجة إلى المتلقي والقارئ لبناء انسجامه...".[40]

ويشير الباحث أحمد يوسف أن اللسانيين حددوا مستويات النسق اللساني على الأتي:

1- الوحدة الصوتية الصغرى.
2- الوحدة الصرفية الصغرى.
3- الوحدة التركيبية الصغرى.
4- الوحدة المعجمية الصغرى.[41]

والقراءة النسقية لا تعتمد على السياقات النصية ولا تنظر إلى أهمية المؤلف وإنما تنظر إلى النص من الناحية الداخلية وليس الخارجية، وهي محاولة واضحة لعزل المؤلف عن النص الإبداعي، وعدم الاكتراث بقراءات الكاتب ومدى تأثيرها في تشكيل النص الإبداعي.

أما الباحث شكري عياد فيربط القراءة الأدبية بالمتعة الفنية." فشرط القراءة الأدبية في جميع الأحوال أن نقصد بها المتعة الفنية التي ترجع إلى نوع من الشعور بالحرية."[42]

---

[39] - أحمد يوسف: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص: 236.

[40] - المصدر نفسه، ص: 237.

[41] - المصدر نفسه، ص: 33.

مفهوم التلقي عند النقاد العرب القدامى:

عندما سئل الشاعر أبو تمام من طرف رجلين كانت لهما دراية كبيرة بالشعر، بعد أن عرض عليهما أبو تمام قصيدة مدح لإبداء الرأي فيها." قالا له: لما تقول ما لا يفهم؟ فقال لهما. لما لا تفهمان ما يقال ؟ "[43]

لقد جاء جواب الشاعر أبو تمام مفحما لهذين الرجلين الخبيرين بالشعر، وتحولت هذه العبارة إلى مقولة نقدية أصبحت معروفة في تراثنا الأدبي القديم، بل أصبحت جزءا من الثقافية النقدية تستخدم كثيرا لدى الدارسين، وقد أردنا الاستشهاد بهذه العبارة النقدية التي أوردها الآمدي في كتابه الموازنة للتدليل على قوة البصيرة والحس النقدي القوي عند الشاعر أبى تمام، وهي تعكس بشكل كبير الجدل الذي كان قائما بين النقاد هو معرفة المعاني في النص الشعري . والفكرة الرئيسية في هذا المجال هو "المتلقي". فالمتلقي عند الشاعر أبى تمام هو المتلقي الجيد الذي يستقبل المعاني سواء على طريقة القدامى أو المحدثين، وعليه أن يكون في مستوى النص الإبداعي.

وقد أكد الناقد عبد القاهر الجرجاني على أهمية المتلقي في فهم المعاني ودعا " إلى ضرورة أن يكون المتلقي ذا معرفة وخبرة في الوقوف على دفائن الصورة، بما احتوته من دقيق المعني ولطفه..."[44]

ويذهب الناقد "ابن طباطبا " في كتابه"عيار الشعر" إلى أن الفهم لدى المتلقي ضرورة حتى يتمكن من فهم الإبداع الشعري يقول :

" وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه،

---

[42] - شكري محمد عياد: دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، ص : 153.

[43] -الآمدي:الموازنة،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة العلمية، بيروت،ص: 23.

[44] - محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص: 99.

ونفيه للقبيح منه ..."[45]. والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها..." [46]

يبدو أن ابن طباطبا يشترط على المتلقي أن يمتلك عدة قوية لكي يتسنى له الفهم الثاقب، لأن المتلقي الضعيف لا يستطيع الوصول إلى كنه الحقيقية الشعرية، وبعدها يطرح جمالية التقبل على مستوى متلقي القصيدة، فنفسية مستقبل القصيدة يتميز بنوع ما من الذاتية، فالنفس تعجب بما يتوافق مع معطياتها الذاتية، لأن البعد الذاتي في استقبال النص لا يمكن إقصاؤه نهائيا.

وهناك نوع آخر من المتلقي وهو الذي يتحامل على صاحب النص دون مبررات فنية " وفي تاريخنا النقدي مواقف كثيرة حوكم فيها صاحب النص بأعراف وتقاليد ومراسيم حادة..." [47] فقد ذكر الآمدي أن رجلا يدعى ابن الأعرابي كان لا يحب شعر أبي تمام، فلما أنشد يوما أبياتا من شعره وهو لا يعلم قائلها أعجب بها، وعندما عرف أنها للشاعر أبي تمام أمر بتمزيقها. [48]

ويعد الناقد الآمدي من النقاد الذين أكدوا على أهمية المتلقي على تقبله أو عدم تقبله لبيت شعري أو صورة شعرية، فكانت فكرة الموازنة بين الشاعرين وعدم تغليب الأول على الثاني طرح منهجي جديد في تاريخ النقد العربي. [49]

يقول الآمدي وهو يدعو القارئ أن يكون حرا في الإعجاب بأحد الطائيين(البحتري-أبو تمام) " ثم أكلك بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقتضي عليه فطنتك، فينبغي أن تمعن النظر فيما يرد إليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن

---

[45] - ابن طباطبا: عيار الشعر. ص 20.

[46] - المصدر نفسه، ص: 21.

[47] - محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص، ص: 103.

[48] - المصدر نفسه، ص: 104.

[49] - محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص: 101.

أن يتأمل ..." [50] "وأنا أذكر بإذن الله في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان، فأوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيهما أشعر في ذلك المعنى، فلا تطالبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق ..."[51].إن الآمدي لا يريد تفضيل شاعر على شاعر آخر، وإنما يترك الحكم النهائي للقارئ[52].

تتجه بعض الجهود النقدية المعاصرة إلى البحث عن أهمية الكاتب المبدع باعتباره عنصرا جوهريا في عملية التلقي، فهو قارئ أو متلق بالدرجة الأولى لمجموعات هائلة من النصوص الأدبية وغير الأدبية تتشكل في رصيده المعرفي والجمالي عبر فترات زمنية متباعدة أو متقاربة. إنّ التلقي ليس عملية حكرا على القارئ وحده فقط، بل هي عملية مشتركة بين الكاتب المتلقي والقارئ المتلقي كذلك، فكلاهما يمارس هذه الوظيفة بطريقته الخاصة مستخدما أدواته المعرفية والجمالية والأدبية، وإنما يختلفان من حيث الموقع. فالقارئ يأخذ موقعه خلف النص أو وراءه بينما يأخذ الكاتب القارئ موقعه قبل النص. لأننا حين نضع تركيزنا على التلقي خلف النص فإننا نكون قد أغفلنا جانبا مهما من مصادر النص، بينما الأمر يقتضي أن نضع التلقي قبل النص، لأن التلقي المبدع عملية جوهرية في تكوين النص دلاليا وجماليا وأسلوبيا، وهذا لا يعني أبدا الانتقاص من قيمة القارئ الذي يتلقى النص الإبداعي بل سيظل حلقة أساسية ومكونا من مكونات النص من حيث توالد إنتاج المعنى ولهذا فهو تابع له ...

وبما أنّ البحوث في هذا المجال تكاد تنعدم تماما لأنها حديثة العهد ولازالت الدراسات لم تلتفت إليها كثيرا فيما نعلم، فإننا حاولنا قدر الإمكان

---

50 الآمدي : الموازنة، ص372.

51 المصدر نفسه، ص: 372.

52 - محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص: 101.

الخوض في بعض المسائل التي لها علاقة بهذا النوع من التلقي متمسكين بالحيطة حتى نتمكن من تجنب الهفوات والأخطاء. وكان اعتمادنا في هذا المجال على ما يلي:

i- مقالة نقدية للباحث الدكتور عبده عبود تحت عنوان "الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة"، أفرد في نهايتها بضع صفحات للحديث عن الكاتب المتلقي مرتكزا في ذلك على الباحث "أولريش فايز شتاين" حسب الإحالة الموجودة في الهوامش.

- فصل خاص بعنوان " التلقي والاتصال" للكاتب "براور.أس.أس" تحدث فيه عن مصطلح التلقي والتأثير في إطار الدراسات الأدبية المقارنة وكانت الإشارة فيه إلى هذا المصطلح قائمة على أساس المقارنات بين الأعمال الأدبية بحيث أراد ربط مفهوم التلقي بالأدب المقارن ..

وقد باشرت البحث والعمل في مفهوم المبدع المتلقي من غير معرفة هذين المرجعين في بداية الأمر، ورحت أتقصى تلقي الكاتب للعناصر التراثية والتاريخية والفنية وتوظيفها في الكتابة الروائية. وعندما أدركت خلفية هذين المرجعين توسّعت في محاولة استجلاء جوانب هذا المفهوم على الرغم من أنّ مصطلح التلقي ورد فيهما في إطار البحث والتجديد في الأدب المقارن.

"إن أول جانب من جوانب الأدب المقارن التي تأثرت بنظرية التلقي هو مفهوم التأثير ودراساته فالتأثير لابد أن يسبقه تلق، وإلا فإن ذلك التأثير لا يتم.والتلقي عملية إيجابية تتم وفقا لحاجات المتلقي وبمبادرة منه وفي ضوء أفق توقعاته. أما مفهوم التأثير الذي لا يرتبط بالتلقي بل يسقط دوره فهو يحول الطرف المتأثر إلى طرف سلبي"[53] وقد أيّد الباحث عبود عبده هذا الرأي معتبرا

---

[53] عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. مقالة بمجلة عالم الفكر. العدد1 سبتمبر 1999. ص 293.أنظر أيضا إلى الإحالة فيما يخص هذا الشرح حيث كتب على

"التلقي حلقة سابقة للتأثير والتأثر وهي ليست حلقة ثانوية بل حلقة أساسية يكون فيها المتلقي طرفا فاعلا وإيجابيا وديناميكيا.."[54]

وعلى هذا الأساس فقد ميّزت نظرية التلقي بين نوعين من التلقي:

1- الأول هو التلقي الذي يمارسه القارئ عند قراءته للعمل الأدبي من خلال التفاعل والاستمتاع جماليا.

2- الثاني هو التلقي الذي يمارسه الأديب عندما يتلقى الأعمال الأدبية فيستفيد منها من ناحية الشكل والمضمون إبداعا وإنتاجا. وهذا النوع مهمّ بالنسبة للأدب المقارن.[55]

إنّ هذه الآراء تعدّ مهمة بالنسبة للدراسات الأدبية المعاصرة وهو تجديد في مفهوم التلقي، فبعد أن تعوّدنا على التفكير بأن المتلقي هو القارئ الذي يقرأ النص الأدبي، فإن التلقي بمفهومه الجديد يعود بنا إلى إستراتيجية الكاتب للنص، إلا أن هذه الآراء النقدية ربطت التلقي بالأدب المقارن ربطا قويا، بل كان دفاعا عن الأدب المقارن من منظور التلقي وإثارة مصطلح "التأثير" وعلاقته بالتلقي.

والسؤال الذي يمكن طرحه هل بالضرورة أن كل تلق يكون في إطار الدراسة الأدبية المقارنة أي تلقي الأديب للأعمال الأدبية الأجنبية ثم الاستفادة منها إبداعا وإنتاجا؟

إننا من الناحية التجريبية عندما نقوم بعملية مدى استفادة أديب ما من أديب آخر فإننا نلاحظ أنّ الأديب يستطيع أن يستفيد من أدبه القومي الخاص ومن ثقافته المحلية وتراثه الوطني كما قد يستفيد من الآداب والثقافات

الهامش ما يلي: راجع أولريش فايزشتاين: التأثير والتقليد. في كتابنا الأدب المقارن.ص 252 275.

[54] المصدر نفسه. ص 293.

[55] - المصدر نفسه ص 294.

الأجنبية. أما القول بتلقي الأعمال الأدبية الأجنبية والاستفادة منها دون توسيع الدائرة هو قول أعتقد أنه يستند إلى الرأي القديم الخاص بالأدب المقارن، وهو أن المقارنة يجب أن تكون بين أدبين قوميين مختلفين أو أكثر وهي ظاهرة معروفة عند كثير من الدارسين المقارنين. صحيح أنّ التلقي عملية سابقة لمفهوم التأثير، وصحيح أن البحث في التلقي داخل النص يقوم على أساس المقارنة، ولكن هذه المقارنة تبقى مفتوحة على النصوص ذات الثقافة الواحدة أو ذات الثقافات واللغات المختلفة.

فالمقارنة تعدّ عنصرا في عملية التلقي الإبداعي لأننا نحن نقرأ في النّص ما تلقاه الكاتب من نصوص أخرى التي قام بتوظيفها وفي هذه الحالة فإن قارئ النص هو أيضا يقوم بالمقارنة والشرح والتأويل بين نصوص الأدب القومي الواحد أو أكثر.

إننا كثيرا ما نقول إنّ بعض الشعراء العرب متأثرون بالإنتاجات الشعرية لنزار قباني .. والبعض الآخر متأثر بإنتاجات شعر محمود درويش وهو يدل فيما نرى أن الشاعر يتلقى أشعار غيره في إطار الاستفادة والتأثير. ويبدو أنّ الباحث براور "prawer" في كتابه "الدراسات الأدبية المقارنة" قد استخدم مصطلح "التلقي الإبداعي" في إطار الآداب القومية المختلفة وليس في إطار الأدب القومي الواحد.

يقول وهو يتحدث عن المقارنين الذين " تتبعوا أشكال احتواء كتاب مؤلف ما على استشهادات من مؤلف أجنبي أو تلميحات إليه، أو بيّنوا كيف اقتبس أحد المؤلفين قدرا كبيرا من عمل أجنبي من غير اعتراف(كما اقتبس "برخت" أقساما كبيرة من ترجمة كارل كلامر عن "فيلون" و "رامبو") ، أو تتبعوا ذكريات الأعمال الأجنبية ... أو حاولوا تحديد دوافع الإبداع الأصيل قد يكون

الكاتب تلقاها من أعمال في لغة أجنبية ... وهذه الدراسات " للتلقي" و"الانتشار" و"المصير" الأدبي تشكل قسما هاما من الدراسات المقارنة .. "[56]

نلاحظ من خلال هذا الرأي النقدي أنّ "براور" يؤكد على مفهوم "الأعمال الأجنبية" أي مدى استفادة أديب من أعمال أجنبية، ثم اعتبار "التلقي" قسما هاما في الدراسات المقارنة ويقصد به الأدب المقارن في إطار أدبين أو أكثر. فعلى الرغم من أنّ "براور" أورد مفردة "التلقي" في فصل خاص إلا أنه لم يكن قائما على التنظير، فهو شبيه عنده بالاقتباس والتلميح إلى كاتب أجنبي أو الاستشهاد به أو الاتصال والتأثير عن طريق الترجمة.

ويشير "رينيه ويلك" في كتابه"نظرية الأدب" إلى "أن المقارنات بين الآداب إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على المشكلات الخارجية، كالمصادر والتأثيرات أو الشهرة أو السمعة، ولا تتيح لنا مثل هذه الدراسات أن نحلل ونحكم على عمل فني معين، أو حتى أن نتدبر نوعه ككل معقد؛ وبدلا من ذلك، إما أن توفر نفسها بالدرجة الأولى على أصداء رائعة فنية معينة فيما يخص ترجماتها ومحاكاتها على يدي كتاب من الدرجة الثانية في الغالب أو تنصرف إلى البحث عن التاريخ الذي يسبق ظهور الرائعة الفنية، بما يخص هجراتها وانتشار أفكارها وأشكالها. إن الالحاح على الأدب المقارن بهذه الصورة إنما ينصب على الأمور الخارجية ..."[57]

وقد كانت تحفظات "ويلك" واضحة فيما يخص المقارنات والمؤثرات الأجنبية واعتبر المقارنة بين الآداب المختلفة لا تخدم جوهر العمل الأدبي ولا

---

[56] - أس.أس.براور: الدراسات الأدبية المقارنة. مدخل.ترجمة عارف حديفة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق 1986. ص 49-50.

[57] - رينيه ويلك: نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2 1981. ص 51.

تتعامل مع الأبعاد الداخلية لتلك النصوص، بل إنّ "ويلك" دعا إلى المقارنة بين الأدب والفنون والعلوم وشتى حقول المعرفة.[58]

ولسنا نريد في هذا المجال أن نقول إن المقارنة بين النص الأدبي والنصوص الأجنبية ليست صحيحة. ولكننا في الوقت نفسه نعتبر المقارنة بين النص الأدبي والفنون وشتى مجالات المعرفة محلية أو غير محلية ممكنة أيضا. وليس محور اهتمامنا هنا هو الأدب المقارن والخوض في مدارسة الأدبية المتعددة، فهذا من شأن الباحثين المقارنين.

ولكن السؤال الذي يمكن طرحه هو: هل كل تلق يؤدي إلى التأثير والمقارنة؟ أو هل هما متلازمان في كل وقت؟

يبدو أن مصطلح التلقي منفصل عن مصطلح التأثير والمقارنة. فالمبدع يتلقى موضوعات أدبية وغيرها بشكل كبير جدا على مدى سنوات، ولكنه قد يستفيد من بعض النصوص والموضوعات وقد لا يستفيد من بعضها الآخر.

ونحن في هذا الصدد نشير إلى فكرة "عدم الاستفادة" لكي يتبين لنا استقلال التلقي عن التأثير. ولكي نوضح هذه الفكرة نورد بعض الأمثلة:

- قد يتلقى المبدع نصوصا أسطورية أجنبية أو عربية ولا يستفيد منها.
- قد يتلقى نصوصا دينية ولا يستفيد منها سلبا أو إيجابا.
- قد يتلقى المبدع أفكارا فلسفية (أو بعضها) ولا يتأثر.
- قد يتلقى موضوعات معينة في حياته ولا يستفيد منها ... إلخ.

وهنا نعود إلى مناقشة فكرة الباحث الألماني "أولريش فايز شتاين" في العلاقة بين التلقي والتأثر فقد أشار إلى أن التلقي يسبق التأثير، ولكنه لم يفصل بينهما، بحيث يمكن حدوث التلقي دون التأثير.

إنّ الكتابة لا تتحقق إلا عن طريق التلقي – أي الكتابة الأدبية- لا سيما في عصرنا الراهن، حيث غدت الكتابة نوع من الاحتراف. فالكاتب المبدع

---

[58] - عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. ص 288 289.

يتلقى اللغة وقواعد النحو ويتعرف على الأساليب وأنماط الشخصيات الأدبية وسلوكاتها وأفكارها، وهو بهذا يبدع لنفسه أسلوبا في الكتابة. أما إذا سلمنا أن الكتابة كلها ناتجة عن التأثير فإن الأمر يبدو صعبا، وفي هذه الحالة لا نستطيع البحث عن أصول المفردات اللغوية والجمل السردية وأصول الشخصيات الأدبية.

ومن أجل توضيح فكرة التلقي والتأثير نورد الرسم التالي:

نصوص إبداعية سابقة ← تلقي الكاتب لها ← إبداع النص على ضوء التلقي مع التأثير

ولكن هذا التأثير يخضع إلى تأويل الكاتب بالزيادة أو النقصان أو مشابهة الموقف في إطار وضع اجتماعي أو ثقافي معاصر، وقد يكون الكاتب يقف موقف السخرية من الفكرة التي هو بصدد عرضها، أو الإعجاب بها. وهو يشبه في هذه الحالة أيضا التناص. وحسب رأي الباحث"حسين خمري" أن التناص يقوم على تأييد الفكرة ونقضها، أو المحاكاة والسخرية والتحديث أو التجديد في الموضوع.[59]

[59] - حسين خمري: فضاء المتخيل. ص 146.