الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغـــات
قسم اللغة العربية وآدابها

ديوان أنشودة المطر لبدر شاكر السياب
من منظور جمالية التلقي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

إعـداد الطالبين:
محمد بوساحة.
فؤاد مناصرية.

إشـراف الأستـاذ:
خالد عيادي

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د/ رشيد هوشات	أستاذ محاضر_أ_	جامعة تبسة	رئيســـــــــاً
أ/خالد عيادي	أستاذ مساعد_أ_	جامعة تبسة	مشرفاً ومقرراً
د/ كمال رايس	أستاذ محاضر_ب_	جامعة تبسة	عضواً مناقشاً

السنة الجامعيـة: 2018م / 2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله على عظيم نعمه، والشكر لجلاله سبحانه وتعالى الذي أعاننا على إنجاز هذه المذكرة، ورغم أنَّ عبارات الشكر والامتنان تكاد تكون عاجزة في هذا المقام عن إيفاء الغرض المنشود، إلا أننا نخص أسمى كلمات الشكر والامتنان لأستاذنا الفاضل: خالد عيادي

على مجهوداته التي بذلها في سبيل إخراج هذه المذكرة التي لا تعد إلا نقطة في بحر علمه الغزير، وكذا توجيهاته السديدة والقيمة التي أفادتنا كثيراً فجزاه الله خيراً في الدنيا والآخرة

ولا ننسى أنْ نتوجه بفائق الشكر والاحترام لجميع أساتذتنا الكرام الذين رافقونا طوال مشوارنا الدراسي و أوصلونا إلى ما نحن عليه اليوم إليهم منا فائق الاحترام والتقدير كما نتوجه بالشكر الجزيل للسادة أعضاء لجنة المناقشة الذين نتشرف بوضع هذا العمل بين أيديهم، مع تقديرنا لملاحظاتهم وتوجيهاتهم الرشيدة التي ستكون لنا نبراساً في طريق العلم والمعرفة

مقدمة

يبدو لنا مفهوم جمالية التلقي من الناحية النظرية واضحًا جليًا، إلا أن محاولة الممارسة التطبيقية تعكس مدى صعوبة التعامل مع تلك الآراء النظرية فيما يشبه محاولة التعاطي مع السهل الممتنع، لذلك فإن الدارس الذي يتوخى أعمالًا تطبيقية انطلاقًا من آراء أصحاب نظرية جمالية التلقي قد يجد نفسه متورطًا في مجاهيل لا يستدر منها ما يروي الفضول النهم، فيظل يترقب حضور معنى يرصده أو جملة يسجلها عن النص المقروء إلا أن كل شيء أمامه يبقى هاربًا في حالة من الحضور تارة والغياب تارة أخرى، يغريه النص ثم يجده ممراوغًا مخادعًا فيلقي به في فجوات هلامية من المعنى المرغوب ثم يهوي به الحال في دهاليز ممتدة وشاقة يرجع إثرها خالي الوفاض، ويعاود الدارس الكرة تلو الكرة على النص فتنفتح أمامه تشققات وفراغات متسعة للمعنى فيغشاها ثم يعود بعد لأي وأين من تلك المغامرة النصية لا يحمل في جعبته إلا نزارً يسيرًا أو معنى مبتسرًا لا يغني شيئًا، ولعل خيبة المتلقي في اكتشاف أفق المبدع أو خيبته في الحصول على المعنى هو هدف المنظرين لهذه النظرية التأويلية الجديدة.

لذلك فإن مغامرة الزج بالنفس في أتون هذه الرحلة الشاقة أو هذه التجربة المجهولة العواقب في غمار نظرية جديدة انعدمت فيها التجارب يتطلب كثيرًا من الجهد والعناء فضلًا عن كون النص الحداثي يغشاه ما يغشاه من السرية والغموض، وهناك صعوبة أخرى تعترض المشتغل على هذه النظرية التي لم تخضع للدراسات بعد وتتمثل تلك الصعوبة في عدم تحديد النظرية تحديدًا دقيقًا للاختلاف بينها وبين نظرية استجابة القارئ الأمريكية، ويبقى الدارس متجاذبًا بين الشك واليقين في تحديد رؤاه سيما وهو يعالج تلك الرؤى في عمل ما نقدي لا مجال فيه للأحكام المتقلقلة -وغير الثابتة، وإذا أضيف إلى صعوبة التطبيق العملي لمفاهيم النظرية قلة المصادر والمراجع، فضلًا عن التناقض بينهم في فهم مبادئ النظرية، فإن ذلك يعرض عمل الدارس حتما إلى الاهتزاز والشك وعدم اليقين في بناء البحث أو يجعله متصدعًا مهمًا كان اجتهاده في إنجاز عمل معتبر مكين.

في البدء كانت نظرتي حقيقة قاصرة عن إدرا ك أسرار العمل، وعند الشروع فيه كانت مواجهة الموضوع مفاجئة إن لم تكن صادمة من حيث الصعوبة، وجدت نفسي في ريب وارباك حيال هذه التجربة العسيرة، إلا أن تشجيع الأستاذ الدكتور المشرف على الرسالة

جعلني أركب الصعب ولا أبالي، وأفدت كثيرا من توجيهاته القيمة فانفتحت أمامي بعض الكوى الموصدة وكان عونا لي في إ زالة كثير من الالتباسات-

سيما وقد وجدت لديه رصيدا وافرا وتجربة متفردة حقا مع أعمال الشاعر بدر شاكر السياب الذي اخترت من ديوانه أنشودة المطر أنموذجا لهذه الدراسة، لذلك أقدمت على الموضوع في ثقة ودون تهيب.

ومن الأعمال المشابهة لهذا العمل:

- جماليات التلقي دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، تخصص النقد الأدبي، إعداد الطالب سعدون، إشراف للراوي سعيد، جامعة الحاج لخضر، باتنة- الجزائر، 2015م/2016م.

فعلا كانت رحلة شاقة ومجهولة النتائج، ومع ذلك أعتقد أن البحث قد وضع خامة منهجية هامة في بداية الطريق نحو الدراسة لنظرية جمالية التلقي لأثر أدبي عربي معاصر معتبر، وقد اخترت المنهج الوصفي في التعرف على مصطلحات جمالية التلقي والمنهج التحليلي في لتحليل أنشودة المطر حسب نظرية القراءة، متبنيا خطة بحث تتكون من فصلين، أما الفصل الأول منقسم إلى ثلاث مباحث في المبحث الأول تحدثت فيه على مصلح الجمالية والمبحث الثاني على مصطلح التلقي والمبحث الثالث على نشأة وتطور جمالية التلقي.

وفي الأخير مالي إلا أن أشكر كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث من بعيد ومن قريب وأخص بالذكر أساتذتي وفي أوله أستاذي المشرف وما أبداه من اهتمام لي منذ تسلمي هذا العمل الثري بالمعارف وذلك بتقديم المساندة حتى اتمام هذا العمل.

الفصل الأول

الفصل الأول

ماهية جمالية التلقي

المبحث الأول: مصطلح الجمالية:

أ- الجمالية لغة:

الجمال مصدر الجميل والفعل منه جَمُلَ يجمل.[1] قال الله تعالى: ﴿ وَلَكُم فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسرَحُونَ ﴾[2]، ومنه قوله تعالى : « إنَّ الله جميل يحب الجمال »[3].

ب- الجمالية اصطلاحاً:

أولاً: مصطلح الجمالية في القرآن الكريم.

وردت في القرآن الكريم معاني كثيرة تدور في محور **الجمال** والحسن كظاهرة مطردة، تتجاوز النسق اللغوي والبعد الشكلي يحكمها تصور شامل للكون والحياة، ومركزاً في الحديث عن آثاره[4] ووقعه في الوجدان في قوله تعالى شأنه ﴿ بَقَرَة صَفرَآءُ فَاقِع لَّونُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ ٦٩﴾[5]، وفي الآية الكريمة «كُشِفَ عن معنى **الجمال** وهو أنه ما يدخل السرور على النفس، **فالجمال** هو ما يسر، لكن هل يكون معنى ذلك أن **الجمال** ليست له مواصفات وهيئات خارجية، يمكن أن تحدد ليتيسر لنا أمر اتخاذ قواعد معينة،تجلى وفقها أسرار القيمة **الجمالية** لنص ما ؟ »[6] هذا من جهة، ومن جهة أخرى لو تتبعنا الاستعمال القرآني لفظ «الجمال» لوجدناه لم يتجاوز الثماني مرات، واحدة بصيغة المصدر والباقي كانت صفة

---

[1] كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح:الدكتورعبد الحميد هذاوي، المجلد الأول (أ.خ)، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، مادة (جمل)، ص:260.

[2] سورة النحل، [الآية 06]

[3] لسان العرب لإبن منظور، طبعة محققة، المجلد الثالث، دار صابر، بيروت– لبنان، مادة(جمل)، ص: 202.

[4] الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص:115.

[5] سورة البقرة، الآية[69].

[6] نظريات الإعجاز القرآني، ص:04.

وكلها في مجال الأخلاق باستثناء قوله تعالى : ﴿ وَلَكُم فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسرَحُونَ ٦﴾[1].

هل محدودية استعمال القرآن الكريم لفظ **الجمال**، معناه تضيق مجالاته وقصرها على **المجال الأخلاقي؟**

أم أن الظاهرة **الجمالية** في التصور **الإسلامي** كلية وشاملة؟ لا يمكن تفسيرها من وجهة شكلية عن طريق إحصاء لفظي فقط.

ثانياً: المفهوم الاصطلاحي للجمالية الإسلامية عند المفسرين

وبطبيعة الحال مدام التفسير يدور على محور القرآن الكريم، نحاول تلمس جهود المفسرين في استجلاء مفهوم**الجمالية** من خلال آية سورة النحل﴿ وَلَكُم فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسرَحُونَ ٦﴾.

والبداية مع **الإمام القشيري**[2] الذي له وجهة نظر صوفية في هذه الآية الكريمة مفادها أن: « الغني له **جمال** بماله، والفقير له استقلال بحاله /.../ وشتان ما هما! فالأغنياء **يتجملون** بأنعامهم حين يريحون وحين يسرحونوالفقراء يستقلون بمولاهم حين يصبحون وحين يمسون، أولئك تحمل أثقالهم **جمالهم**، وهؤلاء يحمل الحق عن قلوبهم أثقالهم»[3]، وكأنه يوحي إلى **الجمال الباطني** في ارتباطه بالحق العلوي، وتنزهه عن أثقال المتع الدنيوية،**والجمال الظاهري** المتمثل في الأموال والأنعام.

---

[1] سورة النحل، الآية [06].

انظر: المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم،(م01)،(أ. ص)، مادة [**الجمال**]، ص:285.

[2] **القشيري:** هو عبد الكريم بن هوازن عبد المالك بن طلحة النيسابوري القشري، من بني قشير بن كعب، أبو القاسم أشهر كتبه التيسير في التفسير الأعلام (ج04)، ص:57. وفيات الأعيان،(ج03)، ص:205-207.

[3] القشيري، لطائف الإشارات، مركز تحقيق التراث، (م04)، القاهرة – مصر، 1981م، ص:286

وبالنسبة للمدرسة العقلية نجد **أبا بكر الرازي**[1] ينظر إلى الآية الكريمة من خلال ترتيب المنافع إلى قسمين: مراتب ضرورية الغذاء والدفء والنسل **(منافع مادية)**، والمنافع غير ضرورية **(التحسينية)** « واعلم أن وجه **التجمل** بها أن الراعي إذا روحها بالعشي وسرحها بالغداة تزينت عند تلك الإراحة وتسريح الأفنية، وتجاوب الثغاء والرغاء، وفرحت أربابها وعظم وقعتهم عند الناس بسبب كونهم مالكين لها »[2].

وهو في هذا الموضع التفت إلى ترتيب الجمال على نسق الأصوليين [3]، فهو في مرتبة التحسينات التي تلي الحاجيات والضروريات، ولم يلتفت إلى حقيقة **الجمالية** وهي« حقيقة تأخذ أبعادها كعنصر له من الأصالة والأهمية والرعاية، ما لغيره من الحقائق الأخرى، إنه عنصر قد روعي اعتباره ووجوده في أصل التصميم، ولذا فهو ليس في بناء **الإسلام** من النوافل والتحسينات التي يمكن الاستغناء عنها،إنه عنصر يدخل في تكوين المادة التي تصنع البناء نفسه » [4]، وهذا التجزيء والتقسيم من مقتضيات المنهج العلمي، لأن التداخل والترابط بين الأقسام الثلاثة في الحياة الإنسانية يجعل الأمور التحسينية تشكل القمة المنشودة، التي يتنافس المتنافسون لبلوغها وفق عمليتي الإتقان والإحسان لبلوغ المستوى العالي من الكمال [5].

و**الزمخشري** يفرق بين المنافع المادية والمعنوية التي يحققها **الجمال**، وقرن بينهما في الأصل الواحد ﴿ مَنَّ**الله** ﴾ **بالتجمل** بها كما مَنَّ بالانتفاع بها، لأنه من أغراض أصحاب المواشي، بل هو من معاظمها، لأن الرعيان إذا روحوها بالعشي وسرحوها بالغداة فزينت

---

[1] **الرازي**: هو الإمام الفقيه النحوي الأصولي فخر الدين أبو عبد الله محمد بن عمر التميمي البكري، ولد سنة(544هـ)، وتوفي سنة(606هـ)، وفيات الأعيان، (ج04)، ص:191.

[2] تفسير الكبير، (ج19)، ص:233.

[3] الشاطي، الوافقات، المكتبة التجارية الكبرى،(دط)،القاهرة –مصر،(دت)،(ج02)، ص:09 – 12.

[4] الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص:10.

[5] المرجع نفسه، ص:124.

بإراحتها وتسريحها الأفنية، وتجاوب فيها الثغاء والرغاء، أَنِسَت إليها وفرحت أربابُها، وأجَّلَتْهُم في عيون الناظرين إليها وكَسَّبَتهم الجاه والحرمة عند الناس»[1].

ويظهر اعتناء القرآن الكريم بالجانب **الجمالي**، في أثره في الحياة الإنسانية وسرعة تمكنه من القلوب، وفعالية الأثر النفسي الذي يوجه حركة المجتمع نحو الكمال والرقي

ثالثاً: مصطلح الجمالية في الفلسفة الوضعية.

1- مصطلح الجمال في الفكر الإغريقي.

الجمالية لم تظهر كمصطلح علمي في الفلسفة الإغريقية، وإنما ظهرت كأفكار ونظرات «حيث توفر لهم نتاج فني وفكري **(فلسفي)** سمح بقيام حسن نقدي عملي ومستوى علمي نظري قادا معاً إلى أفكار **جمالية** واضحة التميز كمضمون »[2]

فأفلاطون [3]يبني مفهومه **للجمال** للنزعة مثالية قوامها المحاكاة فالوجود المادي ما هو إلا انعكاس إلا لعالم الحقيقة الخالصة، عالم المثل عالم الحق، والخير والحسن والبهجة و**الجمال** فهو يؤكد على«فكرة التسامي، ذاتها إذ لا يعطي **الجمال** مطلقاً على مستوى الحياة، فهو معدوم على هذه الأرض وموجود فوق العالم أو ما وراءه»[4].

ويظهر في الفكر الأفلاطوني بعض بقايا التوحيد المشوب بعوارض وانحرافات«مثل هذه التصورات المنحرفة عن **الجمال** المطلق والعالم الأول والهبوط وغير ذلك، هي من بقايا رسالة التوحيد الصافية المتناسقة التي بعث بها أنبياؤهم ورسلهم عليهم الصلاة والسلام إلى

---

[1] الكشاف،(ج02)، ص:322.

[2] إنوكس، النظرية الجمالية، تع: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية،(ط01)، بيروت- لبنان، 1985م، ص:15.

[3] **أفلاطون:** [427 ق.م-328ق.م] فيلسوف يوناني وهو مؤسس المثالية الموضوعية، الموسوعة الفلسفية، ص:40.

[4] داني هويمان، علم الجمال، تر: ظافر حسن، المكتبة العلمية الشركة الوطنية للنشر،(ط02)، 1975م، ص:38.

جميع الأمم والشعوب»[1]خاصة في حرصه على ربط **الجمال** بالحقيقة المثلى والخير كواجب أخلاقي[2] ومن جهة أخرى نلمس أثر الفكر الوثني القائم على تعدد الآلهة فالفن على حسب رأي الفيلسوف**أفلاطون:**«قد هبط على الإنسان من السماء حين جاء بما يسمونهبالآلهة بورومثيوس ووهبه للبشر»[3].

وتشرب **أرسطو**[4] الفلسفة الأفلاطونية، وأخرجها من جديد بصفة علمية مادية، محاولاً التفلت من هيمنة المثالية وتفسيراتها الميتافيزيقية،« والعلاقة بين **جماليات** أفلاطون و**جماليات** أرسطو فهي علاقة بين فلسفتين متفقتين ومختلفتين في آن في المبادئ والمناهج، فلفة **أفلاطون** هي العقلانية، المتوجه بالمثالة الصوفية وبينما فلسفة أرسطو هي العقلانية المحكومة بالواقعية في **جمالياتها**[5].

ومن ثم يمكن القول أَنَّ الصبغة العلمية ظاهرة في اهتمام **أرسطو** بتحديد مجال المحاكاة، وقصرها على الفنون[6]، دون غيرها من النشاطات العقلية، خاصة في **كتابه «فن الشعر»** الذي تخصص فيه بدراسة **علم البيان** وهو في أغلب الأحيان يستند لأفكار **أفلاطونالجمالية**، ويحاول إخراجها في سورة محددة ومضبوطة.

ونلمس ذلك جلياً في استعمال المفاهيم المشتركة، و**أرسطو** أخذ عن **أفلاطون** فكرة **الانسجام والقياس** في تعريفه **للجمال** «لا يمكن لكائن أو شيء مؤلف من أجزاء عدة أن

---

[1] عدنان النحوي، الأدب الإسلامي إنسانيته و عالميته دار النحوي، (ط02)، الرياض – السعودية، 1978م، ص:245.

[2] النظريات الجمالية، ص:20.

[3] فلسفة الجمال، ص:79–80.

[4] **أرسطو**: [384 ق.م –322 ق.م] فيلسوف وعالم موسوعي ومؤسس علم المنطق، الموسوعة الفلسفية، ص:19.

[5] النظريات **الجمالية**، ص:21.

[6] فلسفة **الجمال**، ص:54.

يكون **جميلاً** إلا بقدر ما تكون أجزاؤه منسقة وفقاً لنظام ما، ومتممة بحجم لا اعتباطي لأن **الجمال** لا يجمستقيم إلا بالنسق والمقدار»[1].

ونخلص إلى أن تطور الوعي **الجمالي** من **أفلاطون** إلى **أرسطو**، كان له دور بالغ في قيام جل النظريات **الجمالية** في الفلسفة الوضعية، باتجاهين **مثالية** أفلاطونية، **وواقعية** أرسطوطالسية، **الأولى:** تنحو إلىجماليات المضمون الفكري **الثانية:**تنحو إلى الشكل الفني.

2- مصطلح الجمالية في الفلسفة الوضعية المعاصرة

إن انصراف التفكير **الجمالي** في العصر الحديث عن تعاليم الكنيسة، بمحاولة إلغاء مصطلح **الجمالية** الدينية نهائياً لارتباطها بالعصور المظلمة العقيمة، وتعويضه بما يواكب التطور الماديوالتقدم العلمي، وبالتالي تأثر الوعي **الجماليبنزعتين:** النزعة **التجريبية** والنزعة **العقلية** [2]، وأضحى المنظور الفكري متذبذباً ومضطرباً تتداخل فيه المثالية بالواقعية: والعلمية بالعبثية المتطرفة.

بينما يبني«**ديدرو**»[3] مفهومه على إلغاء النظرة الميتافيزيقية، ويؤكد على نسبة **الجمال** [4]، كانت محاولات «**بومجارتن**»[5] مثمرة في إخراج المفهوم الاصطلاحي بشكل أكثر تحديداً، حين عَرَّفَ**علم الجمال** أو **الجمالية** بعلم الإدراك الحسي [6].

---

[1] علم **الجمال**، ص:41.

[2] الأسس الجمالية، ص:53.

[3] **ديدرو ديني:** [1713م - 1784م] فيلسوف ومفكر فرنسي محرر وناشر«**الموسوعة**»ورجل الأدب وناقد الفن، الموسوعة الفلسفية، ص:206.

[4] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، (ط01)، بيروت - لبنان، 1982م، ص:294-296.

[5] **بومجارتن أليسوندر غوتليب:**[1714م-1762م] فيلسوف ألماني، قد أدخل في كتابه «**تأملات فلسفية**»1730م. مصطلح علم الجمال، الموسوعة الفلسفية، ص:94.

[6] النظريات الجمالية، ص:32. الأسس الجمالية، ص:54.

أما فلسفة «**كانط**»[1] النقدية فقد وجهت **الجمالية** وجهة شكلية، بإفراغها من غائبة المضمون وقيمة المعنى[2] وبينما حاول «**كانط**» إقامة مفهوم **الجمالية** على أنقاض نقذ **الجمالية** الميتافيزيقية الإغريقية و**الجمالية** الدينية الوسيطة.

قام«**هيجل**»[3] ببعث كل التراكمات الفكرية السابقة في فلسفته **الجمالية**، والتأكيد على ارتباط **الجمالية** بالمنظور النقدي، حيث اعتمد عليها في بناء مفهومه الاصطلاحي **للجمالية** وهي«تجلي الفكرة بطريقة حسية»[4]، مؤكداً على الفكرة كمحور للمتجليات الحضارية في تاريخ الفكر الإنساني، ولكن المقاييس لا تستند إلى محور واضح أساسه التوحيد[5].

أما «**شوبنهاور**»[6] فقد تأثر مفهومه الاصطلاحي **للجمالية** بحالة التأزم النفسي التي سيطرت عليه من جراء التكالب المادي واللهث الجنوني وراء المكاسب الدنيوية [7] فأقام نظراته **الجمالية** على الهروب من الواقع بالانكفاء على الذات، بالتأمل الروحي الخالص، وتحكمه في ذلك النزعة الرومانسية المتشائمة،«**فالجمالية** انعتاق ولحظة سكينة، هي تجاوز للإرادة نحو الرؤيا وتجاوز للرغبة نحو التأمل»[8].

---

[1] **كانط إيمانوال:** [1764م-1804م] فلسوف وعالم ألماني مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية، الموسوعة الفلسفية. ص:387.

[2] النقد الأدبي الحديث، ص:302. انظر: علم الجمال، ص:64.

[3] **هيجل:** [1770م-1831م] فيلسوف مثالي ألماني، الموسوعة الفلسفية، ص:566.

[4] فلسفة الفن، ص:113. انظر: علم الجمال، ص:70-71.

[5] الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص:248.

[6] **شوبنهاور آرثور:** [1737م-1860م] فيلسوف مثالي ألماني ألف كتاب «العالم كإرادة وامتثال»، الموسوعة الفلسفية. ص:266.

[7] النظريات **الجمالية**، ص:183.

[8] المرجع نفسه، ص:153.

ويخالف «كانط» في **جمالياته** الممجدة للإرادة الحرة، بإلغاء هذه الإرادة وكأنها عبء أو رجس يجدر الخلاص منه لنيل درجة السمو،« وغاب عن باله أن إلغاء الإرادة هو هبوط وأي هبوط وهو قتل لكل إحساس صادق **بالجمال**».

إن «**شوبنهاور**» فهو: « يبحث في ذاته ليكون عبداً لشيء، فوجد في متاهته صنماً أسماه **الجمال**، قبع قبالته عبداً مسلوب الإرادة يتعبده في محراب مظلم وفي تيه عاصف»[1]، ومن جهة أخرى نجد الفيلسوف الإيطالي«كروتشه بندتو»[2] يبني مفهومه الاصطلاحي **للجمالية** على الحدس أو الرؤيا[3]، و**علم الجمال** هو علم التعبير الشامل أو علم اللغويات العام [4]، وقد أقام فلسفة الروح على إلغاء دور العاطفة والشعور أو المضمون المضمون الديني أو الأخلاقي، ويتناقض في أفكاره، فيوجد بين الشكل والمضمون، ثم يعتد بالشكل في القيمة الفنية[5].ونخلص من كل هذه المحاطات أن مصطلح **الجمالية** متذبذب وغير مضبوط، وكرد فعل للشطحات **الجمالية** المثالية قامت الفلسفة الواقعية؛ نلمس في فلسفة «ماركس»[6]ربطه بين **الجمالية** والواقع الاجتماعي، والاحتفال بالمضمون الفكري كقيمة **جمالية**[7]، وفي ذلك هدم مبدأ الفن للفَن [8]، وقامت مكانه غائية مادية باسم القيم الاجتماعية والإنسانية، وبطبيعة الحال سيادة الغائية المادية على مفهوم **الجمالية** الماركسية

---

[1]الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، ص:247.

[2]**كروشي بندتو**: [1866م-1952م] فلسوف إيطالي مثالي النزعة، الموسوعة الفلسفية، ص:391.

[3]فلسفة الجمال، ص:181.

[4]المرجع نفسه، ص:183.

[5]النقد الأدبي الحديث، ص:316. فلسفة الفن، ص:183.

[6]**كارل ماركس**: [1818م-1883م] مؤسس الشيوعية العلمية وفلسفة المادية الجدلية، الموسوعة الفلسفية، ص:438.

[7]النقد الأدبي الحديث، ص:334.

[8]إحسان عباس، فن الشعراء، دار الشروق،(ط01)، عمان، 1996م، ص:151.

قد سحق كل القيم الإنسانية، ويظهر مصطلح علم الاجتماع **الجمالي** أو تمركس **الجمال**[1] ويعني المفهوم **الجمالي** وعلاقته بالثورة والتغير الاجتماعي بدافع الصراع الطبقي.

وكرد فعل لإلغاء ذاتية الفرد في السيطرة الطبقية للمجتمع سلكت وجودية « **سارتر**»[2] مسلكاً مادياً أيضاً، لكن يضع ذاتية الفرد وحريته فوق قيم المجتمع [3]، وهي فلسفة سابحة في الفراغ وتنزع إلى تأليه الذات وفصم عراها من كل القيم، ومنه لا نستغرب البتة بناء مفهوم **الجمالية** على التناقضات والتمرد والضياع الغائية النفعية الأنانية، والتأكيد على الحاضر ونفي الغيب، ويفصل بين **الجمالية** وبين المضمون الفكري أو القيمة الأخلاقية [4] أو الفعالية الاجتماعية.

وبقي مصطلح **الجمالية** يصطخب بالنزعات المريضة خاصةً عند «**فرويد**»يحدد مفهوم **الجمالية** في التعبير عن الرغبات الجنسية المكبوتة،«وهو مع رفضه لنظرية«**الفن للفن**»فقد أعطى المجال **الجمالي** دور المنقذ الخاص للميول والمشاعر الدنيا والمنحطة»[5]. والمنحطة»[5].

ولم يعطينا **الاتجاه الرمزي** مفهوماً واضحاً**للجمالية**، خاصة في إغراقه في العلاقات الشكلية في العمل الفني واعتماد على الرموز والإشارات، من الثورة العلمية للفيزياء والرياضيات، وعلى منوالهم الشكليون الروس وأخلافهم البنيَويون [6]، في نظرتهم الضيقة

---

[1] الظاهرة **الجمالية** في الإسلام، ص:53.

[2] **سارتر جان بول**:[1905م-1980م] فيلسوف وكاتب فرنسي صاحب مذهب الوجودية الملحدة، الموسوعةالفلسفية. ص:238.

[3] النقد الأدبي الحديث، ص:342-343.

[4] فلسفة **الجمال**، ص:19.

[5] أفاسيجيف ومجموعة من المؤلفين ودراسات في الأدب والمسرح، ترجمة: نزار عيون السود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص:49.

[6] روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، إتحاد الكتاب العرب، (ط07)، دمشق – سورية، 1977م، ص:15.

لمفهوم **الجمالية** كمصطلح يهتم بنية النص في هيكلها اللغوي، بعزله عن السياق التاريخي أو الاجتماعي أو الانفعالات المؤثرات النفسية، وأن بتشريح وتفكيك التراكيب اللغوية تتجلى القيمة والمنطق المادي، والفراغ الروحي هو الذي خوَّل لهذا المنهج المغالاة في إقحام النظريات العلمية والمصطلحات المناقضة لروح **الجمال** والتعامل مع النصوص كالجثث الجامدة تشريحاً أو كالقوالب الصماء تفكيكاً.

ومن سمات **الجمالية** الحداثية النزوع للإغراب، باستخدام رموز و شيفرات تخنق جوهر النص وتهدم قيمته **الجمالية**، وما دعوى «**رولان بارت**»إلا مثال عن هذا النزوع العجائبي بعداوته للمألوف وثورته على المنطق الإنساني، ومنه القول بموت المؤلف، أي ضرب الإنسان في كينونته وهويته وفعاليته الاجتماعية ودوره التاريخي[1] والتناقص القائم من منهج حداثي يزعم التجرد من هيمنة الخلفيات الفكرية وسلطة الإيديولوجي، ويقع في فخ العبودية بتقديس الأنساق والبنى لدرجة إزاحة الكينونة الإنسانية عن المركز، والاتكاء على منظور عبثي متطرف.

ولعل الخطر ليس في تطوير الكشوفات اللغوية لخدمة **الجمالية** المتوازنة ولكنَّه الخطر«في إعطاء النموذج اللغوي سلطة طاغية، وضمنية في التاريخ والحياة قادرة على استلاب الفعل الإنساني »[2] وتدمير كينونته وفعاليته الحضارية كطرف نقيض لتأليه الإنسان في الوجودية، ورغم محاولات الحداثة الشكلية التملص من المنظور الفكري، تبنَّت منظور العبثية، وجعلت الشكل اللغوي قناعاً يخفي التبعثر الفكري والفوضى الشعورية إنَّ«**بارت**»يذهب إلى أبعد مما ذهب إليه«**سارتر**»في مقته الجوهرية «**فسارتر**»يقر بوجود قدر من التكامل أو الوحدة في الشخص الإنساني حسب ما يبدو لنا، أما «**بارت**»فيؤمن بفلسفة التحلل التي تنحل فيها الوحدة المفترضة في أي فرد إلى تعددية بحث يصبح كل منا كثرة لا

---

[1] شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي،ديوان المطبوعات، (دط)، الجزائر، 1994م،(ج03)، ص:15.

[2] اللغة الثانية، ص:147.

وحدة.إن «**بارت**» لا يؤمن بالوحدة ولا حتى **بالله** الواحد الأحد، بل يدعم كل ما هو متعدد أو متقطع »[1] ومنه نستشف انعكاس المنظور على المفهوم الاصطلاحي، ومن سلطة المنظور إلى سلطة اللامنظور«وهكذا يغدو النموذج اللغوي متسلطاً على كافة ميادين البحث العلمي والاجتماعي، وتكف الفعالية الإنسانية عن ممارسة أي تأثير إزاء تسلط الأنساق البنيوية واللغوية حتى ليغدو النموذج اللغوي بديلاً للمطلق الأفلاطوني، وهكذا تسحق الذات الإنسانية، أما جبروت **(الجبرية)** لسلطة الأنساق البنيوية المحكمة»[2] في لهاث مسعور.

وأكبر دليل على تطرفه وعبثيته وعمقه عن صياغة مصطلح جامع مانع يستوعب **الجمالية** مفهوماً ومنهجاً قيام البنيوية التوليدية محاولة ردم الهوة وتدارك النقص، يتزعمها«**لوسيان جولدمان**»في البحث عن منظور يستوعب الرؤيا للعالم [3] ودعوته للاستفادة من ثمار وعطايا المناهج السابقة،و«**ميخائيل باختين**»في **جمالية** تنزع للتكامل والشمول، تحاول الربط بين سيميائية النص والرؤيا الإيديولوجية،ببعث التراث اليوناني [4] ودعوة «**تودوروف**» إلى إعادة النظر في **الجمالية** الشكلية، والتصريح بأن الأدب هو تقاطع الخطاب الأيديولوجي والفني[5].

وبالتالي تسقط كل الدعاوى الباطلة حول موت الأيديولوجيا، وتكذيب النظرة الأحادية الضيقة في ازدرائها للمنظور الفكري وتجلياته الحضارية.

---

[1] اللغة الثانية، ص:139.

[2] جون تروك، تر.: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت – الكويت، (رمضان: 1416هـ)، ص:77.

[3] اللغة الثانية، ص:139.

[4] مخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، (ط01)، القاهرة – مصر، 1987م، ص:15.

[5] اللغة الثانية، ص:136.

« ولا يمكن إقامة فاعلية جمالية نقية ومعزولة عن البعد الإيديولوجي»[1]. إنها ثورة ما بعد الحداثة على الحداثة والخروج من قطبية الذات الغربية حول نفسها إلى أفق الثقافات المتنوعة[2].

وبالتالي يمكن أن نقول أيضاً: إن مصطلح **الجمالية** في الفكر الوضعي متذبذب وغير مستقر يحكمه منظور ضيق، ورؤيا أحادية،حتى تحولت إلى تجارة كلما أفلت بضاعة، قامت على نقيضها بضاعة أخرى. والتعامل مع مصطلح **الجمالية** كديكور أجوف فارغ،**لتجميل** واجهات الفلسفات البالية[3]، وإعادة تسويقها.

«إن **علم الجمال** المعاصر يعلمنا أن الفن المربح هو الفن الجيد، وأن هذا الفن ذاته يغدوا سيئاً عندما يستأنف طاقته كبضاعة»[4]، وهو يطرح خلفيات أزمة **الجمالية** المعاصرة من جراء انفصال **علم الجمال** عن المضمون الهادف،ليتحول إلى **علم الجمال** التجاري.

« ومن هنا فإن النقد الفني و**علم الجمال** عامة يتوقفان على السياسة الثقافة لبورصة الأوراق المالية، وهذا يؤدي إلى انحلالهما وانحطاطهما المتزايد وتحولهما إلى ثرثرة فارغة تنحرف عن مختلف الاستنتاجات، بالنسبة للأعمال الفنية عامة، وتتحول إلى وصف جزئياتها أو خصائصها الشكلية، وهذا يؤدي إلى اللامبدئية المطلقة وإغفال الدور الاجتماعي للفن»[5].وهو ما عبر عنه«**رجاء جارودي**» بعد أن تنقل في ردهات الفلسفات **الجمالية**

---

[1]المرجع نفسه: ص:136.

[2]عبد الفتاح رواس قلعة جي، علم الجمال الإسلامي، دار قتيبة، (ط01)، دمشق – سورية، (1411هـ. 1991م). ص:109.

[3]الظاهرة الجمالية في الإسلام، ص:53-54.

[4]دراسات في الأدب والمسرح، ص:72.

[5]المرجع نفسه، ص:72.

الغربية المعاصرة، بـ:«**إفلاس الحضارة الغربية**»[1] أو«**الترهل الحضاري المعاصر**»، بسبب نضوب الروافد**الجمالية** من القيم الروحية التي تهبها روح البقاء والاستمرار.

ومنه نخلص إلى أن مصطلح **الجمالية** في الفلسفة الوضعية المعاصرة، امتداد للجذور الإغريقية بفرعيها **المثالية الأفلاطونية**،**والمادية الأرسطية**،ونلخص ذلك في **النقاط الآتية:**

1- اضطراب وتذبذب المفاهيم والأفكار على مر العصور وفي البيئة الواحدة، بل وفي الفلسفة **الجمالية** الواحدة أسفر عن ضبابية المنظور الفكري، وقصوره عن بناء مصطلح **جمالي**، مضبوط ودقيق وشامل، لتناقص مفاهيمه وتضارب أهدافه.

2- اتكاء **الجمالية** على تعددية محورية للمنظور الفكري نظراً لتشعبها،بالقيم الوثنية المبنية على صراع الإنسان مع الآلهة، وللإقامة كل مصطلح **جمالي** على منظور جديد، بعد تقويض المنظور السابق، لأن الفلسفات **الجمالية** في بحث دائب عن رؤيا للعالم، إلى محاولة تفجير الرؤيا بالتحرر من سلطة المنظور؛ فأقامت منظوراً العبثية، والتطرف والأحادية العمياء الضيقة.

3- **جمالية** الفكر الوضعي فقدت هويتها، حيث أنَّ المضمون متحرر من الوعي إلى اللاوعي، ومن وجهة نظر الفرويدية، والشكل متحرر من الواقع، أو خارج الواقع، ومن وجهة نظر السريالية.

---

[1] عبد العزيز شرف، الأدب الإسلامي ومواكب النور، دار الجيل، (ط01)، بيروت- لبنان، 1993م، ص:197.

المبحث الثاني: مصطلح التلقي

I. مصطلح التلقي

التلقي في القرآن الكريم: ورد في القرآن الكريم مصطلح التلقي في عدة صور نذكر منها قوله عز وجل ﴿فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ﴾[1]

وقال أيضًا إذ يتلقى المتلقيان﴿ إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴾[2]، هذا يدل على أنه لابد بوجود تفاعل ذهني ونفسي مع النص القرآني.

1- في المعاجم العربية:

جاء في لسان العرب "فلان يتلقى فلان أي يستقبله"[3] معنى التلقي هو الإستقبال، ونجده نفسه عند الأزهري، يقال في العربية:"تلقاه أيْ إستقبله"[4] مادة ورد في معجم محيط المحيط(مادة لقى)، لقيه أيْ إستقبله وصادفه، والملتقى مكان اللقاء، ومقام الأروية من الجبل. [5]

---

[1] سورة البقرة، [الآية 37].

[2] سورة قاف، [الآية 17].

[3] جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، (ج08)، لسان العرب(مادة لقا)، تح: عامر أحمد،حيدر،(ط01)، دار الكتب العلمية،بيروت–لبنان، 2005م، ص:685.

[4] أبو منصور محمد ابن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، (مج07)،(باب القاف واللام)، تح: أحمد بن عبد الرحمان مخير، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 2004م، ص:276.

[5] بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت–لبنان، (دط)، (دت)، (مج01)، ص:833.

وبنظرنا إلى المعاجم العربية قديمها وحديثها فإننا لا نجد لمصطلح التلقي سوى مفهومًا لغويًا تفيد اللإستقبال أو الأخذ أو التعلم أو التلقين، لا يمكن أن نطلب من معجم عربي أكثر من ذلك ما دام التلقي محكوم بما جاء في لسان العرب. [1]

في المعاجم الغربية يقال:

1-في الإنجليزية "reception" أيْ تلقي، ويقال "receptive" أيْ متلق أو مستقبل ويقال "to receive" "أيْ تلقى، إستقبل، أخذ" [2]

في المعاجم الإنجلو أمريكية في ما يتعلق بمصطلح التلقي وإن كان الأمر يختلف نسبيًا، لأن المصطلح المتداول في المعاجم النقدية هو مصطلح "إستجابة القارئ" وهو مصطلح له تاريخه في الثقافة الأنجلوأمريكية، ولم يصبح مصطلح التلقي عندها إلا عندما ترجمت الأعمال الألمانية.

وخلاصة ما جاء في المعجم الفرنسي هو أن التلقي ما زال كلمة تفيد فعل الإستقبال والترحاب والإحتفاء. [3]

يدخل هذا مصطلح التلقي تحت صفة النظرية؛ أيْ نظرية التلقي هي مجموعة من المبادئ من الأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد مدرسة"كونستاس"، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية وإعطاء الدور الجوهري للعملية النقدية للقارئ بإعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مع القارئ[4].

---

[1] نظرية التلقي إشكاليات وتطبيقات، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، الرباط-المغرب، (رقم24)، ص:14.

[2] روح النعلكبي، المورد، قاموس عربي إنجليزي، (ط08)،دار العلم للملايين، بيروت-لبنان،1996م، ص:365.

[3] نظرية التلقي إشكاليات وتطبيقات، ص:14-15.

[4] أمير سعيد حجازي، قاموس مصطحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مدينة نصر-مصر، (ط01)، 2001م، ص:145.

والملاحظ بين التعريف اللغوي عربيًا وغربيًا، والتعريف الاصطلاحي وجود نقاط التقاء وتوافق، تتمثل في الاستقبال والأخذ.

II.التلقي عند القدامى:

أ- التلقي في الفكر الغربي القديم:

تعد الفلسفة اليونانية القاعدة الأساسية لجميع العلوم والنظريات والمناهج، ونظرية التلقي كغيرها من النظريات تأسست انطلاقاً من هذه الفلسفة التي مهدت لها، فكانت جهود كل من أرسطو(Aristot)، ولونجوس(Longinus)، إرهاصات لنظرية التلقي باعتبار أنَّ هؤلاء الفلاسفة اليونانيين قد تحدثوا عن عنصر المتلقي،[1] واهتموا به في أطروحاتهم الفكرية، وإنْ لم يكن هذا الاهتمام مباشرًا ومصرحًا به.

1-التلقي في نظر أرسطو:

شكلت آراء أرسطو النقدية القاعدة الأساسية لشتى مدارس النقد والآداب الغربية وحتى العربية، حيث يعده الكثير من الدارسين، والنقاد الواضح الحقيقي للنقد الأدبي، ولربما كان **أرسطو** في تاريخ الحركة النقدية،، من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماماً بفلسفة التلقي، كما يعد من الأوائل الذين تطرقوا لهذه القضية واعتنوا بعنصر المتلقي، فالتلقي محور مهم يستقطب تفكيره، ويستجمع فلسفته في الحديث عن أجناس الأدب [2].

---

[1] جماليات التلقي في شعر يوسف وغليسي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، تخصص: نقد أدبي، إعداد الطالبة، فهيمة شوري، إشراف الدكتورة نوال آقطي، 2015م/2016م، ص:10.

[2] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي (قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر)، دار الفكر العربي، مصر، (ط01)، 1996م، ص:45.

إنَّ اهتمام **أرسطو** بالمتلقي يظهر من خلال ربطه بفكرة المحاكاة التي « تؤدي إلى التطهير من الانفعالات الضارة »[1]، أيْ: تطهير المشاهد (المتلقي) من المشاعر الفاسدة. وتفريغه من الشحنات السلبية من خلال مشاهدة العنف التي يتعرض لها البطل مثلاً والمصير المأساوي الذي يصل إليه، مما يصل إليه، مما يجعله يتحرر من العنف الذي داخله، فتهذب مشاعره وأحاسيسه، إذا « فالمطلوب حسب أرسطو من المشاعر والمبدع عمومًا هو التصيم القبلي

والاصرار من البدء على استقطاب المتلقي ودفعه للانبساط أو الانقباض»[2].

لذلك نجد أرسطو يعرف التراجيديا قائلاً: « إنَّ التراجيديا ليست محاكاة لفعل تام فحسب، وإنما هي محاكاة لأحداث تثير الخوف والشفقة »[3]، والمحاكات عند **أرسطو** هي ليست هي نفسها عند **أفلاطون**، إذْ « إنَّ المحاكاة عند أرسطو تكوين عالم رمزي وخيالي فظيلته أنه لا يقلد الأصل المثالي عند أفلاطون »[4].

فالمحاكات حسب **أرسطو** تؤدي وظيفة التطهير، الذي لا يرى فيه مجرد علاج فقط، بلْ يعده من الوسائل التي تحقق المتعة واللذة لدى المتلقي[5]، فهو إذن يحقق المتعة والعلاج في الوقت نفسه، علاج من حيث هو يحرر المشاهدة من المشاعر الضارة والانفعالات ومتعة فنية مرتبطة بالبناء الخيالي للتراجيديا.

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان- الأردن، (ط01)، 1997م، ص:121.

[2] محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى القرطاجني (من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، (ط01)، ص:345.

[3] أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: 116.

[4] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:38.

[5] ينظر: عبد الرحمان تبرماسن وآخرون، نظرية القراءة (المفهوم والإجراء)، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، (ط1)، 2009م، ص:17.

ومما سبق نستنتج **أرسطو** يسعى إلى استقطاب عنصر المتلقي والاهتمام بمشاعره وأحاسيسه، وذلك بتسخير الفن خاصة التراجيديا لخدمته، لما لها من قوة تأثير على نفسية المتلقي، ولهذا هناك من اعتبر فلسفة التلقي عند **أرسطو** مرجعاً أساسياً في جمالية التلقي الألمانية.

2-التلقي في نظر لونجنوس:

لقد وجدت لونجنوس(Longinus) بعض الإشارات والملامح التي يكن إدراجها ضمن الإرهاصات الأولى لنظرية ألتلقي وذلك خلال نظريته المشهورة حول "**السمو**" إذْ يركز على ما هو سام وجليل لقدرته على التأثير في ألمتلقي وشد وانتباهه وللسمو عند لونجنوس معينان: الأول يظهر في العمل الأدبي من حيث هو امتياز وبراعة في التعبير أما الثاني فيظهر من حيث هو صدى لروح عظيمه أيْ أنْ الفكرة تعجب متلقيها بسبب عظمتها[1]، إذ يعد السمو عنده « السمة (المميزة) لأعظم الشعراء وكتاب ألنثر الذين يستطيعون بشكل بارع وساحر بيانهم، إلى وجدان المتلقي » [2]، هذا يعني أنَّ المتلقي يتأثر بالعمل الأدبي ذو الأفكار العظيمة و التعابير الرفيعة والنبيلة، ولذلك نجد لونجنوس « يتحدث دائماً عن السمو بوصفه مقدرة على خلق ألاستجابة فهو يضع المستمع (المتلقي) باستمرار طرفاً في مقياس السمو »[3].

فالسمو إذن هو تلك الخاصية التي يتميز بها المبدع، والسمة التي يتفرد بها عن غيره من المبدعين والكتاب، ولهذا نجد **لونجنوس** « يعرف السمو أو الجلال(Sublimity) [أنه نوع من سمو الحديث وتفوقه »[4]

---

[1] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية، ص:51.

[2] عبد الرحمان تبرماسن وآخرون، نظرية القراءة (المفهوم والإجراء)، ص:19.

[3] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية، ص:55.

[4] علي بخوش، التلقي في شعر أمل دنقل، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بسكرة- الجزائر، ص:27.

إن السمو خمسة مصادر حسب لونجنوس وهي تتلخص في النقاط الآتية: [1].

1-المقدرة على تكوين آراء عظيمة.

2-الانفعال المتوقد الملهم.

3-تكوين الصورة المناسبة.

4-اللغة البليغة التي تتضمن بدورها اختيار الكلمات واستعمال المجاز.

5-المقدرة الإنشائية الرفيعة الجليلة.

ولا يمكن أن يحقق السمو في مصدر واحد من المصادر بعيدًا المصادر الأخرى بل يجب أنْ تعمل هذه المصادر مجتمعة ومتلاحمة مع بعضها بعضًا لتحقيق السمو بالإضافة إلى عنصر الاستجابة، الذي يؤكد عليه **لونجنوس**[2]، حيث يرى **ناظم عودة** أنَّ « هذه المصادر الخمسة لا قيمة لها دون أنْ تتحقق فيها تلك المقدرة »[3].

إنَّ لونجنوس يركز على المتلقي والأثر الذي يحصل له، من خلال تركيزه على الفن السامي ذي الأفكار واللغة والتعبير السامية.

ب- التلقي في الفكر العربي القديم:

ركز النقاد العرب على أركان العملية الإبداعية الثلاثة: المبدع، النص، المتلقي ولم أيْ ركن من هذه الأركان، مع رصد تفاوت واختلاف في درجة الاهتمام بكل عنصر من هذه العناصر، فقد ظهر الاهتمام بالمتلقي عندهم باعتباره طرفًا فاعلاً في إتمام العملية الإبداعية حيث نجد الكثير من البلاغيين الذين انشغلوا بهذه القضية من أمثال: الجاحظ (255هـ) عبد القاهر الجرجاني(471هـ).

---

[1] ينظر ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية، ص:53.

[2] جماليات التلقي في شعر يوسف وغليسي، ص:15.

[3] ناظم عودة خيضر، الأصول المعرفية، ص:54.

وكان سوق عكاظ خير دليل على التلقي لأنهم كانوا يتناشدون فيه الشعر ويتناقدون وينقحون القصائد بإعطاء أحكام، كما أن الشعراء اهتموا بمطالع قصائدهم، لأنها أول ما يقرع السمع ويدخل النفس، ويستميل قلوب المستمعين.

أ- التلقي عند الجاحظ (255هـ):

لقد اهتم **الجاحظ** بالمتلقي (السامع/ القارئ) على حد سواء، وأولاده عناية خاصة ويتضح ذلك من خلال دعوته للمتكلم بأن يسعى إلى إرضاء السامع والتأثير فيه، فنجده يقول في كتابه "**البيان والتبين**":« ينبغي للمتكلم أنْ يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلامًا، ولكل حالة من ذلك مقامًا حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات »[1].

ومن هذا فإن **الجاحظ** في الفقرة يؤكد على ضرورة سبك المتكلم كلامه بما يتوافق وأحوال المستمعين النفسية والاجتماعية وحتى الثقافية، وأنَّ يجعل لكل مقام مقال، وتعلق **فاطمة البريكي** على هذا القول الذي أخذه **الجاحظ** من صحيفة **بشر بن المعتمر**: « أنْ ما يلفت النظر في كلام بشر /.../ إدراكه لأهمية المتلقي في العملية الإبداعية لذلك يتوجه المتكلم إلى ماعاة متلقيه ومعرفة مقامه وأحواله وطبقته »[2]

---

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، تح: موفق شهاب الدين، منشورات الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (ج01)، ص:100.

[2] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم للنشر والتوزيع، دبي- الإمارات، (ط01)، 2006م، ص:81.

وقد ركز **الجاحظ** أيضًا على المتعة الجمالية التي لا تتأتى إلاَّ من خلال إصرار القارئ على الوصول إلى معنى النص، والولوج في أعماقه واكتشاف أسراره « فعند الجاحظ لا تحصل لذة الظفر بالغاية إلا بعد إجالة النظر ومداومة قرع الباب »[1].

لذلك فإن **الجاحظ** لا ينظر إلى المتلقين على أنهم بالمستوى نفسه، فالقراء بالنسبة له متفاوتون في الدرجة من حيث الثقافة والقدرة على التأويل، وقراءة النصوص.

لكن رغم وجود بعض إرهاصات التلقي عند الجاحظ إلا أنَّ مفهوم التلقي عنده لم يبلغ معناه الحديث الذي جاءت به نظرية التلقي الألمانية.

ب- التلقي عند عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ):

التلقي في نظر **عبد القاهر الجرجاني** يندرج ضمن نظرية **النظم**، الذي يعد ركيزة يعتمد عليها المبدع في بناء النص، وأساسًا مهما في وصول المتلقي إلى معنى النص، وكشف أسراره « فالعلاقة بين المعنى والمتلقي عند **الجرجاني** تنبع من حسن النظم والتأليف فصياغة النص لغة ومعنى هو الذي يساعد على شد المتلقي إلى النص وتفاعله معه »[2].وقد اهتم الإمام بعنصر المتلقي ودوره الفعال في إتمام العملية الإبداعية « فتناول في حديث مستفيض إسهام المتلقي، ودوره الفعال في عملية البحث عن أسرار النص، منبها إلى ضرورة أن يكون المتلقي ذا معرفة، وخبرة في الوقوف على دفائن الصورة »[3]، وهذا ما يؤكده عبد القاهر الجرجاني « فإنك تعلم على كل حال أنَّ هذا الضرب من المعنى كاجوهر في الصدف ولا

---

[1] حمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي)، دار الفكر العربي، مصر، (ط01)، 1996م، ص:106.

[2] محمود دراسة، التلقي والإبداع (قراءة في النقد العربي القديم)، دار للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، (ط01)، 2010م، ص:29.

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

يبرز لك إلا أنَ تشقه عليه »[1]، مما يعني أنَّ الإمام **الجرجاني** يقصد ذلك المتلقي صاحب الذوق الرفيع والمعرفة الغزيرة، والخبرة السابقة التي تمكنه من المشاركة في إنتاج المعنى وتركيبه، ويقول **ماجد محمد الماجد** في هذا الصدد « يعلى عبد القاهر من شأن المتلقي في إتمام فهم مجازات المبدعين /.../ إلا أنَّ المتلقي الخاص يتجاوز زخرف اللفظ إلى حالات اللفظ »[2]. فيري **عبد القادر** أنَّ مهمة المتلقي شاقة وصعبة، تحتاج إلى إعمال الفكر وتنشيط الذهن من أجل الوصول إلى المعنى العميق الذي يتوارى خلف المعنى السطحي.

ويذهب **الجرجاني** إلى ذم المعنى السهل البسيط الذي يصل إليه القارئ من غير جهد ولا عناء لأنه يفقد المتلقي لذة الاكتشاف ومتعة القراءة، فيقول: « ومن المركوز في الطبع أنَّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعناه الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقفه من النفس أجل وألطف »[3]، وتقول **فاطمة البريكي** معلقة على هذا المقطع بأنَّ « في هذه المقولة ضرورة أنَّ يتضمن النص بعض الغموض، فلا يكون مبتذلًا صريحًا في معناه بل يكون فيه شيء من الغموض الذي يجعل المتلقي يعمل فكره، ويشحذ خياله في محاولة كشف أستاره والوصول إلى معناه »[4]. كما يرى **محمد المبارك** بأنَّ المفاجأة تساعد على اكتشاف النص، وهذا الاكتشاف عمادة الرؤية وإعمال الذهن[5]، وهو ثمرة الجهد المبذول والغاية التي يسعى المتلقي لتحقيقها، فالمبدع هدفه ولا يستكمل معاني نصه إلاَّ إذا تمكن من معناه إلى قلب المتلقي.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: هاني السقا، دار ابن الجوزي، القاهرة- مصر، (ط01)، 2010م، ص:74.

[2] ماجد محمد الماجد، المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، جامعة الملك سعود، ص:17.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص:73.

[4] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم للنشر والتوزيع، دبي- الإمارات، (ط01)، 2006م، ص:92.

[5] ينظر: محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، (ط01)، 1999، ص:21.

III. مصطلح التلقي عند الفلاسفة المعاصرين:

يوضح "ياوس" في كتابه معنى المصطلح المشكل لتسمية نظريته الجديدة، (بأنّ مفهوم التّلقي هنا معنى مزدوج يشمل الاستقبال (أو التملك) والتبادل معا). [1]

اكتسب مصطلح التلقي بعده التداولي في بعض الأنظمة الثقافية، منه من تداوله بمصطلح الاستقبال، نقد استجابة القارئ، و غيرها من المصطلحات، ويعود هذا الإشكال إلى تداول هذا المصطلح من بيئة إلى أخرى، فإذا رجعنا إلى المعاجم الأجنبية الفرنسية والانجليزية نجدها تتفق على أن التلقي هو الاستقبال والترحاب والاحتفال[2]. يعرف "أولريش كلاين " (Ulrich Klein) مصطلح "التّلقي" في " معجم الأدب" قائلا: « يفهم من التلقي الأدبي – بمعناه الضيّق – الاستقبال (إعادة إنتاج ، التّكييف والاستيعاب ، التّقييم النّقدي) لمنتوج أدبي، أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع » فالتلقي نزوع إدراكي يتهيّأ لاستقبال الموضوع الجمالي[3] أمّا المدرسة الأميركية تطلق على التّلقي مصطلح الاستجابة، و منه فإن (الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي،ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر، وهو إحدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالتلقي والاستجابة). [4]

---

[1] هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد نبحدو، مشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (ط01)، 2004م، ص:101.

[2] ينظر: محمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد العربي الحديث، ص:14-15.

[3] حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران- الجزائر، (دط)، 2000م، ص:342.

[4] محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، (ط01)، 9009م، ص:27.

تُرجمت نظرية التلقي Theory Reception إلى النقد العربي ترجمات عدة؛ منها ترجمة "رعد عبد الجليل جواد" حيث عنون مؤلَّف "روبرت هولب" Holippe-Ropert بعنوان "نظرية الاستقبال"، بينما ترجم "عز الدين إسماعيل" الكتاب نفسه بمصطلح "نظرية التّلقي"، كما اختار "حسين الواد" ترجمتها إلى "جمالية التّقبل".

أمّا "نبيلة إبراهيم" فقامت بتسميتها بـ : "نظرية التأثير والاتصال" كما جاء في مجلة فصول،وبالنسبة "لمحمود عباس عبد الواحد" فعنده " قراءة النص وجماليات التّلقي"،ونجد إلى جانب هؤلاء "سامي إسماعيل " الذي بدوره يسميها في كتابه "جماليات التلقي ".

هذا يؤكد على صعوبة الفصل بين المصطلحات الدالة على التّلقي،الاستقبالا لتقبل،التأثير، القراءة،وتكاد تكون تسميات متعددة لاسم واحد ومصطلحات متداخلة تستقي أصولها من مصدرمشتر

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

نشأة وتطور جماليات التلقي

المبحث الأول:

الجذور الابستيمولوجية والفلسفية لنظرية التلقي:

تعددت الأصول والمراجع التي اتكأت عليها **نظرية التلقي** في تشكيل دعائمها وأسسها النظرية التي تقوم عليها، فتنوعت بين أصول فلسفية ومعرفية وأخرى نقدية، حيث نجد "**رويت هولب**" في كتابه نظرية التلقي يعدد خمسة مصادر فكرية، أثرت في ظهور النظرية ورواجها داخل الأوساط النقدية وهي: الشكلانية، بنيوية براغ، ظواهرية رومان إنغاردن، هرمينوطيقا هانز جورج غادامير، وسوسيولوجيا الأدب[1]، وهناك من النقاد من عد التفكيكية من أهم المدارس النقدية المعاصرة التي كان لها أثر واضح في نظرية التلقي، لاهتمامها بالقارئ وإلغائها للمؤلف، إذ دعت إلى تعدد القراءات للنص الواحد. إلا أننا سنركز على الفلسفة الظاهراتية و الفلسفة التأويلة (الهرمينوطيقا)، باعتبار أنهما من أهم الركائز المعرفية التي نهلت منها نظرية التلقي، وهذا باعتراف من روادها، فكانوا لا يتوانون في كل فرصة عن امتنانهم لهاتين الفلسفتين.

المطلب الأول: الظاهراتية (phenomenology):

تعد الفلسفة الظاهراتية أو الظواهرية من أهم الفلسفات التي اعتمدت عليها نظرية التلقي في تشكلها، إذ أخذت عنها العديد من المفاهيم والإجراءات التي قامت بتطويرها فيما بعد، حيث « ترتبط جمالية التلقي

(Reception aesthetics) بالظاهراتية (phenomenology) ارتباطًا قويًا وضروريًا في الوقت نفسه »[2]، وتعد الظاهرة النواة الأولى التي تنطلق منها الفينومينولوجيا، محاولة معالجة مشكل فهم الوجود، لذلك ارتبطت منذ بدايتها الأولى بعلم الظواهر قصد تحليلها

---

[1] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة– مصر، (ط01)، 2000م، ص:73.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:75.

وتحديد خصائصها، إذ « تعني الفينومينولوجيا في إطارها الفلسفي والأنطولوجي تحديد بنية الظواهر وشروطها العامة، بمعنى مشكل الظهور أو الانبثاق(لأي ظاهرة كانت) الذي يتصل لأول وهلة اتصالًا مباشرًا بالوعي »[1].

حيث يعد (J.H.lambert) سنة 1764م أول من استعمل هذا اللفظ (Phenomenologie)، وتلاه **إمانويل كنت**، ثم **هيجل**، لكنه صار يطلق في بداية القرن العشرين على مذهب في الفلسفة أسسه **هسرل**، الذي تأثر به كثيرًا **بمارتن هيدجر** والوجودية بعامة[2].

تعد أعمال المفكر الظاهراتي **إدموند هسرل** (Idmund Husserl)• من أهم ما أُلف في الفلسفة الظاهراتية، إذ تلخصت أعماله في فكرتين أساسيتين هما: (فكرة **القصدية وفكرة الإبوخيه** (Epochè) **أوتعليق الحكم**، حيث نرى أنَّ مفهوم (**القصدية**) من أهم المفاهيم التي طرحتها الفينومينولوجيا، وتعد الفكرة الأساسية التي اعتمدت عليها نظرية التلقي « لأننا عندما ننظر إلى فكرة القصدية (intentionality) من حيث معناها الواسع ودلالتها البعيدة فإنها ستبدو لنا بمثابة صلب الفينومينولوجيا ذاتها »[3] إذ لم يكن**هسرل** أول من وضع فكرة القصدية، بل أخذ ذلك من أستاذه برنتانو(franz Brentano) « غير أن فكرة القصدية اتخذت شكلًا جديدًا، وتجاوزت –**إلى حد بعيد**– ذلك المعنى الضيق لنظرية أستاذه[4].

---

[1] محمد شوقي الزين، الفينومينولوجيا وفن التأويل، مجلة فكر وآداب، المغرب، (ع16)، فبراير، 1999م، http://www.aljabriabed.net

[2] ينظر: عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، (ج02)، (ط01)،1984م، ص:61.

• ادموندهسرل (**idmend Husserl**) (1859م/1938م): فيلسوف ألماني، تخصص بالفلسفة الظاهراتية، حاول أن يرد العالم والذات إلى منطقة واحدة توحدهما وهي منطقة الشعور.

[3] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، دار الثقافة، (دط)، 2002م، ص:29.

[4] المرجع نفسه، ص:30.

فالقصدية عند **برنتانو** لم تخرج عن كونها قيمة نفسية، أيْ مجرد ظاهرة سيكولوجية، أما بالنسبة إلى**هسرل** فقد اكتسبت قيمة معرفية، وصارت مرتبطة بعلاقة الذات بالموضوع، إذ نجد **هسرل** يعرف القصدية بأنها « خاصية كل شعور أن يكون شعور بشيء»[1] ونفهم من هذه العبارة أن الذات مرتبطة بالعالم الذي تعيش فيه، ولا يمكن أن تنفصل عنه أبدً.

ويمكن أن نقول عن القصدية إنها تلك « الخاصية التي تنفرد بها التجارب المعاشة بكونها شعورا بشيء ما»[2]، حيث يحيلنا هذا القول إلى نقطة أساسية وهي إن جوهر مفهوم (القصدية)، بل والفينومينولوجيا بأكملها، هو محاولتها تحقيق اتصالنا بالعالم الخارجي وإقامة جسر يربط بيننا وبين العالم[3]، فذلك هو الهدف الأسمى الذي تسعى القصدية إلى تحقيقه.

والقصدية تقول إنَّ من الواجب أن نميز في حياة الشعور بين المضمونات الواقعية وبين المضمونات القصدية(غير الواقعية)، فالقصدية إذن حسب **هسرل** هي مزيج بين المضمونات الواقعية (noesis)، .المضمونات غير الواقعية الموجودة في الشعور (neoma)، لتعني القصدية في الأخير اتجاه الشعور نحو إعطاء الذات أو اكتساب ذات الموضوع المقصود[4].

إن **هسرل** يركز على الذات وينحاز إليها بقوة في تشكيله لمفهوم القصدية، كما أنه دعا إلى التخلص من فكرة "الرأي المسبق وكل المعطيات والأحكام القبلية، وكذا الرواسب التاريخية، مؤكدا على ضرورة التعامل مع الظاهرة في ذاتها دون إلحاقها

بغيرها من الأشياء الخارجة عنها، وهذا ما سماه **هسرل** بتعليق الحكم أو الوضع بين الأقواس.

---

[1] عبدالرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، (ج1)، ص:541.

[2] ناظم عودة خيضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:79.

[3] ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص:30

[4] عبدالرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، (ج01)، ص:541.

وينطوي المنهج الظاهراتي على تعليق الحكم بالنسبة إلى وجود العالم أو الأشياء وهو تعليق الوقائع الفيزيائية والخفية والمقولات والماهيات (الأحكام المسبقة)، أي فصل عالم الواقعة عن عالم الماهية[1]، ويعني هذا تعليق الحكم على كل معتقدات الحس المشترك التي تسلم بواقعة العالم الخارجي بما فيه من أشياء وأحداث، حيث إنَّ تقويس معتقداتنا عن هذا العالم الخارجي، لا تعني إنكار وجود ما نعتقد فيه[2].

إن **هسرل** يطلب من المتلقي أن يزيح الرأي المسبق جانبًا، حتى يتسنى له أن يفهم الظاهرة المحيطة به، والتي هي عنده « خلاصة الفهم الفردي الخالص»[3]

وهذا يعني أنَّ الفهم نابع من الذات وحدها دون الاستعانة بأي معطيات خارجة عنها، وهذا ما جعل **رومان إنغاردن** (Roman Ingarden)• يختلف مع هسرل، محاولًا تعديل مفهوم التعالي لدى أستاذه، لأن تعالي الموضوع القصدي على الوعي عند **إنغاردن** لا يعني أنه غير مرتبط بالوعي، وإنما يعني أن تكون له بنية رغم كونه مقصودًا ومرتبطًا بالوعي[4]، حيث طبق **إنغاردن** مفهوم المتعالي على العمل الأدبي، الذي يرى بأنه ينقسم إلى بنيتين هما: بنية ثابتة يسميها نمطية وهي أساس الفهم، وبنية متغيرة يسميها مادية، وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي[5].

كما تجاوز **إنغاردن** أفكار أستاذه **هسرل** وحاول تعديلها، كذلك فعل **هيدجر** فنلحظ أنه حين تعالى هسرل بالذات وأعلى من شأنها في العملية القصدية، بحيث ركز على قصدية

---

[1] عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، (ج02)، ص:62.

[2] ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص:35-36.

[3] ناظم عودة خيضر،الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:75.

• رومان إنغاردن (Roman Ingarden)(1893م/1970م): درس الفلسفة والرياضيات على يد هسرل وعلى الرغم من اختلافه مع أستاذه فإنه كان يحظى لديه بتقدير كبير، وهو واحد من أعظم علماء الجمال في هذا العصر.

[4] ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص:42.

[5] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية، ص:75.

الذات على حساب قصدية الموضوع، في حين نجد **هيدجر** قد تجاوز قصدية الوعي إلى قصدية الوجود الإنساني المتجه نحو العالم الذي يعيش فيه[1]، أيْ أنه سعى إلى تجاوز الذاتية في رحلة بحثه عن الوجود، محاولاً التخلص من ثنائية (الذات والموضوع) بدمجها في وحدة الوجود، مما يعني أن القصدية عند **هيدجر** « تقوم على وعي الذات لذاتها الذي يحققه(العالم)، فتحقق قصدية الإنسان والامتزاج بين (الذات والعالم) »[2]، حيث يعمل **هيدجر** على المزج بين الذات والموضوع من أجل الكشف عن ماهية الوجود، فالحقيقة عنده قائمة على الوجود مما أدى به إلى إلغاء عنصر الذات، وبذلك يكون **هيدجر** قد أخطأ هدفه تمامًا كما حدث **لهسرل**.

والظاهر أنَّ **إنغاردن** قد سعى إلى تعديل مفهوم القصدية، بعيدًا عن فكرة **هسرل** و**هيدجر**، إذْ يميز بين نوعين من الموضوعات، الموضوع الطبيعي وموضوع العمل الأدبي، ويرى بأنَّ الموضوع القصدي يختص بالعمل الفني فقط، حيث ينشأ الموضوع الجمالي عنده من تفاعل القصدين (قصدية الذات وقصدية الموضوع) ووفق هذه الأرضية الخصبة للقصدية في صورتها السليمة، طور **إيزر** أفكاره إذ توصل إلى أن العمل الأدبي ينقسم إلى قطبين: قطب فني وقطب جمالي، يشير **القطب الفني** إلى النص الذي أبدعه المؤلف، ويشير القطب الجمالي إلى الإدراك الذي ينجزه القارئ[3].

ونلحظ أنَّ **إنغاردن** يمنح من خلال أطروحاته دورًا مهمًا للمتلقي في إتمام معنى النص، وذلك بتعيينه مواقع اللاتحديد[4]، وملء الفجوات المتواجدة ضمن بنية النص ،إذْ تتحقق وتتموضع مواقع اللاحسم في العمل الفني – **حسب إنغاردن**– في الطبقة الرابعة من طبقات بنية العمل الأدبي، وتتمثل هذه الطبقات في:

---

[1] ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص:80.

[2] جاسم حميد جودة، الظاهراتية والرمز، الدار المنهجية، عمان– الأردن، (ط01)، 2015م، ص:29.

[3] ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية، ص:57.

[4] جاسم حميد جودة، الظاهراتية والرمز، ص:22.

1-طبقة صوتيات الكلمات والصياغات الصوتية.

2-طبقة وحدات المعنى.

3-طبقة الموضوعات المتمثلة.

4-طبقة المظاهر التخطيطية[1].

ورغم المكانة التي يمنحها **إنغاردن** للمتلقي والحرية التي يميزه بها، إلا أنه يبقيه خاضعًا لقصدية النص وقصدية المؤلف أثناء قيامه بعملية التعيين « وهذا التصور يضع القارئ في موقف سلبي في عملية إنتاج المعنى، فالمتلقي وإن كان يتواصل مع النص مسجلًا حضوره عبر رصد الفجوات وملئها، إلا أنه يستجيب لما يخططه النص، فيتحرك في عملية التعيين على وفق ما يريد النص»[2].

وهي الفكرة نفسها التي انتقدها **إيزر** عند **إنغاردن**، لأنه يحد من حرية القارئ ويضيق عليه المجال، ليقوم هو بمنحه السلطة التامة في إنتاج المعنى النصي.

المطلب الثاني الهرمينوطيقا (Hermèneutique):

تعد الهرمينوطيقا من أهم المنابع التي نهلت منها جمالية التلقي في تأسيسها لعملية القراءة والفهم، فاستمدت منها أهم المبادئ والأطروحات النظرية التي قامت عليها وبالأخص اهتمامها بالذات المتلقية وإسهامها في بناء المعنى وتشكيله.

وقبل الحديث عن **الهرمينوطيقا** ودورها الواسع في نظرية التلقي، لابد من التعرف أولاً على الجذور التاريخية للفلسفة التأويلية « مصطلح **الهرمينوطيقا** مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها

---

[1] ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، ص:410.

[2] جاسم حميد جودة، الظاهراتية والرمز،ص:22.

المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)» [1] أيْ أنَّ **الهرمينوطيقا** ارتبطت في بدايتها الأولى بتأويل النص المقدس فقط، ليتسع بعد ذلك مجال عملها فتشمل العلوم الإنسانية بأكملها.

ولقد اتسع مجالها حتى صار يشمل كل ظاهرة يتطلب معناها تفسيرًا، إذْ أصبح العامل **الهرمينوطيقي** يتكفل بردم الهوة بين العالم المألوف الذي نعيش فيه والمعنى الغريب الذي يرفض أن يستوعب في أفاق عالمنا[2].

ويعود الفضل في توسيع دائرة **الهرمينوطيقا** للفيلسوف الألماني **فرديك شلايرماخر** (F.Shleirmacher)• الذي يعد بحق المؤسس الأول للتراث **الهرمينوطيقي**، الحديث، وذلك ارتقى **بالهرمينوطيقا** من أن تكون في خدمة علم خاص، ليصل بها إلى أن تكون علمًا قائمًا بحد ذاته، يؤسس لعملية الفهم والتفسير[3]، و يؤكد **شلايرماخر** في **هرمينوطيقيته** على عنصر مهم وأساسي بالنسبة للعملية التأويلة وهو **الفهم**، حيث « يقصي التأويل ويضع **الفهم**، في صلب الممارسة **الهرمينوطيقية**، لأنَّ التأويل في اعتقاده يبحث فقط عن المعنى الحرفي أو المجازي، في حين أنَّ المطلوب هو خطاب الآخر في غيريته، أي في تفرده »[4] لكننا نجد **شلايرماخر** يحذر في تأويليته من أمر أساسي وهو**سوء الفهم** إذ دعا المفسرون إلى تجنبه، وعدم الوقوع فيه، هذا لأننا نتعرض في كل حين وبشكل عفوي إلى سوء الفهم أكثر من زعمنا أننا نفهم النصوص فهما صحيحاً، خاصة إذا علمنا أنَّ الفجوة

---

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، (ط08)، 2008م، ص:13.

[2] ينظر: عبد العزيز بو شعيرة، غادامبر من فهم الوجود إلى فهم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة–الجزائر، (ط01)، 2011م، ص:15.

• فريدرك شلايرماخر (F.Shleiermacher) (1834م/1768م): لاهوتي وفيلسوف، يعد أول هرمينوطيقي حديث، مؤلف لأهم الأعمال المسرحية اللاهوتية.

[3] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص:20.

[4] ينظر: عبد العزيز بوشعيرة، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، ص:19.

تزداد بيننا وبين النصوص كلما تقدم الزمن، فتصبح بالنسبة لنا أكثر غرابة، لذلك وضع **شلايرماخر** شروطًا ومبادئًا لفن التأويل، التي تتسم بالدقة والصرامة لتجنبنا سوء الفهم[1].

وحسب **شلايرماخر** فإن الفهم يحصل بالتركيز على مستويين أساسيين في النص وهما: **مستوى لغوي** موكل بفهم النص بوصفه جزءً من العالم اللغوي. ومستوى سيكولوجي نفسي يرتبط بالمؤلف[2].

إذن فعملية الفهم والتفسير بالنسبة **لشلايرماخر** تستوجب اتحاد الجانب اللغوي والنفسي معًا، حيث لا تتم العملية بنجاح عند إغفال أحد الجانبين، أو التركيز على أحدهما دون الآخر، إذ « تهتم المقاربة النحوية بدراسة الخطاب من خلال اللغة وذلك يتطلب إحاطة كلية بهذه اللغة من حيث خصائصها وأبنيتها المعجمية والنحوية، أما المقاربة النفسية فتبحث في الخطاب باعتبار جهدًا فرديًا، يرتبط بالموهبة والعبقرية الذاتية التي أبدعته »[3].

انطلاقًا من جهود **شلايرماخر** في تأسيس هذا العلم الواسع، كوَّن **ويلهام دلتاي** (W.Dilthey)• أعماله **الهرمينوطيقية**، ليتمم ما بدأه **شلايرماخر** في دائرة مع **دلتاي** يكون سعي **شليرماخر** في تأسيس **هرمينوطيقا** كونية قد توسع ليصبح كلية العلوم الإنسانية

---

[1] ينظر: عبد الغاني بارة، الهيرمينطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقلي تأويلي)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، (ط01)، 2008م، ص:178.

[2] ينظر: روبرت هولب، الهرمينوطيقا، رامان سلدن وآخرون، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، تر: أمل قاريء وجمال الحريري وآخرون، إشراف جابر عصفور، مراجعة ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة– مصر، (ج8)، (ط01)، (ع1045)، 2006م، (ف09)، ص:403.

[3] عبد الغني بارة، الهيرمنيوطيقا الفلسفة (نحو مشروع عقلي تأويلي)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة– الجزائر، (ط01)، 2011م، ص:180.

• ويلهام دلتاي (W.dilthey) (1833م/1911م)، فيلسوف تاريخ وحضارة وعالم ألماني، تركزت جهوده حول التفرقة بين الطبيعة والإنسانية.

كلها»[1]، إذ نجد "دلتاي" في فلسفته قد ركز على شيء أساسي جدًا، هو التفريق بين العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية والإنسانية، حيث يرى أنَّ مادة العلوم الاجتماعية هي العقول البشرية وهي مادة معطاة وليست مشتقة من الخارج كما هو الحال في العلوم الطبيعية التي تشتق مادتها من الطبيعة، ولذلك فعلى العالم الاجتماعي أنْ يجد مفتاح العالم الاجتماعي في نفسه وليس خارجها، كما يرى أنَّ العلوم الطبيعية تبحث في غايات مجردة، في حين أنَّ العلوم الاجتماعية تبحث عن فهم أني من خلال النظر في مادتها الخام، لذا فإنَّ الإدراك الفني والإنساني هما غاية العلوم الاجتماعية[2].

والتفسير حسب **دلتاي** « هو المنهج العلمي الذي تتميز به المدارس الوضعية، في حين يشكل الفهم أو التأويل المنهج العلمي المناسب لحقل الفكر والعلوم الإنسانية»[3]، لذلك سعى **دلتاي** إلى إقامة أسس منهجية للعلوم الإنسانية، من أجل الوصول بها إلى ما وصلت إليه العلوم الطبيعية، من تقدم ودقة، وبعد عن الذاتية وهذا لا يكون إلا بالاعتماد على التجربة التي هي أساس المعرفة في العلوم الطبيعية « ويجب أنْ نفهم التجربة (Experience) عند **ديلثي** على أساس أنها التجربة المعاشة، عملية الإدراك الحسي، وليست الخبرة باعتبارها موضوعًا للتأمل العقلي »[4] وبهذا عند **دلتاي** نوعان:

1- التجربة المعيشة، التي استعملها في فهم الفكر أو العلوم الإنسانية.

---

[1] دايفد جاسبير، مقدمة في الهرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، (ط01)، 2007م، ص:120.

[2] ينظر نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص:24.

[3] عبد العزيز بو الشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، ص:19.

[4] عبد العزيز بو الشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، ص:25.

2- التجربة العلمية، التي تخص علوم الطبيعة وهذه التجربة تتمتع بطابع العلمية الذي يجعل من التجربة المعيشة والتجربة الممارسة وجهين للحقيقة نفسها[1].

و**دلتاي** بعمله هذا لا يحاول دراسة الإنسان كحالة فيزيائية أو بيولوجية، بلْ يسعى إلى فهم العقل البشري، وهذا من « النظر في عمل العقل البشري أو على حد تعبيره: إعادة اكتشاف الأنا في الأنت »[2]، فنحن لا نستطيع فهم تجربة المؤلف التي يبثها في النص إلا حينما نحاول معايشة هذه التجربة، وأن نحس بها، أو نسقط تجربتنا الخاصة في النص، لنصل إلى فهم تجربة الآخر(المؤلف)، أيْ أنَّ ننطلق في فهمنا للآخر من فهمنا لذواتنا، ولهذا تكون **الهرمينوطييقا** عند **دلتاي** هي عملية الفهم التي تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية المتجلية في الأدب »[3]،إذ يعد اهتمام **دلتاي** بدور المفسر(المتلقي) في عملية الفهم من النقاط الأساسية التي تربط جمالية التلقي **بالهرمينوطيقا**.

ومن الفلاسفة الذين خاضوا في مجال **الهرمينوطيقا**، بشكل موسع وعميق نجد الفيلسوف هانز جورج غادامير (Hans gorg gadamer)• الذي كان متأثرًا بأفكار، سابقيه خاصة أستاذه **هيدجر**، وإن اختلف معه في كثير من النتائج التي توصل إليها « فإن كان **هيدجر** قد أسس **أنطلوجيا** فهم الوجود، تجاوزا للموضوعية المتوهمة، ونقلًا لإشكالية **الهرمينوطيقا** من **إبستيمولوجيا** علوم الفكر إلى **الأنطلوجيا**، فإن **غادامير** بالإضافة إلى

---

[1] حفناوي بلعي، إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (ع440)، 2007م، ص:13.

[2] ناظم عودة خضر الأصول المعرفية، ص:98.

[3] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص:27.

•هانز جورج غادامير (Hans gorg gadamer) (1900م/2002م): فيلسوف ألماني متأثر بالفلسفة الفينومينولوجية، من أبرز مؤلفاته الحقيقة والمنهج 1960م.

ذلك، قد تفرد بدعوته إلى إنشاء **أنطولوجيا** جديدة، تتجاوز فهم الوجود إلى حدث فهم الفهم»[1].

كما سعى **غادامير** –على عكس **دلتاي**– إلى تجاوز المنهج في العلوم الإنسانية حيث كان « يطالب **للهرمينوطيقا** بوضع كلي جامع، فهو مهتم بشرح عملية، الفهم في ذاتها لا في علاقتها بعلم بعينه »[2].

ويعد كتاب **غادامير** "**الحقيقة والمنهج**" من أهم الكتب التي ألفت في مجال الهرمينوطيقا، إذ حقق نجاحًا باهرًا بين جمهور المفكرين والفلاسفة، والحقيقة أنَّ «العطف في عنوان كتاب **جادامير** ينبغي ألا يؤخذ بمعنى الربط بل بمعنى الفصل»[3]، وذلك لأننا نلحظ من خلال هذا الكتاب أنَّ **غادامير** قد فصل الحقيقة عن المنهج، فرفض المنهج العلمي من أجل الوصول إلى الحقيقة، لأنه يرى بأنَّ المنهج العلمي خاص بالعلوم التجريبية فقط، أما بالنسبة للعلوم الإنسانية فالأمر يستوجب وجود بديل للوصول إلى الحقيقة وهو في نظره "**الهرمينوطيقا الفلسفية**".

ونجد **غادامير** يتوافق مع أستاذه **هيدجر** في رد الاعتبار لر**أي المسبق** الذي لطالما تجنبته الفلسفة **الظاهراتية (هسرل)**، وذلك بعد أن أدركا مدى أهمية هذا الأخير في عملية الفهم والوصول إلى ألحقيقة وقد عالج **غادامير** هذه الفكرة تحت **التحيز**(vorurteil prejudice)، وبالتالي فإن **التحيز** من حيث هو منتسب إلى الواقع التاريخي نفسه، ليس عائقًا للفهم بل هو بالأحرى شرط لإمكان الفهم»[4]

وبتأكيد **غادامير** على ضرورة الرأي المسبق في عملية التفسير، فإنه يكون بذلك قد أكد على أهمية التاريخ أيضًا في هذه العملية ،إذ « لا يكون التفسير تفسيرًا سليمًا إلا عندما

---

[1] عبد الغاني بارة، الهيرمينوطيقا الفلسفة، ص:257.

[2] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص:37.

[3] روبرت هولب، الهرمينوطيقا، موسوعة كمبردج، ص:408.

[4] المرجع نفسه، ص:413.

يبين حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه »[1]، حيث إن التاريخ عند **غادامير** « ليس وجودا مستقلًا في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة، ومن جانب آخر. فإن حاضرنا الراهن ليس معزولا عن تأثير التقاليد التي انتقلت إلينا عبر التاريخ »[2].

إن منطلق الافتراض المسبق يعتبر أنَّ هناك نص قبلي سابق للنص، وأنَّ هناك فهم قبلي سابق للفهم، وكذلك هناك تأويل قبلي سابق للتأويل، وهذه التأسيسات القبلية تمثل **أفاقًا منصهرة** من تأويلات وقراءات آنية تشكلت في الحاضر وأخرى تأسست في الماضي[3]، إنَّ التحيزات – كما يسميها **غادمير**– تشكل أفاقًا مختلفة تأسست في الحاضر وأخرى في الماضي، ويؤكد **غادامير** بأنها تنصهر وتندمج فيما بينها للوصول إلى الفهم الذي يصبو إليه المفسر (المتلقي).

ومن خلال هذا الاعتقاد فقد طرح **غادامير** مفهوم الأفق التاريخي بوصفه إجراء يتم به تفسير التاريخ، حيث لا يكون ثمة تحقق خارج زمانية الكائن، التي تسمى باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي »[4].

ويعد مفهوم **الأفق التاريخي** المفهوم الأساسي الذي اعتمد عليه **ياوس** في تأسيسه لمفهومه المعروف **بأفق الانتظار**، وبهذا يكون أصحاب نظرية التلقي قد أفادوا كثيرا من **الهرمينوطيقا**، خاصة أعمال الفيلسوف **غادامير**.

ويقترح **غادامير** فكرة أساسية في عملية الإبداع والتلقي وهي فكرة (اللعب أو اللعبة)، إذ يرى **غادامير** اللعب على أنه طريقة للتغلب على ثنائية (الذات/الموضوع)، فنحن في اللعب نسلم أنفسنا لمجموعة قواعد تتجاوز الذاتية والفردية، فاللعب ينسينا (يجنبنا) مواجهة

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، ص:84.

[2] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص:42.

[3] محمد شوقي الزين، الفينومينولوجيا وفن التأويل

http://www.aljabriabed.net/n16_07azinl.(2).htm?fbclid

[4] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية، ص:101.

اللعبة على أنها موضوع، بل إنَّ المشاركة في اللعب تجعل الذات تتحول إلى حدث، كذلك الأمر في الفن لا نواجهه على أنه موضوع نقرؤه وإنما نشارك فيه (المشاركة في إنتاج المعنى) [1].

يمنح **غادامير**– من خلال هذه العملية– للمتلقي حق المشاركة في بناء العمل الفني شرط أنْ يكون على دراية بقوانين اللعبة، وأن يملك خلفية وتجربة تساعده على الخوض فيها، بالإضافة إلى الاستعانة بالوسيط اللغوي، إذ « إنَّ العمل الفني – وكذلك اللعبة– يبدأ من المبدع (أو اللاعب) وينتهي إلى المتلقي(أو المتفرج) من خلال وسيط – هو الشكل– محايد إلى حد كبير، هذا الوسيط ثابت مما يجعل تلقيه عملية ممكنة ومتكررة في نفس الوقت من جيل إلى جيل »[2].

إن طرح "غادامير" لفكرة اللعب التي تساعدنا على المشاركة في إنتاج المعنى، هي فكرة أساسية في عملية التلقي، والقاعدة التي تقوم عليها نظرية التلقي.

---

[1] روبرت هولب، الهيرمينوطيقا، موسوعة كمبردج، ص:410.

[2] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص:41.

المبحث الثاني: جهود العلماء المعاصرين في تطوير جمالية التلقي:

نشأت نظرية التّلقي مع نهاية الستينيات من القرن العشرين بألمانيا، على يد كل من الأستاذين: هانز روبرت ياوس(Hans Robert Jauss) وفو لفغانغ آيزر" (Wolf gang) (Izer) من جامعة كونستانس (constance) التي ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بنظرية التلقي حتى أصبح ذكر إحداهما يستلزم الأخرى، بما قدمته من طروحات جديدة ومفاهيم نظرية، حولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية؛ وذلك أنها أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ، وطرق فعالية القراءة ودور المتلقّي في إنتاج هذه العملية[1].

ونظرية التّلقي تتميز عن غيرها من المناهج السّياقية والنّصّانية التي تناوبت السلطة في السّاحة النّقدية ردحًا طويلًا من الزّمن بإعطاء السّلطة للمتلقّي بدون أدنى مناوئ، وبوّأته المكانة اللائقة على عرش الاهتمام الذي تناوبه المؤلف والنص من قبل، وما يحدثه هذا الاهتمام من إنشاء فرص أكثر بين النص ومتلقيه « حيث اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزًا كبيرًا ومهمًا في الدراسات النقدية الحديثة /.../ فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر في العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك ».[2]

---

[1] ينظر: محمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، (ع24)، جامعة محمد الخامس، المغرب، (د ط)، (دت)، ص:26.

[2] موسى سامح ربابعة، جماليات الاسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الاردن، (ط01)، (دت)، ص:99.

بمعنى هذا أنّها تركز على المتلقي وعلاقته بالنص الأدبي، والكشف عن جمالياته، وكيفية تلقيه.

استطاع المتلقّي أن يأخذ مكانة في الدّراسات النّقدية الحديثة، بعد أن كان عنصرًا مهملًا بين عناصر العملية الإبداعية، فالمتلقّي من هذا المنطلق يسهم في إبداع العمل الأدبي، بحيث يضفي خبراته وثقافته على هذا النص، وما النص إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينية ارتباطًا لازمًا، فتكوين النّص يعني تطبيق استراتيجية عليه تتضمن توقّعات حركة الآخر، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال[1]، حيث يتخطّى القارئ حدود البنية اللّغوية المغلقة إلى عوالم وفضاءات واسعة القراءة والتأويل.

3- جهود الرواد الفلاسفة في تطوير جمالية التلقي:

جهود الفيلسوف " ياوس":

حاول "ياوس " من خلال مشروعه النقدي أن يخلّص النقد الأدبي مما وصل إليه من انسداد مع الاتجاهين: الاتجاه التّاريخي الماركسي والاتجاه الجمالي الشكلاني حيث يقترح نموذجا بديلا للتّاريخ الأدبي مستفيدا من كليهما في الدعوة إلى التّوحيد بين تاريخ النّص وجمالياته، لأنّ« مهمة التّاريخ الأدبي تكمن في الدّمج النّاجح للماركسية بالشكلانية ويمكن ذلك بإرضاء المتطلّبات الماركسية المتعلّقة بالتّوسط التاريخي تاركين للشّكلانية عالم الإدراك الجمالي»[2] بهذا يكون قد انتهج منهجا ثالثا وسطا بين الماركسية والشكلانية.

التاريخ عند" ياوس" ليس هو التّاريخ بصورته التّقليدية التي تقطع العلاقة بين التّجربة الماضية والمؤلفات الحاضرة ،ووظيفة التّاريخ عنده تتجلّى في تتبّع التّطورات التي تطرأ على

---

[1] ينظر: امبيرتو ايكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص:67.

[2] روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، (ط01)، اللاذقية-سوريا، 2004م، ص:107.

تلقّي العمل الأدبي بخلاف الدّراسات السّابقة التي كانت تنظر إلى تاريخ الأدب بصفته تاريخا للمؤلّفين فقط، و التّاريخ الحقيقي للأدب هو تاريخ التلقيات وردود أفعالها،ولأن الفهم الدقيق و الشامل لأي عمل أدبي لا يتحقّق دون الاطّلاع على القراءات السّابقة،وإنّ سيرورة العمل الأدبي ضمن هذا التاريخ لا يتم إدراكها دون المشاركة الفعالة للقارئ؛أي أنّ العمل الأدبي بدوره لا يجد لنفسه موضعا داخل التّاريخ دون الإشراك الحيوي للقارئ.

المفاهيم الإجرائية عند "ياوس ":

1-أفق التوقع (Horizon d'attente):

اقتضت نظرية التّلقي دراسة نوعيّة معيّنة من القرّاء، يمتلك كل منهم أفقًا فكريًا و جماليًّا، و يحدّد شروط تلقّيه للنّص الأدبي و تعبئته بالمعنى و تأويل بنيته الشّكلية[1].

يعد أفق التّوقع عند ياوس حجر الزّاوية لنظرية التّلقي و يسمى أيضا أفق الانتظار،وهو مفهوم جديد للرؤية التّاريخية في تفسير الظّاهرة الأدبية وتأويلها،حيث «يعد هذا المفهوم مدار نظرية "ياوس" الجديدة، لأنّه الأداة المنهجية المثلى التي ستمكّن هذه النّظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة، القائمة على فهم الظّاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتّاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة/.../ إذن بفضل أفق الانتظار تتمكن النّظرية من التّمييز بين تلقّي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقّيها في الزّمن الحاضر مرورا بسلسلة التّلقّيات المتتالية[2].

أي أنّأفق التّوقع يساعد كثيرا في فهم رد فعل القرّاء على الأعمال الأدبية ومن خلاله يتم بناء المعنى و إنتاجه، وتحديد الأهمية التّاريخية والجمالية للعمل الأدبي وذلك من خلال استمرارية الحوار بين العمل و الجمهور المتلقّي.

---

[1] ينظر: هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي ، مقدمة المترجم .

[2] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت-لبنان، (ط1)، 2007م، ص:162.

وتنظر "بشرى موسى صالح" إلى الأفق على أنّه « الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتّحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التّأويل الذي هو محور اللذة»[1]؛ وارتباط إنتاج المعنى بالتأويل لأنّه عالم مفتوح على ثقافة وخبرات القارئ التي يمارس بها التّحليل، فمن تنوع القراء واختلاف خبراتهم وثقافتهم أصبح لكل عمل أدبي عدد لا متناه من التّأويلات.

يشير " ياوس" إلى أنّ مفهومه- أفق التوقع- يتضمن ثلاثة عوامل أساسية:

1- التّجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النّص.

2- شكل الأعمال السّابقة وموضوعاتها التي يفترض معرفتها.

3- التّعارض بين اللغة الشّعرية واللغة العلمية أي التّعارض بين العالم المتخيّل والواقع اليومي.[2]

بناء على هذا فإنّ عملية القراءة للظّاهرة الأدبية تخضع لمجموعة من المبادئ التي تجعل من العملية قائمة على تصوّر منهجي ناتج عن دراية بهذه المبادئ والقيم الأدبية التي تصنع في إطار الجنس الأدبي الذي يحدد الظّاهرة الأدبية وفي حدود المعرفة المتشكّلة عن الأعمال السّابقة، وما يخص التّعارض الكامن بين العوامل الخيالية التي تنسجها اللغة الشّعرية والصّورة الواقعية التي ترسمها اللغة اليومية، حيث تكون هذه عبارة عن معايير كفيلة بالقراءة الصّحيحة.

كل قارئ يقبل على النّص وله خلفية معرفية تؤدّي إلى تكوين تصوّر مسبق، يجعله يحمل أحكاما يطرق بها باب العمل الأدبي، فيعيش القارئ توقّعا يجعله في حالة انفعال

---

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء- المغرب، (ط01)، 2001م، ص:45.

[2] المرجع نفسه، ص:46.

وغالبًا ما يكون الأفق عرضة للموافقة أو التخييب وفق الاستجابة القرائية للمتلقّي والأثر الذي يمكن أن يحدثه العمل فيه، وهي حالتان:

الأولى: يكون العمل الأدبي مألوفًا لدى المتلقّي شكلًا ومضمونًا ويتماشى مع المعطيات التي عهدها في قراءاته السّابقة يكون عندها الانطباع فاترًا، كقراءة قصيدة مكتوبة بمعايير معهودة، بالتالي هي مألوفة فلا يتشكّل أيْ انطباع حولها.

الثانية: يكون العمل الأدبي مناقضا و مخالفا لتوقّعات المتلقّي حيث يخيب ظنّه وهذا ما يعرف ب(خيبة الانتظار) أو (خيبة الأفق).

يمكن تمثيل خيبة الأفق بالمقدّمة الطللية في القصيدة العربية القديمة إذ اعتاد الجمهور(المتلقّي) على نظام خاص في مقدّمة القصيدة كالبكاء على الطّلل ووصفه وتذكر الحبيبة، فإذا جاء العصر العباسي أصيب هذا الجمهور المتلقي بالخيبة(خيبة الانتظار) ذلك أنّ معاييره في الموضوع قد انتهكت، فلم تعد القصيدة تبدأ بالطلل ولا بذكر الحبيبة[1]، هنا تبرز قدرة المتلقّي على فهم العمل الأدبي بتطوّراته المختلفة وعلى هذا الأساس فإنّ المتلقّي هو المتحكّم الأوّل بعملية تطوّر هذا العمل وليس المؤلّف كما هو مألوف.

هذا ما يذهب إليه ناظم عودة بقوله: « أنّ الحقيقة الثانية التي نلتمسها من خلال مفهوم أفق الانتظار إنّ مقياس تطوّر النّوع إنّما هو المتلقّي،وذلك لأنّ مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجاربه السّابقة في قراءة الأعمال هي تخص ذلك التّطوّر في اللحظة التي تتعرّض فيها تلك المعايير إلى تجاوزات في الشّكل واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة الخيبة»[2].

يرى **ياوس** أنّ القيمة الجمالية للأعمال الأدبية تكمن في العلاقة بين أفق التّوقّع والقارئ لأنّ « الأعمال الأدبية الجيّدة هي وحدها القادرة على جعل أفق انتظار قرّاءها يكمن

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين وآخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة بسكرة – الجزائر ، (ط01)، 2009م، ص:38.

[2] ناظم عودة خضر، الأصول العرفية لنظرية التلقي، ص:140.

بالخيبة، أمّا الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإنّ مآلها مثل هذه الأعمال هو الاندثار السّريع»[1]،أي أنّ الأعمال الجيّدة هي التي تخيب آفاق القرّاء،بينما الأعمال التي توافق آفاق انتظارها وتلبّي رغبات القرّاء المعاصرين هي أعمال بسيطة لأنّها نماذج تعوّدوا عليها،وبمعنى آخر أنّه كلّما انحرف العمل الأدبي عن أفق توقّع القارئ حققه أدبيّته.

2-المسافة الجمالية:(Distance Esthétique)

هي مفهوم يتمّم مفهوم الأفق ويعضّده، وهي من أهم المفاهيم الإجرائية المعتمدة في نظرية "ياوس" حيث يعرفها بقوله :«ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه و بين أفق انتظاره، و يمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه»[2]،وهي المسافة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفا و العمل الأدبي الجديد، وهذا الأفق الذي تتحرّك في ضوئه الانحرافات عمّا هو معهود.

أفق الانتظار الموجود سلفا ←المسافة الجمالية ←العمل الأدبي الجديد القارئ بوعي جديد

نوع الاستجابة	المسافة الجمالية	القيمة الجمالية
توافق أفق الانتظار	ضيقة	عمل بسيط رديء
تخيب أفق الانتظار	واسعة	عمل فني أدبي

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة- مصر ، (ط01)، 2000م، ص:67 .

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

تعد المسافة الجمالية في نظر" **ياوس**" هي المعيار الذي يقاس به جودة العمل الأدبي و قيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد و بين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته(عمل فني رفيع) ولكن عندما تتقلّص هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيط و رديء؛ أي أنّ المسافة الجمالية أصبحت مؤشّرا على مدى أدبية العمل الأدبي و معيارًا هامًا بالنّسبة للتحليل التّاريخي للعملية الإبداعية.

لقد أثار هذا المفهوم إشكالية كبيرة؛ إذ أصبحت جمالية الأعمال الأدبية مرهونة بمدى تخييب أفق توقعات القارئ، فعليه أن يكون العمل الأدبي الجديد محدَثا غريبا على ما هو مألوف، وإلّا لا يعتبر عملًا أدبيًا فنياً، وهذا ليس بالضرورة، فهناك أعمال لم تكن غريبة على المتلقي ولم تكسر أفقه، وكانت أعمال جيّدة. أضف إلى ذلك فليس بالإمكان تحديد تلك المسافة بين العمل الأدبي والأفق بكل دقة وفي كل الأحوال.

كما هذا المفهوم يحدد لنا ما يحدثه العمل الأدبي في المتلقي فقط، أما ما يحدثه المتلقي في العمل الأدبي فأمر لا اعتبار له،في حين أن موضوع نظرية التلقي هو التفاعل بين المتلقي والعمل الأدبي.

3-اندماج الآفاق: Fusion des horizon

يستعمل هذا المفهوم لتفسير ظاهرة التّأويلات المختلفة التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة تلقّياته المتتالية، «و يعتبر هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية التي تبين فقط التقاطع بين "ياوس" و المشروع الهيرمينوطيقيل "غادامير" الذي أثار هذا المفهوم في كتابه(الحقيقة و المنهج) وسمّاه بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النّص و قارئه عبر مختلف الأزمان، ويعبر "ياوس" بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات التّاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التّجاوب»[1].

[1] أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية،في النقد العربي المعاصر ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية جامعة الحاج لخضر، باتنة- الجزائر، (2010م-2011م)، ص:53.

وعليه أن يكون القارئ محاورا جيّدا للنّص وفق منطق(السّؤال والجواب) إذ ينطلق السّؤال من القارئ إلى العمل الأدبي يستنطقه الإجابة، من خلال تلقياته المتتالية، فيصبح السّؤال بهذا الشّكل نقطة تجمع بين الأفقين الماضي والحاضر ومع ذلك فإنّ الدّلالات و التأويلات تتجدّد و تتغيّر في ظل هذا الاندماج للآفاق فمثلا« لو أخذنا تراثنا النّقدي العربي كعمل أدبي، محل تلقّ عبر عصور مختلفة و استطلعنا مثلا قراءة "الجاحظ" و أفق انتظاره ثم قراءة أخرى "لمحمد مندور"، وقراءة ثالثة "لمصطفى ناصف" أو" جابر عصفور" لوجدنا "محمد مندور" قد تلقى التراث العربي وفق أفق توقع يتلاءم و معايير عصره مع الاستعانة بأفق توقع "الجاحظ" بالطّبع، والشيء نفسه يحدث مع "مصطفى ناصف" الذي يقوم بدمج أفق توقعه ذي التوجه الحداثي مع أفقي التوقع السّابقين ليصل إلى فهم جديد لهذا التراث».[1]

أيْ القارئ يلتقي مع العمل الأدبي عبر أسئلته الخاصة مستحضرا في الوقت ذاته الأسئلة التي ألقيت على العمل عبر تاريخ تلقّياته، و بهذا يتحوّل العمل الأدبي من خطاب يحمل معنى واحد إلى فضاء منفتح على تأويلات متتالية ومتعدّدة وأسئلة متجدّدة، وهنا يمكن التّواصل بين الماضي و الحاضر من خلال جعل الأعمال الماضية منفتحة باستمرار على اللّحظة الرّاهنة،هذا ما يفسّر سير خلود الأعمال العظيمة وسير تأثيرها الدائم، حيث تحمل في طيّاتها أجوبة صالحة عن الأسئلة المحيّرة التي تشغل بال قرائها المتعاقبين.

يشير"ناظم عودة" إلى «أنّ التّأويل الذي تمارسه جمالية التّلقي يعني التّعرف على السّؤال الذي يقدّم النّص جوابا عنه، و بالتّالي إعادة لبناء أفق الأسئلة و التّوقّعات الذي عاشه العصر الذي فيه العمل الأدبي إلى متلقّيه الأوائل»[2]،فتشكّل الآفاق واندماجها بمنطق السّؤال والجواب، يجعل هناك حوار مستمر بين العمل الأدبي وقرائه المتعاقبين عليه،يتم من

---

[1] رضا معرف، "جدلية التاريخ و النص و القارئ عند نقاد مدرسة كونستانس"، مجلة كلية الآداب و اللغات، (ع12)، جامعة بسكرة– الجزائر،2012م، ص:277.

[2] ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:136.

خلال هذه المفاهيم الإجرائية عملية بناء المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة.

2- فعل القراءة و بناء المعنى عند " إيزر ":

ركّز "**إيزر**" في طروحاته على قضية التفاعل بين النص و القارئ لأنها«نقطة البدء في نظرية "فولفانغ إيزر" الجمالية هي ذلك العلاقة الدياليكتية التي تجمع بين النّص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة»[1].

اعتمد " ايزر" في فهمه لعملية القراءة و بناء المعنى على مفهوم آخر مختلف عن التيارات النّقدية التي سبقته متأثرا بالظّاهراتية و نظرتها للعمل الأدبي التي أكدت على أنه «لا يجب أن نصب اهتمامنا على النص الأدبي فقط بل أيضا بمعيار مساو بالأفعال المتضمّنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النّص»[2] لهذا اهتم " إيزر" بالنص الفردي و علاقة القرّاء به انطلاقا من الاتجاه الظاهراتي الذي يحرص على دور الذّات في بناء الفهم الذي هو نتاج التّفاعل بين النّص والقارئ[3]،ويرى العمل الأدبي ليس نصا مكتملا وليس له وجود حقيقي إلا بوجود القارئ بل هو تركيب والتحام بينهما–النص والقارئ– لأنّهما يشكّلان بعضهما.

لهذا السبب نبهت الظاهراتية إلى أنّ دراسة العمل الأدبي ليس الاهتمام بالنص فقط بل كذلك الاهتمام بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع النّص هذا ما تأثر به"إيزر"،وذلك بقوله:« فالنّص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنّص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التّحقّق ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل

---

[1] سامي إسماعيل، جماليات التلقي، الأعلى للثقافة، القاهرة– مصر،(ط01)، 2002م، ص:111.

[2] المرجع السابق، ص:111.

[3] ينظر: عبد الرحمان تبرماسين و آخرون، نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ص:43.

الأدبي قطبين قد نسمّيهما: القطب الفنّي والقطب الجمالي،الأوّل هو نص المؤلّف و الثّاني هو التّحقّق الذي ينجزه القارئ».[1]

أي أنّ القطب الفنّي يكمن في النّص المتحقّق عبر النّسيج اللّغوي وما يتضمّنه المؤلّف في نصّه، أمّا القطب الجمالي فهو التّحقق الذي ينجزه القارئ عبر عملية القراءة، والعمل الأدبي لا سبيل لتحقيقه إلّا من خلال التّفاعل المتبادل بين نصّ المؤلّف والقارئ.

التّفاعل بين النّص والقارئ هو الشّيء الأساس في فعل القراءة من منظور "إيزر" أي إخراج النّص من حيّزه المجرّد إلى حيّزه الملموس(العمل الأدبي)، لأنّ العمل الأدبي عند "إيزر" لا يقصد به النّص إلاّ بعد أن يتحقق ويتجسّد عن طريق التّفاعل مع القارئ.

يقدم"إيزر" مجموعة من المفاهيم الإجرائية، التي تضمن عملية القراءة والمتمثلة في (القارئ الضمني)،(السجل النصي)، (الاستراتيجيات)،(مستويات المعنى) (مواقع اللاتحديد).

1-القارئ الضمني:(Lecteur implicite)

يفهم مما سبق أنّ العمل الأدبي لا يتحقق من تلقاء نفسه، وإنّما استنادا إلى فعل انجازي يقوم به القارئ الذي هو طرف ملازم للنص والتفاعل معه، وليس للقارئ الضّمني سوى دور القارئ المسجل داخل النص« هو بنية النّص تتوقّع حضور متلقّ دون أن تحدده بالضّرورة، إنّ هذا المفهوم يضع نيّة مسبّقة للدّور الذي ينبغي أن يتبنّاه كل متلقّ على حده».[2]

إلاّ أنّ هناك نوع من القرّاء تتبنّاه طائفة من الباحثين ممن يهتمّون بشعرية التّواصل فهناك "القارئ المتميز" عند" ميشال ريفاتير"Michael Riffaterrie و"القارئ النّموذجي"

---

[1] فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس- المغرب، (ط د)، (د ت)، ص:12.

[2] فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، ص:30.

عند" امبرتو ايكو"Umberto Eco إلا أن هذه الأنواع من القراء في نظر"إيزر" عاجزة و غير قادرة على التّفاعل مع النّص، حيث سعى إلى تجاوزها ليصل بمفهوم معين بشأن القارئ و هو مفهوم" القارئ الضّمني" «فالقارئ الضّمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النّص، إنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي»[1] إنّ هذا القارئ المغروسة جذور بصورة راسخة في بنية النّص هو المفهوم البديل الذي يتناسب تماما مع توجهات نظرية"إيزر" وإنّ لكل نص أدبي مرجعيات خاصة، بإمكان القارئ المساهمة في تجسيدها في إنتاج المعنى الكامن داخل النّص.

وعليه أنّ القارئ الضّمني هو محور عملية القراءة، وهو مفهوم تجريدي ليس قارئا حقيقيا أو قارئا فعليا،إذ إنّه يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة خاصة في فهم النّص الأدبي و تحقيق استجابات فنية لتجاربه التي أصبحت خلفية مرجعية يستند إليها في عملية بناء المعنى، وهي وظيفة حيوية بين النّص وبينه.

2-مواقع اللاتحديد:(Emplacements non identifier)

أخذ " **إيزر**" هذا المفهوم من "انجاردن" حيث ينظر إلى النّص على أنّه جوانب تخطيطية مصحوبة بفراغات، يسميها "انجاردن" بالفجوات أو مواقع اللاتحديد، بفضلها يستطيع أن يدخل كل من القارئ والنّص في علاقة حوارية تفاعلية لبناء المعنى«تحدث اضطراب في ذهن القارئ الذي يفجر نشاطه المكوّن،هذا النشاط الذي لا يمكن أن يهدأ إلا بفعل إنتاج الموضوع الجمالي»[2]عناصر اللاتحديد هي التي تمكّن النّص من التّواصل مع القارئ بمعنى أنّها لا تحثّه على المشاركة في الإنتاج؛« يعتبر"ايزر" القيمة الجمالية في حدّ ذاتها نتاجا لعملية التّحقيق و سد أماكن اللاتحديد النّصية»[3]حيث أن المتلقّي هو من يتكفّل بإعطاء دلالات متعدّدة للنّص عبر عملية ملء الفراغات، لأنّها العنصر الأساسي

---

[1] غولغانغ ايزر، فعل القراءة، ص:30.

[2] المرجع نفسه، ص 108.

[3] عبد الكريم شرفي، من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، ص:223.

المسؤول عن إحداث الاستجابة الجمالية، كما أنّها الطريقة التي تمكن النّص الأدبي من ممارسة نوع من الإغراء الجمالي يجعل القارئ يقبل على قراءة النّص وبالتالي المشاركة في بناء معناه .

3-السجل النصي: (Le répertoire du texte)

هو كل الإحالات التي يتم بها بناء المعنى، و تكون هذه الإحالات إلى ما هو سابق على النّص وهو ليس جديد جدة مطلقة، بل يستند إلى مجموعة من المرجعيات كالنّصوص الأخرى أو كل ما هو خارج عنه كالسّياقات الخارجية المختلفة، كما يشير إليه عبد الكريم شرفي:«بأنّه عبارة عن مجموعة من المعايير والمواضعات والاتّفاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى جمهور المتلقّين،والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه و بين القارئ»[1]؛ أي أنّ النّص لحظة قراءته يتطلب سجل_النّص_الذي في ظلّه تتم عملية التّفاعل بينه وبين القارئ ويتحدّد الأفق،والمعنى الناتج عنه يكون دائما بتفعيل البنيات النّصية الممنوحة والإستراتيجيات التي توجه القارئ .

4-الاستراتيجيات النصية: (Les Stratégies Textural)

هي عبارة عن مجموعة من القوانين التي لا بد لها من مرافقة التواصل الذي يتم بين المؤلف والقارئ، وظيفتها أنّها تصل بين عناصر السّجل و تقييم العلاقة بين السّياق المرجعي والمتلقّي، أنّها تقوم برسم معالم موضوع النّص ومعناه[2]و«هي المسؤولة عن كيفية توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السّجل على النّسيج النّصي،وبالتّالي على ضوئها يتحدّد النّص في بناءه وفي شكله الخاص».[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص:193.

[2] ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة- مصر ،(دط)، (دت)، ص:130.

[3] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص:201.

أي إمكانية الاستعانة بالسّياقات الخارجية لكن في الحدود التي يمكن أن ترسمها توجيهات النّص، معنى النّص لا يمكن أن يبنى إلاّ وفق إستراتيجية محددة.

5-مستويات المعنى:

من خلالها أنّ المعنى لا يظهر للقارئ دافعه واحدة و إنّما عبر مستويات وذلك بفعل الإدراك الجمالي، حيث يشير" ايزر" « أنّ النّص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر وإنّما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي فهو يرى أنّ هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى،تحتل خلالها العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي(السّياق المرجعي)إلى المستوى الأمامي(النّص)» [1] تنظّم هذه النّظرية علاقة النّص بالسّياق الخارجي،وأنّ النّص لا يمكن فهمه إلّا على ضوء هذه الخلفية ،وكذلك كفاءة القارئ المعرفية وقدرته على الاستمرار في عملية القراءة والوصول إلى بناء الموضوع الجمالي.

6-وجهة النظر الجوالة : (Le ponant de vue mobile)

تعد من المفاهيم النّقدية التي وظّفها " ايزر " ضمن نظريته ، بحيث يرى من خلال هذا المفهوم أنّ القارئ يجول في النّص فلا يمكن أن يفهمه دفعة واحدة إلّا من خلال المراحل المختلفة و المتتابعة للقراءة بدءا من البنيات الظّاهرة وصولا إلى البنيات الخفية التي تشكل بنيات الغياب في النّص [2] وهذا يشير إلى أن وجهة النظر الجوالة هي نشاط قصدي واع يقوم به القارئ من خلال عملية الهدم و البناء و تكون هذه العملية لها علاقة بالخبرة الجمالية للقارئ و ما يدّخره من مرجعيات ومعايير،فيهدم ما بناه ليعيد البناء مرة

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص:154.

[2] ينظر: إيزر، فعل القراءة ، ص:57 .

أخرى « وهكذا فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب وتذكر» [1] ومنه أنّ فعل القراءة يختلف من فترة إلى أخرى و ثم تتشكّل عبر السيرورة التاريخية وجهات نظر مختلفة .

من خلال هذا نرى أنّ " إيزر " قد تميّز في مشروعه النّقدي حيث اشتغل على مجال جديد من مجالات الظّاهرة الأدبية ،كانت نظريته تنطلق من خطّين مزدوجين متبادلين من النّص إلى القارئ و من القارئ إلى النّص في إنتاج المعنى،وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات.

الخلاصة:

قامت نظرية التّلقي بتمجيد المتلقّي وفتحت له الباب على مصراعيه للتّعامل مع النّصوص الأدبية بشتّى التّأويلات وكافة التّوقعات التي قد تكون راسخة في ذهنه.

العلاقة التّفاعلية عند "ياوس" تكون من القارئ إلى النّص؛ لأنّه يأتي يحمل أفق توقّع اكتسبه من قراءات سابقة للجنس الأدبي ليواجه النّص، أمّا "ايزر" فتنطلق العلاقة من النّص الذي يخبئ في ثنياه الكثير من المعاني غير المحددة يأتي القارئ لتحديدها.

تبقى إشكالية نظرية التلقي في تجسيد المفاهيم الإجرائية التي أتى بها روادها على مستوى التّطبيق؛لأنّ نظرية التّلقي كمثيلاتها من النظريات النّقدية من بنيوية وسيميائية،ظلّت مفاهيمها نظرية أكثر من كونها تطبيقية؛خاصة وأنّ روّاد هذه النّظرية لم يضعوا نموذجا تجسيديا لكل هذه المفاهيم التّنظيرية والتّجريدية في الكثير من الأحيان.

نظرية التّلقي هي ممارسة فلسفية حول الكيفية التي يتم بها التّلقي وإنتاج المعنى وفهمه،لهذا تبقى بعض المفاهيم الإجرائية عبارة عن موجودات نظرية تستثمر في النّشاط الذهني والفكري على مستوى المتلقّي كآليات موجّهة لعملية الإدراك والقراءة.

---

[1] المرجع نفسه، ص:61.

الفصل الثالث

ترجمة شخصية الشاعر بدر شاكر السياب

2-مولده ونشأته:

ولد الشاعر بدر شاكر السياب سنة (1926م)، في قرية صغيرة تدعى "بقيع" بإحدى ضواحي "جيكور" مركز أبي الخصيب، التي تمثل مركز قضاء تابع للواء البصرة يضم عددا من القرى، من بينها قرية لا يتجاوز عدد سكانها ألفا ومئتي نسمة تقع على ما يسمى "نهر أبو فلوس " من شط العرب وتدعى **جيكور**[1] من أسرة عربية كريمة، يرجع نسبها إلى قبيلة ربيعية ذات التاريخ العريق، وكانت هذه الأسرة تملك الجاه والنفوذ في أواخر العهد العثماني بالعراق.

وقد عمل والد الشاعر شاكر عبد الجبار السياب مزارعاً في بعض البساتين، وعاش عيشة الكفاف مع والده وأخويه عبد القادر السياب وعبد المجيد السياب، وكان بدر باكورة والديه ثم رزق والده بمولود ثان أسمياه عبد الله ثم بمولود ثالث أسمياه مصطفى.

وكان بدر في بداية طفولته يغني للحياة رغم الفقر والجوع الذي كان يخيم على حياته، كان يمضي معظم أيامه بين ضفاف "نهر بوي" بحثا عن السمك والمحار، وفي المساء يجلس إلى أفارد أسرته يستمع إلى القصص الشعبية من أمه وعمته وجدته مما ترك في نفسه ثروة أدبية فيما بعد[2].

لكن هذه السعادة لم تدم طويلاً إذ سرعان ما هبت العواصف الهوج لتحطم بقية حياة هذه الأسرة، ففي 1932م توفيت والدة الشاعر مما أفقده العطف والحنان وبذلك كانت هذه

---

[1] هاني الخير، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث،بدر شاكر السياب، ثورة الشعر ومرارة الموت، دار رسلان، دمشق- سوريا، (ط01)، 2006م، ص:08.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، أحمد صلاح عبد ربه، شاعر الرافدين بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية اللغة العربية (جامعة الأزهر لنيل شهادة درجة الدكتوراه للأدب والنقد،(1296م-1397م)، ص:10.

التجربة هي الصدمة الأولى في حياته، وفي نفس هذا العام أدخله أبوه مدرسة باب سليمان الابتدائية، وكان يذهب إليها غادياً ماشياً على قدميه، وسط هجير الحر وزمهرير الشتاء، وعند زواج أبيه من امرأة أخرى مما جعله يفر من منزل أسرته إلى أحضان جدته "بجيكور" وفي عام 1936م، أول انقلاب عسكري في العراق بقيادة الفريق "بكر الصيفي" مما جعل الحياة السياسية في العراق جحيماً لا يطاق، وفي هذا العام أكمل، بدر الدارسة الابتدائية في مدرسة باب سليمان ذات الصفوف الأربع[1].

حين أنهاها سنة 1938م، والتحق بمدرسة البصرة الثانوية للبنين في خريف السنة نفسها، أخذ بدر، وانتقل إلى دار المعلمين في بغداد، ودرس بشعبة اللغة العربية، كانت ببغداد تجربة جديدة في حياة السياب[2] ، وكان عليه لكي يكمل تعليمه العالي أن يهجر جيكور والبصرة والجنوب، إذ شدته نداءات بغداد المدوية، فدخل عاصمة الرشيد صبيحة أحد الأيام أواخر سنة 1943م.

ملتحقاً بدار المعلمين العالية التي تخرج منها نهاية سنة 1949م، بشهادة بكالوريوس[3] في اللغة الانجليزية والأدب الانجليزي، وتعرف خلال سنوات الدارسة شخصيات أدبية مثل: **الشاعر عبد الوهاب البياتي، والكاتب إبراهيم جبران، والشاعر الكبير سليمان العيسى، ونازك الملائكة وآخرين**[4] واصل دراسته الجامعية خلال خمس سنوات طوال حتى استطاع في النهاية أن يتخرج في دار المعلمين العالية ومعه شهادته العالية في

---

[1] المرجع نفسه، ص:11.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث03 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر توزع في البلاد العربية وأوروبا،(ط02)، 1996، ص:261.

[3] محمد صالح رشيد، الطفل في شعر السياب، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، (مج11)، العدد01، جامعة الوصل، ص: 02.

[4] المرجع نفسه، ص:02.

الأدب الانجليزي سنة 1948م، بصورة مشرفة تدعو للفخر والإعجاب، وبعد أن حقق الشاعر آماله في ميدان العلم والمعرفة قدم طلباً للعمل بوازرة المعارف العارقية. وفي سنة1948م تم تعيينه مدرساً للغة الانجليزية بثانوية "الرمادي" غرب بغداد حوالي 90 كلومتراً. وبهذا انتقل الشاعر من مرحلة الحياة النظرية إلى أبواب الحياة العملية ليشق طريقه وسط أشواكها وزهور آمالها معاً[1].

كما تشمل ذكرياته أقاصيص جده عبد الجبار بن مرزوق السياب وأقاصيص العجائز من عمه وجده وغيرهما، ومن أقاصيصهما حكاية "عبد الماء "ولعبة " على "شاطئ بويب"، وهو لا يفتأ يذكر بيتاً في "بقيع" يختلف عن سائر البيوت، في أبهائه الرحبة وحد لائقة الغناء، ولكن اشتد ما يجذب نظره في ذلك المنزل القطاعي تلك الشناشيل. وهي شرفة مغلقة مزينة بالخشب المزخرف والزجاج الملون[2].

لقد ملا بدر شاكر السياب بهذه الدنيا مروراً سريعاً، على مدار تسع وثلاثين سنة، كانت مسرحاً للألم والانفعال، فحرم حنان الأم صغيراً، وعاش فقيرا، مريضاً مشرداً، يسعى وراء تيارات سياسية ثائرة، فتخبط بكثير من المحن وقد صقل شعره العذاب، فراح يذوب حنيناً لاهباً إلى عطف أمه وإلى مسقط رأسه جيكور[3].

لكن وطأة المرض لم تمهله، وكان عليه أن يسافر للعلاج، فقصد بيروت أملاً بالشفاء في أوساط، ودخل مستشفى الجامعة الأمريكية طالباً مساعدة مالية من الحكومة العراقية /.../ وكانوا الأطباء متناولين في معالجته، لكن حالته كانت تزداد سواء، وعلى الرغم من فشل معالجته، إلا أن آماله كانت كبيرة في الشفاء. كما كان إنتاجه الشعري ضئيلا /.../

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، أحمد صلاح محمود عبد ربه، شاعر الرافدين بدر شاكر السياب، ص:27.

[2] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص:27.

[3] ديوان بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة،دار العودرة، بيروت– لبنان، (ط01)، 2016م، (مج01)، ص05.

كتب بعض القصائد وهو في المستشفى وفي فندقه وقد خيمت عليها أشباح الموت والمرض والرحيل عن هذه الدنيا /.../ حيث كتب قصيدة "نداء الموت"وفيها نوع من[1] التسليم للموت حيث يقول:

يمدون أعناقهم من ألوف القبور يصبحون بي أن تعال،

نداء يشق العروق، يهز المشاش، يبعثر قلبي رمادا

أصيل هنا مشعل في الظلال

تعال اشتعل فيه حتى الزوال"

وفي قصيدة أخرى عنوانها "ربيع الجزائر" صورة أخرى للموت يقدمها الثوار الجزائريون فداء لأرضهم...

ومرضه الذي لم يدعه يستريح هنيهة، وكانت فترة قاسية عانى فيها من الأوجاع، الأمر الذي جعل اليأس يتسلل إلى نفسه في هذا المنفى الذي هو فيه، وكانت حالته المرضية يتمحور حول فقر الدم الخبيث الذي يؤثر في حركة الأعصاب[2].

وفي الساعة الثانية والدقيقة الخمسين ظهر الخميس الواقع في 1964/12/24م رئوية شعبية حادة. بم يستطع تحملها ففارق على إثرها الحياة منهياً عمراً زمنياً قصيراً في السنين وطويلاً في الآلام والتعرية والتشرد والفقر والحب... [3].

آثاره الأدبية:

---

[1] سالم المعوش، بدر شاكر السياب(أنموذج عصري لم يكتمل دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية، ديوان مختارات من شعره، مؤسسة بحثون للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، (ط02)، 1972م، ص:217–224.

[2] المرجع السابق، ص:224–230.

[3] المرجع نفسه، ص:250.

لم يكن بدر شاكر شاعراً عبقرياً فحسب، بل كان أيضاً ناقداً فنياً رائعاً وكاتباً عظيماً ومترجماً فذاً، وصحفياً لامعاً، لما امتاز به من عبقرية فذة، وإحساس مرهف وثقافة عميقة وعريضة شاملة لجميع حضارات الإنسان على اختلاف ألوانها ومراحلها، ولهذا استطاع أن يثري الأدب العربي، والمكتبة العربية بالعديد من الكنوز الشعرية والنثرية على حد سواء. التي صدرت خلال حياته، وبعد وفاته.

ومن أهم دواوينه الشعرية ما يلي:

1- **أزهار ذابلة بالقاهرة سنة 1950م:** يحتوي على العديد من القصائد الرومانسية من أهمها "هل كان حبا" التي كانت نقطة البداية في طريق الشعر الحر.

2- **أساطير ببغداد سنة 1950م:** ويتألف من عدة قصائد شعرية رومانسية رائعة تمثل الحب وجراحاته والشوق للريف، ووصف جمال الطبيعة. وقد قام الشاعر بإعادة طبعها في ديوان واحد سماه "أزهار وأساطير" ويضم هذا الديوان الجديد تسعاً وعشرين قصيدة رومانسية رائعة هي: أقداح وأحلام، أهواء، في السوق القديم، اللقاء الأخير أساطير وغيرهما.

3- **ديوان أنشودة المطر:** بيروت سنة 1962م، ويعتبر هذا الديوان من أروع وأفضل دواوين الشعر على الإطلاق. بل ويمثل قمة نضجه الشعري وذروة عبقريته، مما جعله زائداً للشعر الحديث، ويضم هذا الديوان[1] اثنتين وثلاثين قصيدة وملحمة شعرية.

4- **المعبد الغريق:** بيروت سنة 1962م، وهو يصور بداية مرحلة المرض عند الشاعر ويصور آلامه وأشواقه وحنينه إلى ماضيه وذكرياته، ويضم هذا الديوان خمساً وعشرين قصيدة.

5- **منزل الأقنان:** بيروت سنة 1963م وهو امتداد للديوان السابق من حيث الشكل والمضمون، ويضم ثماني عشرة قصيدة

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، أحمد صلاح محمود عبد ربه، شاعر الرافدين بدر شاكر السياب، ص:113-114.

- شناشيل ابنة الجبلي . بيروت سنة 1965م.
- إقبال والليل، بيروت سنة 1965م.
- ديوان قيثارة الريح "وزارة الإعلام العراقية، بغداد، سنة 1971م.
- ديوان أعاصير بغداد، وزارة الإعلام العراقية، سنة 1972.
- ديوان "بواكير السياب الشعرية بغداد، سنة 1975م[1].

ب/ الترجمات الشعرية:

1) عيون إلزا أو الحب والحرب، عن أراغون.

6) قصائد عن العصر الذري "عن إبدل ستويل.

9) قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث.

2- قصائد من ناظم حكمت.

ج/ أعماله النثرية: .

- الالتزام والالتزام في الأدب العربي الحديث (محاضرة ألقيت في روما، ونشرت في كتاب الأدب العربي المعاصر.
- بدر شاكر السياب، ملف مجلة الإذاعة والتلفزيون، أعده ماجد صالح[2].
- السامرائي ويحتوي على بعض رسائل السياب (بغداد 1969م)
- تعليقات (مجلة الآداب، بيروت، حزيران 1954م).
- رسائل السياب إعداد وتقديم ماجد صالح السامرائي، دار الطليعة، بيروت 1975م.
- رسالة العراق إلى مجلة حوار، بيروت 1963م.
- الشعر والشعراء في العراق الحديث :"جريدة الأيام . بغداد 1962/10/25م.

---

[1] المرجع نفسه، ص:114-118.

[2] سالم المعوش، بدر شاكر السياب(أنموذج عصري لم يكتمل) دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية ديوانه(مختارات من شعره)، ص:265.

- الشعر العراقي الحديث منذ بداية القرن العشرين.
- كنت شيوعياً مقالات نشرت في جريدة الحرية ببغداد.
- مقدمة مختارات السياب الشعرية التي ألقاها في خميس مجلة شعر لعام 1957م.

د/الترجمات النثرية:

- ثلاثة قرون من الأدب مجموعة من المؤلفين.
- الشاعر والمخترع والكولونيل "مسرحية من فصل واحد لبيستر أوشنوف[1].

وسطه الاجتماعي والسياسي:

يعد بدر شاكر واحداً من هؤلاء الشعراء الذين نذروا أنفسهم لخدمة مجتمعهم من مناظيرهم الخاصة. فكان، إلى جانب شاعريته الفذة، نموذجاً سحقه الظلم، وهيمن عليه الزمن العربي الحديث، فحمل تناقضاته، واعتنق أبعاده وغاص في فضائه، حتى تبدو قصة حياته شبيهة بقصة هذا الزمن العربي في علوه وانخفاضه وتقدمه وتراجعه ومآسيه وأفراحه وقلقه واطمئنانه، في انتصاره وهزيمته[2].

ارتبط اسم الشاعر بدر شاكر السياب باسم قريته جيكور التي أبصر النور فيها لأول مرة. وجيكور قرية صغيرة ريفية تقع في جنوب العراق تابعة لمنطقة أبي الخصيب في قضاء الزبير التابع إدارياً للواء البصرة. وسكان القرية قليلون العدد وهم في أكمل نصابهم ألف ومائتا نسمة وفي الظروف العادية خمسمائة نسمة، معظمهم يعمل في الزارعة، هذا النمط المعيشي فرض عليهم نوعاً من التنقل وعدم الاستقرار في مكان واحد. وسكان هذه القرية ينتمون إلى أسرة واحدة هي آل السياب، التي هي بين جيكور "وكوت بازل[3] قرى ذات

---

[1] المرجع نفسه، ص:266.

[2] سالم المعوش، بدر شاكر السياب(أنموذج عصري لم يكتمل) دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية ديوانه(مختارات من شعره)، ص:08.

[3] المرجع نفسه، ص:11.

بيوت من اللبن أو الطين، فهي عامرة بأشجار النخيل التي تظل المسارح المنبسطة ويحلو لأسراب الغربان أن تردد نفسها فيها، وأكثر سكان جيكور إن لم نقل جميعهم إلى عائلة واحدة هي آل السياب، وتمتد منازل بعضهم إلى بقيع حيث تجاورهم عائلات أخرى تربطهم[1]، بها صلة المصاهرة أما "كوت بازل" فإن آل السياب ينظرون إليها بنوع من الشنآن الناجم عن أحقاد وتراث قديمة، ولذلك كانت الروابط بينها وبين ديكور واهية أو عدائية[2].

فجيكور في الأصل اسمها مأخوذ من الفارسية من لفظة جوي كور أي الجدول الأعمى، وتحدثنا كتب التاريخ على أنها كانت موقعاً من مواقع الزنج الحصينة، وبيوتها بسيطة مبنية من صابون اللبن، وهو الطابوق غير المفخور بالنار وجذوع أشجار النخيل الموجودة بكثرة. وكانت جيكور وارفة الظلال تنتشر فيها الفاكهة بأنواعها، مرتعاً وملعباً. وكان جوها الشاعري الخلاب أحد ممهدات طاقة السياب الشعرية وذكرياته المبكرة فيه التي ظلت حتى أخريات حياته تمد شعره بالحياة والحيوية والتفجر[3]. ولم يلبث أن تزوج من ابنة عمه كريمة، وكانت أمية في السابعة عشر من عمرها. وأسكنها معه في دار والده، في سنة 1928م ولدت له ابنا ثانياً دعاه عبد الله وفي سنة 1930م ولدت مصطفى وكان فخوراً بأبنائه الثلاثة، واثقاً من أنهم سيكبرون ويساعدونه في عمله لكن آماله لم تتحقق[4].

وسطه السياسي:

تناوبت عليه عدة انقلابات عسكرية كانت تأتي بفئات مختلفة إلى الحكم يعرض كل منها أنصار العهد السابق للسجن والتعذيب والقتل. وقد تعرض السياب للاعتقال وبعد تخليه عن العمل الحزبي(39) وكان دائماً منغمساً في معاناة قضية العراق السياسية حتى تخلى

---

[1] إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص:18.

[2] المرجع نفسه، ص:18.

[3] https://alwatannews.net/article/110714.

[4] https://sana.sy/?p=889102.

عن العمل السياسي[1]، ما كاد يمضي بضعة أشهر حتى هب الشعب العراقي ثائر ضد معاهدة1720م.

وفي أكتوبر عام 1948م، ما كاد يمضي بضعة أشهر حتى هب الشعب العراقي ثائرا ضد معاهدة "يورت سماوث" التي حاول فيها الاستعمار البريطاني ربط العراق بعجلة الاستعمار وكان بدر في مقدمة الصفاف الغاشمة يغذي النفوس بالحماس والتضحية مما جعل الطغاة يلاحقونه بالتشريد والسجن والتنكيل بعد أن فصل من عمله وتعرض للجوع والحرمان. بل حرم عليه العمل بالتدريس لمدة عشر سنوات مما اضطره لأداء بعض الأعمال التي لا تتناسب ومكانته الأدبية، وعندما اشتد إرهاب نوري السعيد في مطلع عام 1953م اضطر للهروب إلى إيران ومنها إلى الكويت متنكرا بجواز سفر إيراني مزيف، وفي الكويت عمل موظفا بإدارة الماء والكهرباء لكنه كان يحترق ألما وشوقا إلى وطنه مما دفعه إلى نظم أروع ملامحه الشعرية مثل قصيدته "غريب على الخليج "وأنشودة المطر "والمومس العمياء"و"الأسلحة والأطفال" وبقي منفياً في الكويت حتى تولى عرش الملك "فيصل الثاني/.../ [2].

وعندما قامت ثورة العراق ضد الحكم الملكي السعيدي في 14 تموز1958م ظن الشاعر أن الجدب والقحط والظلم قد ولى إلى غير رجعة وخاصة عندما عاد إلى عمله مدرسا "بإعدادية الأعظمية "في بغداد لكن هذه الفرصة لم تعش طويلا حيث انحرفت الثورة عن مسيرتها وفشلت في تحقيق أهداف الشعب و أمانيه الوطنية والقومية بسبب سيطرة الشعوبيين في عهد عبد الكريم قاسم عليها مما حول العراق إلى مجزرة رهيبة ومقبرة سوداء مملوءة بالحفر والعظام والحبال وبخاصة بعد فشل ثورة "الموصل ".

---

[1] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى الجامعة الأمريكية في بيروت للحصول على درجة الماجستير في الآداب، بيروت–لبنان، آذار 1974م، ص:84.

[2] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص:84.

ولما كان الصراع عنيفاً ضد الاستعمار ومعاهداته الغاشمة فقد كان عنيفاً أيضاً في المجال الاجتماعي، ضد الإقطاع العشائري البغيض، وبذلك عاش العراق خلال هذه الفترة في تخلف اجتماعي وثقافي عميق، مما ترك في أعماق هذا الشاعر العديد من الآلام والجراح والثورة فيما بعد ضد الاستعمار، وأعوانه من الإقطاعيين وغيرهم من العملاء[1].

أنشودة المطر

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ،
أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهَرْ
يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحَر
كأنما تنبض في غوريهما، النّجومْ...
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ
كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ
وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر...[2]

وكركر الأطفالُ في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودةُ المطر...
مطر...
مطر...

---

[1] إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت– لبنان، (ط04)، 1978م، ص:14.

[2] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ص:123.

مطر...
تثاءب المساء، والغيومُ ما تزالْ
تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثقالْ.
كأنِّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
بأنَّ أمّه – التي أفاق منذ عامْ
فلم يجدها، ثمَّ حين لجّ في السؤال
قالوا له : "بعد غدٍ تعودْ" ..
لا بدَّ أن تعودْ
وإنْ تهامس الرفاق أنهَّا هناكْ
في جانب التلّ تنام نومة اللّحودْ
تسفّ من ترابها وتشرب المطر؛
كأن صياداً حزيناً يجمع الشِّباك
ويلعن المياه والقَدَر[1].
وينثر الغناء حيث يأفل القمرْ.
مطر...
مطر...
أتعلمين أيَّ حُزْنٍ يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع ؟
بلا انتهاء – كالدَّم المراق، كالجياع،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى –هو المطر!
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ
سواحلَ العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهمّ بالشروق
فيسحب الليل عليها من دمٍ دثارْ.
أصيح بالخليج : " يا خليجْ
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى" !
فيرجعُ الصّدى
كأنّه النشيجْ:

[1] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص:124.

"يا خليج
يا واهب المحار والردى" ..
أكاد أسمع العراق يذّخرُ الرعودْ
ويخزن البروق في السّهول والجبالْ،
حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها الرّجالْ
لم تترك الرياح من ثمودْ[1]

في الوادِ من أثرْ.
أكاد أسمع النخيل يشربُ المطر
وأسمع القرى تئنّ، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرعود، منشدين:
"مطر...
مطر...
مطر...
وفي العراق جوعْ
وينثر الغلالَ فيه موسم الحصادْ
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشّوان والحجر
رحىً تدور في الحقول ... حولها بشرْ
مطر...
مطر...
مطر...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموعْ
ثم اعتللنا – خوف أن نلامَ – بالمطر...
مطر...
مطر...[2]

ومنذ أنْ كنَّا صغاراً، كانت السماء
تغيمُ في الشتاء

---

[1] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص:125.

[2] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص:126.

ويهطل المطر،
وكلَّ عام – حين يعشب الثرى – نجوعْ
ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوعْ.
مطر...
مطر...
مطر...
في كل قطرة من المطر
حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهَرْ.
وكلّ دمعةٍ من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيدْ
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد
أو حُلمةٌ تورَّدتْ على فم الوليدْ
في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة!
مطر...
مطر...
مطر...
سيُعشبُ العراق بالمطر" ...
أصيح بالخليج: " يا خليج... [1]
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى" !
فيرجع الصدى
كأنَّه النشيج:
"يا خليج
يا واهب المحار والردى" .
وينثر الخليج من هِباته الكثارْ،
على الرمال، رغوه الأجاجَ، والمحار
وما تبقّى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لجَّة الخليج والقرار،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيقْ
من زهرة يربُّها الفرات بالنَّدى.

[1] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص:127.

وأسمع الصدى
يرنّ في الخليج
"مطر..
مطر..
مطر..
في كلّ قطرة من المطرْ
حمراء أو صفراء من أجنَّةِ الزَّهَرْ.
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكلّ قطرةٍ تراق من دم العبيدْ[1].

فهي ابتسامٌ في انتظار مبسمٍ جديد
أو حُلمةٌ تورَّدت على فم الوليدْ
في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة" .

ويهطل المطرْ

قصيدة المطر:

قصيدة سياسية من قصائد الشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب كتبها عام 1954م وُلد قرب البصرة عام 1926م ودرس في دار المعلمين. اهتمّ بالسياسة منذ الصغر، وتنقّل في أفكاره بين الشيوعي والقومي، وبسبب مشاركاته السياسية سُجن أكثر من مرّة، وبعدها تمّ نفيه إلى مصر لتنطلق قريحته الشعرية على اتمّ وجهها. كان نحيلاً فقيراً طوال حياته، إذ عمل في مختلف الوظائف المتواضعة: فكان عاملاً، ومستخدماً، ومراقب كهرباء، إلا أنّ الحياة الصعبة لم تقف قاعقاً من إقباله على الثقافة و تعلّم الغة الإنجليزية، ومتابعة السياسة، وأوضاع الأمّة، وكتابة الشعر السياسي بكمّ غير قليل من الغموض الحيرة. مات عام 1964 في الكويت بعد مصارعة طويلة مع مرض السّل[2].

---

[1] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ص:128.

[2] إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص12.

مضمون القصيدة الرئيسي:

يتحدث الشاعر عن نهري دجلة والفرات، اللذان يشبهوهما بإمرأة فاتنة حقيقية وهذه الإمرأة هي العراق فيصف عيناها(دجلة-الفرات) بالنخيل في الظلام، وبالشرفة عند انسحاب القمر بعيدا عنها فتغرق في ظلام الليل فالشجر يكتسب اللون الأخضر، وتتراقص الأضواء في صفحة الماء لتشبه الأقمار، وكأن النجوم تتلألأ في محجر العين إلا أن هاتان العينان تغرقان في حزن يتشابه وحزن البحر في فترة المساء. فتضمّ الصورة تناقضات دفء الشتاء، وذبول الخريف، إضافة إلى الموت، والميلاد، والعتمة، والضياء. كل هذه الصور تسبّب حاجة ضرورية في نفس الشاعر بالبكاء، وشعوراً آخر بالنّشوة التي ترتقي بروحه إلى عنان السماء، كنشوة طفل شدّه جمال القمر وأخافه من الغموض الذي يحتويه. يملأ الشاعر في هذه اللحظة المتزامنة مع نزول المطر فرحة أطفال في بلاده، وسعادتهم وسط كروم العنب استبشاراً بسقوط المطر، كما يشعر بصغار العصافير وقد أحسّت كما الأطفال باللحظة، وتمّنت أن يكون نزول المطر وشيكاً أيضاً، بل وهتفت معهم (مطر) أملاً واستبشاراً بقدومه .

جماليات التلقي في أنشودة المطر بدر شاكر السياب:

المقطع الأول: من أنشودة المطر.

قال بدر شاكر السياب:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،

أو شرفتان ا رح ينأى عنهما القمر .

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر

يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر

كأنما تنبض في غو ريهما، النجوم... [1]

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت-لبنان، (ط01)، 1971م، ص:474.

القراءة: هذه الصورة التي رسمها لنا الشاعر في أنشودة المطر مستمدة من واقع العراق، بما فيه من نخيل باصقة ذات أكمام وأقمار متراقصة على سطح المياه، وللمجاذيف وقع غريب وهي ترج النهر وقت السحر وهو يشبه نهري دجلة والفرات بعيني الفتاة الجميلة والفاتنة ويشبه نخيلها ساعة السحر بجفونها السوداء، وللنجوم المتلألئة في سماء بلاده الصافية جمال غارق لا ند له من إبداع الرحمان فهذا الذي يتحدث عنه الشاعر يخفق في وجدانه أو ربما يتمثل في امرأة جميلة قد سحرته بجمال عيونها، كما أننا نلحظ في هذا المقطع إستخدام ضمير المثنى الذي يوحي بأن الشاعر يصف لنا امرأة جميلة سحرته بعينيها أو أنه يشبه نهري دجلة والفرات بالعينين الحزينتين الدامعتين وهذا هو الأقرب لهذا الوصف ما دام أنه يركز على ساعة السحر أي ظلمة الليل العاتمة التي توحي إلى أن الشاعر حزين ويرتدي ثوب الحداد ويتجلى ذلك في قوله :" "

المقطع الثاني من أنشودة المطر:

وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ

كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساءْ،

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريفْ،

والموت، والميلاد، والظلام، والضياءْ؛

فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاءْ

ونشوةٌ وحشيّةٌ تعانق السماءْ

كنشوة الطفل إذا خاف من القمرْ!

كأن أقواس السحاب تشرب الغيومْ

وقطرة فقطرةً تذوب في المطرْ...

وكركر الأطفالُ في عرائش المكرومْ،

ودغدغت صمت العصافير على الشجرْ

أنشودةُ المطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

سقط المطر، وجاء النهار، ورحل المساء، وجادت السماء بمطر يتشابه والدموع المقهورة، فتتقارب صورة نزول المطر وهذيان طفل فقد أمّه، فبحث عنها في كلّ مكان دون جدوى، وعندما سأل عنها طمأنه الجميع أنّها ستعود ولن يطول بها الغياب، إلا أنّهم يتهامسون فيما بينهم بما حصل لها، فقد ماتت ودُفنت منذ زمن، وتشرّبت الأمطار إلى داخل قبرها. وتتوافق صورة الطفل هذا بالصياد الحزين الذي لا ييأس من تكرار محاولة صيد الأسماك يوميّاً مُدندناً بالألحان، وهما صورتان تتشابهان وأمنية الشاعر بأن يكون المطر بداية الخير على العراق وأهلها.

المقطع الثالث من أنشودة المطر:

تثاءب المساء، والغيومُ ما تزالْ

تسحُّ ما تسحّ من دموعها الثِقالْ.

كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينامْ:

بأنّ أمّه . التي أفاق منذ عامْ

فلم يجدها، ثمّ حين لجّ في السؤالْ

قالوا له: بعد غدٍ تعودْ...

لابدّ أن تعودْ

وإنْ تهامس الرفاق أنها هناكْ

في جانب التلّ تنام نومة اللّحودْ

تسفّ من ترابها وتشرب المطرْ؛

كأن صياداً حزيناً يجمع الشِّباكْ

ويلعن المياه والقَدَرْ

وينثر الغناء حيث يأفل القمرْ.

أتعلمين أيَّ حُزنٍ يبعث المطرْ؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمرْ؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياعْ؟

بلا انتهاء . كالدَّم المراق، كالجياعْ،

كالحب، كالأطفال، كالموتى . هو المطرْ!

ومقلتاكِ بي تطيفان مع المطرْ

وعبر أمواج الخليج تمسح البروقْ

سواحلَ العراق بالنجوم والمحارْ،

كأنها تهمّ بالشروقْ

فيسحب الليل عليها من دمٍ دثارْ.

أصيح بالخليج: يا خليجْ

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والرّدى !

فيرجعُ الصّدى

كأنه النشيجْ:

يا خليج

يا واهب المحار والردى...

يظهر لنا في القصيدة أن المطر بدلاً من أن يكون سبباً في فرح الشاعر فقد كان مُسبّباً للحزن، وقد سُحِب حزن الشاعر هذا المزاريب التي تسرّب من خلالها المطر، واصفاً وقع المطر على الشخص المفرد، وكيف يُشعره بالضياع بدلاً من أن يُشعره بالطمانينة.

فالمطر يشبه الدم المسفوك في الشوارع، ويشبه جياع العراق، والحب والأطفال، وحتى الموتى. ويتذكر الشاعر العينين اللتين ذكرهما في البداية، فما زال يرى عينيها، وما زال يرى أمواج الخليج، والرعود التي تمسح شواطئ العراق بالنجوم واللؤلؤ من خلال عينيها، وكأن هذه الشواطئ وأهلها يسعون إلى النهوض من الواقع المر الذي يعيشون فيه، ويودون تغييره إلى الأفضل، إلا أنّ الليل والظلم يغطي الشواطئ، وفي هذه اللحظة يتدخّل الشاعر منادياً الخليج الذي يهب اللؤلؤ والمحار والموت لأهله، ليجود عليهم بالخير، غير أنّ صيحته ترتّد راجعة له كالبكاء، مردّدة نفس الصيحة دون تلبيتها.

المقطع الرابع لأنشودة المطر:

أكاد أسمع العراق يذْخُر الرعودْ

ويخزن البروق في السّهول والجبالْ،

حتى إذا ما فضَّ عنها ختمها لرّجالْ

لم تترك الرياح من ثمودْ

في الوادِ من أثرْ

أكاد أسمع النخيل يشربُ المطرْ

وأسمع القرى تئنّ، والمهاجرينْ

يصارعون بالمجاذيف وبالقلوعْ،

عواصف الخليج، والرعود، منشدينْ:

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

وفي العراق جوعْ

وينثر الغلالَ فيه موسم الحصادْ

لتشبع الغربان والجَرادْ

وتطحن الشّوان والحجرْ

رحىً تدور في الحقول... حولها بشرْ

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموعْ

ثمّ اعتللنا . خوفَ أن نُلامَ . بالمطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

ومنذ أنْ كنّا صغاراً، كانت السماءْ

تغيمُ في الشتاءْ

ويهطل المطرْ،

وكلَّ عام . حين يعشب الثرى . نجوعْ

ما مرَّ عامٌ والعِراق ليس فيه جوعْ.

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

في كل قطرةٍ من المطرْ

حمراءُ أو صفراء من أجنَّة الزَّهَرْ.

وكلّ دمعةٍ من الجياع والعراةْ

وكلّ قطرةٍ تُراق من دم العبيدْ

فهي ابتسامٌ في انتظارِ مبسم جديدْ

أو حُلمةٌ تورَّدتْ على فمِ الوليدْ

في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياةْ!

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

سيُعشبُ العراق بالمطرْ ...

أصيح بالخليج: يا خليج..

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى

فيرجع الصدى

كأنّه النشيج:

يا خليج

يا واهب المحار والردى.

وينثر الخليج من هِباته الكثارْ،

على الرمال: رغوه الأُجاجَ، والمحارْ

وما تبقّى من عظام بائسٍ غريقْ

من المهاجرين ظلّ يشرب الردى

من لجَّة الخليج والقرارْ،

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيقْ

من زهرة يربُّها الفرات بالنَّدى.

وأسمع الصدى

يرنّ في الخليجْ

مطرْ...

مطرْ...

مطرْ...

في كلّ قطرةٍ من المطرْ

حمراء أو صفراء من أجنَّةِ الزَّهَرْ.

وكلّ دمعة من الجياع والعراة

وكلّ قطرةٍ تراق من دم العبيدْ

فهي ابتسامٌ في انتظار مبسمٍ جديدْ

أو حُلمةٌ تورَّدت على فمِ الوليدْ

في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة.

ويهطل المطرْ...

ومع ذلك لا ييأس الشاعر من سقوط المطر طمعاً بتغيّر الأوضاع السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية السيئة، فتراه يسمع صوت العراق وأهله وهم يُخزّنون الحزن والثورة في كل بقعة من بقاع أرض العراق، ينتظرون يوماً يُعصَف فيه بكل الطغاة، ولا يبقون لهم أثراً على أرض الوطن. يتصوّر الشاعر أن المطر قد تساقط على نخل العراق، وقام النخل بامتصاص كميّات المطر النازلة عليه جميعها، كما يتخيّل، بل يسمع صوت أنين أهل القرى وشكواهم، ويرى من هاجر ورحل عن الوطن وهم يرجعون إليه، يصارعون عواصف الخليج العاتية بمجاذيفهم وصواري القوارب، هدفهم الوصول إلى شطّ الأمان، يُغنّون للمطر الذي يُشكّل عنوان خلاصهم من المآسي التي تحيط بهم. ومع إيمان الشاعر وإيمانهم بأن المطر سينزل بالتأكيد، إلا أنّ نزوله لن يحلّ ما يواجهونه من مشاكل، كالفقر، والقهر، والجوع ، فبالرغم من سقوط المطر، وجودة مواسم الحصاد، إلا أنهم مازالوا يعانون من الجوع والفقر، لأن خيرات المحاصيل لن تعود على المزارعين والحصّادين، بل سيجنيها الغربان والجراد

المستعمرين للبلاد، ليشبعوا ويزيدوا من ثرواتهم، بينما يحصل الشعب على الفتات. ونرى الشاعر يُبدي تفاؤلاً عند ذكر إصرار هؤلاء البؤساء على أمل نزول المطر الذي سيغير البؤس، ويسحق الظلم. ويستذكر السياب بمناسبة نزول المطر صورة المواطن عندما يرحل من وطنه طلباً للرزق أو هرباً من الظلم. وما زال يستذكر طفولته كان يرى الغيوم شتاء، ويراقب نزول المطر، وكانت الأرض تهتز بقطراته وتربت بالزرع الأخضر، إلا أن جوع الشعب مازال باستمرار رغم كثرة الخير، وكان ذلك يتكرر كل عام أيضاً. ومع كل الظروف التي تحيط بالشعب العراقي إلا أنهم مازالوا يفرحون بالمطر، وكأنه في نظرهم سيغسل أرض العراق ويطهّرها من معاناة الظلم والقهر. فتجد أن المطر آتٍ لا محالة، وأن طيف ألوان هذا المطر بدأت ترتسم على الأزهار والنباتات البلاد بجميع ألوانها، كما بدت ترتسم على وجوه أبناء الشعب الجياع، وأن كل قطرة من الدماء ستتحول إلى أمل على ثغر الطفل الذي سيولد، ذلك الذي يحمل في دمائه الإصرار على التغيير، والثورة على الواقع، لهدم مجد الظالمين. فالخليج في نظر الشاعر يهب أهل بلده اللؤلؤ والمحار الثمين، وهو في الوقت ذاته يهب الأرض أملاحاً لا نفع منها، ويرمي على الشواطئ عظام صياد فقير قضى نحبه فيه وهو يغوص في الأعماق مصارعاً الأمواج، وفي المقابل، ترى في العراق آلاف الأفاعي التي لا تقوم إلا بامتصاص دماء الفقراء، والتمتع بخيرات العراق. وما زال الشعار لا يجد إلا صدى صوته ينادي بالخليج راجياً منه قدوم المطر، راجياً أن المطر هذه النرة سيكون هو ما سيُحقّق تضحيات الشعب، آملاً أن يكون نزول المطر هو الأمل الذي ينتظره الجميع وأن أمله في سقوط المطر سيكون الانتقام لكل من ألحق الأذى بأبناء الشعب.

خاتمة

ومن خلال ماسبق نستنتج ما يلي:

- إن الغوص أكثر في قصيدة المطر لبدر شاكر السياب تجعل القارئ ينحرف في انزياحات عديدة ليس لا حل، لما تزخره من الجمال وروعة التعبير.
- إن القارئ المعاصرالذي يبحث عن جمالية التلقي في أشودة المطر لبدر شاكر السياب لفتح المجال واسعا أمام الدارس وتشجعه على المزيد من المثابرة لاكتشاف الجديد ومحاولة اكتشساف خبايا تلك القصيدة.
- التأكد من أن شعر السياب أرضية صالحة لتطبيق نظرية جمالية التلقي لما يتميز به شعره من خصائص حداثية تجعله منفتحا على الآراء القرائية، وهذه الخاصية تتمثل في استخدامه لآليات الحداثة من رموز وصور شعرية وانزياحات ..إلخ. فآليات الخطاب الشعري لدى السياب قد واءمت أهم ما ركز عليه هانز روبيرت ياوس في نظريته وهو أفق الانتظار، حيث تحققت في أنشودة المطر آليات الحداثة التي تتجسد من هذا الأفق المخيب لكل قراءة مما يجعل من قصيدة المطر أنموذجا حيا لتعدد القراءات والانفتاح على الرؤى المتباينة، وذلك لخروجه عن المألوف والمعتاد، وهي ميزة حداثية تحقق الفجائية التي تجذب القارئ، وتصل به إلى الشعور بالمتعة ولذة النص، فعنصر الفجائية ناجم عن اللاتحديد واللاتناسب بين النص والقارئ فيحدث الارتجاج بين النص والقارئ، ويك ون هناك شكل من أشكال المحاورة بينهما.

– وقد برهن البحث على توفر هذه الفجائية بصورة مكثفة في أنشودة المطر التي تعد صفة بارزة في القصيدة المعاصرة، والميزة الأخرى التي برزت خلال الدراسة هي عملية الكشف، فالسياب قد حقق في أنشودة المطر تجاوز البعد الظاهري باختراقه للواقع المرئي وتجاوز المباشرة والحرفية اللغوية المكرسة للوضوح للدخول في اللازمن واللاشيء، كما أن القارئ يجد نفسه في شعر السياب مضطرا إلى تغيير أفق الرؤيا التقليدي وتجاوز الأدوات المستهلكة سابقا، وقد فتحت هذه الدراسة المجال لإدراك هذا البعد الحداثي.

- وقد حددت الدراسة نوعية العلاقة الدياليكتيكية بين النص والقارئ، وهي الجدلية المستمرة بينهما، مما يجعل النص يزخر بالدلالات المكثفة، كما كشفت الدراسة عن

أبعاد العتبات النصية في شعر السياب كالعناوين والمقدمات النثرية والإهداءات..إلخ

- ولعل هذه الدراسة تكشف أيضا عن أسرار ريادة السياب في الشعر الحداثي لما أظهره التطبيق من عناصر القوة والمتانة في كثير من قصائده الحداثية وخاصة من عنصر الموازنة بين آراء النقاد في تأويل تلك القصائد.

فهرس المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم

قائمة المعاجم:

1- المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم،(م01)،(أ. ص)، مادة [**الجمال**].

2- لسان العرب لإبن منظور، طبعة محققة، المجلد الثالث، دار صابر، بيروت- لبنان، مادة(جمل).

قائمة المراجع:

1-أبو منصور محمد ابن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، (مج07)،(باب القاف واللام)، تح: أحمد بن عبد الرحمان مخير، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2004م.

2-إحسان عباس، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت- لبنان، (ط04)، 1978م.

3-إحسان عباس، فن الشعراء، دار الشروق،(ط01)، عمان، 1996م.

4-أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

أرسطو: [384 ق.م -322 ق.م] فيلسوف وعالم موسوعي ومؤسس علم المنطق، الموسوعة الفلسفية.

5-أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية،في النقد العربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية جامعة الحاج لخضر، باتنة- الجزائر، (2010م-2011م).

6-أفاسيجيف ومجموعة من المؤلفين ودراسات في الأدب والمسرح، ترجمة: نزار عيون السود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

أفلاطون: [427 ق.م-328ق.م] فيلسوف يوناني وهو مؤسس المثالية الموضوعية، الموسوعة الفلسفية، ص:40.

7-امبيرتو ايكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطون أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
8-أمير سعيد حجازي، قاموس مصطحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مدينة نصر-مصر، (ط01)، 2001م.
9-إنوكس، النظرية الجمالية، تع: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية،(ط01)، بيروت- لبنان، 1985م.
10-بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، بيروت-لبنان، (ط01)، 1971م.
11-بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
12-بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء- المغرب، (ط01)، 2001م.
13-بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، (دط)، (دت).
14-الجاحظ، البيان والتبيين، تح: موفق شهاب الدين، منشورات الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (ج01).
15-جاسم حميد جودة، الظاهراتية والرمز، الدار المنهجية، عمان- الأردن، (ط01)، 2015م.
16-جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد،حيدر،(ط01)، دار الكتب العلمية،بيروت-لبنان، 2005م.
17-جماليات التلقي في شعر يوسف وغليسي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، تخصص: نقد أدبي، إعداد الطالبة، فهيمة شوري، إشراف الدكتورة نوال آقطي، 2015م/2016م.
18-جون تروك، تر.: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت - الكويت، (رمضان: 1416هـ).
19-حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، (دط)، 2000م.
20-حفناوي بلعي، إشكالية التأويل ومرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، (ع440)، 2007م.

21-حمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي)، دار الفكر العربي، مصر، (ط01)، 1996م.
22-داني هويمان، علم الجمال، تر: ظافر حسن، المكتبة العلمية الشركة الوطنية للنشر،(ط02)، 1975م.
23-دايفد جاسبير، مقدمة في الهرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، (ط01)، 2007م.
24-ديوان بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة،دار العودرة، بيروت- لبنان، (ط01)، 2016م، (مج01).
الرازي: هو الإمام الفقيه النحوي الأصولي فخر الدين أبو عبد الله محمد بن عمر التميمي البكري، ولد سنة(544هـ)، وتوفي سنة(606هـ)، وفيات الأعيان.
رضا معرف، "جدلية التاريخ و النص و القارئ عند نقاد مدرسة كونستانس"، مجلة كلية الآداب و اللغات، (ع12)، جامعة بسكرة- الجزائر،2012م.
25-روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، (ط01)، اللاذقية- سوريا، 2004م.
26-روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، إتحاد الكتاب العرب، (ط07)، دمشق – سورية، 1977م.
27-روبرت هولب، الهرمينوطيقا، رامان سلدن وآخرون، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية)، تر: أمل قاريء وجمال الحريري وآخرون، إشراف جابر عصفور، مراجعة ماري تريز عبد المسيح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر، (ج8)، (ط01)، (ع1045)، 2006م، (ف09).
28-روبرت هولب، نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة- مصر، (ط01)، 2000م.
29-روحي البعلكبي، المورد، قاموس عربي إنجليزي، (ط08)،دار العلم للملايين، بيروت- لبنان،1996م.
30-ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة مقدمة إلى دائرة اللغة العربية ولغات الشرق الأدنى الجامعة الأمريكية في بيروت للحصول على درجة الماجستير في الآداب، بيروت-لبنان، آذار 1974م.

31-سالم المعوش، بدر شاكر السياب(أنموذج عصري لم يكتمل دراسة في تجربة السياب الحياتية والفنية والشعرية، ديوان مختارات من شعره، مؤسسة بحثون للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، (ط02)، 1972م.

32-سامي إسماعيل، جماليات التلقي، الأعلى للثقافة، القاهرة- مصر،(ط01)، 2002م.

33-سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، (دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية)، دار الثقافة، (دط)، 2002م.

34-الشاطي، الوافقات، المكتبة التجارية الكبرى،(دط)،القاهرة -مصر،(دت).

شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي،ديوان المطبوعات، (دط)، الجزائر، 1994م.

شوبنهاور آرثور: [1737م-1860م] فيلسوف مثالي ألماني ألف كتاب «العالم كإرادة وامتثال»، الموسوعة الفلسفية.

35-عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، (ج02)، (ط01)،1984م.

36-عبد الرحمان تبرماسن وآخرون، نظرية القراءة (المفهوم والإجراء)، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، (ط1)، 2009م.

37-عبد العزيز بو شعيرة، غادامبر من فهم الوجود إلى فهم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة-الجزائر، (ط01)، 2011م.

38-عبد العزيز شرف، الأدب الإسلامي ومواكب النور، دار الجيل، (ط01)، بيروت- لبنان، 1993م.

39-عبد الغاني بارة، الهيرمينطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقلي تأويلي)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر، (ط01)، 2008م.

40-عبد الفتاح رواس قلعة جي، علم الجمال الإسلامي، دار قتيبة، (ط01)، دمشق - سورية، (1411هـ. 1991م).

41-عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: هاني السقا، دار ابن الجوزي، القاهرة- مصر، (ط01)، 2010م.

42-عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت- لبنان، (ط1)، 2007م.
43-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة- مصر،(دط)، (دت).
44-عدنان النحوي، الأدب الإسلامي إنسانيته و عالميته دار النحوي، (ط02)، الرياض – السعودية، 1978م.
45-علي بخوش، التلقي في شعر أمل دنقل، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بسكرة- الجزائر.
46-غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، (ط01)، بيروت – لبنان، 1982م.
فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، العالم للنشر والتوزيع، دبي- الإمارات، (ط01)، 2006م.
47-فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس- المغرب، (ط د)، (د ت).
القشيري: هو عبد الكريم بن هوازن عبد المالك بن طلحة النيسابوري القشري، من بني قشير بن كعب، أبو القاسم أشهر كتبه التيسير في التفسير الأعلام، وفيات الأعيان.
القشيري، لطائف الإشارات، مركز تحقيق التراث، (م04)، القاهرة – مصر، 1981م.
كارل ماركس: [1818م-1883م] مؤسس الشيوعية العلمية وفلسفة المادية الجدلية، الموسوعة الفلسفية.
كانط إيمانوال: [1764م-1804م] فلسوف وعالم ألماني مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية، الموسوعة الفلسفية.
48-كتاب العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح:الدكتورعبد الحميد الهنداوي، المجلد الأول (أ.خ)، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، مادة (جمل).
كروشي بندتو: [1866م-1952م] فلسوف إيطالي مثالي النزعة، الموسوعة الفلسفية.
49-ماجد محمد الماجد، المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني، جامعة الملك سعود.
50-محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان- الأردن، (ط01)، 1999.

51-محمد بن لحسن بن التيجاني، التلقي لدى القرطاجني (من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، (ط01).
52-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث03 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر توزع في البلاد العربية وأوروبا،(ط02)، 1996م.
53-محمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، (ع24)، جامعة محمد الخامس، المغرب، (د ط)، (دت).
54-محمد شوقي الزين، الفينومينولوجيا وفن التأويل، مجلة فكر وآداب، المغرب، (ع16)، فبراير، 1999م، http://www.aljabriabed.net
55-محمد صالح رشيد، الطفل في شعر السياب، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، (مج11)، العدد01، جامعة الوصل.
56-محمد عبد المنعم خفاجي، أحمد صلاح عبد ربه، شاعر الرافدين بدر شاكر السياب، رسالة دكتوراه مقدمة إلى كلية اللغة العربية (جامعة الأزهر لنيل شهادة درجة الدكتوراه للأدب والنقد،(1296م-1397م).
57-محمد عبد المنعم خفاجي، أحمد صلاح محمود عبد ربه، شاعر الرافدين بدر شاكر السياب.
58-محمود دراسة، التلقي والإبداع (قراءة في النقد العربي القديم)، دار للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، (ط01)، 2010م.
59-محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي (قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر)، دار الفكر العربي، مصر، (ط01)، 1996م.
60-مخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، (ط01)، القاهرة - مصر، 1987م.
61-موسى سامح ربابعة، جماليات الاسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الاردن، (ط01)، (دت).
62-ناظم عودة خضر، الأصول لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان- الأردن، (ط01)، 1997م.
63-نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، (ط08)، 2008م.

64-نظرية التلقي إشكاليات وتطبيقات، المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة ندوات ومناظرات، الرباط-المغرب، (رقم24).
65-هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد نبحدو، مشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (ط01)، 2004م.
66-هاني الخير، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث،بدر شاكر السياب، ثورة الشعر ومرارة الموت، دار رسلان، دمشق- سوريا، (ط01)، 2006م.
https://alwatannews.net/article/110714
https://sana.sy/?p=889102
http://www.aljabriabed.net/n16_07azinl.(2).htm?fbclid

فهرست الموضوعات

مقدمـــــــــــــة	أ– ب
الفصل الاول :مـــــــــــاهية جمالية التلقي	
مصطلح الجمالية	13–1
مصطلح التلقي	24–14
الفصل الثاني:نشأة و تطور جمالية التلقي	
الجذور الابستمولوجية و الفلسفية لنظرية التلقي	37–25
جهود العلماء المعاصرين في تطوير نظرية التلقي	51–38
الفصل الثالث: جمالية التلقي في قصيدة بدر شاكر السياب	
جمالية التلقي في قصيدة بدر شاكر السياب	74–52
خاتمـــــــــــة	ج–ح