الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر، بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

عنوان الأطروحة

مقامات بديع الزّمان الهمذاني من منظور جماليّة التّلقي

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه "ل م د" في الآداب واللغة العربية
تخصص: أدب عربي قديم

♦ إعداد الطالبة:
نعيمة عون

♦ إشراف الأستاذ الدكتور:
سليم بتقة

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	رحيم عبد القادر	أستاذ محاضر - أ-	جامعة محمد خيضر -بسكرة	رئيسا
02	سليم بتقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد خيضر -بسكرة	مشرفا ومقررا
03	هنية جوادي	أستاذ محاضر - أ-	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا ممتحنا
04	غنية بوضياف	أستاذ محاضر - أ-	جامعة محمد خيضر -بسكرة	عضوا ممتحنا
05	حليمة عواج	أستاذ محاضر - أ-	جامعة محمد خيضر -بسكرة	عضوا ممتحنا
06	العربي عبد القادر	أستاذ محاضر - أ-	جامعة محمد بوضياف -المسيلة	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية 1442 - 1443 هـ

2021م / 2022م

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمّد خيضر- بسكرة-

كليّة الآداب واللّغات

قسم الآداب واللّغة العربيّة

مقامات بديع الزّمان الهمذاني من منظور جماليّة التّلقي

رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث في الآداب واللّغة العربيّة

تخصّص: أدب عربي قديم

إعداد الطّالبة:

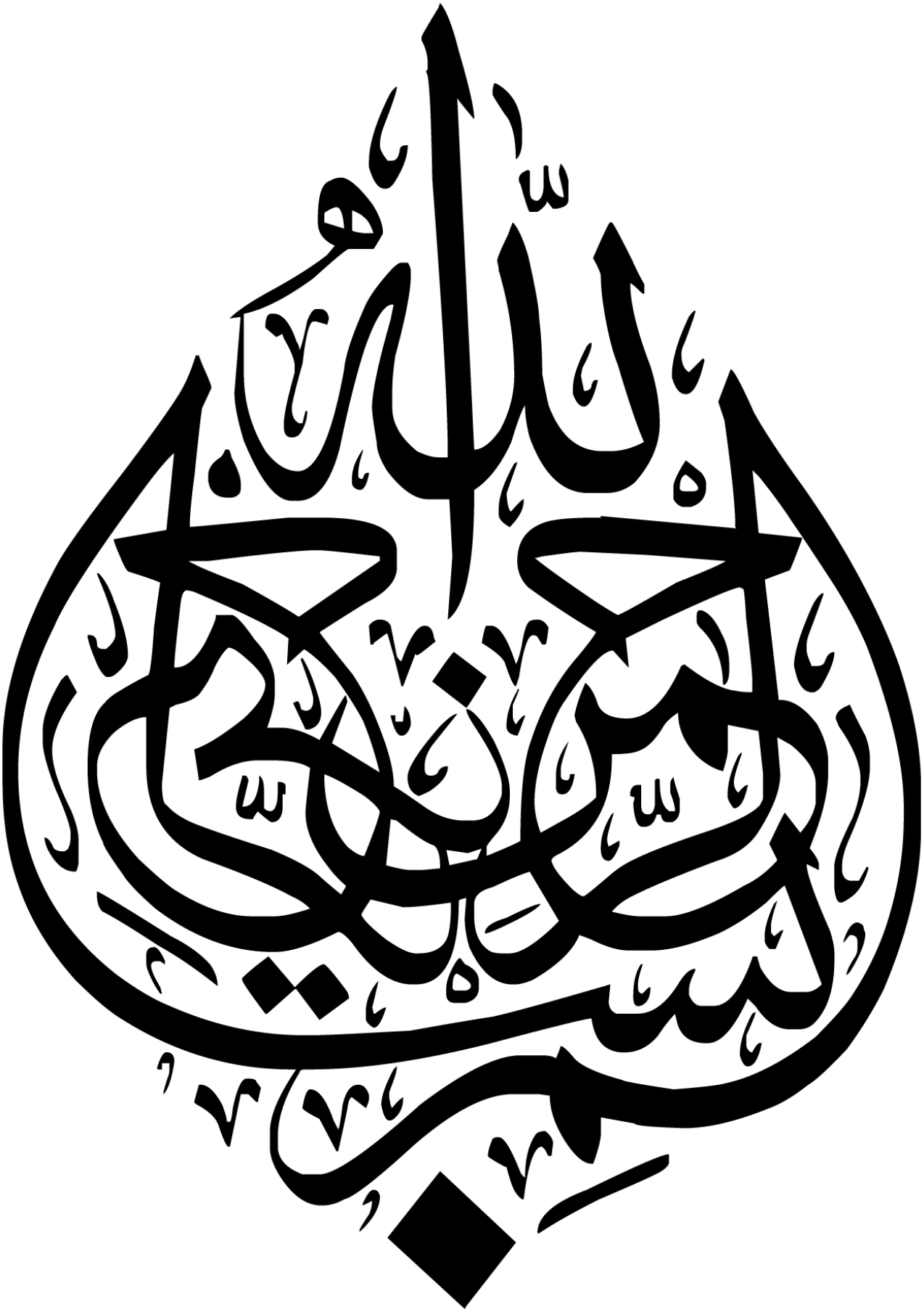
نعيمة عون

إشراف الأستاذ الدّكتور:

سليم بتقـة

السّنة الجـامعيّة :1441 هـ/ 1442هـ

2020م / 2021م



بسم الله الرّحمن الرّحيم

(يَرۡفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءامَنُواْ مِنكُمۡ وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلۡعِلۡمَ دَرَجَٰتٖ وَٱللَّهُ بِمَا تَعۡمَلُونَ خَبِيرٞ)

سورة المجادلة الآية (11)

إهداء

إلى زهرة القلب وأريج الرّوح أمّي

إلى رمز الرّجولة والتّضحية

إلى من دفعني إلى الأمام وبه أزداد افتخارًا

أبِي

إلى من آنسني في دراستي وشاركني همومي

تذكارًا وتقديرًا

زوجي

إلى من هم أقرب إليّ من روحي

إلى من شاركني حضن آلام وبهم استمد عزّتي وإصراري

إخوتي وأخواتي

إلى هذا الصّرح العلمي

جامعة :محمد خيضر بسكرة

اهدي هذا البحث

شكر وعرفان

الحمد لله الّذي بنعمته تتمّ الصّالحات والصّلاة والسّلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن والاه.

وبعد أحمد الله تعالى وأشكره على إنهائي هذه الرّسالة، وبالمناسبة أتقدم بخالص الشّكر وعظيم الامتنان للأستاذ الفاضل:سليم بتقة على ما قدّمه لي من علم وإرشاد مستمر نافع وعطاء متميّز، وعلى ما بذله من جهد متواصل ونصح وتوجيه من بداية مرحلة البحث حتى إتمام هذه الرّسالة، ومهما كتبت من عبارات وجمل فإنّ كلمات الشّكر تظلّ عاجزة عن إيفاء حقه، فجازاه الله عنّي خير الجزاء وجعل ذلك في موازين حسناته.

مقدّمـــة

مقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على رسوله الأمين وبعد:

إنّ المتتبّع لمسار الحركة النّقدية المعاصرة في العقدين الأخيرين، يجد أنّ **(القارئ)The reader** أصبح يشكّل البؤرة النّقدية اللاّفتة للانتباه، ويكفي للتّأكّد من ذلك الرّجوع إلى المُنجز الّذي شهدته وتشهده السّاحة النّقدية المعاصرة، فالمُنجز أو المقاربات الّتي تبنّت هذا التّوجه الجديد نسبيا، لا سيما في السّاحة الأدبيّة العربيّة قد زخرت بتنوع كبير، حيث تولّدت من رحمه مفاهيم ونظريات تحكمها استراتيجيات تأويل مختلفة كـ:(النّقد البلاغي والنّقد السّيميائي والبنيوي، والظّاهراتي، والنّقد الذّاتي والتّحليل النّفسي والنّقد الاجتماعي والنقد التّأويلي...)، ولا تشكل هذه المقاربات والنّقود وحدة كليّة متناغمة فهنالك أكثر من نوع واحد للنّقد البلاغي أو التّأويلي....).

هكذا شهدت السّاحة النّقدية المعاصرة كثيرا من الدّراسات والمفاهيم المرتبطة **بالقارئ the reader**، فكثرت أنواعه وتعددت أصنافه... ولعلّ أبرز قضيّة تمّت معالجتها من قبل المشتغلين ضمن حقل **(التّنظير الأدبيّ)literary theory** هي: التّفريق الواضح والصّريح بين القارئ **(الملموس)actual reader** ، والقارئ **(المفترض) implied reader** الكامن في النّص.

هذا الأخير أعاد ترتيب الأولويات وخلق تنوّعات نقديّة متباينة، غير أنّ هذه التّنوعات ظلّت تشترك جميعها في البحث عن سر **«جمال وخلود النّصوص الأدبيّة» aesthetics and immortality of literary texts**، ضمن هذا التّوجّه الّذي أصبح يعرف بـ :مناهج ما بعد البنيويّة والّتي نحدّد منها على سبيل المثال لا الحصر نظريّة:**«جماليّة التّلقي والتّأثير»Aesthetics of Reception** وهي: نزعة ألمانية تهتم **بنقد استجابة القارئReader Response Criticism** ، وتعتبر من بين

النّظريات الّتي أولت عناية خاصّة **للقارئ the reader** باعتباره **قارئا ملموسا (حقيقيّا) an actual reader(real)**، وباعتباره **قارئا مفترضا (خياليّا) an implied reader (hypothetical)**، أي بنية تمارس وجودها داخل النّص الأدبيّ، وبهذا يعدّ التّلقي حسب هذا الاتّجاه بمثابة بحث عن كيفيّة إنتاج المعنى، وليس **مهمّة القارئ the reader's mission** البحث عن المعنى المتشكل سلفا داخل النّص **(المقاربة السّياقيّة و النّسقيّة). The contextual and systemic approach**

ولمقاربة مقترحات هذه النّظرية، اخترت مدوّنة أدبية تشتمل على مجموعة من المواصفات الأدبيّة الإبداعيّة في أدبنا القديم، "**مقامات بديع الزّمان الهمذانيّ"شرح محمد عبده، موفّر للنّشر، 1988م**،فهي الإبداع الّذي يفيض بالأسئلة وتتزاحم فيه الأسرار وتتكثف في أعماقه دلالات وإيحاءات، تُحرض دائما على القراءة والكشف بما تمتلكه من سلطة قوية تمارس سطوها وفعلها على القارئ، لأنّها دائمة الإنغراس في التّاريخ الأدبي وليس في زمن المبدع فقط، فهي نصوص قديمة ولكنها حمّالة لأوجه أدبية متعددة تصدم القارئ في كل مواجهة قرائية، بأشكال من اللّغة الغير متوقعة، فكانت الرّغبة حينها ملحّة وأكيدة في اختيار هذه النّصوص- نماذج مختارة- ومحاورتها لتكون موضوع الدّراسة ولتُجيب عن إشكالية لطالمت اختمرت في ذهن الباحث، إذ كيف لنصوص المبدع – الهمذاني- أن تواصل مد القُراء بالمتعة الجمالية عبر العصور؟ وإلى أي حد ستكشف هذه التّجربة الإبداعية جماليات غابت عن وعي القارئ(المتلقي) بسبب غياب تفاعله الإبداعي؟

لم يكن الدّافع إلى اختيار هذا الموضوع الموسوم بـ"**مقامات بديع الزّمان الهمذاني من منظور جماليّة التّلقي**" معناه الانحياز للفكر الغربي ومسائل النّظريات النّقدية لدى الغربيين، وإنّما كان اختيارا قائما على قناعة بضرورة مدّ جسور التّواصل والتّحاور

المعرفي الّذي يمد الباحث العربي بإمكانيات الإطلاع على مستجدات السّاحة النّقدية الغربية حتى ينظر إلى الموروث العربي بعين التّأصيل والنّقد والتّمحيص.

وكذا اعتقادي أنّ التّراث العربي لم يحظ بالاهتمام اللائق به، فهو بحاجة إلى الكثير من البحث والدّراسة العميقة لفهمه ومن ثمّ معرفة ذاتنا والتّمسك بأصالتنا حتّى نتمكن من التّثاقف مع الغير، ولن نتمكن من ذلك إلا بفتح كنوز هذا التّراث.

ولما كانت قراءة التّراث بعقلية جديدة تعني إحياءه في الشّعور والوجدان فإنّ اختيار هذا الموضوع""**مقامات بديع الزّمان الهمذاني من منظور جماليّة التّلقي**" يجيء انسجاما مع طبيعة الفن واستجابة للواقع ورؤى العصر.

وقد اعتمدت هذه القراءة عدة مناهج أراها مكملة لبعضها البعض.

- ✓ المنهج التّاريخي: لرصد ظاهرة تلقي مقامات الهمذاني عبر التّاريخ الأدبي.
- ✓ المنهج السّميائي: لفك رموز النّص واستنطاق إشارته عن طريق الفهم التّأويلي.

كما اقتضت منهجيّة هذا البحث تقسيمه إلى مدخل وثلاثة فصول، حاولت من خلالها احتواء الإشكاليّة المطروحة، والإحاطة بها من كلّ جوانبها، فخصّصت المدخل حول المجال المفاهيمي لمصطلحات الدّراسة أي**المفاهيم والمصطلحات العامّة لبعض محاور البحث مثل** "**مصطلح التّراث (الدّلالة اللّغويّة والدّلالة المعرفيّة)التّراث المكتوب(النّصوص التّراثية- الموروث الأدبيّ فنّ المقامة أنموذجا)، التّراث الأدبي المقامة العربيّة في ضوء المفاهيم الواعيّة لمصطلح الحداثة، القراءة المعاصرة للنّصوص التّراثية(الصّورة التّقليديّة والصّورة العصريّة)، البنية السّرديّة(مفهوم البنيّة لغة واصطلاحا)، مفهوم السّرد(لغة واصطلاحا)، السّرديات (نشأتها وتطوّرها عند الغرب وعند العرب).**

وقد عقدت الفصل الأول من هذه الدّراسة المعنون بـ:"**في المفاهيم والمصطلحات نحو قراءة جديدة للنص التّراثي**" للتّعريف بـ "جماليّة التّلقي" فخصّصت المبحث الأوّل والمبحث الثّاني لبسط مفاهيم مصطلح النّظرية ونشأتها قديما وحديثا ،أمّا المبحث الثّالث فقد عرضت فيه الجهاز المفاهيمي لرواد أطروحات النّظريّة:" **جماليّة التّلقي**" **Aesthetics of reception** و مستعرضة أهم الأدوات النّقدية والإجرائية الّتي ابتدعها المنظر "**هانز روبرت ياوس**" **Hans Robert Jauss** كـ:" **المنعطف التّاريخيّ أفق الانتظار، المسافة الجماليّة، الخبرة الجماليّة...**" **Aesthetic Expectation Horizon, Distance Aesthetic, Experience**، أمّا المبحث الثّالث فقد خصّصته لعرض أطروحات "**ايزر Iser** ،حيث أنّ منطلقه كان مرتكزا على "**الإجابة عن السّؤال : ما سرّ جمال النصوص الأدبية؟ أو كيف يؤثّر النّص الأدبي في قارئه** ؟ وهو ما ألهمه بناء جهاز مفاهيمي مستمد من النّص الأدبيّ ذاته **كـ: "القارئ الضّمني، الاستراتيجيات النّصيّة، التّفاعل بين النّص والقارئ و وجهة النّظر الجوّالة.....**".

وفيما يخصّ الفصل الثّاني الّذي حمل عنوان: " **مقامات الهمذاني والآليات الإجرائيّة لـ(ياوس)**"، فقد خصّصت له مبحثين كانا بمثابة إضاءة تطبيقيّة شملت متون متنوّعة الأشكال الفنيّة للمقامات، حيث تضمّن المبحث الأوّل القرّاء ومدارات استقبال مقامات الهمذانيّ عبر التّاريخ ، تحت عنوان: النّص المقاميّ بين أسئلة القراءة وأجوبة القرّاء فقد حاولت من خلاله دراسة وحصر نصوص المقامات ضمن زوايا عدّة من بينها الزّاوية الأولى: قراءة الأوائل للمقامة العربيّة الهمذانيّة ثمّ القرّاء اللاّحقون وقد انتخبت لهذا الغرض مجموعة من القرّاء من بينهم: **الهمذانيّ كأوّل قارئ، أبي عليّ مسكوبة، الثّعالبيّ (350هـ 469هـ) ابن حزم الأندلسيّ (465هـ) ابن الأثير (736هـ) محمّد حسين هيكل، عليّ الوردي، شوقي ضيف، مصطفى الشّكعة، عبد الملك مرتاض**، وحاولت من خلال هذه الزّاوية معاينة الأفق القرائي لدى هذه المجموعة من القرّاء بغية الوصول إلى تطبيق بعض أفكار "ياوس"، كما أردفت قراءة للمقامة من بعض القراء النّخبة مثل:**عز الدّين جلاوجي، يوسف وغليسي، العربي حمدوش،** والّذين تمّ استجوابهم من خلال دراسة ردود أفعالهم حول فنّ المقامة العربيّة مقامات بديع الزّمان الهمذانيّ أنموذجا" وقد تمّ عبر التّواصل معهم حصر آفاقهم القرائيّة، ومعرفة بعض الجوانب الّتي تجعلهم يقبلون على قراءة المقامة العربيّة وبالتّحديد مقامات بديع الزّمان الهمذانيّ.

أمّا المبحث الثّاني الّذي حمل عنوان "**الموروث الأدبيّ فنّ المقامة من توقّعات القارئ إلى معنى التّجربة الجماليّة**"فقد عالجت من خلاله **التّلقي و المخطّط القرائيّ بين أفق توقّع القارئ والتّجربة الجماليّة، المقامة المشرقيّة (البناء الهيكلي وسلطة النّص الحكائيّ). المقامة المغربيّة(البناء الهيكليّ وسلطة الكاتب) حيث تمّ تقديم قراءة ما بين أفقين قرائيين مختلفين هما:**(Horizon of expectation) **أفق التّوقع** Change of Expectation Horizon و **تغيير أفق التّوقع.**

ويأتي الفصل الثّالث الذّي عنونته بـ"**مقامات الهمذاني والآليات الإجرائيّة لـ: (إيزر)** استكمالا لما بدأت في الفصل السّابق، وقد وزّعت مباحثه إلى ثلاثة مباحث: يتعلّق المبحث الأوّل بـ: "التّلقي والاستراتيجيات النّصية للنّصوص المقامات الهمذانية"، الّتي حاولت من خلاله الكشف عن أهمّ الاستراتيجيات النّصية الّتي حصرتها في: **(الشّكل – البنيّة السّطحيّة–، استراتيجيّة البنية الشّكلية للمقامة المضريّة أنموذجا)**، أمّا المبحث الثّاني فقد خصّصته للتّلقي واستراتيجية الخطاب البلاغيّ في القرن**(4 هـ)**، محاولة ربط كلّ ذلك بقضية تشكيل "**الصّورة الأماميّة والصّورة الخلفيّة**"، كواحدة من الإجراءات التّطبيقيّة لأطروحات "إيزر"، أو بعبارة أخرى: "**كيف يشكّل بديع الزّمان الهمذاني نصّه (الصّورة الأماميّة) من خلال اعتنائه بمرجعيّة القارئ (الصّورة الخلفيّة)؟** حيث تمّ رصد هذا الإجراء ضمن مختارات من نصوص المقامات، وذلك لمعرفة مدى تأثير التّفاعل القرائيّ بين الجانبين **(النّص. القارئ) في القرن 4 هـ.**

ويأتي المبحث الثّالث الّذي عنونته بـ: "**استراتيجيات بناء القارئ الضّمني**" الّتي حاولت من خلاله الكشف عن أهمّ الاستراتيجيات الّتي يتمّ بها تشكيل القارئ الضّمني، وقد حصرتها ضمن **(وجهة النّظر الجوّالة)** الّتي تكشف الطّريقة الّتي يكون بها القارئ الضّمني حاضرًا في النّص المقامي من نوافذ عدى من بينها :" المفتاح، لحظة التّعرف" مركّزة على لحظة تعرّف **السّارد/ عيسى بن هشام بالبطل المكدي المحتال الاسكندري،** على اعتبار أن هذه اللّحظة موجّهة لقارئ مفترض، يتمّ تشكيله في ثنايا الخطاب المقاميّ.

وتكون الخاتمة المحطة الأخيرة في البحث وفيها رصد لأهم النّتائج الّتي يتوصل إليها.

وقد اعتمدت في إنجاز هذا البحث بما توافر لدي من مراجع أجنبية على قلّتها وأخرى مترجمة، والّتي استفدت منها بنسبة كبيرة أهمّها: **كتاب فعل القراءة لـ فولفغانغ ايزر، ترجمة كل من: الجلالي الكدية وحميد الحميداني.**

وكتاب " نظرية الاستقبال" لـ **(سي هولب)** ترجمة رعد عبد الجواد كما اعتمدت على الكثير من المراجع المهتمّة بالنّظرية الألمانيّة: ككتاب الأصول المعرفية لنظريّة التّلقي لـ: **(ناظم عودة خضر)** وكتاب نظريّة التّلقي رحلة الهجرة لـ: **(فؤاد عفاني)** وكتاب نظريّة التّلقي أصول وتطبيقات لـ: بشرى موسى صالح هذا وقد استعنت في الجانب التّطبيقي برسائل جامعيّة (دكتوراه) أذكر من بينها على سبيل الذّكر لا الحصر:" الشّعر في مقامات الهمذاني في ضوء نظريّة الأجناس لـ: **(وعد ستّار ناصر)** مخطوط بجامعة فيلادلفيا، سمات أسلوبيّة في مقامات ناصيف اليازجي، دراسة تحليليّة لـ :مي حسين أحمد يونس مخطوط بجامعة فلسطين ، جماليّة التّلقي والتّأثير في ثلاثيّة أحلام مستغانمي لـ: **(خالد وهاب)** مخطوط بجامعة المسيلة، دراسات في التّلقي(مكتبة كمون صفاقص تونس).

أهم الدّراسات الّتي اقتربت من موضوع هذا البحث:

- ✓ قضية التّلقي في النّقد العربي القديم للدكتورة فاطمة لبريكي.
- ✓ قراءة النّص وجماليات التّلقي للدكتور محمودعباس عبد الواحد.
- ✓ المقامات والتّلقي: بحث في أنماط التّلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث للدكتور نادر كاظم.

هذا وقد واجهتني العديد من الصّعوبات، يمكن إيجازها فيما يلي:

- بالتّعقيد والتّشعّب وكثرة المصطلحات والمفاهيم الّتي ترتبط بفلسفات ومذاهب متجذّرة في الفكر والثّقافة الغربيّة.
- صعوبة مقارنة النّظرية مع النّص العربي، وذلك راجع الى كون مؤلفات "**ياوس**" و"**ايزر**" تفتقر إلى نماذج تطبيقيّة يمكن التّعويلُ عليها، ممّا يجعل الدّارس يضطر لإسقاط بعض المفاهيم، نتيجة عدم تواؤمها مع النّص العربي، أو لصعوبة تطبيقها.

- كثرة المراجع المترجمة للنظريّة ممّا أوقعنا في إشكاليّة المصطلح الأمر الّذي جعلني أنساق في الكثير من الأحيان الى ترجيح المفاهيم والآراء المتفق عليها، أو المتقاربة بين أكبر عدد من المترجمين.

ولا يسعني في الأخير سوى أن أحمد الله وأشكره على إتمام هذا العمل المتواضع ثمّ أتقدم بالشّكر إلى كلّ إطارات اللّغة والأدب العربي بـ: "**جامعة محمد خيضر بسكرة**" وعلى رأسهم مع عظيم الامتنان الأستاذ الدكتور: "**سليم بثقة**" الّذي اغترفت من علمه وحسن خلقه وكان مشرفا نبيلا حيث تابع أطوار إنجاز هذا البحث ليظهر في حلّته هذه، فجازاه الله عنّي خير الجزاء .

مدخل

المجال المفاهيمي لمصطلحات الدّراسة

أولا:مجال المصطلحات والمفاهيم العامة .

1/مصطلح التّراث.

2/التّراث المكتوب(النّصوص التّراثية).

3/ التّراث الأدبي- المقامة العربية- في ضوء المفاهيم الواعية لمصطلح الحداثة.

ثانيا: مصطلحات و مفاهيم حول النّصوص التّراثيّة و السّرديّة.

1. القراءة المعاصرة للنّصوص التّراثية.

2. البنيّة السّرديّة.

تمهيد:

إنّ كَثرة التّداول والاستعمال لمصطلح: "**التّراث**" لا يعني وضوح مفهومه، أو توحد المفكرين على دلالاته، بل إنّ العكس هو الصّحيح، حيث نجد كلّ باحث يكاد يستعمل المصطلح على نحو خاص به، فأدّى ذلك إلى تعدّد الدّلالات بتعدّد الرّؤى والتّصوّرات ولم يستقر الأمر عند هذا الحدّ، بل تجاوزوه إلى الموقف من التّراث ذاته وسبل التّعامل مع نصوصه، ومن أبرز مظاهر إشكاليّة مصطلح "**التّراث**"، أنّه بات سمة للتّمييز بين المفكرين والباحثين في الفكر العربي المعاصر، وهنا يمكن مواجهة كل باحث بهذا السّؤال الجاهز والمفخّخ في الوقت ذاته: "**هل أنت مع التّراث أم ضدّه؟**" وهو سؤال لا يقدّم ولا يؤخّر في حقيقة الأمر، لأنّ الإشكال الحقيقي هو:" **بأيّ وعي نتعامل مع التّراث؟**" بدلا من أن نقول: "**هل نحن مع التّراث أو ضدّه؟** "فالثّنائيات المتبادلة –اليوم–في خطابنا النّقديّ "**تراث/حداثة**"، "**ماض/حاضر**" هي ثنائيّات تبحث عن معنى التّعايش الواعي في حين أنّ "**جوهر المشكل يكمن في كيفية التّفاعل وطريقته، والوعي الّذي ننطلق منه**"[1] .

واستجابة لهذا الوعي –نحاول في هذا المدخل– قراءة مصطلح (**التُّراث**) قراءة متأنيّة، مع رسم المعالم الكبرى للقراءة الّتي نتوخّاها للنّصوص التّراثيّة في ظلّ المصطلحات الحديثة.

1 – سعيد يقطين، الرّواية والتّراث السّردي، (من أجل وعي جديد بالتّراث)، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص247.

*– لسان العرب ، لابن منظور، والقاموس والمحيط، للفيروز أبادي.

أولا: المصطلحات والمفاهيم العامة

1.مصطلح التّراث.

أ-الدّلالة اللّغوية:

كلمة(**تراث**) نجدها في المعاجم العربية القديمة* في مادّة (**ورث**)، وهي مرادفة لـ(**الإرث**)و(**الورث**)و(**الميراث**)، وهي مصادر تدل على ما يرثه الإنسان من والديه من مال أو حسب، وخصّت المعاجم (**الورث**)و(**الميراث**) بالمال، أمّا (**الإرث**) فخاصّ بالحسب.

فقد جاء في **المعجم الوسيط**[1] في مادة (**ورث**):ورث فلانا المال ومنه، وعنه، يرثهُ، وورثا وإرثا. ويقال ورث المجد وغيره وورِث أباه ماله ومجده. فهو الوارث وهي تعني ما يتركه الإنسان لورثته الّذين أتوا من بعده.

فالدّلالة الّتي تحملها مادّة (**ورث**)في المعاجم اللّغوية القديمة، وفي المدونات الفقهيّة في (باب الفرائض)، لا تخرج عن مدار (**المال**) وبدرجة أقل، (**الحسب**) "**أما شؤون الفكر والثّقافة فقد كانت غائبة تماما عن المجال التّداولي، أو الحقل الدّلالي لكلمة (تراث) ومرادفاتها**".[2]

وإذا بحثنا عن أصول كلمة (**تراث**) في القرآن الكريم، نجدها قد وردت مرّة واحدة في قوله تعالى: "**وتَـأْكُلُونَ التُّـرَاثَ أَكْـلًا لَّمًـا**"[3]**سورة الفجر، الآية(19)**، وقد فسر "**الزّمخشري**" **(ت:528هـ)**عبارة "**أَكْلًا لَّمًّا**" بـ: "الجمع بين الحلال والحرام وهذا هو معنى (**لَّمًّا**)، وبالتّالي فمعنى "**تَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا**"، أنّهم: "**يجمعون في أكلهم بين نصيبهم**

1- ينظر: مجمع اللغة العربية/معجم الوسيط/مكتبة الشرق الدّوليةط4، 2004 ، مادة(ورث).

2 -محمد عابد الجابري، التّراث والحداثة(دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثالثة، 2006، ص22.

3- الزمخشري (محمود بن عمر)،الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل،وعيون الأقاويل في وجه التأويل،ص254.

من الميراث ونصيب غيرهم"[1]، أمّا كلمة **(ميراث)** فقد وردت في "**القرآن الكريم**" مرتين في سورة **(آل عمران)**، وسورة**(الحديد)**.في قوله تعالى: "**ولله مِيرَاثُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِسورة آل عمران، الآية(180)**.

إذن لا "**القرآن الكريم**" ولا تفاسيره أشارت إلى الجانب الفكري ، حتى النّبيّ عليه الصّلاة والسّلام استعمل مصطلح **(الإرث)** ولم يستعمل مصطلح **(التّراث)** في قوله لأهل عرفة: "**اثبتوا على مشاعركم هذه، فإنّكم على إرث من إرث أبيكم إبراهيم**" [2] .

لهذا يقترح "**نصر حامد أبو زيد**" البحث في المادّة اللّغويّة **(س ن ن)**، فهي الّتي تحيل إلى مفهوم التّراث، مع التّفرقة بين **السنن الإلهية وسنن الّذين خلو من قبل. ولا ينبغي أن يُفهم من كلمة (سنّة) –هنا– سنّة الرّسول صلّى الله عليه وسلم، أو مذهب أهل السّنة والجماعة، بل "سنّة الذّين خلوا من قبل هي التّراث بكل ما يندرج فيه**" [3].

والنّتيجة الّتي نخلص إليها هي أنّ مصطلح **(التّراث)** في الخطاب العربي القديم يخلو من الحمولة الثّقافيّة والفكريّة لاقترانه بالمال ثمّ بالحسب "**أمّا الثّقافة والمعرفة فظلتا غائبتين عن المجال التّداولي لكلمة تراث ومرادفاتها**"[4].

بالمقابل نجد دلالة لفظ **(التّراث)**في الفكر العربي المعاصر، مغايرًا بل مناقضًا للدّلالة لفظ **(الميراث)** في الفكر العربي القديم، فمثلا نجد لفظ التّراث يشير إلى ما هو مشترك "**فالإرث أو الميراث، هو عنوان اختفاء الأب وحلول الابن محلّه، أمّا (التّراث)، فقد أصبح بالنّسبة للوعي العربي المعاصر عنوانا على حضور الأب في الابن حضور**

1 – الزمخشري، الكشاف، الجزء الرابع، ص474.

2– رواه النّسائي.

3– نصر حامد أبو زيد، النّص– السّلطة– الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1997، ص16.

4– السعدية عزيزي ، التّلقي في الخطاب النقدي العربي القديم، ، البحوث الإعجازية نموذجا، (أطروحة لنيل دكتوراه الدّولة في الآداب)، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، 2000، ص156.

السّلف في الخلف حضور الماضي في الحاضر"[1] ، أي هو كلّ ما هو حاضر في وعينا الشّامل ممّا وصلنا من التّجارب الماضية في المعرفة والقيم والنُّظم ، الّتي تعتبر منجزًا تاريخيا للأجيال السّابقة في المجالين الماديّ والفكريّ معًا، فلم تعد كلمة **(تراث)** ترتبط بالمال والحسب، بل بالثّقافة والفكر والأدب والدّين.

ب/الدّلالة المعرفية: مفهوم التّراث في الفكر العربي المعاصر.

قد حاول العديد من المفكرين والباحثين العرب المعاصرين وضع تعريف لمفهوم **(التّراث)**، وسيعمل البحث في هذه الجزئيّة على الإشارة لبعض منها، فعلى سبيل المثال: "**فهمي جدعان**" يُعرف التّراث بأنّه: "**كل ما ورثناه تاريخيًا، والموروث هو بطبيعة الحال الآباء والأجداد والأصول، وبكلمة مجرّدة الأمّة الّتي نحن امتداد طبيعي لها**"[2] .

ويذهب "**محمد أركون**" إلى أنّ التّراث: "**ما هو إلا مجموعة متراكمة، متلاحقة من العصور والحقب الزّمنية، وأن هذه القرون المتطاولة متراتبة فوق بعضها البعض كطبقات الأرض الجيولوجية أو الآركيولوجية، وأنّ التّراث هو فاعل حيّ، كأصل للوحدة والاستمرارية**"[3].

وعليه فإنّ معنى **(التّراث)** الّذي يحدده "**أركون**" مرتبط وثيق الارتباط بمنهجه **(الآركيولوجي)** الّذي يتبناه في دراسة التّراث، فمفهوم **(التّراث)** عنده إذن: "**بُنية تراكميّة تعاقبيّة تشكلت عبر أزمان متلاحقة، بحيث أنّها تتكون من خليط من الأفكار المتداخلة**

1- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، الطبعة الخامسة، 2005، ص33.

2- محمد عابد الجابري ، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان ص 16

3- جدعان فهمي، نظرية التراث ودراسات عربية و إسلامية اخرى، دار الشروق، 1985، ط1، عمان، ص16.

بطريقة لا يُفصل فيها بين الرّباني والبشري، ممّا يمنحه مضمونا عقلانيًا ثابتًا يقتضي إبداع قراءة تفكيكية لمكوناته الدّاخلية"[1].

كما يقول: "**غالي شكري**" "**التّراث في حياتنا لا يبدأ بالكلام المكتوب، أو المحفوظ أو المقروء، أو المسموع، وإنّما هو يبدأ من القيم والعادات والتّقاليد ذات الطّابع العلمي، أي هذه الّتي تنعكس في سلوك الأفراد، والجماعات، انعكاسا فعلياً.. وهو ليس كلّ الماضي، بل هو الأجزاء القادرة على تلبية الاحتياجات الموضوعية للتقدم، فالعودة إلى التّراث لا يعني العودة إلى الماضي، ولا انتدابه بديلاً للحاضر فالزّمن لا يعود، ولكن المقصود هنا هو الحوار مع التّاريخ بالدّخول في سياقه"[2] .**

أمّا "**برهان غليون**" فيذهب إلى أن **(التّراث)**:"**شيءٌ ناجزٌ ومنتهٍ و متشيء من الماضي، سواءٌ كان ذلك الشيء مجموعة من المؤلفات، أو من القيم، والتّصورات الّتي ما زالت حاضرة جزئياً في حياة النّاس وسلوكهم، وليس أننا أصبحنا نتحدث نحن أيضاً، وبشكل لا سابق له، عن التّراث ونقصد به ثقافتنا العربية المعاصرة" [3].**

ويعرفه "**حسن حنفي**" :"**بأنّه ليس مخزوناً مادياً في المكتبات، و ليس نظريا مستقلاً بذاته، فالأول وجود على مستوى مادي، والثّاني وجود على مستوى صوري، فالتّراث في الحقيقة مخزون نفسيّ عند الجماهير...فهو إذناً جزء من الواقع ومكوناته النّفسية، ومزال موجهاً لسلوك الجماهير**"[4].

من هنا يمكن أن نلاحظ من خلال هذه التّعريفات **(للتّراث)** في الفكر العربي المعاصر عددًا من الملاحظات أبرزها:

1- أركون محمد، الفكر الإسلامي...قراءة علمية، ترجمة هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، 1987، ص10. ص61.

2 – شكري غالي، النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، دار الطليعة، بيروت، ص130.

3 – غليون برهان، إغتيال العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2006، ط4، ص150.

4- حنفي حسن، التراث والتجديد، دار التنوير، 1981، ط2، بيروت، لبنان، ص13.

- **ارتباط مفهوم التّراث بالماضي، والجزء المنتهي من التّاريخ ، فهو إذن مفهوم ماضوي.**
- **بالرّغم من هذه الصّبغة الماضويّة لمفهوم التّراث في النّماذج الّتي عرضناها من الفكر العربي المعاصر، إلّا أنّها تكاد تُجمع على أنّ هذا التّراث له فعاليّةٌ في الحاضر، بل و قوّةٌ وسيطرةٌ تمارس وجودها على سلوك الجماهير، وهذه الفعاليّة والقوّة مرتبطة أكثر ما تكون بالعادات والتّقاليد، أكثر من كونها من التّراث المكتوب.**

إلى جانب هذا فالتّراث العربي يملك خاصيّة مميّزة في الفكر العربي الحديث والمعاصر، كون العرب يمتلكون تراثاً ثقافياً حياً، في نفوسهم وعواطفهم وعقولهم ورؤاهم وذاكرتهم وتطلّعاتهم، جاء في قول "**عابد الجابري**": "**تراثنا هو من الحضور وثقل الحضور على الوعي واللّاوعي بصورة قد لا تجد لها نظيرا في العالم المعاصر**"[1].

هذا ما جعل النّخبة العربية لا تنظر إلى التّراث كميكانيزم في العملية النّهضويّة فحسب بل كسلاح إيديولوجي لمقاومة الهيمنة الغربية، لأنّ الغرب في عدائه المستمر للعالم الإسلامي، باسم الاستعمار مرّة وباسم العولمة مرّة أخرى يسعى إلى قطع الإنسان العربي المسلم عن جذوره وتراثه وحضارته المميّزة.

2:النّصوص التّراثية (التّراث المكتوب).

تُعد(**المقامة**) العربية خطابا سرديا نابعا من التّراث الأدبي والفكري العربي، فما هو هذا النّوع السّردي العربي القحُ الّذي يُعدّ "**الجنس الأدبي النّثري الوحيد الّذي يمثّل وجه الإبداع الرّاقي في العربيّة بحق....فكأنّ الّذي يضاهي الشّعر العربي، في رأينا على الأقل، إنّما هو نثر المقامة وليس مطلق النّثر**"[2].

1- بنظر: محمد العابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 2005، ص33.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، كتاب عالم المعرفة، الكويت 1998، ص221

.أ/الموروث الأدبي "فنّ المقامة" أنموذجًا:

(المقامة) علامة لغويّة مميّزة في التّاريخ الثّقافي، فالنّصوص المقاميّة "**نصوص مختارة**"[1]بطبيعتها، فيها ما هو شعبي "**الأحدوثة من الكلام**"[2]، وفيها ما هو رسمي. وقد عرّفها أحدهم: "**هذه الزّهرة البريّة لا ندري كيف تفتّحت ذات مساء في صحراء عربيّة رغم ما لدينا من "الدّلالة المُعجميّة" للّفظة، وبعض التّرابطات الصُّدفويّة، وبعض العناصر السّيريّة**"[3] ، كما أنّها عَرّفت بفارسها الأول "**الهمذاني**" فكان القول عنها: "**بدعة أدبية تكاد من فرط تَميّزها عن أنماط الكتابة المعهودة، تكون ناجمة عن غير أصل، وأنّ صاحبها سوّاها على غير مثال ونسجها عن غير منوال**"[4]. فهي الوجه الآخر المقابل للقصيدة في الأدب العربي. .

لذلك ظلت "**المقامة العربيّة**" وستبقى محطّة تدافع بين المفكّرين والباحثين، لما تحمله نصوصها من إشكالات، وأسئلة قلقة تتجدّد وتزداد كل حين، فتجد من الباحثين من يتحمّس لهذا النّوع السّردي ويسعى إلى الارتقاء به إلى ذروة سنام الأنواع الأدبيّة النّثريّة فيقول "**عبد الملك مرتاض**": "**المقامة هي الجنس الأدبي النّثري الوحيد الّذي يمثل وجه الإبداع الرّاقي في العربية بحق**"[5].

في المقابل نجد "**عبد الله الغذامي**" يرى في "**المقامة العربية**" علامة لفعل النّسق حيث :"**تتجاوز العيوب النّسقية و تتكثف في نص واحد ، فالبلاغة اللّفظية المتنازلة عن أيّة قيمة منطقيّة وغير المعنيّة بسؤال العقل والفكر مع حبكة الكذب المتعمّد من**

---

1 – يوسف إسماعيل، المقامات(مقاربات في التحولات والتبني والتجاوز)منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2007، ص5.

2 – القلقشندي(أبو العباس أحمد)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق/محمد حسن شمس الدّين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ج14، ص110.

3 –ينظر: عبد الفتاح كليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ط2، ص06.

4 – حمادى صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، 1988، ص 11.

5 –عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، كتابعالم المعرفة، الكويت ، ص21.

أجل التّسوّل الّذي أصبح مهنة أدبيّة تكتسب قبولا ثقافيا. وتحوّلت إلى مادة أساسيّة في التّربيّة الذّوقيّة والثّقافيّة"[1] .

يبدو أنّ "**الغذامي**" يرى في هذا النّوع السّردي بلاغةً متنازِلةً عن أيّة قيمة منطقيّة مع حبكة الكذب المتعمّد الّذي ارتضته الثّقافة العباسيّة ، وهو منظور فيه الكثير من التّجاوز والتّجني.

هذه التساؤلات والمواقف المتباينة من "**المقامة العربية**" حفزتنا كثيرًا من أجل التّنقيب من جديد في صخرة المقامة العربيّة، بغية إضافة سؤال جديد إلى الأسئلة السّابقة. فمثلا هل المقامة العربية نص مغلق بطبعه لا يحتاج منا إلى إجابات محدّدة أم نص مفتوح يحتاج إلى طرح أسئلة جديدة؟

ولتحقيق هذا المبتغى نحاول في هذا المدخل بيان دلالة المصطلح **(المقامة)**، باعتبارها من بين أهمّ الفنون التّراثية الّتي تعتبر أرضيّة صلبة للإجابة عن السؤال الإشكالي في هذا البحث ومفاده: "**هل يمكن للنّص التّراثي "المقامة" التّحرر من آليات القراءة التّراثية(التّقليدية)الّتي يحاول من خلالها القارئ/المتلقي أن يستقرئ ملامح المؤلف النّفسية و الاجتماعية؟ أم موت المقامة إبداعيا في الأدب المعاصر معناه انقراض واندثار النّص المقامي؟ كيف يمكن للقارئ المعاصر أن يقرأ تراثه بنفسه؟**"

وحتّى يكون البحث منهجيًا لابد أن نعرض لمصطلح **(المقامة)** أوّلا.

2.ب/ المقامة:

تواترت المعاجم اللّغوية على مدلول واحد لمصطلح **(المقامة)** وهو المجلس أو من يجلس فيه، فقد جاء في "**لسان العرب**"[1]."**المقام والمقامة**": المجلس. ومقامات النّاس: مجالسهم. ويقال للجماعة يجتمعون في مجلس**(مقامة)**.

1 – عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2001، ط2، ص110.

كما قال الشّاعر.

ومقامة غُلْبت الرقاب كأنهم جنٌّ لدى باب الحصير قيام[2]

وورد في القرآن الكريم: "**عَسَى أن يَبْعَثَكَ رَبُكَ مَقَاماً مَحْمُوداً**"[3] ، **سورة الإسراء الآية 79.**

يقول "**القلقشندي**": "**المقامات وهي جمع مقامة بفتح الميم ، وهي في أصل اللّغة اسم للمجلس والجماعة من النّاس، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة، كأنّها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الجماعة من النّاس لسماعها**"[4]. **أمّا المُقامة بالضم فبمعنى الإقامة، ومنه قوله تعالى حكاية عن أهل الجنة:[الَّذِي أَحَلنَا دَارَ المُقَامَة من فَضلِهِ]**[5] **سورة فاطر، الآية 35.**

و"**المَقامة**" بالفتح كذلك بمعنى "**السّيادة**"[6]، و**المُقام** الوضع الّذي تقيم فيه، أو **موضع القدمين** [7].

أمّا لفظ(**المقامة**) من النّاحية **الصّرفيّة**[8]، فيحتمل أن يكون مصدرًا ميميًا، كما يحتمل أن يكون اسم مكان، لأنّ إلحاق الهاء باسم المكان والمصدر ممّا يشيع في العربية، لأنّ صيغتي (**مفعل**) و(**مفعلة**) تعنيان شيئا واحدا ، أي بين (**مقام**)و(**مقامة**) فلا فرق كلاهما اشتقّ من فعل (**قام**) وكلاهما يدل على المكان أو المصدر ، وهو ما أكّده "**الشّريشي**" في شرح مقامات الحريري عندما قال: "**المقامات: المجالس، واحدها مقامة**

---

1 – ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، 1956، مادة قوم، ص598 .

2 – المصدر نفسه، مادة قوم، ص506 ص. 163.

3– القرآن الكريم ، برواية ورش، سورة الإسراء الآية 79.

4– القلقشندي(أبو العباس أحمد)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ج4، ص110.

5 – سورة فاطر، الآية 35.

6 – ينظر: سعيد خوري الشرتوني، ذيل أقران الموارد. طبعة مرسلى اليسوعية،بيروت، 1993، ج3، ص354.

7 –ينظر: محمد رشيد رضا، معجم متن اللغة (موسوعة لغوية جديدة)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1960، المجلد الرابع، ص685.

8– ينظر:عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص10/09

والحديث يُجتمع له ويجلس لاستماعه يسمَّى مقامة ومجلسا لأن المستمعين للمحدث ما بين قائم وجالس، لأن المحدث يقوم ببعضه تارة و يجلس ببعضه أخرى"[1] .

يتبين لنا من خلال هذه التّعريفات أن مدلول لفظة: **(مقامة)** مشتق من فعل قام يدل على المجلس، وما يقال في المجلس من حكم ومواعظ .....

كما جاء في كتاب **(الأمالي)**[2]، **لأبي علي القالي(ت356 هـ)** شارح أحاديث ابن دريد، فقد شرح لفظة **(المقامة)** بمعنى المجلس.

وفي القرن الثّالث للهجرة **(3هـ)** أصبحت لفظة: "**المقامة**" تحمل مدلولًا خاصًا. يدل على "**كلام الشّحاذين الّذين اضطروا في توسلهم إلى المحسنين بدعاءات توجيهية أن يستعملوا لغة مختارة منمقة**"[3] .

وبذلك **فـ(المقامة)** ظهرت نتيجة "**الكُديّة الّتي شاعت في مرحلة من العصر العباسي، أفرزت طبقتين من النّاس، طبقة الأغنياء وطبقة الفقراء، الّذين لجؤ إلى الحيلة لكسب القوت**" [4].

فهي، إذن، تحكي جانبًا إنسانيًا واقتصاديًا وأدبيًا واجتماعيًا من الحياة الاجتماعيّة لفترة من العصر العباسي، ونمطًا معيشيًا أفرزته تلك الظّروف الاجتماعيّة، والّتي شاعت فيه ظاهرة "**الكدية**" واتسم أبطالها بالحيلة والفطنة والدّهاء.

و"**لبديع الزّمان الهمذاني**" فضل السّبق في المقامات، فهو أوّل ما أعطى كلمة المقامة معناها الأدبي، إذ عبّر بها عن مقاماته الّتي تُصوّر أحاديث تُلقى في الجماعات، وهو عادة يصوغها في شكل قصصي في ألفاظها وأسلوبها، ويتّخذ لها راويًا

---

1 – الشريشي(أبو العباس أحمد عبد المؤمن القيسي)، شرح مقامات الحريري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ج1، ص22.

2 – ينظر:أبو علي القالي، الأمالي، دار الجيل والآفاق الجديدة، بيروت الطبعة الثانية، 1987، ج1، ص95.

3 – فيكتور الكك، بديعيات الزمان، (مبحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1961، ص48.

4 –أسامة اختيار، أنماط السرد القصصي في الأدب الأندلوسي، مجلة جامعة دمشق، المجلد1، العدد الأول، ص07.

واحدًا هو :"**عيسى بن هشام**"، وبطلًا واحدًا هو "**أبو الفتح الاسكندري**" ، الّذي يظهر "**في شكل أديب شحّاذ يبهر النّاس بمواقفه وفصاحة لسانه من أجل الكدية وكسب المال**"[1].

ف"**بديع الزّمان** " أتى بأحاديث وحكايات في شكل قصصي جديد، مراعيًا في ذلك التّنميق والزّخرف اللّفظي ، معتمدًا على "**راو**" يروي على لسانه أحداث المقامة وهو واحد في كلّ المقامات، فيُوصف بأنّه بطلًا شحّاذًا له في كلّ مقامة دور، ومغامرات جديدة كما قال أيضا "**محمّد مسعود جبران**" بأنّه: "**شخص عجيب غريب يجمع النّقيضين في ذاته إنّه شاب وسيم وشيخ طاعن في السّن. هو إمام ديني وواعظ من جهة، ومتسوّل محتال من جهة ثانية. وبينما تراه فصيحا وبليغا حينا وتجده متظاهرا بالجهل حينا آخر**" [2].

وهذا البطل هو نموذج طائفة من النّاس في ذلك العصر والّذين وهبهم الله قدرة لغويّة فصيحة، قلّ نظيرها ولكن لصعوبة الظّروف استعملوها في الكدية والحيلة ، للحصول على رزقهم بنوع من الذّكاء والدّهاء.

وإذا أردنا تعريفا شاملا "**للمقامة**" فقد أورده "**عبد الهادي جرب**" في كتابه" **أدب المحتالين** "بقوله: "**هي عبارة عن حكايات قصيرة خياليّة مستمدّة من واقع الحياة ، لها راوية وبطل وأسلوب فنيّ خاص أمّا راويتها فأديب رحّالة وأمّا بطلها فجواب أفق يتسلّح بالمكر والخديعة والدّهاء، أمّا أسلوبها فرشيق مزخرف بالسّجع وألوان البديع مرصّع بالحِكم والنّوادر والأمثال يتخلّله الحوار القصصي، ولا يكاد يخلو من فكاهات طريفة، ومفارقات عجيبة**"[3]

1- ينظر:عيسى متقى ، تحليل الخطاب الأدبي في مقامات الهمذاني، مجلة إشاءات نقدية، ص109.

2 -عمر إبراهيم توفيق، الوافي في تاريخ الأدب العربي في الأندلس(موضوعاته وفنونه)، جامعة كركوك/العراق 2012، ط1، ص123.

3 - عبد الهادي حرب، موسوعة أدب المحتالين، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2008، ص348.

فهذا تعريف جامع مانع لفنّ "**المقامة**" فقد مسّ كلّ الجوانب سواء من حيث أركانها **(الرّاوية/البطل)**وأوصاف شخصياتها، وأسلوبها البديع وكذا احتوائها على الحسّ الفكاهي وتضمينها للحكم والأمثال والنّوادر وبعض الأبيات الشّعرية، وكذا بعض الحوارات .

ونلخص في الأخير أن لفظ**(المقامة)**لم تُعتمد فنيا إلاّ مع "**بديع الزّمان الهمذاني**" في مقاماته المشهورة" **مقامات بديع الزّمان الهمذاني**" الّتي تعتبر مرآة عاكسة لعصره، والّتي تحمل في ثناياها نقدًا لاذعا جاء في قالب أدبي ساخر، فقد صوّرت التّفاوت الاجتماعي بين طبقات ذلك العصر وانصراف مترفيه إلى الملذّات والقصور الفخمة وحياة البذخ ، وفي الجانب الآخر من المجتمع أناس تضنيهم الفاقّة والحاجة.

إنّها **(المقامات)** حقا تصويرا فنيا غرضه جمع فنون البلاغة في قوالب قصصيّة وهي ما قال عنها "**عمر إبراهيم توفيق**" :"**عدا تصوير الحياة الاجتماعية، فإنّ غرض المقامات جمع أكبر طاقة ممكنة من اللّغة والبيان، وإلباسها القالب القصصي**"[1].

***نشأة المقامة:**

يكاد يجمع المشتغلون بالأدب أن"**بديع الزّمان الهمذاني**" هو أوّل من أبدع في"**فنّ المقامة**"، وأنّه من أرسى قواعده وأطلق عليه هذه التّسمية–**المقامة**–.يقول "**الحريري**" **في مقدّمة مقاماته: "وبعد فإنّه جرى ببعض أندية الأدب الّذي ركدت في هذا العصر ريحه، وخبت مصابيحه. ذكر المقامات الّتي ابتدعها "بديع الزّمان الهمذاني"**[2]

فهذا "**الحريري**" وهو من أشهر كتّاب "**المقامات**" يعترف بأسبقيّة وفضل "**بديع الزّمان**" في إنشاء "**فنّ المقامة**" ولم يكتفي بذلك فقط ، بل اعترف بعجزه باللّحاق بمهارة

1 – عمر إبراهيم توفيق، الوافي في تاريخ الأدب العربي في الأندلس، ص124.

2– عبد الهادي حرب، موسوعة أدب المحتالين، ص348.

"**الهمذاني**" في كتاباته ومجاراته فيها فيقول: "**فإشارة من إشارته حكم، وطاعته غنم، أن أنشأ مقامات أتلو فيها البديع، وإن لم يدرك الظّالع شأو الضّليع..**"[1]،

وهذا ما أيّده "القلقشندي"بقوله:"إنّ أوّل من فتح باب عمل المقامات علاّمة الدّهر، إمام الأدب البديع الهمذاني فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهي غاية البلاغة وعلو الرّتبة في الصّنعة"([2])

ولقد اختلف المؤرّخون والأدباء في تاريخ المقامات اختلافا شديدا، وتضاربت الآراء حول أسباب وظروف نشأتها، فوقفوا بين رأيين:

الرّأي الأول:

أنّ"**بديع الزمان الهمذاني**" أنشأ "**المقامات**" متأثّرا بمن سبقه، وأنّه استلهم فكرة "**المقامات**" من أحاديث "**ابن دريد الأربعين**"، الّتي تحتوي قصص صغيرة مسجوعة مليئة بالغرابة وحوشي اللّفظ، والّتي افترض الدّارسون وجود إشارات لنصوص منها في كتاب"**الأماني**" "**لأبي عليّ القالي**" فيقول"**الحصيري**" في ذلك:"**لمّا رأى أبو بكر محمّد بن الحسين بن دريد الأسديُّ أغرب بأربعين حديثا ، وذكر أنّه استنبطها من ينابيع صدره، وانتخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها إلى الأفكار والضّمائر في معارض عجميّة، وألفاظ حوشيّة ..عارضة بأربع مائة مقامة في الكدية، تذوب ظُرفا، وتقطر حسنا**"[3].

و"**المقامات**" في مجمل مضامينها كانت تدور على الكدية والاحتيال ، على عكس الأحاديث الّتي كان غرضها الإشادة بشمائل العرب ومناقبهم وفصاحتهم، كما أنّ لغة المقامات وصياغتها "**أرقى منها من الأحاديث لأنّها موجهة للبلغاء في حين إنّ**

1- عبد الهادي حرب، موسوعة أدب المحتالين، ص 348.

2 - المرجع نفسه، ص349.

3- شوقي ضيف، الفن القصصي المقامة، دار المعارف، القاهرة، ط3، ص17.

الأحاديث منهل الأدب المشترك والّتي يتعدّد أبطالها في حين تعتمد المقامة على بطل واحد وراو واحد" [1].

أمّا الرّأي الثّاني:

فيرى أنّ "**المقامة**" ثمرة تيارين في الأدب العربي تيّار"**أدب الحرمان والتّسول**"الّذي انتشر في القرن الرّابع للهجرة **(4هـ)**، وتيّار"**أدب الصّنعة**"الّذي بلغ فيه المتسوّلون مبلغا بعيدًا من التّأنق والتّعقيد.

أمّا "**أدب الحرمان والتّسول**" فقد كان نصيب الكثرة الكثيرة من النّاس في هذا العصر، الّتي كانت تعيش في فقر وبؤس وإملاق ومرض وموت، وهذا ما انعكس على الأدب بالتّسول والكدية من جهة وبالشّكوى من جهة أخرى، وكان أدب التّسول صورة لطائفة كبيرة من النّاس تنكّرت لها الأيام فلجأت إلى ألوان الحيل لكسب العيش، والّذين عرفوا "**بالسّاسنيين**" فكانوا يضربون الآفاق من بلد إلى آخر وكان مبدؤهم "**الغاية تبرّر الوسيلة**" و"**قد كانوا طائفة من رجال الشّعر والقِصص**"[2].

أمّا "**أدب الصّنعة**" والتّنميق فقد بلغ أَوْجَهُ في هذا العصر حتّى أنّ التّزويق أصبح غاية ، والكتابة أصبحت مزيجًا من زخرف أنيق وموسيقى لفظيّة غنيّة، وحتّى أصبحت تطريزا تصويريًا موسيقيًا، وشاهدت صناعة التّضمين ، ونزع الأدب إلى" **اللّفظيّة والحرفيّة الّتي أغرقت المعنى الضّئيل في بحر زاخر من الأسجاع والاستعارات وشتىّ ضروب البديع**"[3].

هذه بعض الآراء الّتي تضاربت حول نشأة "**المقامات**" وجملة الظروف الّتي ساهمت وأثرت فيها بشكل أو بآخر، وتركت فيها صدى خاصّة من حيث المضمون أكثر من البناء والشّكل.

1- ينظر :فيكتور الكك ، بديعيات الزمان، ص 54-55.

2- ينظر، حنا الفاخورى، الجامع في الأدب العربي ، الأدب القديم، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص617/616

3- المرجع نفسه، ص617.

3/ التّراث الأدبي–المقامة العربيّة– في ضوء المفاهيم الواعية لمصطلح الحداثة.

لا يكتمل معنى **(التّراث)** إلاّ في ضوء المفاهيم الواعية لمصطلح **"الحداثة"**، لأنّ الحداثة لا تعني "**رفض(التّراث) ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التّعامل مع التّراث إلى ما نسمّيه بالمعاصرة، أعني مواكبة التّقدم الحاصل على الصّعيد العالمي**"[1] .

فالحداثة لا تعني الصّد أو الإعراض عن كلّ ما هو قديم، بل هي :"**بثّ الحيويّة في التّاريخ، إنّها تعني الحركة والانفجار والانطلاق**"[2]فالحداثة استمرار لا انقطاع ، فلا ينبغي أن ننظر إلى **(التّراث)** على أنّه كيان مستقل عن ذواتنا فهو: "**جزء من بنية حضاريّة أشمل تضمّ الماضي البعيد والماضي القريب، والحاضر والمستقبل جميعا، وهذه البنية الموحّدة ليست مع ذلك بنية منتهية، ولكنها بنية مرنة، قابلة للتّشكيل بلا نهاية، وذلك من خلال الفهم وإعادة الفهم بلا حدود**"[3].

ولكن هذا الفهم والتّشكيل لا يحتاج إلى التّكرار والتّكديس لأنّ الحداثة" **تحوّل معرفي سمته الأولى الانتقال من المشابهة السّكونية إلى الاختلاف والتّحول، أي من التّكرار إلى التّوليد والتّجاوز**"[4]. كما هو حاصل في خطابنا النّقدي المعاصر، فكثير من الدّراسات أصبحت تكرارا مملا لما قاله **(الآخر)** نتيجة التّرجمة بدلا عن التّوليد والتّجاوز.

هذا الأخير الّذي يهدف إلى نظرية نقديّة مرجعيتها **(نحن)** ليتم بذلك تأطير مشروع نقدي يمكن أن يتحوّل إلى منهج أو نظريّة عربيّة خالصة.

1– محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص16.

2 – فارح مسرحي، الحداثة في فكر محمد أركون، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2006، ص26

3–عز الدين إسماعيل، أما قبل"، فصول(مجلة–النقد الأدبي)المجلد السادس، العدد02، يناير، فبراير،مارس، 1986، ص04

4–خالدة سعيد، "الملامح الفكرية للحداثة"، فصول(مجلة النقد الأدبي)، المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل،مايو،يونيو1984، ص10

وليكون القارئ لهذه الصّفحات متفاعلًا مع موضوع البحث، لابدّ من ربط قراءة **(التّراث)** مع الواقع وقضاياه المتجدّدة، وبالتّالي فإنّ **(التّراث)** يجب أن يكون في حالة حوار دائم وجدل، مع الواقع الإنساني المتجدد بوتيرة متسارعة .الأمر الّذي دفع بـ"**سعيد يقطين**" إلى اقتراح مصطلح **(النّص)**[1]، بدل مصطلح **(التّراث)**، وربما يكون الدّافع لذلك هو اعتبار **(التّراث)**:"**محمول تنطوي عليه اللّغة، وتكشف ما بداخله وما يختبؤ في سريرته**"[2]. رغم هذا المقترح يبقى مصطلح **(النّص)** متعدد الدّلالات بتعدد الحقول المعرفيّة والفلسفيّة واللّسانيّة وأقل دقة من مصطلح **(التّراث)**.

ولا شك أنّ تطور الجنس الأدبي و محاولة المحافظة على بقائه، يتم بربط الصّلة بين الماضي والحاضر، أي ربط **(التّراث)** بـ**(الحداثة)**، رغبة في تجديد النّصوص التّراثية من خلال قراءات جديدة تتكيف مع الرّؤى المعاصرة.

وبما أنّ "**المقامة العربيّة**" تعدّ من السّرد التّراثي ، ينفتح البحث أمام مجال **(الحداثة)**، ويخصّص فرعًا لـ **(علم السّرديات)** كمنطلق أو كمدخل **لـ "جماليّة التّلقيّ"**.

ثانيا:مصطلحات ومفاهيم حول النّصوص التّراثية والسّرديّة.

القراءة المعاصرة للنّصوص التّراثية.

إنّ من مقتضيات الحداثة الواعية ومتطلّباتها، العودة إلى **(التّراث)** و"**الارتفاع بطريقة التّعامل معه إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة**"[3] ، بل إنّ تجاوز أزمة الإبداع العربي لا تتحقّق إلاّ بـ "**قراءة تراثنا قراءة نقديّة معاصرة تستوحي المفاهيم والمناهج**

1-ينظر، سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص48/49.

2-صالح غرم الله زياد، "المصطلح الأدبي بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ"، مجلة عالم الفكر ، المجلد الثامن والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس، 2006، ص111.

3- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص16.

الجديدة وتوظيفها في خدمة الموضوع"[1]، ولا ينبغي أن يفهم بالمعاصرة أنّنا نرغم النّص أو نجبره على التّناغم مع المناهج والنّظريات الجديدة، بل إنّنا نريد تسليط الضّوء على نقاط مظلمة من تراثنا وإعادة بعث هذه النّصوص في حُلّة جديدة، بغية التّعايش معها بعيدًا عن القراءات الجاهزة والّتي تجلّت في صورتين سلبيتين هما:

أ/الصّورة التّقليديّة:

وتعتمد الصّورة التّقليديّة وتقترب أكثر من الدّراسات الدّينية التّراثيّة ، حيث تنطلق من فهم التّراثي للتّراث، ويتميز نهج أصحاب هذه الرّؤية على الاستنساخ والاستسلام المطلق للنّص، بعيدًا عن النّقد البنّاء لأنّها "**تتعامل مع التّراث بوصفه إنجازا مقدّسا لا يجب المساس به إلاّ بالتّوقير والتّعظيم والإجلال**"[2]، وهي نظرة تُخلط بين الدّين والتّراث ولا تميّز بين الوحي والاجتهاد، فالقرآن هو (النّص)"**أما التّراث فهو مجموعة التّفاسير الّتي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته**"[3].

ب/الصّورة العصريّة:

وهي نظرة لا تخرج عن إطار المركزيّة العربيّة، إذ يفكّر أصحاب هذه القراءة بوحي من معطيات وحاجات وإنجازات الغرب فهي نظرة تعكس مظهرًا من مظاهر التّبعية الثّقافيّة.

1- محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص62.

2-نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1992، ص180.

3- حامد أبو زيد، مفهوم النص دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 1995، ص16.

ومنه لابد للقراءة الواعية للتّراث **أن:** "**تواجه نقدين خطابين متباعدين في المقدّمات والمنطلقات، متضافرتين أو متحالفتين في النّتائج، خطاب(داليّة ثقافية) ماضوية من خارج الزّمان، وخطاب جالية ثقافية حداثوية من خارج المكان**"[1]،

من هنا نجد اختلاف في الرّؤى من حيث موضوع(**التّراث**)، لهذا لابدّ علينا من توطيد الذّات القارئة بالتزام الموضوعيّة في قراءة النّصوص التّراثية وذلك بـ: "**تجنّب قراءة المعنى قبل قراءة الألفاظ**"[2]، أي التّحرر من الأحكام القبليّة، والعمل على استخلاص المعنى من ذات النّص أي أنّ المعنى لا يُستخلص من ذاتيّة المؤلّف، ولا نتعامل مع النّص بأحكام سابقة بل يجب الانتقال من المركزيّة إلى اللّامركزيّة في تفكيك النّص، أي من "**مركزية الذّات الأولى الّتي تحتكر المعنى**"[3]، (ذات المؤلّف)، إلى اللّامركزيّة حيث "**المعنى مبعثرا على وجه النّص ينتظر قارئا ما، لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلاليّة** "[4].

وهكذا إذا رُمنا إذن قراءة "**المقامة العربيّة**" كخطاب سردي، أي أنّها نوع من الأنواع السّردية له مواصفاته البنائيّة الّتي تميّزه كخطاب يلقى في مجلس واحد كما عرّفها "**القلقشندي**" قديما بقوله: "**سُمّيت الأحدوثة من الكلام مقامة لأنّها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه جماعة من النّاس لسماعها**"[5]، وعليه بات من الضّروري الإحاطة والإلمام بـ (**السّرديات**) وما يتعلق بها من بنية (**Structure**) وسرد(**Narratology**) تمهيدا للآليات اللإجرائية الّتي قدّمتها مدرسة كونستانس (**L'ECOLE DE**

1-عبد الإله بلقزيز، العرب والحداثة، (دراسة في مقالات الحداثيين)، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1ص32.

2- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص47.

3-عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 2000 ، ص10

4-المرجع السابق، ص103.

5- القلقشندي (أحمد بن علي)، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ص124.

CONSTANCE) الألمانية على يد"**هانز روبرت ياوس**[1](**HANS ROBERT JAUSS**) "و"**فولفانغ إيزر**[2] (**WOLFGANG ISER**)نحو تصورٍ جديد لسميوزيس (النّص و القارئ) بعيدًا عن القراءات المقيّدة الّتي تحاصر معانيه، وكذا المعايير والقيم القرائيّة النّموذجيّة السّائدة في المرجعيّة النّقديّة التقليديّة. وهذا ما سنتحدث عنه في الفصل الأول لاحقا.

البنيّة السّرديّة:

أ – البنيّة: (Structure)

***لغة:** ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (بنى) "البِنْيَةُ والبُنْيَةُ والبُنَى: نقيض الهدم ومنه بنى البناء بَنْياً وبنى وبنْي وبِنْيَانًا وبِنْيَةً، والبناءُ جمعه أبنية وأبنيات جمع الجمع، والبُنْيَةُ والبِنْيَةُ: ما بنيته ويقال: فلان صحيح البِنْيَةُ، أي الفطرة، وسمي البِنَاءُ بِنَاءًا من حيث كان لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره"[3].

1–هانز روبرت ياوس HANS ROBERT JAUSS3– منظر أدبي ألماني ولد سنة 1922 وتوفي سنة 1997 عرف بنظريته عن التّلقي، درس في جامعة كونستانس CONSTANCE ويعد أحد أبرز ممثلي مدرستها أي مدرسة كونستانس L’ ECOLE DE CONSTANCE، اطلع ياوس على فقه اللغات الرّومانسية والنّقد الأدبي في جامعة كونستانس، كما درس أيضا في جامعتي كولومبيا وجامعة السوربون في فرنسا، وتتجلى التّأثيرات الأساسية على عمله النّقدي في تأويلية غادامير وشعرية الشّكلانيين الرّوس، وقد بدأ تأثير هذين التيارين النّقديين في جل أعماله ويلحظ الدّارسون هذه التّأثيرات في حوليات مدرسة كونستانس الّتي كانت بداية صدورها منذ 1963.

2–فولفانغ أيزر MARIENBERG Wolfgang Iser أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن بجامعة كونستانس الألمانية رفقة "ياوس". ولد في 22يوليو 1926 بمارينبرغ

3 – جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب، مج2، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997، مادة(ب–ن–ى)، ص258.–

ومنه فمفهوم البِنْيَةُ عند (ابن منظور) متصلة بمفهوم البِناء، بحيث يتميز بالثّبات ولا يتحول إلى غيره، ومن جانب آخر جاء في "**قاموس المحيط**" ما يميز بين البِنْيَةُ (بالكسر) والبُنْيَةُ بـ (الضّم) إذْ "**جعلوها بالكسر في المحسوسات وبالضم في المعاني**"[1] فكلمة بِنْيَةٌ بكل مدلولاتها الحسيّة والمعنويّة لا تكاد تخرج من هيكل الشّيء، أو مظهره أو عن الهيئة الّتي تنتظم وفقها العناصر داخل البناء.

***- اصطلاحا:**

ظهر هذا المصطلح لدى "**جان موكاروفسكي**" الّذي عرف الأثر الفنيّ بأنّه: "**بنيّة أي نظام من العناصر المحقّقة فنّيا والموضوعة في تراتُبية تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر**"[2].

ويذهب "**يوسف وغليسي**" على أن البنيّة:" **يعني حالة تغدو فيها المكونات المختلفة منظمة ومتكاملة فيما بينها، حيث لا يتحدد لها معنى في ذاتها إلا بجانب المجموعة الّتي تنظمها**"[3].أي المجموعة المنتظمة فيما بينها، هي الّتي تسمى البنية ولا يكتسب العنصر معنى في ذاته إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى داخل المجموعة.

كما وصفها "**بسام قطوس**" **بأنّها:**" **نظام أو نسق من المعقوليّة، أي هي وضع لنظام رمزي مستقل وخارج عن نظام الواقع ونظام الخيال**"[4]، حيث تحكم تلك المكونات قوانين خاصة بنظام معين يجعلها تتألف ضمنه في تعايش وتتميّز بذلك عن بقية الأنظمة الأخرى.

1- مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (ب-ن-ى)، دط، دار الحديث، القاهرة، 2008-ص 165.

2- لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ص37

3- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الألسونية إلى الأنسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية ص119. .//palstineooks.blogspot.com:https

4- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006، ص124.

ويرى "**جمال شحيد**" أنّ البنيّة هي: " **ذلك النّظام المتسق الذي تحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك تجعل من اللّغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات ويحدد بعضها بعضاً على سبيل التبادل**"[1]، فهي إذن عبارة عن نظام يتكون من أجزاء ووحدات متماسكة، بحيث يتحدّد كلّ جزء بعلاقته مع الآخر، ولا ينفصل عنها فلا يمكن فهم أي عنصر إلاّ في إطار علاقته مع المجموعة ككلّ الّتي تعطيه مكانه.

ب/السّرد:(Narratology)

- **لغة:**

جاء في "**لسان العرب**" لابن منظور في مادّة "سرد"، **(سردَ)**:السّرد في اللّغة تقدّم شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سَرَدَ الحديث ونحوه وسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان السّياق له.

وفي كلامه**(صلى الله عليه وسلم)**، لم يكن **(يسرد)** الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه، و**سرد** القرآن: تابع قراءة في حذر منه، و**(سرد) فلان الصّوم إذا ولاه وتابعه**[2]، هنا نجد "**ابن منظور**" يركز في تعريفه للسرد على التّتابع وجودة السّياق.

كما ورد في "**معجم الوسيط**": "سرد الصّوم، ويقال سرد الحديث:" **أي أتى به على ولاء، جيد السّياق**"[3]. ويتضح لنا من خلال هذه التّعريفات المعجميّة أنّها تخلص لمعنى واحد "**للسرد**" وهو التّتابع والتّوالي.

***اصطلاحا:**

السّرد هو كناية عن مجموعة الكلام الّذي يُؤلف به نص ، يتيح للكاتب أن يتصل به بالقارئ، يقول "**تودوروف** "**Todorov**" :"**أنّ المهم عند مستوى الرّد ليس ما يروى**

1- جمال شحيد، في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لويان، دار صادر، بيروت، 1986، ص6.

2- ابن منظور، لسان العرب، ماد (س-ر-د)، ص165.

3-إبراهيم مصطفى أحمد حسن الزيات، الوسيط، ج1، دط، المكتبة الإسلامية اسطنبول، تركيا، ص426.

من أحداث بل المهمّ هو طريقة الرّاوي في إطلاعنا عليها، وإذا كانت جميعا تتشابه في رواية القصة الأساسيّة، فإنّها تختلف بل تصبح كل واحدة فريدة من نوعها على مستوى السّرد أي طريقة نقل القصة"[1].يبدو أن "**تودوروف**" لا يهتم بما يُروى من الأحاديث ولا بالطّريقة الّتي يسرد بها الرّاوي تلك الأحداث، بل هو يعني بالفعل السّردي أي طريقة نقل القصة.

ويعرف "**لطفي زيتوني**" في "**معجم مصطلحات نقد الرواية**" السّرد أو القصّ أنّه: "**فعل يقوم به الرّاوي الّذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي في الخطاب ويشمل السّرد على سبيل التّوسع مجمل الظّروف المكانيّة والزّمنيّة، الواقعيّة والخياليّة الّتي تحيط به ، فالرّد عمليّة إنتاج يمثل فيها الرّاوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور الأسئلة المباشرة الّتي يطرحها الأول ليضمن حسن متابعة الثّاني لحكايته، أو يطرحها الثّاني حين يواجه ما يستغرب به أو لا يوافق منطقه من كلام الأوّل، ويشرك الرّاوي أحيانا شخصيات الرّواية في السّرد، فيضع على ألسنتهم أجزاء من الخطاب(شهادة، رسالة...)ويطلق السّرد كذلك على صيغة من صيغ الخطاب ووظيفتها ووصف سير الحدث كفعل في الزّمن، وهو بهذا المعنى يقابل الوصف الّذي يتناول عناصر الحدث كالشّخصيات والفضاء، ويقابل التّعليق الّذي ينقل رأي الرّاوي في الحدث ويقابل العرض الّذي به تتميز المسرحيّة عن القصة"**[2].

كما أورد كل من "**مجدي وهبة**"و "**كامل المهندس**" **أن السّرد:** "**هو المصطلح العام الّذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال**"[3] **.ومنه نلاحظ أن السّرد قص لأحداث مسرودة، الّتي قد**

1 –نعمان بوقرة،المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دار معجمية،عمان، الأردن، ص117

2– لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دط، دار النهار للنشر، ص105.

3– مجدي وهبة–كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان، ط2، ص198.

تكون حقيقيّة واقعيّة أو خياليّة من صنع خيال الرّاوي، الّذي يعد منتجًا لفعل القصّ والّذي يمكن أن يُقحم شخصيات الرّواية في فعل القصّ أو ردّ الأحداث.

ويرى النّاقد: "**سعيد يقطين**" :"**أنّ السّرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة، يبدعه الإنسان أينما وُجد وحيثما كان**"[1]ويقول أيضا: "**يرتبط السّرد بأيّ نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النّظام الّذي استعمل فيه**"[2].

فالسّرد عند"**سعيد يقطين**" فعل لا تحكمه أدبية الخطاب أو لغته، سواء كان مكتوبا أو منطوقا فهو إبداع إنساني يبدعه حيثما كان ويشمل جميع مجالات الخطاب.

وهذا ما يوافق تعريف "**رولان بارت R/Barthes**" للسّرد إذ يقول: "**يمكن أن يؤدّى الحكي بواسطة اللّغة المستعملة شفاهيّة كانت أو كتابيّة، بواسطة الصّورة، ثابتة أو متحرّكة وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظّم لكلّ هذه المواد**"[3].

ومن هنا يمكن القول بأنّ السّرد يُعنى بدراسة وتحليل كل الخطابات، المكتوبة منها أو المنطوقة سواء كانت حقيقيّة أم خياليّة، واستنباط الأسس الّتي يقوم عليها وأنظمته وأشكاله. فهو **(السّرد)** إذن الحكي أو القصّ أو الرّواية أو الكيفيّة الّتي يتمّ بها نقل الواقعة.

وقد تفرعت من هذا المفهوم مصطلحات عديدة منها: **السّردية، الخطاب السّردي، علم السّرد، السّرديات وغيرها.**

ولإيجاد المصطلح الأكثر دقة لهذا المفهوم لابد من الوقوف أوّلا، على خلفية السّرد والجذور الّتي ينتمي إليها هذا المصطلح لابدّ من الإجابة عن الأسئلة الآتية:

*فما هي أهمّ الاتّجاهات والرّؤى الغربيّة والعربيّة الّتي عُنيت بدراسة علم السّرد؟

*وما هي أهمّ المصطلحات السّردية الشّائعة من حيث النّظرية والتّطبيق؟

1- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997ص19.

2- المرجع نفسه، ص19

3-نقلا عن سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي ، ص320.

السّرديات نشأتها وتطورها:

أ/ عند الغرب:

حظي السّرد بعناية كبيرة عند النّقاد، وقد تعددت مفاهيمه واختلفت الآراء حوله باختلاف الاتجاهات والتّيارات الّتي عُنيت بدراسته.

ويُعدّ علم (**السّرد**) أو (**السّردية**) (**Narratology**) من المصطلحات "**الّتي دخلت دائرة التّوظيف النّقدي تحت تأثير البنيويّة، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التّفاضليّة للنّصوص السّرديّة، ليشمل الجوانب النّظريّة والتّطبيقيّة في دراسة منهجيّة السّرد وبنيته**"[1].

وقد تبنّت عدّة مدارس نقديّة (**علم السّرد**)، ولعلّ أوّلها المدرسة الشّكلانيّة الرّوسيّة على يد "**فلادمير بروب** " (**Vladimir propp 1928-1968**)، الّذي يُعد أوّل من دشن "**علم السّرديات**" في كتابه: "**مورفولوجيا الخرافة**" الّذي حلّل فيه تراكيب القِصص إلى أجزاء ووظائف، والوظيفة عنده هو عمل الشّخصية، وقد حصر "**الوظائف في (31) وظيفة في جميع القِصص**"[2].

وتُعدّ هذه الدّراسة مرجعًا ومنطلقًا هاما، في الكثير من الأبحاث الّتي جاءت بعدها والمشتغلة بنفس المجال، وتوالت الجهود والدّراسات على أيدي كبار الباحثين والمنظرين في علم السّرد أمثال:

***تودوروف:(Todorov)**

صاغ "**تودروف**" علم السّرد سنة (**1969**) في كتابه "**قواعد الديكامرون**" وعرّفه بـ"**علم القصة**" وأنتجت الأيام المشرقة للنّظرية البنيويّة في الأدب بعض الأعمال الرّائدة في محاولة تحويل (علم السّرد) إلى مشروع علمي، نذكر منها على سبيل المثال: "**نحو**

1- يان مانفريد، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ترجمة: أماني أبو رحمة، ط1، دار نبوي، دمشق، سوريا، ص07.

2-مرجع نفسه، صفحة نفسها.

القصة لتودوروف"[1]،ويعرف "**تودوروف**" **(علم السّرد)** بتعريفات عديدة منها:"**هو خطاب حقيقي يوجهه الراوي إلى القارئ**"[2]، الّذي يعتبر هذا الأخير(القارئ) بؤرة التّحليل وإنتاج الدّالة والتّأويل في نظرية القراءة وهو ما يهمّنا لاحقا.

***جيرار جينت(Gerard Guenette):**

تناول جيرار جينت السّرد في كتابه:"خطاب الحكاية" و"الدّعوة إلى خطاب الحكاية" وقد حصره في ثلاثة معاني:

1-"السّرد من حيث هو حكاية"(story)، هذا المعنى الأكثر شيوعا، وهو يدل على المنطوق السّردي أي الخطاب الشّفهي أو المكتوب.

2-السّرد من حيث مضمون أو حكاية ما، وهذا المعنى أقل انتشارا وهو يدلّ على سلسلة الأحداث الحقيقيّة أو التّخيّلية الّتي تشكّل موضوع الخطاب.

3- السّرد من خلال الفعل، وهذا المعنى هو الأكثر قدما، إذ يدلّ على الحدث، غير أنّه ليس الحدث الّذي يروى أو يسرد بل يقصد به فعل السّرد أو الفعل السّردي الّذي يضطلع به السّارد في السّرد"[3].

نلاحظ في تعريفات "**جيرار جينت**" أنّها متعددة إلاّ أنّها تصب في معنى واحد، وهو الحكاية سواء المنطوقة منها أو المكتوبة ومجموع الأحداث الحقيقية والخيالية المكونة منها.

ب-عند العرب:

اشتغل النّقاد العرب وعلى رأسهم المغاربة، بميدان السّرد منذ السّبعينات، فقد استطاعت دراسات كل من "**حسين الواد**"، "**محمد رشيد ثابت**" ، "**سعيد يقطين**"، "**عبد الملك مرتاض**"، حيث اخترقت البحث الكلاسيكي في ميدان القصة والرّواية، إذ أولوا

1- جان مانفريد، علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ترجمة: أماني أبو رحمة، ص 07.

2- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ص40/39

3- مرجع نفسه، ص40/39.

اهتمامًا بالغا بدراسة تقنيات السّرد وأساليبه قديما وحديثا، وخاصّة في الرّبع الأخير من القرن العشرين (ق20).

وتمخّض عن هذه الدّراسات مصطلحات ومرادفات عديدة لمصطلح السّرد، فقد استعمل النّقاد العرب أكثر من مرادف للسّرد في كتاباتهم النّقدية.

فقد اقترح "**عبد الله إبراهيم**" مصطلح "**السّردية**" لترجمة مصطلح"**Narratology**" ويعتبر المصطلح الأكثر دقّة، إذ جعله عنوانًا لكتابه "**السّردية العربيّة**"، **بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي** "، وذلك لتضارب الآراء حول ترجمة هذا المصطلح إذ يقول: "**ليس ثمّة موضوع التبست عليه الآراء وتضاربت ، مثل ما حصل في موضوع أصول السّرديّة العربيّة الحديثة ومصادرها ونشأتها وريادتها**"[1]، ويرجع سبب هذا التّضارب إلى اعتماد النّقاد العرب على السّرديات الغربيّة كمبدأ للقياس، تخضع إليه السّرديات العربيّة.

ويصوغ أيضا "**عبد الله إبراهيم**" استعماله لمصطلح "**السّردية**" وذلك لأنّه يحيل على مجموعة من الصّفات المتعلقة بالسّرد، للدّلالة على كونه "**الاتجاه الجديد في البحث الّذي يجعل مكوّنات الخطاب موضوعا له**"[2].

يضيف أيضا في كتابه "**السّردية حدود المفهوم**" قائلا: "**قد أثرنا الشّكل البسيط للمصطلح، وتجنبنا الشّكل المركب الّذي تفرضه التّرجمة الحرفيّة للمصطلح(علم السّرد)، وبذلك فالسّرديّة تحيل تماما على المفهوم الكامن تحت المصطلح Narratology**"[3].

ولقد عمل "**عبد الله إبراهيم**" جاهدا لتأصيل مصطلح السّردية وجعل له مكانا بين المصطلحات النّقدية العربيّة فيقول:" **و لكن ينبغي قبل كل ذلك التّحرر من الفكرة الشّائعة**

1- عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 2003، ص5

2-أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص64.

3- مرجع نفسه، ص64.

الّتي ثبّتها الاستعمار في الأدب والثّقافة بشكل عام، وهي أن الأدب الجديد والأفكار الحديثة إنّما هي غربيّة النّشأة والمرجع"[1].

أمّا "**سعيد يقطين**" الّذي يُعدّ من أبرز الأعلام المغاربة المشتغلين على السّرد، حيث نشر أعمال عديدة في السّرد، فمن تحليل الخطاب الرّوائي **(الرّمز-السّرد-التّبئير)** إلى انفتاح النّص الرّوائي، والرّواية والتّراث السّردي **(من أجل وعي جديد بالتّراث)**وقد عرف **(علم السّرد)** في كتابه "**الكلام والخبر مقدّمة للسّرد العربي" بأنّه: "اختصاص جزئي يهتم بسردية الخطاب السّردي ضمن علم كلي البيوطيقا الّتي تُعني بـ (أدبيّة) الخطاب الأدبي بوجه عام"[2].**

وتتفرّع السّرديات عند "**سعيد يقطين**" إلى ثلاث مقولات حكائيّة وهي:

أ-سرديات القصة: "تتعلق سرديات القصة بالمادّة الحكائية في حد ذاتها، حيث يأتي البحث في سراديبها بصورة مستقلة، تعزز للباحث سبل التّعمق في أغواره، ممّا يسمح له بدراسة الخطاب ومنه النّص، فتتبلور لديه تلك الصّور المميّعة وتصفو له أكثر كلما اقترب من خاتمة بحثه"[3] .

ب-سرديات الخطاب: "وتتمثل في الطّريقة الّتي تقدّم بها المادّة الحكاية وعن طريق اختلاف طرائق التّقديم تختلف اختلاف الخطابات وأنواعها، وإذا كانت مداخل سياق القصة هي: فعل، فاعل في زمن معين فإنّ الخطاب يتحدّد بدوره من خلال المقولات نفسها لكنّها تختلف باختلاف وسائط أو ترهينات تقديمها"[4].

---

1 - ينظر:علي أحمد عبده قاسم، السردية العربية الحديثة ..، إعادة تفسير النشأة، مجلة الثورة العدد، 18568، 21 سبتمبر 2015.

2- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص23.

3- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص23.

4- بشير بوسنة، إسهامات سعيد يقطين في الوعي بالتراث السردي-مذكرة لنيل درجة الماجستير -جامعة معمري، تيزي وزو ، كلية الآداب واللغات قسم الأدب العربي، تخصص أدب مغربي 2013-2014، ص64.

ج-السّرديات النّصية: "وهي الّتي تهتمّ على وجه الإجمال بالنّص السّردي باعتباره بنية مجردة، أو متحققا من خلال جنس أو نوع محدد، وهي تهتمّ به من جهة نصيّته الّتي تحدد وحدته وتماسكه وانسجامه في علاقته بالمتلقي في الزّمان والمكان"[1].

وبمّا أنّ **(القارئ)** أصبح قاسما مشتركا بين السّرديات النّصية والنّظرية الحديثة "**جمالية التلقي**". فإنّ تلقي النّصوص التّراثية تنفتح أمام الإجراءات النّقدية الحديثة وتقنياتها، فتبيح الشّمولية والموازنة والمقارنة الّتي تسمح لها قدرة القارئ من الاحتواء والمسايرة، والتّقبّل وفق الإمكانيات المتعدّدة، ذلك أنّ" **القراءة المتقنة والواعية والمتوازنة، إذا دعمت بمنهج نقدي متميّز، وقارئ مرهف موهوب يملك حساسية نقدية ومعرفة لغوية وثقافية ونفسية، يمكن أن تُفتح له آفاق التّجربة الإبداعية ومن ثم تحقّق لنا تجربة نقدية إبداعية صحيحة[2].**

فما هي النّظرية الحديثة "**جمالية التّلقي**"؟ وكيف أعادت للقارئ اعتباره النّقدي وحقّه في المشاركة الإبداعيّة، بعدما كانت السّلطة الإبداعية بين النّص والمؤلف؟

1- بشير بوسنة، اسهامات سعيد يقطين في الوعي بالتراث السردي-مذكرة لنيل درجة الماجستير -جامعة معمري، تيزي وزو ، كلية الآداب واللغات قسم الأدب العربي، تخصص أدب مغربي 2013-2014، ص64.

2- محمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدب العربي الحديث، ص52

2 - ينظر:حسين جمعة، المسبار في النقد الأدبي دراسة في نقد النقد الأدبي القديم والتناص، منشورات اتّحاد كتاب العرب، ط1، دمشق، سوريا، ص08

الفصل الأول: جمالية التلقي بين النّشأة والتطور

أولا:جمالية التلقي.

1. **ارهاصات النّظرية –جمالية التّلقي – قديما.**
2. **ارهاصات النّظرية–جمالية التّلقي–عند النّقاد الغرب المعاصرين.**
3. **دلالة المصطلح ومفهوم النّظرية.**
4. **المؤثرات المرجعيّة والتّأسيسيّة لـ"نظرية التّلقي".**

ثانيا:الجهاز المفاهيمي لجمالية التلقي.

1. **أطروحات هانز روبارت ياوس .**
2. **أطروحات فولفغانغ أيزر**

ثالثا: بحوث تطبيقية ذات صلة بالبحث كتاب"المقامات والتلقي" لـ"نادر كاظم" أنموذجا.

أولا: (جماليّة التّلقي)

إنّ موضوع جمالية التّلقي في الموروث الأدبي، يقتضي بحثه من النّاحية المعرفية في ضوء نظرية التّلقي المعاصرة، غير أنّ نظرية التّلقي من حيث فكرة قديمة قدم الفكر النّقدي، هي نظرية مكتملة وقائمة على أصول تأسيسيّة لم تنشأ إلا في أعوام الستنيات من القرن العشرين، ويبدو أنّها نشأت نتيجة العناية المنهجية التي تمسكت بها النزعة البنيوية التي كانت لا تزال تزعم أنّها قادرة على تحليل العمل الأدبي في موضوعتيه اللّسانية، إن كل المذاهب النّقدية عرفت في حدود معينة، وضمن آفاق محددة، نمطا من فلسفة الجمال الفني، أو جمالية خاصة بها.

إنّ نظرية جماليّة التّلقي لا تنظر إلى النّصوص كبنيات تقدم المعنى جاهزا للقارئ إنّما تعتبرها أبنية لتوليد معاني محتملة، وهذه الأبنية المقترحة معروضة ومكيفة لأدماج القارئ ليعيد بناءها من جديد، انطلاقا من فعالياته الذّهنية الخاصة، لتصبح البنية الذّهنية للقارئ أثنا فعل القراء جزاءا لا ينفصل على بنية النّص نفسه.

لهذا تولّدت الحاجة لدينا لمحاولة تقديم فصل شديد الأهميّة يخص نشأة وتطور التّلقي، وارهاصات النّظرية –جماليّة التّلقي– عند النّقاد الغرب المعاصرين، ودلالة المصطلح ومفهوم النّظرية، والمؤثرات المرجعيّة والتّأسيسيّة لـ–جماليّة التّلقي–.

وعلى العموم فهذا الفصل يؤكّد بأنّ النّص الأدبي بالفعل لا يمكن أن يكون له معنى إلاّ عندما يُقرأ، وبالتّالي فالقراءة تصبح شرطا أساسيا مُسبقا لكل تأويل أدبي، وهكذا يُعاد النّظر في مهمة المُؤوِّل في ضوء المعطيات النّظرية الجديدة لعملية القراءة.

1–النّشأة والتّطور:

أ/ التّلقي عند اليونان:

ربّما يكون البحث **في** "**جماليّة التّلقي**" من القضايا القديمة الّتي تطرق إليها الفكر النّقدي اليوناني والعربي على السّواء، حيث تناول "**أرسطو**" في كتابه "**فن الشعر**"، بإفاضة

وتفصيل، وركز على العلاقة بين النّص المسرحي والجمهور، الّذي يُعد اهتماما بالتّلقي ويشكل النّواة الأولى لنشوء "**جمالية التّلقي**" الألمانية، مجسدا فيما قاله "**ياوس**" أحد روادها عن علاقة النّص بالجمهور، فأرسطو في حديث عن الشّعر في كتابه، يدرك مدى اهتمامه بهذه العلاقة من منطلق" **أنّ الشّعر مصدر اللّذة الجماليّة والمتعة والنّشوة عند اليونان، كما كان في الوقت نفسه مصدر للتهذيب والتربية الخلقية حيث يقول :المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة ... كما أن الناس يجدون اللذة في المحاكاة**" [1].

لقد اهتمّ أرسطو في عملية التّلقي بعناصرها الثّلاثة: **(النّص، المبدع والمتلقي)**، ولكل عنصر دوره في إطار هذه العلاقة، ولذلك ربط في عملية التّلقي بين المقدرة الفنية لدى الشّاعر وأحوال المتلقي ومعتقداته، فلا يجب أن يكون موضوع النّص مستحيلا في رؤية الجمهور، إلاّ إذا كانت براعة الشّاعر وملكاته الفنية قادرة على تجسيد المستحيل ممكنا لدى الجمهور فيقول: "**أمّا إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول، وعرف كيف يقضي عليه مظهرا من الحقيقة، فله ذلك على الرغم من استحالته**"[2].

كما تحدث عن استخدام الأساطير في الشّعر، إذ أنّ الأسطورة من الأمور المستحيلة وغير ممكنة الوقوع من النّاحية العقلية، واستخدامها من عدمه يعود إلى قناعة أرسطو بأهميّة العلاقة بين النّص والمتلقي ومدى التّفاعل القائم بينهما، "**والحكم هنا يتعلق بالجمهور ومعتقداته من النّاحية، وقدرة الشّاعر على تصوير المستحيل في الأسطورة إلى دائرة الأمر المحتمل وقوعه من ناحية أخرى**"[3]، فالجمهور اليوناني" **كان يعتقد في معجزات الآلهة وفي الأساطير، ولكن لتقبل الجمهور لها كان للشعراء أن**

1- محمد الدرابسة، التلقي والإبداع، قراءات في النقد العربي القديم، مكتبة المتنبي، الدمام، ط2002 ، ص69.

2- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، 2001، ص57.

3 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ، ص58.

يصوروها ويروووها لا على وجه أنها أمثل، ولا على وجه الصدق ، بل ...على وفق الرّأي الشائع"[1] .

كانت فلسفة التلقي عند "**أرسطو**" مجالًا للربط بين الشّاعر أو المتلقي أو بين النّص والجمهور، وتمييزا بين أجناس الشّعر من جهة أخرى، "**فحديثه عن طبيعة المحاكاة والّتي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالشّعر الموضوعي المتمثل في الملحمة والمأساة والملهاة**"[2]، من منطلق أنّ للشعر رسالة اجتماعية، فالشّاعر مرتبط بالحقيقة والواقع من جهة وبين الجمهور المتلقين من جهة أخرى.

فهو لا يصور الواقع كما هو كائن، إنّما يصوره كما ينبغي أن يكون في رؤيته الفنية ورؤية الجمهور مع إضفائه صفات تجعله ذا أثر جمالي لدى الجمهور تتمثل فيه قيمة العمل الأدبي ، ولا يكون هذا إلا في الشّعر الغنائي الّذي يعتد به أرسطو لأنّه أثر الوعي الفرديّ لا الجماعيّ، " **فوظيفة المحاكاة أن الشّاعر يحاكي أفعالا تحرك في المتلقّي إرادة العمل، أمّا إثارة العواطف، ومحاكاة الأفعال الخسيسة كما هي في الأهاجي فليست من رسالة الشّعر وغايته**"[3].

***فلسفة التلقي عند أرسطو:**

لم يقبل أرسطو رفض أفلاطون للمأساة باعتبارها وقائع تثير الرّحمة والخوف وبالتّالي تضعف النّاس انفعاليا ، بل على العكس من ذلك يرى أرسطو أنّ المأساة تهذّب هذه الانفعالات وتجعل النّاس أقوى بوصفها عنصرا أو جنسا أكثر تحقيقا للاستجابة المتمثّلة في التّطهير، ولا يكون ذلك إلّا بتراسل المشاعر بين جمهور المتلقّي والنّص

1 – المرجع نفسه، ص58.

2 – سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتاب، ط 1، 1985 ، ص50.

3 – محمود عباس عبد الواحد، قراءات النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1995، ص47.

وبهذا التّراسل يثار شعور الخوف على البائس غير المستحقّ لبؤسه، وشعور الرّحمة لحدوث الكوارث بمن يشبهوننا في الحياة .

فهما شعوران موجودان لدى كلّ إنسان لدرجة المبالغة، والتّعرض لهما عن طريق مشاهدة المأساة يحدث تفريغا عاطفيا تنتج عنه المتعة ويفيد المشاهد في استعادة توازنه العاطفي فقد عرّفها أرسطو على أنّها " **محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التّزيين تختلف وفقا لاختلا الأجزاء**"[1]، واللّغة الّتي يقصدها هي تلك "**الّتي فيها إيقاع ولحن ونشيد**" [2].مؤكّدا على البنية الإيقاعية واللّسانية للعمل المسرحي، وعناصر المأساة ستّة بحسب الأهميّة في تحقيق الاستجابة من الجمهور، ففي الشّكل العام للإبداع الفنّي حتّى يكون جميلا ومتناسقا لابدّ له من بداية ووسط ونهاية، وهو الأمر الذي ينطبق على المأساة بأقسامها السّتة وهي الخرافة والأخلاق والمقولة والفكر والمنظر المسرحي والنّشيد بوصفه (جهازا مسرحيا) يتمّ توظيفه من قبل الشّعراء.

ويجعل أرسطو أهمّ هذه الأجزاء تركيب الأفعال" **لأنّ المأساة لا تحاكي النّاس بل تحاكي الأفعال**"[3] ، وهي الغاية القصوى من المحاكاة ، ثمّ تأتي الخرافة وهي" **مبدأ المأساة وروحها**" [4] ، فلابدّ أن توظّف بطريقة جيّدة تلائم الفكرة الأساسيّة والأخلاق وتركيب الأفعال، ولهذا كان الشّعر أوفر حظّا من بقيّة العلوم، فالخرافة عند اليونان تحيل على فكر يوناني، وهو ما جعل اهتمامهم بها فائقا وهي عند أرسطو تشكّل مع تركيب الأفعال" **الغاية في المأساة** "[5].

1 –أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مع الترجمة القديمة لابن سينا وابن رشد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1953، ص18.

2 – مرجع نفسه، ص18.

3 – مرجع نفسه، ص20.

4 – مرجع نفسه، ص20

5 – مرجع نفسه، ص20.

وعليه أصبحت فكرة أرسطو حول الأثر ناتج في عمليّة التّلقي للنّص المسرحي من الأسس الّتي عوّل عليها روّاد، " **نظريّة الاستقبال**" في حديثهم عن دور القارئ، و مساهمته في تشكيل المعنى، وفي نظرتهم لمعنى التّفاعل بين النّص وجمهوره، فإذا كان أرسطو يرى ضرورة التّراسل بين الجمهور والشّخصيات الأدبيّة في المأساة، وهذا التّراسل يحدث توّحدا بين الطّرفين (**المبدع ، المتلقي**)، فإنّ روّاد النّظريّة الجديدة يؤكّدون على أهميّة القارئ في تفاعله مع النّص بشكل يجعله العنصر المميّز والفاعل في العمليّة الإبداعيّة.

وبذلك يكون قد قدّمنا إحاطة بسيطة تطرّقنا فيها إلى مفهوم التّلقي برؤية يونانية (فلسفة التّلقي عند أرسطو)، وتبيّن لنا بأنّ الفكر النّقدي اليوناني المتمثّل في الفكر الأرسطي هو المحور الأساسي الّذي قامت عليه (جماليّة التّلقي) .

ولننتقل الآن إلى الحديث عن التّلقي بمنظور عربي فكيف برز اهتمامهم بالمتلقي ؟ أكان عنصرا منتجا أو مشاركا في العمليّة الإبداعيّة ؟ أم عقيما وحياديا ؟ فهو لا يؤثّر ولا يتأثّر.

2/ التّلقي والاهتمام بالمتلقّي عند العرب:

لقد ارتبط مفهوم التّلقي وجماليّاته في التّراث العربي بخصائص جعلته يتميّز عن بقيّة الحركات النّقدية فلم يتأثّر روّاده بأفكار فلسفيّة ، بل استمدّوا أرائهم النّقدية من السّياقات المحيطة بالنّص كالسّياق التّاريخي والاجتماعي والثّقافي على عكس الفلسفة اليونانية الّتي جعلت من المفاهيم التّجريدية أساسها الأوّل.

وقد برز الاهتمام بهذه النّظرية جليا في الحركة النّقدية العربيّة القديمة من خلال عناصرها الثّلاثة : المبدع والنّص والمتلقّي، "**فقد تناول النّقاد (المبدع) من خلال ما أسموه (المتكلّم والقائل) وهو ما تم التّعبير عنه بشكل واضح من خلال الشّاعر**

والخطيب والكاتب، إذ تعدّ الفنون الثّلاثة : الشّعر و الخطابة والرّسائل من أكثر الفنون الّتي نالت الخطوة في التّراث النّقدي والبلاغي القديم عند العرب "[1]، كما اهتمّ النّقاد بالنّص على اعتباره الكلام الأدبي المعبّر عن عمل فنّي أكان شعرا أم نثرا يقول ابن طباطبا **(ت322 هـ): "الشّعر– أسعدك الله – كلام منظوم بائن عن المنثور الّذي يستعمله النّاس في مخاطباتهم"**[2]. وأكّد ابن رشيق ذلك **(ت356 هـ)** بقوله:" **وكلام العرب نوعان: منظوم ومنثور**"[3] ، كذلك قدامى بن جعفر **(ت 338هـ)** استعمل كلمة القول تدل على الشّعر فقال: "**الشّعر قول موزون مقفّى يدلّ على معنى**"[4]، و **(المتلقّي)** عند النّقاد جاء مرادفا **(للسّامع)** كما يتمّ التّعبير به عن المستمعين أو المخاطبين بكلمة (مقام) وفي هذا يقول الجاحظ **(ت255 هـ): "لأنّ مدار الأمر والغاية الّتي يجري القائل والسّامع إنّما هو الفهم والإفهام** "[5]، ثمّ قال: "**وما يجب لكلّ مقام من المقال**"[6] .

ولم يكتف النّقاد العرب بدراسة هذه الأنماط الثّلاثة، بل تناولوها أيضا من منطلق العلاقة القائمة وطبيعة التّفاعل بينهم، فالمبدع أيّا كان يمتلك ثقافة ومعرفة وقدرة لغويّة يستخدم النّص في ضوء فكره ومشاعره وسيلة نقل المتلقي متضمّنة تجربته وأحاسيسه ومشاعره، " **ولذلك وجب على المبدع لتحقيق غاية أن يحترم المستوى اللّغوي لدى المتلقّي انطلاقا من أحواله النّفسية والاجتماعيّة والثقافيّة، أي أنّ المتلقّي أو المستقبل**

1– محمد الدرابسة ، التلقي والإبداع، ص 13.

2– ابن طباطبا، عيار الشعر ، تح/ محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ط ، 1956 ، ص 41.

3– ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تح/ عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ، بيروت، ط 1 ، 2001، ص 12 .

4 – قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، تح/ كمال مصطفى، مكتبة الخافجي، القاهرة ، ط 3، ص 64.

5 – الجاحظ، البيان و التبيين ج1، تح/ عبد السلام هارون، مكتبة الخابجي القاهرة، ط7، 1998، ص76.

6 – مصدر نفسه، ص136.

للعمل الأدبي يتلقّى هذا العمل ويفهم دلالته على قدر استعداده"[1]، وعليه فقد ميّز النّقاد بين نمطين من التّلقي : التّلقي السّلبي والتّلقي الايجابي .

أ/ سلبية المتلقّي عند النّقاد البلاغيين :

ويقصد بسلبية المتلقي عدم السّماح له بإنتاج معنى جديد ودون إبراز دوره في العمليّة الإبداعيّة "**فالمعنى موجود عند المبدع وحريص على إيصاله إلى السّامع بأكبر قدر من الوضوح**"[2]، لقد كان المبدع دائم العناية بمتلقّيه، جاعلا إيّاه مركز اهتمامه ومحط انتباهه لكن العناية مقصورة على كيفيّة إنتاج المعنى الأدبي وإخراجه في حلّة جديدة، تتماشى وذوق المتلقّي دون أن يكون لهذا الأخير دور في خلق العمل الفني.

ب/قضيّة التّنقيح والتّحكيك.

عني الشّعراء منذ الجاهليّة على تنقيح قصائدهم وتهذيبها حتّى يخرجوها في صور يتقبّلها المتلقّي فعُرفوا بعبيد الشّعر" **ليس لشيء إلاّ لأنّهم كانوا يعنون بقصائدهم أيّما عناية حتّى أنّ منهم من أطلق على قصائدهم اسم الحوليات**"[3]، ومن هؤلاء الشّعراء قال الأصمعي: "**زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشّعر لأنّهم نقّحوه ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين وكان الحطيئة يقول خير الشّعر الحوليّ المنقّح المحكّك** "[4]،

ويتحدّث "ابن طباطبا" الّذي ركّز في إرشاده على كيفية نظم الشّعر لقصيدته على العناية باختيار الألفاظ المسترسلة والمعاني المناسبة :" **وينبغي للشّاعر أن يتأمّل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنتظم له**

1 – ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي– طبيعته– نظرياته– مقوماته– معاييره– قياسه، دار الفكر، بيروت، ط1، 2009، ص132.

2 – فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي ، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006، ص 66

3 – فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي ص106.

4 – ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف ، القاهرة ، مصر، ج 1، 1982، ص 802 .

معانيها ويتّصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من الحشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السّامع المعنى الّذي يسوق إليه"[1] .

ويقول: "**أن لا يظهر شعره إلاّ بعد ثقته بجودته ، وحسنه وسلامته من العيوب الّتي نبّه عليها وأمر بالتّحرر منها ونهى عن استعمال نظائرها**"[2]ومع أنّ حضور المتلقّي في عمليّة التّلقيح والتّحكيك كان بارزا ، إلاّ أنّ وجوده لم يتجاوز حدود التّلقي السّلبي الّذي لا يتفاعل فيه المتلقّي تجاه النّص ، لأنّ المعنى موجود عند المبدع ، أو كما قيل قديما" **المعنى في بطن الشّاعر**"[3]، الّذي جعله حياديا تجاه النّص عاجزا عن استخراج معانيه أو المشاركة في بنائها .

جـ/افتتاح الشّعراء بقصائد النّسيب :

تناول الشّعراء القدامى في قصائدهم أغراضا متعدّدة ، فكانوا يفتتحونها بالمقدّمة الغزليّة الّتي تكون في معظمها نسيبا، ومن أوائل المهتمّين بها ابن قتيبة في كتابه الشّعر والشّعراء حيث يرى أنّ الشّاعر إنّما ابتدأ قصيدته بالمقدّمة الطّلاليّة "**ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه لأنّ التّشبيب قريب من النّفوس ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل وإلف النّساء، فليس يكاد احد يخلوا من أن يكون متعلّقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم ، حلال أو حرام ، فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النّصب والسّهر ، وسرى اللّيل وحرّ الهجير، وانضاء الرّاحلة والبعير ، فإذا علم أنّه قد اوجب على صاحبه حقّ الرّجاء ، وذمامة التّأميل ، وقرّر**

---

1 – ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 45 .

2– مصدر نفسه، ص47.

3 – عبد الله الغدامي ، تأنيث القصيدة والقاريء المختلف ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط 2 ، 2005 ، ص 105.

عنده ما نالـه من المكاره في المسير بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزّه للسّماع ، وفضله على الأشباه وصغّر في قدره الجزيل"[1] .

إنّ "**ابن قتيبة** "يرى بانّ بنية القصيدة على مثل" **هذه المقامات ينبع من رغبة المبدع في لفت الانتباه وإشراك السّامعين في عاطفته الّتي تسهل المشاركة فيها لقربها من قلوب السّامعين**"[2].

كما أشار "**ابن رشيق**"**(ت 456 هـ)** إلى التّأثير في قلوب المتلقّين واستمالتهم حتىّ ينصتوا لما هو آتي وهو ما يعرف بالاستدراج :" **وللشّعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنّسيب لما فيه من عطف القلوب ، واستدعاء القبول بحسب ما في الطّباع من حبّ الغزل ، والميل إلى اللّهو والنّساء ، وأنّ ذلك استدراجه لما بعده**"[3] .

وعليه فاستخدام الشّعراء في افتتاح قصائدهم للنّسيب بهدف التّأثير على المتلقّي ، باعتباره الطّرف غير المنتج في العمل الفنّي حيث يفرض عليه المبدع تقبّل المعنى من خلال الأبيات الأولى للقصيدة فيضع بذلك المتلقّي في خانة المستقبل الّذي يستهلك النّص دون التّأثير فيه.

د/مطابقة الكلام لمقتضى الحال :

تناولت العديد من الكتب النّقدية والبلاغيّة ، قضيّة مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ومن أهمّ النّصوص الّتي تحدّثت عن هذه الفكرة ما تناوله بشر بن المعتم **(ت 210 هـ)** في صحيفته الّتي رواها الجاحظ في كتابه " البيان والتّبيين" حيث يقول :"**ينبغي للمتكلّم أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، وبين أقدار الحالات**

1 – ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ص 810.

2 – إحسان عباس، النقد الأدبي عند العرب– نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري–، دار الشروق، بيروت، ط، 2001، ص 100.

3 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر و أدبه و نقده، تح/ محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص 231.

فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلاما ، ولكلّ حالة من ذلك مقاما ، حتىّ يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات ، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[1].

فالمبدع على حدّ قوله مُطالبًا بالتّصرف وفقا للمقام الاجتماعي للمتلقّي فيقول :"**لا يكلّم سيّد الأمة بكلام الأمّة ولا الملوك بكلام السَّوَقة ، ويكون في قواه فضل التّصرف في كلّ طبقة ، ولا يدقّق المعاني كلّ التّدقيق ، ولا ينقّح الألفاظ كلّ التّنقيح ، ولا يصفّيها كلّ التّصفية ، ولا يهذّبها غاية التّهذيب ، ولا يفعل ذلك حتّى يصادف حكيما أو فيلسوفا عظيما**"[2]، وقوله "**ومدار الأمر على إفهام كلّ قوم بمقدار طاقتهم ، والحمل عليهم على أقدار منازلهم**".[3]

كما أكّدوا على ضرورة مراعاة الذّوق الاجتماعي في مخاطبة المستمعين، بالعناية بتهذيب الألفاظ وإخراجها في صورة مقبولة ترضي المتلقّي، ومن هذه الصّور قصّة جرير مع عبد الملك بن مروان الخليفة الأمويّ ، فقد أنشده جرير قوله :"**اتصحو أم فؤادك غير صاح ، فقال له عبد الملك : بل فؤادك يا ابن الفاعلة ، وكأنّه استثقل هذه المواجهة وإلاّ فقد علم أنّ الشاعر إنّما يخاطب نفسه**"[4].

وقصّة "**ذو الرّمة**" مع "**عبد الملك بن مروان**" حين أنشده قائلا: "**ما بال عينيك منها الماء ينسكب، حيث كانت في عين عبد الملك ريشة ، وهي تدمع أبدا، فتوهّم**

---

1 – الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الجاحظ، ط14، دت، ج1 ، ص 138.

2 – – الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون ، ص 92.

3 – المصدر نفسه، ص92.

4 – المصدر نفسه، ص92.

الخليفة بأنّه خاطبه فقال: وما سؤالك عن هذا يا جاهل ، وعندها مقطه وأمر بإخراجه"[1].

ولذلك يتضح لنا من خلال هذه القضيّة أنّ المتلقي قد حظي بعناية النّقاد والبلاغيين غير أنّ هذه العناية غير مكتملة ، نتيجة التّقصير في اختيار الخطاب المناسب له بحسب أقدار المستمعين ولذلك عُدّ من المتلقيّات السّلبية.

هـ-ايجابيّة المتلقي عنّد النّقاد والبلاغيين :

لقد أولى النّقاد البلاغيين عناية كبيرة المبدع باعتباره منتجًا للعمل الفني وأهملوا بذلك المتلقي بحكم مشاركته غير المباشرة في إنتاج النّص، فهو لا يعدو أن يكون متفرجا عليه، دون أن يتمكن من الغوص في معانيه العميقة ومن هنا عُدّ متلقيّا سلبيّا في العمليّة الإبداعيّة.

أمّا التّلقي الايجابي فيلعب المُتلقي فيه دورًا فعالًا في إنتاج المعنى ، فيتحرر النّص من قبضة المبدع باعتباره الطّرف المرسل ليتجه إلى المتلقي مستقبلا له، وبذلك يبدأ النّص رحلة جديدة: " **ليبدأ النّص (الرّسالة) رحلة جديدة مع تجربة جديدة هي تجربة التّلقي، حيث تتفاعل مع أوتارها خيوط كلمات ذلك النّص المبتدع وتشكيلاته الخاصة، فتخرج وهي تحمل تصورات لمعاني إنسانيّة وحياتيّة تنسجم مع أبعاد التجربة الخاصة لهذا المتلقي الّذي يصبح في الوقت نفسه منتجًا لنص جديد بأبعادٍ جديدةٍ** ."[2]

فالمؤلف أثناء كتابته للنص يستحضر متلقيا معينا يكتب لأجله ومن أجله " **فالفرزدق وجرير يقولان نقائضهما وفي ذهن كل واحد منهما مستقبلا معينا وجمهور**

1 -ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 54.

2 - عبد القادر الرباعي ، جماليات المعنى الشعري -التشكيل والتأويل-، وزارة الثقافة، عمان ، ط1 ، 1999 ، ص 09.

يَعِيانِهِ ويعرفانه ، والقارئ هنا يحيل ذهن المؤلف ويتحكم فيه ، وكذا حال كثير من التّأليفات العربيّة حيث نرى الكاتب يخاطب قارئًا حيا يستمع إليه ويستقبل خطابه

ومن جملة ذلك قول القاضي الجرجاني: وأنا أقول أيدك الله"[1]، فهو يوجه خطابه إلى إنسان محدد مراعيا في ذلك مناسبة الحديث .

وقد وصل اهتمام المؤلف بقارئه أن جعل "**عبد القاهر الجرجاني**" يتناوله ضمن حوار معه، حيث يقول "**الجرجاني**" بعد حديثه عن أسباب تأثير التّمثيل البلاغي مخاطبًا قارئه قائلا :"**فان قلت أن الأنس بالمشاهدة بعد الصّفة والخبر إنّما يكون لزّوال الرّيب والشّك في الأكثر فتقول أن التّمثيل إنّما انس به لأنّه يصحح المعنى المذكور والصّفة السّابقة ويثبت أن كونها جائز ووجودها صحيح غير مستحيل حتّى لا يكون تمثيل إلا كذلك – فالجواب أن المعاني الّتي يجيء التّمثيل في عقبها على ضربين**"[2] .

كما نجد شواهد اخرى متمثلة في "**افتتاحيات الكتب العربيّة حينما يشير المؤلف إلى شخص أو أشخاص، أو عندما يخاطب المؤلف قارئه بجملة "أيدك الله" وغيرها ، أو حينما ترد جملة مثل : وقال أبو العباس ممّا يعني أن المبرد كان يملي نصه على مستمعين حاضرين يسجلون عنه ويتابعون قوله فيميزون بين ما يقوله وما يرويه وكانت الأمالي للأولين هي الكتب للمتأخرين**"[3].

وعليه كانت العناية بالمتلقي ضمن فكرتين :

الأولى: متمثلة في التّلقي عند اليونان: وقد بدت العناية به واضحةً مع "**أرسطو**" حيث جعل منه محط أنظاره ومبلغ تفكيره من خلال المأساة وأثرها من خوف ورحمة تؤدي إلى التّطهير من هذه الانفعالات .

1 – عبد الله الغدامي ، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، ص 147.

2 – عبد الله الغدامي ، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، ص148.

3 – المرجع نفسه، ص147.

الثانيـة: المتلقي عند العرب وهو ذو حدين : سلبي يتلقى النّص كما هو دون إضافة أو تعديل منه، أمّا الايجابيّ: فهو متلق مؤثر مساهم في تفعيل العمل الأدبي، وعليه عُدّ الاهتمام بالمتلقي في النّقد العربي القديم مجرد ارهاصات تمهيديّة ومحاولات عدت الأساس للمحدثين، حتّى يواصلوا الخوض في غمار هذه القضيّة.

ومن جملة هؤلاء "**حازم القرطاجني**" الّذي تناول هذه القضيّة في كتابه "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**"، ممّا جعله يحظى بمكانة ساميّة وعدّ كتابه مرجعًا لكلّ من أراد الخوض في هذه المسألة، ولذلك حاولنا أن نلقي الضّوء على قضية التّلقي عند حازم باعتبارها الرّائدة في هذا المجال .

ومنه فمنظور النّقاد التّلقي كان على أساس العلاقة بين طبيعة النّص ومعطياته اللّغويّة والفنيّة وبين المتلقي بالاعتماد على الذّوق الفني والحس الجمالي، وبذلك فإنّ التّقارب واضح بين المدرستين اليونانيّة والعربيّة، حيث أولى كل منها "**أهمية للعلاقة بين النّص وحياة المؤلف وبينهما وبين المتلقي قارئا أو جمهورا**[1].

وكان القارئ في الأدب اليوناني والعربي يستلهم البيئة والعصر في استكماله للمعنى وكشف الغوامض وهو الأمر ذاته، الّذي طور وتبلور وتحول في الزّمن الحديث إلى مناهج سياقيّة عملت على نفيها "**فلسفة التّلقي**" ، الّتي تجاوزت الاهتمام بحياة صاحب النّص إلى مفهوم جديد يعتمد النّزعة الإنسانية لأدب، ويركز على دور القارئ أثناء تلقي النّص الأدبي، ويستبعد عوامل التّاريخ والبيئة في دراسة النّص، و يهمل دور الكاتب أو الأديب، ممّا أثار التّوجه نحو القارئ في علاقته بالنّص جدلا وقلقا بين الاتجاهات النّقدية الحديثة ، وانقسم بذلك الفكر النّقدي إلى اتجاهين:

1 –محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، ص05.

النّقد "**الماركسي والرّمزية الفرنسية**"، ويكاد يلغى هذا الاتجاه دور القارئ بصورة تامة، والاتجاه الآخر تمثله الوجودية والبنيوية، وفيه تبرز أهمية القارئ في استقلاليّة وفردية بصورة كبير، إلا أن الدّاعي الأول لنشأة "**نظرية الاستقبال**" **أو** "**نظرية القراءة**" هو الصّراع بين "**النّظام الماركسي**" في ألمانيا الشرقية وبين "**الفكر الليبيرالي**" في ألمانيا الغربية، واحتدم الصّراع بين النّظامين الدّيمقراطي الدّاعي إلى حرية الفرد، والشّيوعي القائم على الجبريّة الطّبقيّة ومناهضة نظريّة الفكر الماركسي، ممّا جعلها تقترب وتتعايش مع الأدب بصفته عامة على مختلف اتجاهاته وأجناسه، بالإضافة إلى صلاحيّة النّظرية لشّمولية الأدب **(النّص الأدبي الأجنبي، النّص الأدبي العربي)**.

ومن ثمّة أخذت النّظرية بعدًا إنسانيًا آخر في اعتمادها على لغة النّص وما تحويه رموزه ودلالاته وعلاقاته المجازيّة من أبعاد فكريّة وفنيّة، "**فالنّص افتراض خالص وسياق يتنامى ولا ينتهي وهو حدث ممكن كما يقول أيزر**"[1]، فهي بذلك تتصل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بالبنيويّة الّتي "**كانت تسود ألمانيا وفرنسا آنذاك**"[2]بالإضافة إلى علاقتها بالشّكلانيّة والنّقد الجديد، غير أنّ إشكاليّة التّلقي كان لها ارهاصات فكريّة ونقديّة منذ القرن التّاسع عشر**(ق19)** وهذا ما سنحاول التّطرق إليه خلال المبحث الثّالث وفق "**المؤثرات المرجعيّة والتّأسيسيّة لـ"نظرية التّلقي**".

ثانيا: إرهاصات النّظرية-جمالية التّلقي- عند النّقاد الغرب المعاصرين.

لقد عرفت "**نظرية التّلقي**" دراسات كبيرًة من طرف النّقاد الغربيين، ويمكن أن نشير في هذا الإطار إلى بعض الدّراسات والأبحاث الّتي لم تقبل أن تكون الكلمة الأولى لنص أو لمؤلف العمل الأدبي ، باعتباره منجزا لتلك الإمكانيات الدّاخلية نفسها، لأنّ عملية

1-Dufays Jean Louis .Stéréotype et lecture Essai sur la réception littéraire.Editions scientifiques internationales.Bruxelles.2010.p30 .

2- محمود عباس عبد الواحد، مرجع سابق، ص17.

التّلقي ليست بهذه البساطة الّتي يظهر فيها المؤول الخارجي أي القارئ سلبيًا، يكتفي بالتّلقي وأن لا يكون بينه وبين النّص تفاعل يذكر، ويمكن أن نذكر بعضا منها:

1/ إشكالية التّلقي في دراسات ميخائيل ريفاتير Micheal Reffaterre.

كان **(ميخائيل ريفاتير)** قد وضع هذا الإشكال عندما تحدث عن ميزة اللّغة الشّعرية، والمسألة هنا لم تعالج على المستوى اللّساني بل على مستوى الأسلوبي وما يتعلق بالنّص واللّغة الشّعرية.

لقد عولجت الدّلالة في نظره زمنا طويلا كظاهرة داخل النّص، حيث يقول:" **تفضي الطّريقة المثمرة أن يأخذ بعين الاعتبار في آن واحد القارئ والنّص الشّعري، فالظّاهرة الأدبية ليست موجودة لا عند الكاتب ولا في النّص، ولكن في علاقة النّص بالقارئ**"[1].

بعد أن ميز **(ريفاتير)** بين الدّلالة والتّدليل، رأى بأن القصيدة الشّعرية يوجد فيها تعارض بين الدّلالات المرجعيّة والدّلالات السّياقيّة، وهذا التّعارض يولد التّدليل، ويصعب إنهاء مفعوله مهما تعددت القراءات للنّص الواحد، والقارئ مجبر على قراءة النّص الشّعري قراءتين: الأولى استكشافيّة والثّانية هيرمينوطيقة، الأولى يصل فيها إلى الدّلالة والثّانية يجد نفسه أمام التّدليل أي أمام تعدد أبعاد الدّلالة، وهذا في رأي (ريفاتير) يمثل نوعًا من التّحدي، أمّا فهم القصيدة فهو شيء يبقى دائما معلقًا أو هو لحظة هاربة بين مستويات القراءة (المرجعيّة والسّياقية).

أمام هذا الطّرح من المفروض أن يوسع **(ريفاتير)** اهتمامه بالقارئ ودوره في عملية التّلقي، لكنه لم يفعل ربما لأنّه في "**العمق كان يؤمن بوجود نواة دلاليّة في كل نص أدبي أو قصيدة، وهذه النّواة يعبر عنها في النّص بواسطة تورية موسعة أساسها التّحفيز المزدوج الّذي يُعتبر تحديا تضافريا غايته توسيع النّواة أو جعلها**

---

1 -Michal Riffaterre.L'illusion référentielle in-litteraturei réalité.seuil.1982.p92 ، نقلا عن حميد الحميداني ، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص71.

تتداخل مع نص نظير أي جعلها منظور إليها من زاوية تناصية "[1]، وهو المعنى نفسه الّذي ذهب إليه "**مخائيل باختين**" في مصطلحه **(الحواريّة)** ولكن يبقى القارئ بعيدا عن البؤرة المركزيّة ولم يُتوج بالدّور الأساس في دراستهم النّقدية.

إنّ العودة إلى مفهوم "**التّدليل**" الذي تحدث عنه **(ريفاتير)**قد يحيلنا إلى ما أَوْلته **(جوليا كريستيفا)** عناية خاصة حيث تأسس على يدها في حقل "**السّميائيّة**" كما يشهد لها **(رولان بارت)** إذ يقول: "**نحن مدينون لجوليا كريستيفا بالمفاهيم النّظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص**"[2]، وبذلك فدراسة **(ريفاتير)**أقرب لمفهوم **(التّناص)** من تفاعل النّص والقارئ.

2/ إشكالية التّلقي في دراسات (إمبيرطو إيكو-Umberto Eco-).

كانت المحاولات الّتي أنجزها**(إيكو)** و"**الّتي عالج فيها العلاقة بين النّص والقارئ**"[3]في كتابه "**النّاتج و المنتوج**" الّذي ذكر أنّه أنتجه سنتي**(1958-1962)** حيث صرح بعدم امتلاكه للأدوات الكافيّة لمعالجة الموضوع مثلما عالجه المنظرون الكبار لـ"**جمالية التّلقي**" فيما بعد، غير أنّه أشار إلى الوظيفة الخاصّة بالأثر الأدبي، والمتمثلة أساسًا في العلاقة بين القارئ والنّص ضمن حمولة مختلفة مفادها أن **(إيكو)** يحتفظ بفكرة أنّ النّص الأدبي مزود بقصديّة إخباريّة، لذلك نراه حريصًا في تعريفه للأثر الأدبي "**على جعله متضمن لعاملين أحدهما النّص الأدبي والآخر نوعية تلقيه**"[4].وهنا نلتمس بأنّ **(إيكو)** قد أعطى دورًا للقارئ ولكن ليس على حساب النّص.

1- حميد الحميداني، القراءة والتّأويل، ص 72.

2- رولان بارت، نظرية النص، تر: أحمد الودرني، المجلة الأدبية الشعرية، إتحاد الكتاب العرب، تشرين، 2006، ص106.

3-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4-المرجع نفسه، ص74.

كما أنّ محاولة(**إيكو**) توحي بأنّه لم يكن يفرط بسهولة في فكرة المعنى الحرفي رغم أنّه بدا منفتحًا على تعدديّة قراءة النّصوص ذلك أنّ "**فكرة المعنى الحرفي منطلقا لجميع القراءات الممكنة فالمعنى الحرفي متصل دائما بمقصديّة المتكلم**"[1].

يبدو أنّ فكرة (**إيكو**) تهتم بالقارئ من جانب النّظرة الجزئيّة ليبقى مسار إنتاج الإبداع وتداوله، إلى جانب واحد وهو الجانب الكلي لنص وصاحب النّص، وهذا ما تحاول "**جماليـة التّلقي**" بإصرار تجاوزه، حيث تؤمن أن النّص بنية خطاطيّة تسير نحو صنع الأثر الجمالي ودلالته معًا بتدخل القارئ، وبهذا فهي لا تلتفت إلى مقصديّة المتكلم بل تعوضها بمقصديّة النّص، وحتى مقصديّة النّص هو أمر احتمالي وليس أبدًا أمرًا يقينيا.

كان (**إيكو**) واعيًا أيضا بدور تغير التّاريخ وأثره في تبدل النّظرة إلى النّصوص وما يتبع ذلك من تبدل في أفاق الانتظار، ولكنه ليس كما ذهب إليه "**ياوس**" و "**إيزر**" ممّا يطرأ على تغير في أفق الانتظار نتيجة عوامل الزّمن الّتي يمكن القول عنها: "**بأنّها تحدث شبه تأكل في ما يعتقد بالمقصديّة الخاصة بالكاتب..**"[2].

لذلك لا يمكن اعتماد المقصدية معيارًا حتّى لو كان الأمر أمام نقاد محترفين يحترمون قواعد التّحليل لأن التّاريخ عنصر فعال يسري على الكلّ.

ثالثا: تبلور النّظرية-جمالية التّلقي (دلالة المصطلح ومفهوم النّظرية)

هكذا كانت بعض الدّراسات -سالفة الذّكر-ذات الشّأن في تأصيل الافتراضات الّتي اشتملت عليها نظريّة يمكن اعتبارها تامة حول التّلقي، وإن كان البعض قد توسع في ربطها بالفلسفة الأروبية والآخر يرجعها إلى النّزاع الطبيعي بين المناهج، وعليه فـ"**جماليـة التّلقي**" لا تنفك عن المدارس النّقدية أو التّأويلية كما لا تنفك أيضا عن البيئة الأدبيّة الّتي

1 -Umberto Eco .Notes sur sémiotique de la réception, sémiotique. Document (I;N;L;F) نقلا عن حميد الحمياني، القراءة وتأويل الدّلالة ، ص72 .1987. p10.

2-المرجع نفسه، ص74.

نشأت فيها، والّتي سعت فيها الاهتمامات بالقارئ بعد انتشار الحرف المطبوع ونجاح كثير من الرّوايات والمسرحيات، الّتي باتت تترصد اهتمامات القارئ وطلباته، وخاصة في موطن النّشأة "**ألمانيا**" لأنّ البيئة الأدبيّة غالبا ما تكون مهيأة لظهور النّظرية النّقدية على حد تعبير" **سي هولب**" فإنّ "**الأفضل أن يقال أنّ جوانب الحياة الاجتماعية الألمانية المختلفة قد شكلت الظروف اللازمة لإمكانية تشكيل هذا المنظور الجديد بمعنى الكلمة في مجال الدّراسات الأدبية وتقبله ورواجه**"[1] .

ونظرا لكثرة الدّراسات الّتي عرضت أفكار أصحاب هذه المدرسة النّقدية كونستانس الألمانية(**ياوس–إيزر**)، فقد أثرت الاعتماد على بعض الدّراسات الّتي تناولت البحث من بينها: كتاب(**جمالية التّلقي لياوس**)و(**فعل القراءة لإيزر**)مستعينة بأهم ما كتب حولهما من مقالات.

1/ دلالة المصطلح: (القراءة–التلقي)

لقد بدا هذا المصطلح (القراءة)واحدًا من أكثر المصطلحات رواجًا وانتشارًا في الدراسات النّقديّة الأدبيّة، وهو من معطيات الاتجاهات النّقدية في العصر الحديث[2] ، وعلى الرّغم من أنّ مسألة القراءة والقارئ قديمة في الدّرس الأدبي فإنها من منظور البعض لم تشكّل في الوعي القديم مشكاة حقيقية، لأنّ الوعي بها كان محدودًا لاسيما وأنّ النّص الأدبي قديما كان لا يمثّل العمق الفلسفي الّذي يمثله النّص الآن بعدما تزاوج الأدب مع الفلسفة والمنطق وغيرهما من العلوم....وقد أسهمت التّطورات العميقة في الفكر المعاصر–لاسيما في اتجاه ما بعد الحداثة– إلى تعميق هذه القضيّة، وعرض ممارساتها و تطبيقاتها[3]

1– روبرت سي هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية ، تر:عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكادمية، القاهرة، 2000، ص44.

2 – سامي عبابنة، مفهوم القراءة في النّقد الأدبي الحديث، بحث منشور في موقعه الرمي على الشبكة. -

3– عبد السلام رشيد، وإيهاب جراد،في مفهوم القراءة،مجلة الأستاذ، عدد210، جامعة بغداد،2014.

هذا القول و إن كان يحمل شيئا من الإجحاف في نفي العمق الفلسفي للأدب القديم، وبالتّالي العمق النّقدي للنقّاد القدماء، إلا أنّه في الواقع يحملُ كمًّا من الصّحة، بالنّظر إلى واقع الحضارة العالميّة وتطوراتها المذهلة في ظل الثّورة المعرفيّة والثّقافيّة.

وعليه فقد أصبحت القراءةُ منهجًا نقديًا معاصرًا على وفق ما أنتجته نظريّةُ القراءة الحديثة، وحتى لا يحدث إسهاب في الحديث دون أساس يُعتمد عليه، فإنّه لابد من التّعرض أولا لمفهوم القراءة وأبعادها ضمن "**نظرية التّلقي**".

أ/ مفهوم القراءة:

لا يقصد **بالقراءة** –كإجراء نقدي– نقل الصّورة البصريّة للألفاظ المكتوبة إلى صورة ذهنيّة تدرك بالعقل في صورة سطحيّة ساذجة لما تحتويه الألفاظ، بل تناولها الدّارسون من زوايا مختلفة وذلك بحسب التّوجهات والمرجعيات الأدبيّة، ممّا أدى إلى اختلاف الرؤى حول تحديد مفهوم "**القراءة**" **Reading**، حيث جاء في لسان العرب "**قرأ الكتاب، يقرأ ويقرأه، قراءة، قرآنا، وقرأ عليه السلام، أبلغه إياه، وقرأ الشيء قرءا، وقرأنا جمعه وضم بعضه إلى بعض، وأقرأه إقراء جعله يقرأ**"[1].

كما ورد في معجم المصطلحات الأدبيّة أنّ القراءة المعاصرة هي: "**فك كود الخبر المكتوب، وتأويل نص أدبيّا ما**"[2]. وهذا يدل على تحليل اللّفظ وإرساء المعنى، وقد ذهب "**محمد حمود**" إلى رأي مماثل حيث يقول: "**القراءة في استعمالها العادي خطيّة من جهة اهتمامها بفك ألغاز الصّيغة الخطيّة للمكتوب نحو منطق عمودي يقصد فيه إلى إدراك**

1 – ابن منظور جمال الدّين أبو الفضل محمد بن مكرم، لسان العرب، منشورات الكتب العلميّة، بيروت ط1 ، 2002، ج12، مادة قرأ، ص546

2– محمد حمود، تدريب الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، الدّار البيضاء، 1993.

الدّلالات المنطويّة المتواريّة في ثنايا المكتوب"[1]، و بذلك فهي عمليّة بصريّة في تهجيّة الحروف واستهلاك المعاني المحدود لها.

إنّ هذه التّعريفات تتجاهل طبيعة القراءة وإجراءاتها الفنيّة الجماليّة من منظور مدرسة كونستانس (**Constance school**)، ذلك أنّ القراءة تتحرر من مفاهيمها الكلاسيكية نحو مفاهيم حديثة ومعاصرة بإقحام مصطلح" **فعل القراءة**" **act of reading**على يد "**فولفانغ أيزر**" وهو المفهوم الّذي وجد صعوبة عند بعض الباحثين العرب والغربيين في ترويضه وإعطاءه مصطلح نظير، حيث دلت عنه تعابير متنوعة و بأشكال مختلفة فمثلا ورد بمصطلح :إضاءة النّص (**محمد مفتاح**)، تفعيل النّص (امبرتو **إيكو Umberto Eco**)، وبالغت بعض التّصورات لـ"**فعل القراءة**" بلوغ لذة النّشوة، حيث يقول **رولان بارت**(**Roland Barthes**)"**فأنّ تقرأ معناه أنّ تشتهي الأثر**"[2] .

إنّها الإشارة إلى قراءة جديدة ترتكز على الاهتمام بالقارئ الّذي أصبح يشكل البؤرة النّقدية اللافتة للانتباه في مسار الحركة النّقديّة الجديدة أو ما يسمى بـ" **نظريات ما بعد الحداثة**" (**Postmodernism**)(**1960-1980**)، ونذكر منها "**نظرية التّلقي**" الّتي ظهرت في العقدين الأخيرين، مركزة بذلك على **القارئ/المتلقي** الّذي أصبح منتجا للدلالة من خلال تفعيل النّص، وبالتّالي فالمسألة لا تتعلق بركن واحد من أركان العمليّة الإبداعيّة، الّتي تتكون من أركان ثلاثة:(**المبدع، النّص، القارئ**)، إنّما أضحت استجابة القارئ للنّص المقروء. وهو مفهوم رواد هذه المدرسة لقراءة النّص الأدبي، ومن بينهم

---

1 – سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص102.

2 – رولان بارت، النّقد والحقيقة، ترجمة وتقديم :إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الشّركة المغربيّة لناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط 1، 1985ص82.

فولفانغ أيزر WOLFGANG ISER الذي أعطى كتابه اسم"**فعل القراءة** "[1]، **The act of reading** كمصطلح لتفاعل النّص والقارئ.

ممّا سبق يمكن الحديث عن "**جمالية التّلقي**" بأنّها نظرية أعطت للقارئ "**حق العودة للتّجربة الجماليّة**"[2]، الّتي تعتبر النّص "**آلة كسولة**" يحتاج إلى القارئ كنسق مرجعي لاستنباط فعل التّوليد والتّأويل الدّلالي متجاوزة بذلك سيكولوجيّة و سوسيولوجيّة القراءة أيضا، إلى رؤية جديدة بمفهوم استحلاب النّص الّذي هو قادر على استقطاب القارئ ودفعه إلى تحقيق هُويته وبناء معناه.

ب/ مصطلح التّلقي.

غير بعيد عن مصطلح أيزر لـ"**فعل القراءة**" ذكرى **نظيره هانز روبارت ياوس HANS ROBERT JAUSS** مصطلح التّلقي الّذي يدل بمفهومه اللّغوي معنى الاستقبال فالرّجل يلقي الكلام أي يلقنه، وتلقاه **أي استقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله**[3] ، **ويقال لقي فلان الشيء طرحه إليه**[4]، واستقبال المسافرين **Reception**، مستقبلة في **نزل Receptionist** "[5].

ومنه وضع مسمى لنظريته "**نظرية الاستقبال Reception Theory**"، ولكن هذا المصطلح بات موضوع جدال بين المهتمين بهذه النّظرية، لعدم التّمييز بين "**الاستقبال**"و "**الاستجابة**" المتعلقان بلا شك برد فعل المتلقي، حيث هناك من يرى بأنّ "**الاستقبال**

---

1 – w iser.'acte de lecteur théorie de l'effet ésthétique traduit de l'allemand par Evelyne sznycer.pierre mardaga .bruxelles.

2– الجماليّة مصدر صناعي مشتق من الجمال، و يصعب وضع مصطلح جمال تحت تعريف منطقي واضح، لأنه قيمة من قيم الوجود، التي يمكن تذوقها و ادراكها و بالتالي تتغير مفاهيمه و مصطلحاته تبعا للتغيرات الفكرية. الجمال لغة مصدر الجميل، والفعل جمل أي حسن. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة جمل، ج:1، ص:503.

3– ابن منظور جمال الدّين أبو الفضل محمد بن مكرم، لسان العرب، منشورات الكتب العلميّة، بيروت ط1 ، 2002، ج15، مادة لقا، ص297.

4– ينظر روحي البلعبكي ومنير البلعبكي، المورد(قاموس عربي–إنجليزي)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1977، ص924.

5 – Paul Robert, le petit robert,paris,1987,p 1621.

يرتبط بالقارئ بينما الاستجابة لها علاقة بالأوجه النّصية في حقل الأدب، وبالتّالي كيف يمكن التّمييز بين جماليات الاستجابة وجماليات الاستقبال؟"[1].

وعليه **فـ "جمالية التّلقي"** النّظرية الجديدة قد استقطبت الرّائدين في مدرسة كونستانس **هانز روبرت ياوس H.R.Jauss** بمصطلح التّلقي **ولفولفانغ إيزر Wolfgang Iser** بمصطلح فعل القراءة، ومن ثم فإنّ دلالة المصطلحين تعد واحدة لدى المشتغلين بهذه النّظرية، وإن ورد المصطلح بتسميات مختلفة خلال التّرجمة العربيّة **(نظرية التّلقي، نظرية الاستقبال، نظرية القراءة، جمالية التّلقي، جماليّة الاستقبال وغيرها)**.

ولهذه النّظرية المتباينة التّرجمة منطلقات منها أن تَلَقِي النّصوص والخطابات تتم وفق عملية استقبال الكتابات الإبداعيّة كالآتي: الافتراض التّوقعي المسبق حيث يلتجئ المتلقي إلى طرح فرضيات وأسئلة متعلقة بالعمل بشكل مسبق، قبل الدّخول إلى القراءة والتّحليل والتّأويل ، وآلية الرّبط والاستنتاج الّتي تنبني على خلق الرّوابط الذّهنية واللّغوية لخلق اتساق النّص وانسجامه من أجل إزالة غموض النّص وإبهامه.

وهكذا بدأت الدّراسات والنّدوات تتراكم وتتخذ من القراءة والتّلقي محورًا للتنظيرات والتّطبيقات، وطرح سؤال التّلقي الّذي أوشك أن يحدث انقلابًا في السّاحة النّقدية الأروبيّة كونه اتجاه جديدا في النّقد يدعو إلى التّركيز على القارئ ويبعد **سلطة المؤلف**[2] **(The Power of the author)**.

فكانت هذه النّظرية إذن إيذانا بتحوّل الفكر الأدبي، مغّيرا مساره المألوف نحو التّطور والتّجدد، ومتجها إلى الشّيء الاستراتيجي في أي دراسة حديثة ألا وهو **(المتلقي)**، وهذا الّذي أراده "ياوس" و"أيزر" عند صياغتهما لهذه النّظرية، الّتي جعلت منه رؤية جديدة في فهم الأدب وتفسيره، فهي إذن تأصيل لدور القارئ في العمليّة الإبداعيّة، وجعله أهم محور

1- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر التّوزيع، سوريا، 1992، ص7.

2 - سامي إسماعيل ، جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2002، ص27.

يقوم عليه الجانب التّواصلي للأدب "**فربما أصبح من باب المسلمات التّأكيد على الأهميّة الّتي باتت تكتسبها نظرية التّلقي في مجال الدّراسات الأدبيّة، النّقدية المعاصرة ...غير أن الانطلاق من داخل النّظرية نفسها ممثلة على الخصوص في جماليّة التّلقي(مدرسة كونستانس) يمكنه أن يمدنا بأبرز الخصوصيات الّتي شكلت العامل الحاسم في ذلك التّحول ويمكننا إجمالها في اثنتين:**

أوّلا: أن هذه النّظرية لم تسقط في نفس المزلق السّابق بالتركيز فقط على القراءة(والتّلقي عامة)كمحدد لطبيعة وقيمة العمل الأولى، بل هي تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعمليّة الإبداعيّة ككل، وهي بذلك تتجاوز النّظرة الأحادية الّتي تركز على أحد أقطاب تلك العمليّة دون سواها.

ثانيا: أنّها لا تقطع نهائيا مع مختلف المنظورات والاتجاهات السّابقة أو المعاصرة له، والّتي يبدو أنها قد استنفذت جل إمكانياتها، بل هي تحتويها وتتجاوزها في آن، عن طريق الحوار والنّقد والإغناء"[1].

وهذا الأمر يستهدف نظرة جديدة للمفاهيم والأسس والإجراءات القديمة، وتأسيس رؤية جديدة قائمة على الحوار والتّواصل الفعال بين أقطاب العمليّة الإبداعيّة ، من أجل تحديد وتحديث النّسق العام والسّياق الشّامل للفكر النّقدي المعاصر، وتطويق الانزلاقات السّلبية الّتي تترتب على الغلو أو التّفريط في الرّؤية والتّحليل ، وتضمينها وفق نظرة شاملة تقوم على معرفة حقيقيّة بالحقوق والواجبات ورسم واضح للأهداف والغايات، ممّا يترتب عن ذلك نتائج مثمرة على الأطراف الفاعلة فيزداد النّص ثراءا والقارئ متعة والمؤلف شهرة كل هذه الأمور تجعلنا ننساق إلى هذه النّظرية انسياقا، لنرسم على أثرها حدودًا، ونوقع على أرجائها مفاهيم، وننتج على محصولها حوارًا ثقافيًا وحضاريًا، يلغي الحدود الزّمانيّة والمكانيّة بين الثّقافات الإنسانيّة.

1 – عبد العزيز طليمات، فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات، منشورات كلية العلوم الإنسانية، الشركة الغربية للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ص149، 150

فـ"**جماليـة التلقـي**" شكلت إذن حقلا معرفيًا جديدًا تعني "**بالتّداول للنصوص الأدبيّة وتقبلها وتبيان المشاركة الفعالة بين النّص الّذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي، أي أنّها لا تهتم بما يقوله النّص ولا بمفاهيمه ومعانيه، بل تهتم بما يتركه العمل من آثار شعوريّة ووقع جمالي في نفوسنا وهي تبحث عن أسرار خلود الأعمال وبقائها**"[1].

وترى هذه النّظرية أنّ أهم شيء في عملية الأدب هي المشاركة بين النّص والقارئ، إذ العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته إلاّ عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد، لأنّ المؤلف ما هو إلا قارئ للأعمال السّابقة وهذا ما يجعل التّناص يلغي أبوة النّصوص ومواليكها الأصليين، وهذا يعني أنّ العمل الأدبي مركب من عدة أعمال سابقة فلولا ذلك لما استمر الأدب وتطور"[2].

فـ"**نظريـة التلقـي**" إذن من أشهر نظريات الأدب وأكثرها ورودا في كتابات النّقاد وأشدها صلة بمقياس الجودة الأدبيّة، وتحدد أبعاد تلك الجودة من خلال مشاركة المتلقي أو القارئ في تكوين الخطاب الأدبي الجديد الّذي هو من إبداع المؤلف، وهذا يعني أنّ هذه النّظرية تقوم على ثلاثة محاور أساسية هي:(**المؤلف، النّص، المستقبل**).

- **المؤلف** : أهملت "**جمالية التلقي**" دور المؤلف في هذه العمليّة، بمعنى **أن** "**دراسة أحواله النّفسيّة والتّاريخيّة ليست أمرًا ضروريًا يعتمد عليه القارئ في تعامله مع النّص، فالنّظريّة تشير في مجموعها إلى تحوّل هامّ من صاحب الإنتاج إلى النّص والقارئ**[3].ويرجع إهمال المؤلف أو الكاتب لدى النّظريّة الجديدة إلى أسباب منها:

-ذلك الاتجاه المناهض للنّقد الماركسي الّذي يهتم بصاحب العمل ونتاجه أكثر من اهتمامه بالقارئ.

1- ينظر، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند العرب، حكيد سمير، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص08.

2- ينظر، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، ط، 96، ص18

3- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليّة التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، ص18

– الرّؤية النّقديّة الّتي تتبناها النّظريّة في مفهوم التّلقي ،والّتي ترتبط بالقارئ أكثر من صاحب النتاج فهي تستبعد دراسة النّص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف.

– لا يمثل النّص في هذه النّظريّة :"**فنًا ما لم يكن يخضع لعمليّة الإدراك، وهذا يتم بواسطة القارئ خلال تفاعله مع النّص**"[1].

ولكي يتحقق التّفاعل بين القارئ والنّص ركزت نظريّة التّلقي على أهميّة الدّور الواسع الّذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظمة في عمليّة القراءة:

❖ **أن يكون القارئ حرا:**

لا يمكن فهم الحرية عند القارئ بأنّها ضرب من ضروب العبث والتّسليّة، فقراءة النّص تحتاج إلى مراعاة القارئ لمجموعة من الضّوابط اللازمة لقراءة النّص "**فإذا لم يحاول التّغلب على التّزامه الإيديولوجي فإنّ القراءة الصّحيحة للنص ستكون مستحيلة**[2] .وكذلك لا يقصد بحرية القارئ في هذه النّظريّة أن يكون غير ملتزم بالضّوابط الفنيّة، فأصحابها لا يريدون قارئًا وجوديًا يستقبل النّص في فوضى لا تخضع للمعايير، ولا قارئًا رمزيًا يعايش التّجربة من غير فهم، ولا يريدون قارئًا بنيويًا تقف أهميته عند سطح الدّور الوصفيّ المنوط، بل يريدون أن يتحرر من "الجبريّة الّتي فرضها النّقد الماركسي على الفن وأن يكون القارئ حرًا في استقبال النّص[3].

❖ **المشاركة في صنع المعنى:**

يقرر أصحاب هذه النظرية في إجراءات التّفاعل مع النّص أن يشارك القارئ في صنع المعنى لا أن يقف عند مهمة التّفسير التّقليدي الّذي يؤدي بدوره إلى الثّنائية بينه

1- ينظر، المرجع نفسه، ص19

2- ينظر، نظرية الاستقبال، رؤية نقدية ، روبرت سي هولب، تر، رعد عبد الجليل، دار الحوار الاذقية، 1992، ص117

3- ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص20

وبين النّص أي يصبح القارئ خارجًا عن النّص، لذلك عليه أن يشارك في صنع المعنى وأن يتلائم مع النّص و بذلك" **يتحوّل التّركيز من موضوع النّص إلى سلوك القراءة**"[1].

ولقد ميّزت "نظريّة التّلقي" بين مهمتين للقارئ في مسألة المشاركة في صنع المعنى:

أ- **مهمّة الإدراك المباشر:** وهي الّتي تمثل المستوى الأول في التّعامل مع النّص، حيث يبدأ القارئ في تفهم الهيكل الخارجي للنص، والمتمثلة في معطياته اللّغوية والأسلوبيّة والنّتيجة الّتي يصل إليها القارئ في المرحلة التّفسيريّة.

ب-مهمّة الاستذهان: حيث يكون عمل الذّهن والخيال حاضرًا في المهمّة الّتي تتشكل فيها ذاتيّة القارئ، فالاستذهان جزء أساسي من الخيال الخلاق الّذي ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جماليّة، فعندما ينتقل القارئ إلى المستوى الثّاني للقراءة "**تبدو أمامه فراغات أو غموض أو إبهام عليه أن يستكملها ليكون مشاركًا في صنع المعنى**"[2].

ج/ وظيفة المتعة الجماليّة:

وهي الوظيفة الّتي تتبع كل عمل أدبي فهي ظاهرة جماليّة تجلب القارئ، وهذا ما أكده أحد رواد النّظرية في قوله: "**المتعة الجماليّة تتضمن لحظتين الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذّات للموضوع أي من القارئ للنّص، والثّانية تتضمن موقف يؤطر به القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليا**"[3]، ومعنى هذا أنّ القارئ سيشارك كذلك في إبداع المتعة الجماليّة فهو يتواصل مع النّص ويقوم بفك شفراته ورموزه الّتي يرصدها ويكون بها صانعًا للجمال مبرزا له في العمل الأدبي.

وترى هذه النّظرية أيضا ضرورة التّركيز على العمل الأدبي وربطه بلذة الجمال ولذة القارئ وهذا لا يتحقق إلا من خلال التّذوق الجماليّ وهو صانع اللّذة في حالتين:

-اختلاف النّاس في التّذوق الفنيّ.

1- ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي،ص21.

2- ينظر المرجع نفسه، ص23/22.

3- ينظر المرجع نفسه، ص25

-خبرة التّذوق أي مقدار الثّقافة الّتي يجب أن يكتسبها ويحصلها المتلقي كي يكون قادرًا على تذوق النّص والتّعامل معه".[1]

وللتذوق الجمالي عند أصحاب النّظرية شروطه الّتي يجب أن تتوفر خاصة الخبرة والتّذوق، والنّقاد أكثر خبرة في "**تذوق الجمال في العمل الأدبي وأكثر ثقافة فهم يساعدون على استيعاب المعنى عن طريق المساعدة في التّذوق**"[2] .

وهكذا فبفضل هذه النّظرية أضحى القارئ **(المتلقي)** عنصرًا مهما في دراسة النّص وتأويله، حيث أن "**دراسة النّص دون تفاعل بين النّص والقارئ هي ناقصة، وهذا يعني أن النّص نصان، نص موجود تقوله اللّغة، ونص غائب يقوله قارئ منتظر**[3] .

من هنا تخوض "**جمالية التلقي**" تجربتها انطلاقا من مفاهيم الإنتاج والاستهلاك والتّواصل، ولذلك تتوخى -من حيث المنهجيّة-"**توسطها بين التّاريخ الأدبي والبحث السّوسيولوجي**"[4]، إذ تحاول أن تستثمر النّتائج المحصل عليها تاريخيا في حقل النّقد الأدبي، ولن يتأتى هذا المشروع إلا بالرّجوع إلى الأصل أو المنبت الأول لمعرفة المنطلقات والأسس الّتي قامت عليها، ورصد أهم المفاهيم المركزيّة الّتي أرساها روادها ومعرفة الأبعاد الفكريّة والنّقديّة من ورائها.

1- محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص53/54.-

2- المرجع نفسه، ص55.

3- ينظر:موسى ربايعة، جماليات الأسلوب والتلقي، جامعة اليرموك، دار جرير للنشر والتوزيع، طبعة جديدةومزيدة1429هـ، 2008، ص100.-

4 - Jauss(Hans Robert) pour une esthétique de la réception.p74.

رابعا: المرجعيات الفلسفيّة والمنهجيّة لـ"جماليّة التّلقي":

1/ الفلسفة الظاهراتية (Phenomenalism).

تُعد "**الفينومينولوجيا**" أو"**الفلسفة الظاهراتية**" هي الرّكيزة الأساسيّة الّتي قامت عليها "**جمالية التّلقي**" وقد نشأت عند "**إدموند هوسرل**" الّذي يرى أنّ المصدر الأعلى لكل إثبات عقلي هو "**الوعي المانح الأصلي** "[1].وقد كانت فلسفته تشكل رد فعل على الفلسفة الوضعيّة الّتي تستبعد الذّات، وعليه فالفكرة الّتي ينطلق منها هذا التّوجه الفلسفي هي باختصار أن الأشياء لا معنى لها في حد ذاتها ، وإنّما الذّات المدركة هي الّتي تعطيها معنى معينا، فمعنى الظّواهر هو خلاصة الفهم الفرديّ لها.

ويذهب "**هوسرل**" إلى أنّ "**الموضوع الحق للبحث هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم فالوعي دائما هو وعي بشيء أضف في ذلك أننا نكتشف في الأشياء الّتي تظهر في وعينا خصائصها العامة والجوهرية**"[2].وقد وجد "**رومان إنغاردن**""**Roman Ingarden**" ميراثًا فلسفيًا ضخمًا عند أستاذه "**هورسل**" عرض من خلاله لمشكلات الأعمال الأدبيّة .

وتقول "**بشرى موسى صالح**" عن "**الفينومينولوجيا**" وعن تأثيرها في مختلف المناهج بصفة عامة وفي "نظرية التّلقي" بصفة خاصة: "**لقد أصبح المنظور الذّاتي هو المنطلق في التّحديد الموضوعي ولا سبيل إلى الإدراك والتّصور خارج نطاق الذّات المدركة، ولا**

1-عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، دط، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999، ص79.

2- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر:جابر عصفور، دط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998، ص170/196.

وجود للظاهرة خارج الذّات المدركة لها، فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النّظريات المتبعة نحو القارئ ولا سيما (نظرية التلقي)"[1].

وقد تأثرت "**نظرية التّلقي**" بمفهومين من المفاهيم الظاهراتية وهما: "**التعالي**"و"**القصدية**".

- **مفهوم التّعالي:**

إنّ هذا المفهوم هو النّواة المهيمنة في الفكر الظّاهراتي، ويقصد به"**هورسل**" أنّ "**المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظّاهرة معنى محضا في الشّعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى معنى الشّعور الدّاخلي الخاص**"[2].

وهذا يعني إدراك معنى الظّاهرة قائم على الفهم ونابع من الطّاقة الذّاتية الخالصة الحاوية له، وهذا ما يصطلح عليه بـ:"**التّعالي**"، فالمعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص، وقد عدّل "**إنغاردن**" تلميذ "**هورسل**" من دلالة "**التّعالي**" وذلك بتطبيقه على العمل الأدبي، من خلال تبيان "**أنّ الظّاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين: ثابتة ويسميها نمطيّة وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة يسميها ماديّة وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي**"[3]، والمعنى هو حصيلة التّفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم.

- **مفهوم القصديّة(Intentionality).**

يُعد هذا المفهوم من المفاهيم الّتي لم يغفلها رواد "**نظرية التّلقي**"، ويعني بها "**هورسل**" "**تلك الخاصة الّتي تتفرد بها التّجارب المعاشة بكونها شعورا بشيء ما**"[4]، أي المعنى لا يتشكل من التّجارب أو المعطيات السّابقة، بل من خلال ما يسمى بالفهم الذّاتي

1- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط01، 2001 ص34.

2- – بشرى موسى صالح، نظرية التلقي ، أصول وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط01، 2001 ص34.

3- حفناوي بعلي، فضاء المقارنة الجديدة، الحداثة، العولمة، جماليات التلقي، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص314.

4- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دط، دار الشروق، عمان، 1997، ص79.

والشّعور القصدي الآني إزاءه، لذلك حرص "**هوسرل**" مهمة الفينومينولوجيا "**بدراسة الشّعور الخالص وأفكاره القصديّة باعتباره مبدأ كل معرفة**"[1].

فالذّات العارفة هي الّتي تقصد شعوريًا إلى موضوع ما ، وهذا ما يؤكد ظهور الذّات في الموضوع وحضور الموضوع في الذّات، ولا تعني القصديّة هنا ما أراد المؤلف أن يقوله أو ما قصد إليه، بقدر ما تفصح عن بنية الفعل الّذي نتصوره بالذّات أو نضع له مفهوما.

وقد غدا مفهوم القصديّة فيما بعد المفهوم المركزيّ لما يعرف بمقاربة التّفاعل الأدبي عند أقطاب "نظريّة التّلقي" فالنّص الأدبي ظاهرة لا تتعين قيمتها الحقيقية إلا من خلال التّوجه القصدي للمتلقي. وبهذا فإنّ "**إدراك الظّاهرة الأدبية بقصديّة إنغاردن قائم على عامل يوجد في ذاتها وآخر يوجد خارج ذاتها(المتلقي)**"[2] .

ومثل هذه المفاهيم عن الظّاهرة ستوجه القراءة لتبحث عن العلاقة بين الذّات(القارئ) والموضوع(النّص)والتّفاعل الحاصل بينهما، ذلك أنّه من خلال هذا التّفاعل تنتج الإحالة القصديّة الّتي تعبر عن مستويات إدراك القارئ للنص ، **ممّا يؤدي إلى استخراج مفاهيم جديدة على البحث عن القراءة كشرط لوجود النّص**[3].

2/ الهرمينوطيقا (التّأويلية/Hermeneutics).

تترجم عادة كلمة (**Hermeneutic**) **بـ"فن التّأويل" وتفسير النّصوص وتبيين بنيتها الدّاخلية والوصفيّة ووظيفتها المعياريّة، والبحث عن حقائق مضمرة في**

1- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هورسل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، ، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد ط1، 1991، ص134

2- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1992، ص340. -

3-أحمد أبو الحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ط01، مكتبة دار الأمان للنضر والتوزيع، الرباط، 2004، ص33.بتصرف-

النّصوص وربما مطموسة أحيانا لاعتبارها تاريخيّة وإيديولوجيّة"[1]، وتطلق كلمة **(هرمي)** على الاتجاهات المختلفة التي يعتنقها بعض الفلاسفة والمفكرين الذين يعطون اهتماما خاصا لمشكلات الفهم والتّأويل.

ويعتبر"**هانز جورج غادامير**""**Hans George Gadamer**"المنظّر الغربي لقضايا التّأويل بلا منازع، ولعلّ المنعطف التّاريخي والمعرفي الّذي سجله في تاريخ فن التّاويل وتجارب الفهم والحوار هو إصداره "**عام1975م**" لكتابه الشهير: "**الحقيقة والمنهج**"، ويعد التّيار الظّاهراتي لدى "**هوسرل**" وأتباعه من أهم المصادر الذتي أثرت بعمق في فلسفة "**غادامير**" وقد أسهم "مارتن **هيدغر**""**Martin Heidegger**" في تطوير بعض أفكار أستاذه "**هوسرل**"، ممّا كان له أثر في النّظريات النّقدية الّتي تركز في دراستها على القارئ ونستطيع أن نجمل هذا الأثر في فكرتين هما:

الأولى: أنّ تفكيرنا لابد أن يكون في موقف، فهو تفكير تاريخي داخلي لا التّاريخ الخارجي الاجتماعي.

الثّانية: ترتبط بتحليل الطّبيعة التّاريخية لعمليات الفهم الأدبي، حيث يرى "**هيدغر**" "**أنّ الفهم هو الطّابع الأصيل لوجود ذاتها**"[2].

ولقد تأثر"**غادامير**" **بفكر**"**هيدغر**" حين أقر بأن تحيزات المرء أو مفاهيمه المسبقة تشكل ركنا أساسيا في أي موقف تفسيري، والتّفكير التّفسيري الصّحيح ينبغي له أن يأخذ في الحسبان تاريخيته الخاصة، ويبين فاعليّة التّاريخ خلال عمليّة الفهم ويسمي "**غادامير**" **هذا النّمط من التّفسير بالتّاريخ العملي**"[3].

ويقر في كتابه "**الحقيقة والمنهج**" أنّ العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التّصنيف، لأنّ معناه يعتمد على الموقف التّاريخي لمن يقوم بتفسير

1- حفناوي بعلي، فضاء المقارنة الجديدة، الحداثة، العولمة، جماليات التلقي، ص77.

2- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة، 1999، ص84.

3- روبرت سي هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص84.

العمل. "**والمعنى بمقتضى الهيرمينوطيقا ينتج عن فعل تأويلي، والمعنى مكمل للفهم الّذي ينتج عن التّأويل**"[1]. فتجربة التّاريخ تنطوي دائما على تجربة أنّ المرء لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التّاريخ، لأنّ وجوده قد وسم فعلا بما سبق.

وقد طرح "**غادامير**" مفهومًا إجرائيًا يتم به تفسير التّاريخ وهو مفهوم "الأفق التّاريخي" بوصفه مدونة كبرى تحوي إدراكاتنا السّابقة، إضافة إلى تراكمات الخبرات الّتي هي عنصر ضروري لفعل الفهم ، وعلى هذا فالأفق يصف تمركزنا في العالم، والأصح أنّه "**شيء ندخل فيه وهو يتحرك معنا**"[2].

وبهذا أعاد "**غادامير**" للتاريخ دوره بوصفه مدونة تضم الإدراكات السّابقة وأصوات الخبرات فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقيّة الشّاملة إذا استبعد هذه الخبرات.

كمّا يسلم بعد وجود الأفق المستقل للنّص الأدبي، فليس هناك خط فاصل بين أفق الماضي وأفق الحاضر ولا يكون "**ثمّة تحقق خارج زمانيّة الكائن الّتي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي للحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الآتية، وتمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم**"[3].

فالأفق ينتقل معنا حيثما تنقلنا وحيثما عبرت بنا مرجعيات النّص في ماضي التّراث والتّاريخ، ولعلّ هذا ما جعل "**غادامير**" يتحدث عن "**انصهار الأفقين**" " **fusion of horizons**""**فحقيقة التّجربة تشتمل دومًا على مرجع التّجربة الجديدة**"[4].

وبهذا نخلص إلى أن "**الهيرمينوطيقا**" كانت تربة خصبة لأصحاب "**نظرية التّلقي**" وقد كانت فكرة "**غادامير**" "عن "**التّاريخ العملي**" و"**الأفق**" من الموضوعات الّتي ظفرت

1-هيو سلفرمان، نصيات بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية تر:حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002، ص33.

2- روبرت سي هولب، المرجع السابق، ص86.

3-بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص39.

4.Gadamer (Hans George).vérité et méthode.tra.Etienne Sacre.Rev.Paul Ricoeur .Paris.ed seuil.1976.p235.

بالتّبني خصوصًا عند "**ياوس**" وأصبحت مفيدة في فحص النّصوص الأدبيّة رغم انتمائها إلى مجال فلسفي أكثر تجريدًا.

لقد نشأت فكرة التّلقي من حوار عميق مع المناهج السّائدة بعد الحرب العالميّة الثّانية **كـ:"الشّكلانيّة والبنيويّة والسّيميوطيقا ونظرية التّواصل والمقاربات الماركسيذة والتّحليل النّفسي للأدب، ومع الخلفيات الإبستيمولوجية والفلسفيّة والإيديولوجيّة الّتي تمكن وراء تلك المناهج**[1].

إذًا فالحوار بين "**جمالية التّلقي**" والمناهج السّابقة كان يختلف حسب طبيعة كل منهج، فهي تقترب من المنهج الّذي يلغي سلطة القارئ وتبتعد وتتناقض عن كل منهج تتعدم فيه سلطة القارئ.

3/ المنهج الشّكلي(formalism)

هو منهج يهتم بالشّكل والذّوق معًا، ويهمل المحتوى والوسائل الخارجة عن النّص ويرفض المناهج السّياقيّة الّتي تربط بين الفن والتّجارب الإنسانيّة، فقد بحث الشّكلانيون الرّوس في آليات النّص الأدبي، وتقنياته بغية الوصول إلى الخصائص الجوهريّة الّتي تشكل منها مادة البناء الأدبي، لأنّ الأساس في الأدب هي الطّريقة الّتي تم بها تقديم الفكرة، كما أنّ الإدراك الشّعوري هو ضرب من ضروب اختيار الشّكل والإحساس به فاهتموا لذلك بالأداة الفنيّة الّتي تساعد على إدراك الصّورة الشّعريّة الّتي تسهم في خلق إدراك متميّز للشيء، "**أي أنها تخلق رؤيا ولا تقدم معرفة، لأنّ ما يهم المتلقي ليس ما**

1- أحمد أبو الحسن، مرجع سابق، ص7

كان عليه الشّيء وإنّما اختبار ما سيكون عليه"[1].وبذلك لم يهمل "**ياوس**" نظرة الشّكلانيين بل أقر" **بأن الفضل في تجديد الفهم التّاريخي للأدب يرجع للشكلانيين**"[2].

4/ مدرسة براغ البنيويّة:

لقد كانت البنيويّة من أكثر المناهج النّقديّة مصبًا في مقاربة النّص الأدبي، بوصفه بنيّة مغلقة ومكتفية بذاتها، وعليه فانطوى هذا المنهج على النّص المغلق، فهو ينظر "**إلى النّص بوصفه بنية مغلقة أو نسقا من العناصر اللّغوية القائمة على علاقات وأهمل عنصرًا فعالًا في عمليّة التّواصل الأدبي ألا وهو القارئ**[3].

ولقد كانت أعمال "**موكروفيسكي**" أحد منظري مدرسة براغ البنيويّة من أكثر مصادر النّظرية في ألمانيا فهو لم يفصل بين العمل الأدبي بما هو بنيّة على النّص التّاريخي بل يرى "**لابد من فهم العمل الأدبي على أنّه رسالة، إلى جانب كونه موضوعًا جماليًا وبهذا يتوجه إلى متلقٍ هو نتاج العلاقات الاجتماعيّة لذلك يصبح العمل الفني يحتل مكانا في السّياق الملائم لفحص الاستجابة الجماليّة**"[4].

فاستمدت "**جمالية التّلقي**" بهذا منهجها من البنيويّة باعتبارها المنهج الّذي ارتكزت عليه من خلال تحليلها للنص ودور القارئ، فالبنيويّة تركز في أحد وجوهها على النّص الأدبي أو البنيّة اللّسانيّة الحاملة للدّلالة المنتجة لها والمكتفيّة بذاتها، من هذا المنظور

1- أحمد يوسف، القراءة النسقية، نقلا عن ، عيسى حورية، الخطاب الأدبي في التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللسانيات، جامعة وهران ، الجزائر، ص94 .

2- سعيد عمري، الرواية من منظور جمالية التّلقي، منشورات مشروع البحث النّقدي ونظرية التّرجمة، كلية الآداب، جامعة ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009، ص20.

3 - حميد سمير، النّص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند العرب، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2008، ص08.-

4- روبرت هولب، تر، رعد عبد الجليل، نظرية التلقي مقدمة نقدية، دار الحوار الاذقية، 1992، ص71.

اعتمد أصحاب "**جمالية التلقي**" الفكرة باعتبارها أحد المؤثرات في فهم النّص "**ولكن هذه البنيّة لابد لها من تعدي مرجعيات ذاتيّة قائمة على الفهم من لدن القارئ**"[1].

خامسا: الجهاز المفاهيمي لجماليّة التّلقي.

قبل الحديث عن رواد "**جمالية التلقي**" وآرائهم في التّلقي لابد علينا –من الإقرار بصعوبة الإحاطة بها وبمفاهيمها الإجرائية قبل الولوج إلى العالم الإجرائي لهذه النّظرية– وهذا راجع إلى عدم ثبات نقاط التّركيز فيها وكذا اتساع رقعة الاهتمامات الّتي تأسست عليها الطّروحات النّظريّة الأساسيّة، إضافة إلى تشعب الفروع المعرفيّة والنّقديّة الّتي تشرب منها روادها الّذين جمعهم همّ أدبي واحد وهو "**القارئ**".

لذلك يحسن بنا في هذا المبحث أن نوضح بعض المفاهيم الرّئيسيّة الّتي سيتم توظيفها خلال صفحات هذا البحث، وعليه نتوخى مبدئيا تحديد الإطار المنهجي والمعرفي الّذي توظفه "**جمالية التلقي**" لهذه المفاهيم ضمن متونها ، حرصين في ذلك على الطّروحات النّظرية العامة دون الطّروحات الإجرائيّة الخاصة لكون هذه الأخيرة ذات طابع تقني محض لا يتجلى وقعه إلا أثناء التّطبيق.

1/ أطروحات هانز روبرت ياوس:Hans Robert Jauss

يعد "ياوس" الرّائد الأول لنّظرية التّلقي في مدرسة كونستانس الألمانية، حيث قدم في درسه الافتتاحي بجامعة كونستانس سنة **1967م**آراء جديدة يشرح فيها "**جمالية التّلقي**"، حين أدرك أنّ الدّراسات الأدبيّة بعد الحرب العالميّة الثّانيّة بقيت سجينة الرّؤية الّتي لا تفرق في العمليّة الإبداعيّة بين المؤلف والقارئ، إذ لم تعط أدنى اهتمام للقارئ ولا لتاريخ القراءة، وأراد من أطروحته تلك "**أن يقدم تاريخا أدبيا جديدا يكاد يكون مثاليا**

1- بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية، 2006، ص64.

بالنسبة إليه، وكان لمحاضرته تلك ردود فعل كثيرة، وترجمت كتاباته إلى مختلف اللّغات العالمية"[1].

فـ"ياوس" باعتباره ناقدا ومؤرخا ألماني من مواليد **1921م**، كان يتطلع إلى التّجديد في معارفه الأكاديميّة ، ويقصد البلوغ إلى هدفه الوحيد وهو "**الرّبط بين الأدب والتّاريخ فاعتبر بذلك مؤسس نظرية التّلقي في أواخر الستينات من القرن الماضي**"[2].

وكانت إسهاماته واضحة وجليّة في نظريّة "**جماليّة التّلقي**" أو" **نظرية الاستقبال** "كمّا يسميها البعض، انطلاقا من النّظريات الّتي تتعلق بالمعنى والعمل الأدبي، لذلك يقول "**روبرت هولب**":"**تتضمن محاور ياوس تجاوز ثنائية الماركسية والشكلانية والنّظر إلى الأدب من منظور القارئ المستهلك...الجوهر التّاريخي للعمل لا يتضح من خلال فحص إنتاجه أو وصفه فقط بل ينبغي أن نعالج الأدب باعتباره عملية جدلية بين الإنتاج والتّلقي**"[3].

وقد خصص اهتمامه للتّلقي المنبثق من العلاقة بين الأدب والتّاريخ واقترح دراسته للعمل الأدبي عبر تاريخ التّلقي وذلك لتفحص وتوضيح الأعمال الأدبيّة، حيث يقول "**ياوس**": "**إنّ مرتبة تاريخ الأدب تعتمد أساسا على أساس الاستقبال الجمالي الّذي يعامل العمل الأدبي بوصفه وسيطا للخبرة الجمالية، فتاريخ الأدب الإيجابي الموضوعي هو السّعي الواعي إلى تحديد القوانين والسّنن، ومن ناحية أخرى يتكون بحوث تراث المُقامة عليه التّجارب...فمعيار خلق هذا النّوع من القوانين والسّنن والحاجة إلى**

1-Salvador Rubio et Autres:Comprendre en art Pour une esthétique d'aprés wittgenstein.Paris.L'harmattan.2006.p51.

2- محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، ص27.

3- محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص530.

الضّرورية للكتابة من جديد مع استمرار تاريخ الأدب إنّما يوضح بأنّ هذا الاستقبال الجمالي للعمل الأدبي"[1].

وذكر "**ياوس**" في كتابه "**جمالية التّلقي**" أنّ بداية هذه النّظرية كان على أساس قومي، ذلك أنّ النّظريات الكلاسيكيّة لم توفق في كتابة التّاريخ الأدبي الحقيقي، لأنّه لا يعدو أن يكون مجرد كتابة لتاريخ فهو "**قاصر عن إدراك البعد التّاريخي للأشياء وعاجز عن التّقويم الجمالي لموضوعه-أي الأدب-من حيث هو شكل فني**"[2]، "فياوس" يحاول التّخلص "**من نزعة التّدوين التّاريخي الّذي ينظر إلى القارئ بنظرة سلبيّة جنت على الأدب ذاته فاختزلته إلى نتائج، فهو يرى أن الفجوّة بين المقارنة التّاريخيّة والمقارنة الجماليّة للأدب تبقى شاغرة، بسبب إهمال القارئ**"[3].

غير أنّه يشيد في نظرته الجديدة والّتي صرح بها في كتابه، بأنّ **الشّكلانية** قد سبقت طروحاته بأربعين سنة، إذ "**أكدت الخاصيّة الجماليّة للأدب بدأً بتعريفها للعمل الأدبي على أنّه مجموعة الأنساق الفنيّة الموظفة فيه**"[4].وهذه إشارة لعدم الفصل بين الشّكل والمضمون من جهة، وبين عناصر العمليّة الإبداعيّة بما فيها المتلقي من جهة أخرى.

وقد اعتبر "**ياوس**" هذا التّعريف وظيفيا محضًا، أمّا أعظم إنجازاتها -بحسبه- "**فهو أنّها عدلت عن التّطور الكلاسيكي الزّمني وهو التّعارض بين اللّغة الشّعريّة (الخيال)وبين اللّغة العمليّة(الواقع)، إلى التّطور الأدبي في سيرورته التّاريخية وهو ما**

1- عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، دار النشر المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، النيل، القاهرة، 1999. ص108.-

2- هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر:رشيد بن حدو، المجلس الأعلى لثقافة، القاهرة، مصر، 2004، ص22.

3-المرجع نفسه، ص27.

4-المرجع نفسه، ص21.

أسماه التّطور التّعاقبي"[1].وهذا ما يشكل التّعارض الشّكلي المتجدد ما بين الأعمال الجديدة والأعمال الّتي سبقتها، وهو ما اعتبره "**ياوس**" مبدأ ديناميا مستمرا.

أما "**الماركسية**" فبرغم تقاطعها مع "**الشّكلانية الرّوسية**" في رفض النّزعة الوضعيّة والميتافيزقيّة الجماليّة لتدوين الأفكار ونهضتها على الرّومانسيّة ، إلا أنّ ما قدمناه – **حسب ياوس**– يظل محاولة أحادية الجانب حالت دونها صعوبات ابستومولوجية منها: "**أنّها اعترضت أن يكون النّص وسائر أشكال الوعي (الفن، الفلسفة، الدّين..) تاريخا خاصا، لأنّ الأدب والفن لا يستطيع الحفاظ على استقلاله المظهري، ذلك أنّ الحياة الأدبيّة والاجتماعيّة مرتبطة بسيرورة الحياة الواقعيّة والإنتاج الاقتصادي، وهذا ما كان وراء إخفاقات تطبيقات نظرية الانعكاس الّتي قام بها لوسيان غولدمان وروبرت إسكرابيت وجورج لوكاتش**"[2]، بعد عجزها عن تصور العلاقة بين الجديد وتكرار القديم.

وقد حاول "**ياوس**" حل مشكلة تاريخ الأدب الّتي تركها الخلاف بين "**الماركسية**" و"**الشّكلانية**" من دون حل، وذلك "**بردم الفجوة الحاصلة بين المعرفة التّاريخية(الماركسية) والمعرفة الجمالية (الشّكلانية) اللّذين يجردان الأدب من بُعد مهم وهذا البعد هو الأثر الّذي بينه وبين العمل الإبداعي والمعنى الّذي يعطيه الجمهور له(تلقيه)**"[3]. هذا "**الجمهور**" الّذي تعامله "**الماركسية**" معاملة المؤلف، إذ تبحث عن ظروفه وسيرته، بينما تراه "**الشّكلانية**" كقارئ وتعتبره ذاتا للإدراك، يقر "**ياوس**" جامعا بين الرّأيين أنّ وظيفة الأدب الأساسيّة هي خلق الأثر أو الاستجابة لدى الجمهور وعلى ضوئها يمكن إنشاء علاقات بين الإنتاج الأدبي والتّاريخ العام، أي بين علم الجمال وعلم التّاريخ.

ويتعامل "**ياوس**" مع العمل الأدبي على أساس معيارين، معيار الإدراك الجمالي للتلقي، ومعيار الخبرات الماضية الّتي يستحضرها القارئ أثناء لحظة التّلقي، كما وضح

1- هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر:رشيد بن حدو، المجلس الأعلى لثقافة ، ص51

2- المرجع نفسه، ص51/21.

3-المرجع نفسه، ص39.

"**ياوس**" أن الاستراتيجيّة الجديدة الّتي تتبناها "**جمالية التّلقي**" في القراءة قائمة على استخدام فعل الفهم في قراءة النّص، حيث لا يستقيم العمل الأدبي إلا إذا شارك المتلقي في عملية بناء وإنجاز المعنى بمشاركة فعالة تجعله طرفا في تأويله وتفسيره مستخدما في ذلك خبرته الجمالية ومرجعياته الثّقافية، حيث يقول: "**فالنّص الأدبي له قراءة فنية تمكن من ممتلكاته وهي مرتبطة، غير أنّ الجمال يوجد في الذّات المتلقيّة للنص الفني والعلاقة بين ما تملكه الذّات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها كل مرة عبر الزّمن وما تسمح به ممتلكات النّص الفنيّة من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو الّذي يعود لجمالية التّلقي**"[1].

فسعى "**ياوس**" لتجاوز الهوّة بين التّاريخ والأدب أو بين المعرفة الأدبيّة والمعرفة التّاريخيّة، وهكذا طرح مفهومًا إجرائيًا جديدًا أطلق عليه: "**أفق انتظار القارئ Horizon of Expectation**"، ولقد وُجد لمصطلح **أفق التّوقع** عدة كلمات ومقاطع مركبة مثل: **أفق خبرة الحياة، أفق البناء، التّغيير الأفقي، الأفق المادي للحالات**، ويبدو أنّ "**ياوس**" اعتمد على بديهة القارئ لفهم اصطلاحه الرّئيسي ويشير لهذا المصطلح أفق التّوقعات "**إلى التّبادل الذّاتي أو بناء التّوقعات كنظام مرجعي**"[2].

أ/ أفق الانتظار:(Horizon of expectation)

يلعب مصطلح (**أفق الانتظار**)**Horizon of expectation** دورا بارزا في أطوار نشوء نظرية التّلقي، حيث يعدّ بناؤه منطلقا لتصور النّظم الأدبية عبر العصور المختلفة، فما هو (أفق التّوقعات) أو أفق الانتظار؟ وهل يمكن تحديده تحديدا دقيقا خصوصًا وأنّه مفهوم جوهري، ذلك أنه يجسد إحدى الاستراتيجيات الّتي قامت عليها نظرية التلقي.

1- محمد بن لحسن بن تيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني ، مرجع سابق، ص530

2- ينظر، نظرية الاستقبال، سي هوب هولب، ص77

أخذ "ياوس" هذا المفهوم "الأفق" من "**غادامير' (Gadamer)**، وأضاف له كلمة "الانتظار" ومن مفهوم "**خيبة الانتظار**"عند "كارل بوبر'**(Karl Popper)** الّذي يرى أنّه "**حينما نتحقق من خطأ فرضيتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلي(...)لذلك يتحرّر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية ، ومن أحكامها المسبقة.** "[1]، قدم "ياوس" جديده المتمثل في الفضاء الّذي يتشكل فيه بناء المعنى، ويتبين من خلاله دور القارئ في إنتاج المعنى بواسطة "**التّأويل'** ورسم الخطوات المركزية للتحليل، فيبدو وكأنه "**أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك'**[2].

ويفهم من هذا التّعريف أنّ القارئ المتمرس الذي تعود على التّعامل مع مختلف الأعمال الأدبية، ينتظر أو يتوقع أشياء وهو يباشر النّص، وقد تصق توقعاته، فلا يكون لما يقرأ وقع مميز في نفسه وبالتّالي يكون الانطباع فاترا، وقد لا يصدق بحيث تكون الأعمال راقية يراوغ فيها الكاتب قراءه ممّا يجعل أساليبها مخالفة لتوقعاته، **وحسب 'ياوس' فإنّ 'الأعمال الأدبية الجيدة هي وحدها القادرة على جعل انتظار قرائها يمنى بالخيبة، أما الأعمال البسيطة فهي تلك التي ترضي آفاق انتظار جمهورها وإن مآل مثل هذه الأعمال هو الاندثار السّريع**"[3].

إنّ "**أفق الانتظار**"هو عبارة عن مجموعة خبرات وكفاءات يختزنها القارئ ليستعين بها حين يتناول نصا من النّصوص، لهذا فنظرية التّلقي حسب"**جان ستاروبنسكي**""**ليست مبحثا للمبتدئين المتعجلين، إذ إنها تتطلب معرفة واسعة بالأفق بكل معاييره**"[4].

1- ينظر:عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل الأدبي، مرجع سابق، ص102.

2-المرجع نفسه، ص113.

3-Jauss(H.R)pour une esthétique de la réception.p14.

4- نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات بديع الزمان الهمذاني في النقد العربي الحديث، ط01، المؤسسة العربية لدراسات والنشر والتوزيع، بيوت، 2003. ص34/33.

وبذلك يكون "**ياوس**" قد قدم مفهوما جديد "لأفق الانتظار"هو "**أفق التّوقعات**"**ويعني هذا المصطلح المقاييس والمعايير التي يستعملها القراء لترجمة وتفسير النّصوص الأدبية**"[1].

وقد وضع "**ياوس**" **ثلاثة عناصر لإنشاء الأفق وهي**[2]:

1.يتأسس الأفق من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذّائعة.

2.من خلال علاقته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية.

3.من خلال التّفاوض بين الخيالي والواقعي أي بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العلمية.

وفي مقال لـ"**ياوس**"**Jauss** بعنوان "نظرية الأجناس وأدب العصور الوسطى"نجده يربط بين أفق الانتظار ونظرية الأجناس :"**فأفق الانتظار هو ذاك الذي يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السّابقة وبالحال الخاصة التي يكون عليها الذّهن وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه**"[3].

ويبدو من خلال هذا القول أنّ أهمية مفهوم الأفق تتمثل في ارتباطه الوثيق بدراسة تطور الأجناس الأدبية، فالمتلقي هو مقياسها وذلك من خلال المعايير التي استقاها من تجاربه السّابقة، فمجموعة التّفسيرات التي ترافق الأعمال الأدبية عبر العصور وتراكمات الفهم لدى المتلقي إنما تؤدي إلى تطور النّوع الأدبي.

وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار حسب"**ياوس**"من العناصر الآتية:

"-**التّجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور من خلال التّعامل مع الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النّص.**

-شكل الأعمال السّابقة وموضوعاتها التي يفترض في القارئ معرفتها.

1-قاسي صبيرة، النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ع2، 2010، ص225

2- المرجع نفسه، ص225.

3- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص113.

-التّعارض بين اللغة الشّعرية واللّغة العملية، أي التّعارض بين العالم التّخييلي والواقع اليومي"[1].

إنّ الحقيقة التي نلمسها من خلال مفهوم**(أفق التّوقع أو الانتظار)**أنّ مقياس تطوّر النّوع، إنّما هو**(المتلقي)**، وذلك لأنّ مجموعة المعايير التي يحملها من خلال تجاربه السّابقة في قراءة الأعمال الأدبية، هي التي تشخص ذلك التّطور في اللّحظة التي تتعرّض فيها المعايير إلى **(تجاوزات)**في الشّكل واللّغة، وهذه اللّحظة بالنّسبة للقارئ هي **لحظة "(الخيبة)حيث يخيب ظنّه في مطابقة معاييره السّابقة مع المعايير، التي ينطوي عليها العمل الجيد"[2].**

ب/ المسافة الجمالية أو (تغيّر الأفق) /Aesthetic Distance):

صرح"**ياوس**"ضمن نظريته مفهوما آخر يساند ويعاضد مفهوم "**أفق الانتظار**"أطلق عليه مصطلح"**المسافة الجمالية**"، فما مفهوم هذا المصطلح النّقدي؟وما علاقته بمفهوم"أفق الانتظار"؟

يُعد هذا المفهوم معيارا مقوّما للنصوص الأدبية من وجهة نظر "**ياوس**"، إذ بإمكان هذه الأداة النّقدية الإجرائية الحكم على جودة النّص من عدمه، و(المسافة الجمالية)هي:"**ذلك العامل الذي ينشأ بين القارئ والنص"[3]أي الفرق بين التّوقعات وبين الشّكل المحدّد لعمل جديد"[4].**

لقد انتبه "**ياوس** "إلى ما قد يحدثه القارئ أثناء مباشرته للنص من اختلاف وتعارض مع النّص، وذلك نتيجة تباين الثقافة والمرجعية المعرفية لدى القراء**(الجمهور)**،

1-أحمد أبو الحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، ص38.

2-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص140.

3- مخلوف بوكروح، التّلقي والمشاهدة في المسرح، مؤسسة فنون وثقافة، الجزائر، دط، 2004، ص19

4- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص111

وهذا ما ينتج عنه "**المسافة الجمالية**": "**إنّ قابلية إعادة تشكيل أفق توقع أثر أدبي ما، معناه أيضا القدرة على تحديد الخاصية الفنية للأثر الأدبي حسب نوعية الوقع ودرجة تأثيره على جمهور بعينه، وإذا أطلقنا مفهوم "العدول الجمالي" Aesthetic Deviation على المسافة الفاصلة بين أفق التّوقع السّائدة والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى "تغير في الأفق "سواء ذهب إلى معارضة التّجارب المألوفة أو إلى جعل تجارب أخرى غير مسبوقة تنفذ إلى الوعي، فإن هذا العدول الجمالي الذي يتم قياسه اعتمادا على سلم ردود فعل الجمهور والأحكان التي يصدرها النّقد (نجاح فوري، رفض إحداث صدمة استحسان من قبل فة محددة، فهم (سريع أو متأخر) يمكنه أن يصبح معيارا للتحليل التّاريخي**"[1].ويعني هذا أنّ هناك مسافة جمالية تربّك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة.

ويمكن الحصول عليها أيضا من استقراء ردود أفعال القرّاء على الأثر أي من الأحكام النّقدية التي يطلقونها عليها، والآثار الأدبية الجيّدة هي تلك التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة، أما الآثار التي ترضي آفاق انتظارها، وتلبي رغبات قرائها، هي آثار عادية جدًا لأنّها نماذج تعوّد عليها القرّاء.

ج/ مفهوم المنعطف التاريخي:(Historic Turn)

يركّز "ياوس" من خلال هذاالمفهوم على المنعطفات والمنعرجات التّاريحية التي تحدث زعزعة المفاهيم والتّصورات القرائية السّابقة لتنتج رؤية جديدة، قوامها التّعامل مع الجديد، والتّواصل معه.

لقد كان من مشاغل "ياوس" الأساس "وضع تأريخ للقراءة "، لذلك نجده يستعير مفهوم منعطف التاريخ من بلومبرج (**Hans Blumbergue**) الذي وظّفه قصد التأريخ

1- هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر رشيد بن حدو، ص65.

للفلسفة ، وقد عبّر ياوس عن ذلك بكلّ وضوح بقوله:"ولهذا يمكن أن نضع لتاريخ الأدب مثلما اقترح بلومبرج لتاريخ الفلسفة الذي بناه بأخذ أمثلة من اللمنعطفات التّاريخية، الذي أسسه على منطق السّؤال والجواب ، كما أنّ ياوس وبناءً على أفكار العالم نفسه، يذهب إلى كون:" المنعطفات التّاريخية الكبرى التي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانية من شأنها أن تساعد على تكوين قراءة جديدة، أو أنّ الأعمال الجديدة تكون مرتبطة بهذه المنعطفات، أو التّحوّلات الكبرى التي تقدّم رواية مغايرة للآفاق والانتظارات السّابقة، بحكم ما تحمله تلك التحوّلات من تصوّرات للعالم، وظهور أسئلة جديدة أو تعارض الأسئلة القديمة مع الأجوبة الحديثة المتطلّبة"[1].

يظهر من خلال أفكار "ياوس" ومفاهيمه، أنّ هدفه هو وضع نظرية تكفل للأدب خصوصيته وأبعاده المستقبلية النّموذجية من خلال مظاهره الأساسية:

"-**المظهر التّعاقبي (دياكروني)Diachronie، من حيث تلقي الأعمال الأدبية، عبر الزّمن.**

-**المظهر التّواقتي(سينكروني)Synchronie، من حيث تلقي الأعمال الذي يخضع إلى أنظمة الأعمال الأدبية، في لحظة زمنية معيّنة.**

-**العلاقة بين التّطوّر الدّاخلي الخاص بالأدب وتطوّر التّاريخ بشكل عام**[2]".

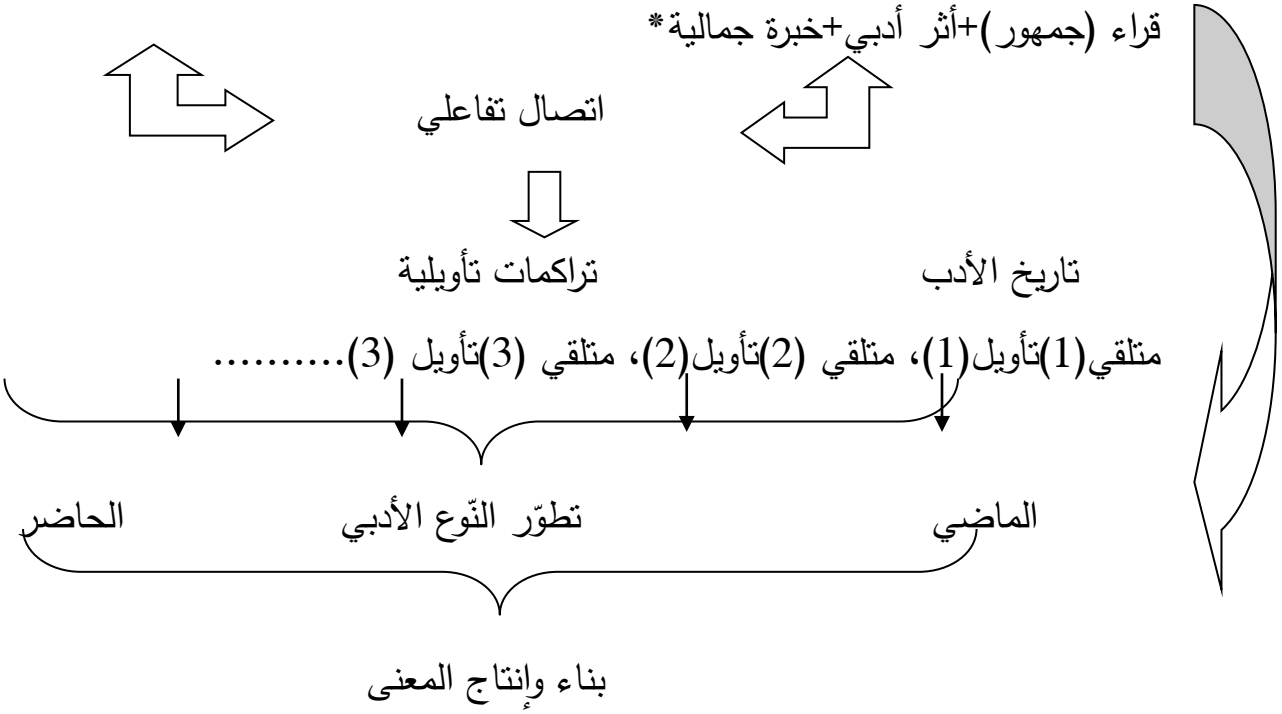
استنادا إلى هذا يمكن القول أنّ "**جمالية التّلقي**" عند ياوس تتأسس على رؤية تكاملية بين الفواصل الزّمانية الكبرى التي يتشكل من خلالها العمل الأدبي ويتطور"**والذي كان من أهداف مشروعه تطور نموذج جديد لتاريخ الأدب لا يتأسس على قبول الوضعية السّاذجة لتقاليد التّلقي، لكن بالأحرى البحث عن قوانين أو**

1- حافيظ علوي إسماعيل، مدخل إلى نظرية التلقي، "سلسلة علامات في النقد"النادي الأدبي القافي ، جدة ، ج34، مج09، 1999م، 1420هـ، ص 92.

2-أحمد أبو الحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الغربي الحديث، نقلا عن أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللسانيات، جامعة باتنة ، الجزائر ، ص28

شرعةCanonical تلقي الأعمال الأدبية، وفي طرائق العمل الأدبي من خلال ما يحدثه القراء من علاقة بين الماضي والحاضر".[1]

وعليه يمكننا في الآخير أن نلخص مشروع "**ياوس**" الجمالي في المخطط التّالي:



2/ طروحات فولفغانغ إيزرWolfgang Iser

أسهم **(فولفغانغ إيزر)(Wolfgang Iser)** في تدعيم ركائز **(جمالية التلقي)**، إذ ساهم بشكل واضح في تأسيسها إلى جانب زميله"ياوس"، وممّا يلاحظ أن ثمة أوجه بينهما، فمثلما لعبت العوامل الثقافية العامة دورا محددا للصورة التي تم بها أعمال "ياوس"، فقد تلقى عمل "إيزر"في إطار الوسط ذاته.

كمّا أنّ الانطلاقة كانت من البداية نفسها حين أعلن الاعتراض على أساس المقاربات البنيوية التي تغلق النّص على نفسه، وشدد في الوقت **نفسه** "**على دور**

1- فروند اليزابيت، (2011)، القارئ المشاء وجمالية التلقي، تر، أحمد الكيداني، ص2، نقلا عن موقع الانترنيت، http//araleagereg.on.ma.araleagereg@gmail.com

المتلقي من خلال إسهامه في تطور النّوع الأدبي وبناء المعنى[1].من خلالوضع جانب من تأسيسها"**وترجع أولى اهتمامات هذا الباحث بمجال التّلقي إلى عمله الموسوم بـ"بنية الجاذبية في النّص"الصادر سنة 1970، والذي تُرجم إلى اللغة الفرنسية، تحت عنوان الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري، وقد حاول إيزر أن ينوّع من مرجعياته على خلاف ياوس، فعلى حين تحرّك ياوس، أستاذ اللّغات الرّومنسية بصفة مبدئيّة نحو نظرية التّلقي من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب، برز أستاذ الأدب الإنجليزي من مجال التّجهات التّفسيرية في النّقد الجديد ونظرية القص، وفي الوقت الذي اعتمد فيه ياوس في بادئ الأمر على التّفسير (الهيرمونيطيقا)وكان خاضعا بصفة خاصة لتأثير هانز جورج غادامير، كانت الظواهرية الفينولوجيا هي المؤثر الأكبر في إيزر، وقد كان مهتما بصفة خاصة بعمل رومان إنجاردن**"[2].

كلّ المرجعيات المعرفية جعلت من إيزر ينظر إلى التّلقي من ناحية التّأثير الذي يمارسه النّص على المتلقي"**وقد كان ما أثار اهتما إيزر منذ البداية هو السّؤال عن كيفية أن يكون للنّص معنى لدى القارئ وفي أيّ الظروف، وقد أراد على النّقيض من التّفسير التّقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبئ في النّص أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النّص والقارئ، أي بوصفه"أثر" يمكن ممارسته"وليس" موضوعا يمكن تحديده**"[3].ويمكن أن نلخص أهم طروحات هذا الباحث في المفاهيم الآتية:

1- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب)، ص09.

* عمل أثر أدبي معين يستقرّ في ذهن المتلقي مشكلا خبرة جمالية، يتم اسقاطها على النّصوص التي يتلقاها مستقبلا من نفس الأثر الأدبي ، وفي حال كانت معايير هذه النصوص تتسم مع الخبرة التي يمتلكها القارئ، فإنه يتلقاها بوصفها فنّا ينجم مع مكتسباته الجمالية، أمّافي حالة العكس فإنّها بالنسبة لوعيه الجمالي(نقصا)، أو ما أطلق عليه "ياوس" جمالية سلبية بحيث تكون هذه النصوص عصية التّواصل.

2- حافيظ علوي إسماعيلي، مدخل إلى نظرية التّلقي، ص93

3- روبرت سي هولب، نظرية التّلقي، ص135.

أ/ القارئ الضّمني (implied reader).

يشكل هذا المفهوم عنوانًا مستقلًا لأحد كتب" إيزر"، ويبدو أنه اقتبسه من مفهوم (واين بوث) عن المؤلف الضّمني، الذي عرضه بنوع من التّوسع في مؤلفه المعروف"لغة الفن القصصي".

يستعمل "إيزر" هذا المفهوم لفهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتّجاوبات التي تثيرها، يقول:"إذا أردنا أن نحاول فهم التّأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتّجاوبات التي تثيرها يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدد مسبقًا بأي حال من الأحوال، طبيعته أو وضعيته التّاريخية، ويمكن أن نسميه، نظرًا لعدم وجود مصطلح أحسن"**القارئ الضّمني**"، إنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضّرورية بالنّسبة للعمل الأدبي، لكي يمارس تأثيره :"**وهي استعدادات مسبقة وليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي بل من طرف النّص ذاته، وبالتّالي فالقارئ الضّمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النّص إنه تركيبب لا يمكن بتاتًا مطابقته مع أي قارئ حقيقي**"[1].

إنّ "**إيزر** "من خلال هذا المفهوم الجديد يحاول تمييز قارئه عن أصناف القراء التي كانت معروفة من قبل، كالقارئ الأعلى عند ريفاتير، **والقارئ المخبر عند فيش**[2]ولذلك يؤسس لقارئ جذوره "**مغروسة بصورة راسخة في بنية النّص**"[3].

يظهر أنّ "**أيــزر**" كان متحمسًا للبحث عن نموذج متعال يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره.

ب/ الاستراتيجيات النّصية (textual strategies):

يذكر "**إيـزر**" مجموعة من الاستراتيجيات تهدف مع النّص في النّهاية إلى تحقيق التّواصل مع المتلقي عبر رؤية جديدة ومبتكرة لعناصر وعلاقات الوجود الخارجي، فإنه

1- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب(في الأدب)، ص29-30.

2- ينظر المرجع نفسه، ص20-29.

3- روبرت سي هولب، مرجع سابق، ص200-201.

من غير شك يستخدم آليات خاصة تنبع من سياقه المرجعي الذّاتي، أي ممّا يقدمه له الأفق الأدبي من عناصر ومعايير مرجعية ، إلا أنّه على النّص أن ينتقي من هذه العناصر والمعايير ما يشكل مجموعةً أو نسقًا من العناصر الوسطية بينه وبين القارئ أو"**المعادلة**"للواقع ، ويطلق "**إيزر**"على طرائق اختيار وتنسيق هذه العناصر مصطلح "**الاستراتيجيات النّصية**".

هذا المصطلح الذي يمثل إضاءات يهتدي بها المتلقي لبناء معنى النّص، فالنّص الذي يمثل خلاصة العناصر المستمدة من الواقع والمنتقاة بدقة، والمشكّلة للذخيرة (**Répertoire**)، إنما ينظم ذلك كله وفق استراتيجية معينة، ويتعين على هذه الاستراتيجية أن تربط بين عناصر الذّخيرة، أي تبحث في الإمكانيات الضرورية للتأليف بينها ضمن الخطية النّصية لتلك العناصر المستقلة من جهة، والضّمنية داخل النّص من جهة ثانية، كمّا أن عليها أن تحقق الرّبط بين السّياق المرجعي للذخيرة. والقارئ مدعو إلى تحقيق نظام التّوازن، إضافة إلى ذلك تتحمّل الاستراتيجيات مسؤولية إدماج الذّات داخل النّص.

ولمعرفة إلى أي مدى تسهم الاستراتيجيات في ترتيب وتنظيم الذخيرة، وإشراك عملية التّلقي يكفي إعادة التّصرف في أي جنس أدبي (**مسرحية، مقامة، قصيدة، رواية..**)، فإنّ تلك المحاولة تنتهي إلى تدمير تلك النّصوص، لأنّها ألغت استراتيجياتها الأصلية، واتخذت لها استراتيجيات جديدة، تقوم على التّلخيص أو التّطويل أو الشّرح، أو الشّكل ، أي أنّها اتخذت لها بنية مغايرة، "**إنّ ما يحدث حينئذ هو فقدان التّنظيم الاستراتيجي للخطاب التّخييلي، وهوالجهاز الموصل الذي يربط بين عناصر السّجل** *"[1] .

1- محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، المجلد 37، ص61.

* السّجل النّصي، ليس تحديدا لمرجعية معيّنة، بل هو رسم تخطيطي لمرجع ما يستطيع أن يثير لدى مختلف القراء تمثيلات مختلفة بشأن الأفق المرجعي، الذي يحيل النّص عليه ومن ثم بشأن المسألة المُثارة.

ج/ تفاعل النّص والقارئ:

إنّ النّص أو العمل الأدبي في نظر"**إيزر**" يتكون من بنيات داخلية تسمح بتحديده، وإمكانيات أخرى لا تسمح بتحديده، وهذا النّوع الأخير هو ما يضمن سيرورة القراءة*وإنتاج المعنى، فالعمل الأدبي لا يمكن أن نعتبره نصًا فحسب، ولا قارئًا فقط، بل "**نقطة البدء في نظرية فولفغانغ إيزر الجمالية هي تلك العلاقة الدياليكتيكية التي تجمع بين النّص والقارئ وتقوم على جدلية التّفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدّة**"[1].فالمعنى في نظر"**إيزر**"، هو نتاج للتفاعل بين النّص والقارئ، وفق التحام بينهما"**فالبنيات النّصية وأفعال الفهم المبنية تشكل قطبين في فعل التّواصل، وسيعتمد نجاح فعل التّواصل هذا على الدّرجة التي يؤسس فيها النّص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ، فغالبا ما يعتبر نقل النّص هذا إلى القارئ شيئًا يحدثه النصه وحده، ومع ذلك فإن أي نقل ناجح –لو أعطى النّص انطلاقته–يعتمد على المدى الذي يستطيع فيه هذا النّص تنشيط ملكات القارئ الفردي في الإدراك والمعالجة، ورغم أن النّص قد يجسد فعلًا الأعراف والقيم الاجتماعية، بل هي الحقيقة باستعمالها لكي تضمن فهم النّص**".[2]فالنّص هنا يتجاوز ذاته، وفي ذلك إقصاء للنظريات التي تحاول أن تعطي الانطباع بأنّ النّصوص ترسخ في ذهن القارئ بطريقة آلية.

ويتبيّن لنا أيضا أنّ النّص يخصص للقارئ فضاءات معينة تمكنه من المشاركة في بناء المعنى وتأويله وفق التّحليل الدّاخلي للبنى النّصية، وجعلها مركز إشعاع وتوليد للقيم الدّلالية التي تعود بالنّفع على الأطراف المكونة للعمل الأدبي"**وهذه الحرية التي يهبها النّص(الأدبي)لكل من منتجه ومتلقيه تجعله مدارا لتصارع الإرادات وتعطي للقارئ أهمية خاصة، حين تجعله يخلق أو بالأحرى، يعيد خلق العمل من جديد....ولعل هذا(يا**

1–سامي إسماعيل، جماليات التلقي ، ، نقلا عن أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللسانيات، جامعة باتنة ، الجزائر ، ص28، ص111.

2– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، ص55.

للمفارقة)من أهم مصادر المتعة والقلق في آن معا، المتعة واللذة لشعور المتلقي، أنه شيك سيد أعظم في عملية خلق تتجدد باستمرار"[1].

نجد إذن نوعا من التداخل والالتحام بين النّص وقارئه ينتج عنه تأثير جمالي، لتصبح بذلك آلية القراءة تتحرك بين قطبين، القطب الفني، والقطب الجمالي، يختص الأول بالنّص وصنعته اللّغوية ويختص الثّاني بنشاط عملية القراءة، وكلا القطبين ينصهر في الآخر ويحل فيه ليتشكل من ذلك النّص"**ومعنى هذا أن وظيفة النّص الأدبي تقوم على جانبين أساسيين، جانب فني خاص بالمؤلف، وجانب جمالي تولده عملية القراءة، وبهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النّص في حد ذاته، لأنّ النّص لا تدب فيه الحيا إلا إذا تحقق، كما أن عملية تحقيق النّص لا تتم إلا إذا أحيل النّص على الحركة، عندما تتحولالمنظورات المختلفة التي يقدمها القارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النّص الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك، يقف موازيًا لبناء النّص ومتحاورا معه"[2].**

ولكن كيف يمكن أن نتحدث عن قراءة واحدة ووحيدة ، والقراءة الواحدة تختلف عن القارئ نفسه بحسب أحواله وأطواره؟أو بالأحرى كيف يمكن أن توصف عملية القراءة بدقة؟

تجيب الباحثة نبيلة إبراهيم عن هذا السّؤال وفق رؤية تفاعلية بين القارئ والنّص:"**يبدأ القارئ بالجمل التي يقرر كل نها على حدة شيئا، أو يطال بشيء، أو يسجل ملاحظة أو يرسل علومة، ولكن الجمل بعد ذلك تعد أجزاء من المحتوى الكلي، وعندئذ تقتضي القراءة الربط المعتمد بين الجمل بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التّفاعل بينها، وهذا التّفاعل هو الذي يبرز خصوصية النّص"[3].**

1- محمد راتب الحلاق، النّص والممانعة، مقاربات نقدية في الأدب والإبداع، اتحاد كتاب العرب، دشق، دط، 1999، ص1.106

2-نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التّأثير والإصال، "ضمن مجلة فصول(القاهرة)المجلد الخامس، العدد الأول أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984، ص103

3-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يبدو لنا من هذا، أنّ هناك مجموعة من الاستراتيجيات والتّقنيات يجب على كل من القارئ والنّص التّحلي بها، من أجل توليد أكبر قدر من المعاني والتّأويلات التي تزيد من متعة القارئ ولذته، ومن ثراء النّص و جودته، وهذا الأمر كله ينصهر في بوتقة من المعاني والدّلالات المفتوحة على العوالم النّصية والآفاق التّأويلية، "**وبهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النّص في حدّ ذاته، لأنّ النّص لا تدب فيه الحياة إلاّ إذا تحقق، كما أنّ عملية تحقيق النّص لا تتم إلاّ إذا أحيل النّص إلى حركة، عندما تتحوّل المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النّص الاستراتيجية ووجهات نظر القارئ المخططة كذلك**"[1].

من هذه الوجهة يغدو النّص الأدبي فضاءا خصبا للقراء من حيث قراءته وتأويله، إذ"**لا يتعلق استيعاب النّص بفهمه والاحتفاظ به وتذكره فحسب، بل بعمليات إدراكية أخرى أيضا، موضع الرّوابط بين معلومات من النّص والمعارف التي يمتلكها من قبل لزيادة معرفتها أو تصحيحها**"[2] .

وخلاصة القول، إنّ علاقة النّص بالقارئ تحدد داخل آلياته، وحسب مستويات تلقيه له، ويتشكل موقف القارئ من النّص من خلال القدرة على الارتكاز على فهم بنياته المختلفة، والوقوف على الجوانب الغامضة وحينئذ يتحول القارئ من مستهلك إلى منتج، لأنّ الاستهلاك سيفضي إلى الإفلاس، بينما الإنتاج هو الكفيل بضمان الاستمرارية والانفتاح على النّص عبر مجال غير مغلق.

د/ وجهة النّظر الجوّالة:(*omniscient point of view*)

لقد حاول "**إيزر**"أولا وقبل كل شيء بما يحدث في ذهن المتلقي حين يتكوّن المعنى في سيرورة القراءة ، أي بمختلف التّجليات التي يأخذها المعنى في وعي القارئ خلال

1- حافيظ علوي إسماعيلي، مدخل إلى نظرية التلقي، ص94.

3-أتون فان ديك، عالم النص مدخل متداخل الاختصاصات، تر:سعيد حسن بحيري، ط01، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، 2001، ص14.

مختلف مراحل سيرورة القراءة إلى أن يتحدّد نهائيا في آخر السّيرورة، وما دام المعنى ظاهرة يعيشها الشّعور بين النّص والقارئ، فإنّ فهم السّيرورة **(سيرورة القراءة*)**التي ينبني خلالها، مرتبط أساسا بالمقاربة الفينومينولوجية التي اهتمّت بتداخل الذّات والموضوع، ومن هذا المنطلق حاول "**إيزر**" "**أن يطوّر فلسفة فينومينولوجية لتحليل فعل القراءة باعتباره عملية لتجميع المعنى، أو لبناء الموضوع الجمالي(Objecte Esthétique) في ذهن القارئ**"[1].

وهنا يصر"**إيزر**" على مفهوم"**وجهة النّظر الجوالة**"من حيث أنّ النّص لا يُمكن اكتسابه وتلقيه دفعة واحدة، بل يأخذ القارئ في اكتسابه تدريجيّا، وهذا يؤكد أنّ ثقافة القارئ تعمل على حل المخزون الثّقافي للنص من كونه يتعدى إلى غيره" **ومن ثم فالعلاقة بين النّص والقارئ تختلف تمام الاختلاف عن العلاقة بين الشيء وما ينظر إليه:فبدلا من علاقة التّفاعل والمفعول، هناك وجهة النّظر متحركة تجوس خلال ما تريد أن تدركه، وهذا النّمط الخاص بإدراك شيء يعد جانبا يتفرد به الأدب**"[2].

ويعتقد "**إيزر**"بأنّ هذا لن يتحقق إلاّ من خلال "**تضافر ثلاثة مكوّنات أساسية:**

1.المنظورات المختلفة المتمثلة في النّص.

2.زاوية النّظر التي تمكّن القارئ من الرّبط بين هذه المنظورات.

3.المكان الذي تتجمّع فيه"[3].

وانطلاقا من هذه المكوّنات الثلاثة يبيّن"**إيزر**""**مختلف مراحل سيرورة القراءة، بدءا من نقاط الانتقال التي تعرفها وجهة نظر القارئ الجوالة، بحيث يمثّل كل انتقال للقارئ**

---

1 عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2007، ص206.-

* من خلال علاقات التّفاعل والتّلاقي بين النّص والقارئ، تخلق هناك حركة دوارنية تنتجها عملية القراءة، تضمن للنص البقاء وللقارئ الانتقاء هي. .Processus de lecture سيرورة القراءة

2-فولفغانغ إيزر، فعل القراءة في الاستجابة الجمالية، تر:عبد الوهاب علوب، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1999ص166.-

3- ينظر المرجع نفسه، ص32.؟

من منظور نصي معيّن إلى منظور نصي آخر(من منظور الشّخوص إلى منظور السّرد)لحظة أو مرحلة جديدة من مراحل القراءة، وسوف يتحتّم على القارئ أن ينسّق، ويؤلّف عند كل انتقال جديد بين المنظورات النّصية السّابقة، التي يحتفظ بها في ذاكرته، والمنظورات الجديدة، أن يقيم بينهما العلاقة الدّلالية"[1].

هذا الأمر، يجعلنا نحدد الرؤية الجديدة التي تميّز بها مشروع"**إيزر**"الجمالي، القائم على الأثر الدّائم والمتواصل بين الإشارات النّصية والعمليات القرائية، حيث يتبيّن لنا من هذا، أنّ هناك مجموعة من الاستراتيجيات والتّقنيات يجب على القارئ والنّص التّحلي بها، من أجل توليد أكبر قدر من المعاني والتّأويلات التي تزيد من متعة القارئ ولذته، ومن ثراء النّص وجودته، وهذا الأمر كله ينصهر في بوتقة من المعاني والدّلالات المفتوحة على العوالم النّصية والآفاق التّأويلية.

و تُعد المقامة واحدة من النّصوص المؤسسّة في الأدب العربي، وقد قدّر لها أن تحرك الكثير من القراءات المتباينة والتّفسيرات المتعارضة نظرا لطبيعتها وخصائصها وقيمتها الجمالية وظروف نشأتها وعلاقتها بالأجناس الأدبية المتداولة.

لهذا السّبب وغيره، اتجهت العديد من الدّراسات منذ البواكير الأولى للنقد الحديث في أصول المقامات وشرحها وقراءتها، ثم تطور البحث في جوانبها الفنية من منظورات نقدية ومنهجية، وكان أبرزها(**المقامات والتّلقي:بحث في أنماط التّلقي لمقامات الهمذاني في النّقد العربي الحديث**)، للناقد والباحث البحريني(**نادر كاظم**)وهو مؤلف يقدّم رؤية نقدية متطورة واجتهادات تركيبة وتأويلية مهمة عبر دراسة شملت أنماط التّلقي العربي لمقامات الهمذاني عبر ثلاثة فصول موسعة، اهتمت بأفق الانتظار المتشكل عند قراءة مقامات الهمذاني، وذلك عبر مستويات ثلاثة، وذلك بالاستناد إلى الرؤية التّاريخية التي تميّز بها (**هانز روبرت ياوس**) في معالجة القضايا الأدبية، يتعلق الأمر بالتّشكيل والتّكسير والتّعديل، وعبرها تتشكل أنماط التّلقي العربي لمقامات الهمذاني"**وشرع كاظم في دراسة**

1- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 209.

أنماط التّلقي لمقامات الهمذاني في الممارسة النّقدية العربية منطلقا من استنطاق التّراكم القرائي الضّخم الذي قدمه النّقاد والعرب بدءا من عصر النّهضة حتى اللّحظة الرّاهنة"[1].

فالبحث إذن لا يعالج "**الفن المقامي**"، كما صنعت تلك الجهود، ولكنه يقع في حيز نقد النّقد، أو تلقي التّلقي، فهو يحاول قراءة تلك القراءات التي درست السّردية المقاميّة من خلال الاستعانة بالمفاهيم الأساسية لنظرية التّلقي، كان أبرزها:أفق الانتظار، المنعطف التّاريخي، اندماج الآفاق، كسر أفق الانتظار، تعديل أفق الانتظار، في محاولة لوضع تلك القراءات في ميزان النّقد والتّقييم والتّصنيف، وفق أنماط ثلاثة تشكلت عندها مجمل التّصورات والانشغالات والممارسات منذ القرن التّاسع عشر.

ولم تكن الغاية من الدّراسة "**تقديم قراءة جديدة لمقامات بديع الزّمان الهمذاني، وإنما مقاربة جملة القراءات التي دارت حول هذه المقامات وقد تبين أن هذه القراءات المتكاثرة تندرج في ثلاثة أنماط كبرى:**

الأولى: هو التّلقي الإحيائي الذي بدأ مع عصر الإحياء في الثّقافة العربية الحديثة.

الثّاني: هو التلّقي الاستبعادي الذي بدأت قراءته في الظهور منذ العقد الأول من القرن العشرين.

الثّالث: هو التّلقي التّأصيلي الذي تبلور منذ النّصف الثّاني من القرن العشرين.

ثم تبيّن أن تعاقب هذه الأنماط الكبرى كان يتمّ بطريقة جدلية متقدّمة ابتدأت مع تشكيل أفق الانتظار مع التّلقي الاحيائي، ثم اتصلت بكسر أفق الانتظار مع التّلقي الاستبعادي، وتوقفت عند تعديل هذا الأفق مع التّلقي التّأصيلي"[2].

1- عبد الله أبو هيف، نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث، بحث ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، بعنوان، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة اليرموك2006/7/25، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2006، ص428.

1-نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التّلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص406.

استطاع نادر كاظم أن يعيد، بكتابه هذا لاعتبار للمقامة ونقد المقامة، **بمعالجة نقدية رصينة**، ووعي إبداعي ينم على كفاءة قرائية متميزة، تنطلق من فهم عميق للمفاهيم النّظرية، واطلاع واسع بالنقود السّردية القديمة والحديثة للمقامة، من أجل إعادة تصنيفها وفق مجموعة من الأنماط التي تجسد حالة من التّلقي الجماعي المشترك، والذي يدل على التحام متماسك لجملة من القراءات التي تصدر عن أفق تاريخي واحد، تشكّلت على إثره جملة من الاستراتيجيات والأدوات والمفاهيم والأعراف القرائية، التي تحكم اختيارات القراءة وتحدد مسارها ونتائجها وموقفها من النّص المقروء، وهذه تحديدا هي المعايير التي كونت نمط التّلقي في كل مرحلة.

فهذه الدّراسة أرادت لمّ شتات تلك الدّراسة المتفرقة، موطنا ومنهجا وإعادة تصنيفها وتقويمها، بغية الوصول إلى النّتائج التي تحققت من خلال تبني مفاهيم هذه النّظرية.

ومن هنا يُنظر إلى مقامات البديع على أنها نص تراثي، يدخل ضمن الذّاكرة الجماعية للكتابة الأدبيّة العربيّة، لذلك ينبغي تذكره وإحياؤه من جديد وجعله ضمن الفنون الأدبيّة المنتشرة في السّاحة العربية.

خلاصة:

وخلاصة القول في هذا المنهج النّقدي، أنه عرف كيف يفرض نفسه على السّاحة الأدبية النّقدية العالمية تماما كغيره من الاتجاهات النّقدية السّابقة عليه أو المعاصرة له، وذلك بفضل الأشواط الكثيرة التي قطعها أصحابه في سبيل تشييد جمالية جديدة لتلقي الأعمال الأدبية استعانة بمعطيات الفلسفة الظاهراتية التي كانت الأصل الأول الذي تفرعت عنه هذه النّظرية.

ولعل أهم شيء يحسب لها هو تحويلها الاهتمام إلى تلك الثنائية التّواصلية التي غمرتها سيول المناهج السّياقية السّابقة عليها، فأبقتها في طي النّسيان وهي ثنائية(**النّص/المتلقي**)، فأعلت من شأن المتلقي وركزت على دوره في عملية الاتصال الأدبي.

ولما كانت الذّوات القارئة مختلفة في كفاياتها ومرجعياتها، تعددت قراءة النّص وانتفت مقولة إنّ للنص معنى واحدا على القارئ إدراكه.

ولئن استعانت نظرية التّلقي بمفاهيم الفلسفة الذّاتية ووظفت معطياتها، فإنّها في الآن نفسه "قامت بإقصاء حالات الانقياد اللاواعيّة للنص المتمثلة بقراءات الحدس...وبدت جمالية تغييبا معتمدًا لمسارات الذّات والموضوع لإنتاج نص جديد تتجلى فيه أشكال الوعي المتضافرة "**وعي النّص ووعي القارئ**"[1].

ولئن كان أصحاب هذه النّظرية يؤمنون بحرية القارئ فإنهم في المقابل يرفضون رفضا باتا القراءات الذّاتية المنبثقة من حدس القارئ وتخمينه، بل يهدفون إلى قراءة تسخر لدى القارئ بعملات عقلية معقدة نوعا ما وذات مرجعيات عديدة.

وأخيرا وبعد هذا الإقرار بما لهذه النّظرية من تأثير إيجابي على الطريقة التي غدت توجه بها الدّراسات الأدبية منذ السّبعينات وحتى اليوم، فلا مفر في الوقت نفسه من الاعتراف بأنها عانت ولا تزال تعاني من الرّكود في الآونة الأخيرة نتيجة لقلة التّنظير لها من جهة ولأزمة الترجمة لها أو ما يعرف بأزمة المصطلح من جهة أخرى، إلى جانب الطرق التي استكشفتها لتحليل الأعمال الأدبية لم تثبت فعاليتها دوما وكما كان يتوقع منها، ولكن مع هذا تبقى محاولة جادة استحدثت من أجل تجديد تاريخ الأدب، لأجل الوصول لمقاربة نقدية صحيحة للأعمال الأدبية، وبالتّالي الإجابة عن الأسئلة لطالما طرحت في ميدان الأدب منذ القديم وإلى يومنا هذا.

1-بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص52-53.

الفصـل الثّـاني: مقامـات بـديع الزّمـان الهمـذاني والإجـراءات التّطبيقيّة لطروحات"هانز روبارت ياوس"

أولا : القراء ومدارات استقبال "مقامات بديع الزّمان الهمذاني" عبر التّاريخ .

1. **القراء الأوائل**
2. **القراء اللاحقون**
3. **القراء المعاصرون**
4. **القراء النّخبة.**
5. **القارئ ونص" المقامة" تفاعل نحو قراءة جديدة.**

ثانيا:الموروث الأدبي "فن المقامة" من توقعات القارئ إلى معنى التّجربة الجماليّة.

1. **التّلقي و المخطط القرائي بين أفق توقع القارئ والتّجربة الجماليّة.**

أ/ أفق التّوقع:(Horizon of expectation)**: المقامة المشرقيّة (البناء الهيكلي وسلطة النّص الحكائي).**

ب/ تغيير أفق التّوقع (Change of the horizon of expectation): **المقامة المغربيّة (البناء الهيكلي وسلطة الكاتب).**

إنّ وضع النّص **–مقامات الهمذاني–** في السّياق الزّمني التّاريخي، يقتضي الوقوف عند المقاييس الّتي استخدمها قراؤه الأوائل والمتعاقبون، وهو ما دفعنا للبحث عن الأسئلة التي شكلت خلفيتهم، والغاية من ذلك هي محاولة التّأكد من أهمية حياة النّص التّراثي **–مقامات الهمذاني–** ضمن السّيرورة التّاريخية، و قدرته على استمالة أجيال متعاقبة من القراء.

ولا شك أنّ ظهور "**مقامات الهمذاني**" باعتبارها عملا أدبيا، حاملا لأفاق جديدة ستثير لدى قرائها الأوائل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة قضايا أدبية تراكمت في ذهنهم أو معرفتهم، فبعضها له صلة بجنسها الأدبي الذي تنتمي إليه وبعضها الآخر له صلة بالتّقاليد الجماليّة والموضوعات الاجتماعية المختلفة، ولا سيما أنّ هذه القضايا الجماليّة ترتبط بقضايا اجتماعية وسياسية لها صلة بالمنعطفات التّاريخية والفكرية التي عرفها المجتمع العربي.

حيث كان لها أثرها الواضح على المقامات من جهة وعلى درب تحقيق هُويتها الأجناسية من جهة أخرى، وهذا ما سنقف عليه من خلال استقرائنا لأنماط التّلقي لقراء "**مقامات الهمذاني**"، من أجل تشكل مجموع تلك التّلقيات والقراءات في التّطور العام لتاريخ التّلقي لهذا النوع الأدبي.

ذلك أنّ تاريخ التّلقي لا يفهم إلا بوصف سلسلة من التّلقيات المتعاقبة، وحركة من القراءات المتلاحقة لنص من النّصوص، وخاصة موضوع المقامة الّذي لا يقوم بنفسه ولا يعرض الوجه ذاته لكل قارئ.ففي كل لحظة تاريخية يتولد من جديد:"**إنّه ليس أثرا تذكاريا يكشف عن جوهره الأبدي في نجوى ذاته**"[1] بل هو حصيلة علاقة جدلية تربط بينه وبين المتلقي.

انطلاقا من هذه الزّاوية تطفو قائمة من التّساؤلات على السّطح والّتي منها:

1 ينظر نادر كاظم، المقامات والتلقي، المؤسسة الوطنية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص321.

ما هي طبيعة التّأثير الّذي أحدثته "مقامات الهمذاني" في قرائها الأوائل خاصة على مستوى تجاربهم الجماليّة؟ وما هي ردود فعل القراء اللاحقين والمعاصرين؟

***أولا:* القراء ومدارات استقبال "مقامات بديع الزّمان الهمذاني" عبر التّاريخ .**

1/ القراء الأوائل (قراء من التّراث)

تكتسب القراءة الأولى التّراثية لـ"**مقامات الهمذاني**" أهميّة خاصة في سياق دراستنا لقراءات المقامات عبر التّاريخ، ذلك أنّها أول قراءة بين النّص ومتلقيه، وهو أول اختيار لقيمته الجماليّة، وأول ما تلمس طبيعته الفنية، وتلك حالة فريدة حقا، حيث المتلقي والنّص وجها لوجه، فالمتلقي في هذه الوضعية"**يواجه النّص وجها لوجه دون توسط قراءات سابقة لتلقيه وقراءته**"[1].

فهو إذن التّلقي الأول الذي يؤسس لأول مرة لقراءة "**المقامات الهمذانية**" معنى وقيمة، لأنّه تلق سيبقى مستمرا، وسوف يكون عرضة للتّغيير والتّحوير من قبل سلسلة من التّلقيات اللاحقة.

إنّ المتأمل لقراءات "**المقامات**" في زمن ظهورها يجد أن الصّورة غير واضحة لوضعية التّلقي، وهو أمر يرجع إلى قلة الوثائق التي توثق لهذا التّلقي، فإذا استثنينا "**يتيمة الدهر**" **الثعالبي و**"**نهر الآداب**" **للحصري**، فإنّه من الصّعب أنّ تجد أي إشارة ولو عابرة إلى "**المقامات الهمذانية**" لدى نقاد القرن الرّابع الهجري **(4هـ)***.

فنقاد ذلك الزّمان كانوا –كما يبدو– منشغلين بقضايا أخرى ملحة كقضية "**إعجاز القرآن**" وقضية "**المتنبي**" الّتي ملأت الدّنيا وشغلت النّاس، وهو الأمر الذي ربما ترجع

1–المرجع السابق، ص73.

* ويمكن أن نذكر في هذا الموضع قائمة طويلة لنقاد القرن الرابع الهجري (4هـ) فأبي عبد الله المرزباني (384 هـ)، أبي علي الحاتمي (388 هـ)، القاضي الجرجاني (392 هـ)، أبي هلال العسكري (395 هـ)، الخطابي (388 هـ)، الباقلاني (403 هـ) وغيرهم حيث لا تجد أية إشارة في مؤلفاتهم إلى ظاهرة المقامات الهمذانية.

إليه ظاهرة انشغال النّقاد والكتاب عن ظاهرة "**المقامات**" والّتي يظهر أنّهم لم يستشعروا بقيمتها الأدبية الفريدة.

وقد أشار "**الثّعالبي**" إلى انشغال"**النّقاد بالأدب القديم لمؤلفات "أهل العصر" وإبداعاتهم على الرّغم ممّا فيها من "الحداثة" ولذة الجدة، وحلاوة قرب العهد....**"[1].

أ/ قراءة الهمذاني – القارئ الأول –

أمام شحة النّصوص الّتي توثق لتلقي "**المقامات**"، من أجل اعطائها قراءة أولى لا يبرز لنا إلا نصا مهما وهو:"**رسائل بديع الزمان**" والّتي يكشف فيها "**الهمذاني**" رأيه في بعض المسائل الأدبية وطريقته في إبداع مقاماته وفهمه لها، وتلقي معاصريه لها وموقفهم منها، إنّه بمثابة النّص الموازي "**لمقامات بديع الزّمان**"والّتي يسميها "**سعيد يقطين**" بـ"**المناص الخارجي**"[2]، إنّها إذن القراءة الأولى للمقامات من طرف القارئ الأول وهو مؤلفها نفسه، والّتي تكشف بوضوح وعي" **بديع الزمان الهمذاني**" بخصوصية نصه وجهل معاصريه الأوائل بتلك الخصوصية، فكان ما كان منهم من: طعن وجرح وقدح دليلا على قلة وعيهم بالفن الجديد.

لكن بديع الزّمان بتحديه الصّريح كان يؤسس لنوع جديد من جمالية الكتابة، جمالية تقوم على إجادة فنون القول والكتابة المختلفة، إنّها جماليّة الإجادة في شقى البلاغةوالنّظم والنّثر بأنواعه المتعددة.

فالبليغ بحسب عبارة "**أبي الفتح الأسكندري**"بطل مقامات الهمذاني في "**المقامة الجاحظية**" هو: "**من لم يقصر نظمه عن نثره، ولم ين كلامه بشعره**"[3] .

1- أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الكتاب العلمية ط1 1979، ج1، ص4

2- يسمي سعيد يقطين هذه النصوص التي يتم إنتاجها بموازاة النص الأصلي "المناص الخارجي" ينظر كتابه الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1992، ص89.

3-ياقوت الحموي، معجم الأدباء، دار الفكر، ط3، 1980، ج5، ص 15-16

ب/ قراءة أبي علي مسكويه.

كان لـ"**بديع الزّمان**" معجبون كثر، ويُذكر أنّ له أصحابا كان يجتمع بهم في مجالسه، ويملي عليهم مقاماته في أواخر تلك المجالس، وهناك كتاب مهم من معاصري "**بديع الزمان**" قد شهد له بالفضل والتّقدم في الأدب وهو الكاتب المعروف "**أبو علي مسكوية**"، وكان "**مسكوية**" قد رد على رسالة أرسلها "**بديع الزّمان**" يعتذر له فيها من شيء بلغه عنه بعد مودة كانت بينهما، فرد عليه الكاتب "**أبي علي مسكويه**" برد لعله يكون قراءة من قراءات تلقي "**المقامات**" حيث كتب ما يلي: "**فهمت من خطاب الشّيخ الفاضل الأديب البارع الذي لو قلت إنه السّحر الحلال والعذب الزلال لنقصته حقه**

يا بارعا في الأدب المجتنى منه ضروب الثّمر الطيب

لو قلت: إنّ البحر مستغرق نزلت إلى منزل الكوكب[1]

ويكفي أنّه لقبه "**بديع الزمان**" دليل على قدره الرّفيع وعلو مقامه في عالم ، ومع ذلك ثمة اعتقاد بأن "**الهمذاني**" لم يحرز لقبه "**بديع الزمان**" إلا في فترة متأخرة في حياته وتحديدا مع "**الثّعالبي**" و"**الحصري**".

*** تقلبات في قراءة المقامات:**

إذا كانت غشاوة المعاصرة قد حجبت عن معاصري "**الهمذاني**" الأوائل جدة الظاهرة وخصوصيتها، فإنّ ردود الفعل الّتي سجلتها مؤلفات الجيل الذي عاصر أواخر عهد "**الهمذاني**"، تحيلنا إلى بداية تغير الموقف من "**مقامات الهمذاني**"، فهذه الفترة التي يمكن حصرها بين أواخر القرن الرابع الهجري (**4هـ**)، وبدايات القرن الخامس (**5هـ**)، فهي فترة شهدت بداية القراءات المعجبة بالمقامات والمكبرة لها والواعية ببعض مظاهرها الخصوصية التي حجبت عن بعض القراء الأوائل لها.

1 – أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر، تحقيق عبد الحميد محي الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، بنان، ط1، 1983، ص256.

ج/قراءة الثّعالبي (350هـ – 469هـ)

لقد مثلت لحظة قراءة "**الثّعالبي**" بداية تغيير نمط القراءة الأولى ومهد السّبيل لقراءة جديدة، قراءة معجبة بـ"**المقامات**" ومكبرة لها ومحتفية بها، إنّها قراءة شهدت تتويج إبداع "**الهمذاني**" ونموذجية مقاماته فغدا فيها ذلك الرّجل المعروف بـ:"**أحمد بن الحسين**" الذي ولد في همذان وتنقل بين جرجان ونيسابور وخرسان وسجستان .....

لقد غدا هذا الرّجل "**بديع الزمان**"" **معجزة همذان ونادرة الفلك وبكر عطارد وفرد الدّهر وغرة العصر، ولم ير أن أحدا بلغ مبلغه من لب الأدب وسره، وجاء بمثل إعجازه وسحره**"[1]. وغدا نصه المقامات نموذجا أدبيا رفيعا يسحر العقول ويملك القلوب ويغري بالمحاكاة والمجاراة.

إنّ قراءة "**الثّعالبي**" للمقامات في غير العهد الأول، جعلته يعقد في كتابه "**يتيمة الدّهر**"، بابًا خاصا لـ"**بديع الزّمان الهمذاني**"، وعليه فإنّ دخول هذا النّص **(المقامات)** ضمن مؤلف من المؤلفات المختارات الأدبية يعطيه اعترافا أدبيا مضاعفا بعلو شأنه ومقامه في الأدب.

ومن الخصوصيات الّتي أثبتها "**الثعالبي**" لـ"**مقامات همذاني**" ما جاء في كتابه "**يتيمة الدّهر**" قوله: "**أملي أربعمائة مقامة تحلها أبو الفتح الأسكندري في الكدية وغيرها، وضمنها ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين من لفظ أنيق قريب المأخذ بعيد المرام وسجع رشيق المطلع والمقطع كسجع الحمام .... وهزل يشوق فيسحر العقول**"[2]، هذا القول هو تصريح واضح واعتراف من طرف" **الثعالبي**" الّذي جعل"**مقامات الهمذاني**" نصا أدبيا رفيعا.

وعليه نقول، أن قراءة "**الثّعالبي**" وتلقيه للمقامات جعلتها قراءة معترف بها في دائرة الأدب ذلك بتحقيق وجودها ودخولها إلى هذه المؤلفات المنتخبة

1- أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر، ج4، ص256

2- أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر ، ج4، ص656

د/ قراءة مغربية . ابن حزم الأندلسي (465 هـ)

من أبرز المعجبين بكتابة "**بديع الزّمان الهمذاني**""**ابن حزم**" الّذي لم يجد في كتابات المتأخرين كتابة أقرب إلى البلاغة من كتابات بديع الزمان والحاتمي، فالمتأخرون عنده جميعا "**مبعدون عن البلاغة ومقربون من الصلف والتزيد حاشا الحاتمي وبديع الزمان وهما مائلان نحو طريقة سهل بن هارون**"[1].

حيث يميل "**سهل بن هارون**" إلى طريقة "**الألفاظ الغير معهودة عند العامة**"[2] في مقابل بلاغة الجاحظ التي تميل نحو الألفاظ المعهودة عند العامة بمعنى أن كتابة "**بديع الزمان الهمذاني**" تمثل ضربا من البلاغة الرّفيعة، ولهذا كانت ولا تزال كتابة شبه مقصورة على الأدباء ورجال العلم ممن هم قادرون على قراءتها وفهم مقصودها.

ويرى **أبو الحكم المغربي (543 هـ)** الطبيب والأديب الأندلسي، أنّ" **مقامات بديع الزّمان الهمذاني**" إبداع لم يجد مثله حين قال:

إذا رام قافية نظمها غدا طوعه سهلها والعسر

وذاك الذي شعره حنطة وشعر سواه لدينا شعير

وما كمقاماته للبديع وليس له اليوم فيها نظير[3]

وبهذا غدت المقامات بتفضيل صاحبها على نظرائه من أهل زمانه، وكذا بتلقيبه "**بديع الزمان**" يدل على قدره وفضله فهو اسم وافق مسماه، ولفظ وافق معناه بحسب عبارة "**الحصري**".

1-المصدر السابق، ج4، ص1656

2- ابن حزم، رسائل ابن حزم الأندلسي، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1983 ج4، ص352.

3- العماد الأصفهاني، جريدة العصر، تحقيق عمر الدسوقي وعلي عبد العظيم، دار النهضة، مصر، ج1ص ص374.

هـ/ قراءة ابن الأثير (736 هـ)

من المعروف أن" **ابن الأثير**" **(736 هـ)** صاحب "**المثل السّائر**" له موقف سلبي "**من المقامات لأن مدار هذه الأخيرة عنده على حكاية تخرج إلى ملخص، أما المكاتبات فإنها بحر لا ساحل له**"[1].

غير أنّ"**ابن الأثير**" وهو يأخذ على المقامات ذلك الموقف، ربّما كان واقعا تحت عظمة تأثير مقامات الحريري وشهرتها، وهكذا غدا الأصل فرعا وأدنى قيمة والفرع أصلا وأشرف منزلة.

ومنه يمكننا أن نخلص إلى أهميّة الإطلالة السّريعة على مشهد تلك القراءات، الّتي تكشف أن النّص لا يحيا حياة رتيبة ثابتة، فكل القراءات السّابقة إنما كانت تقرأ "**مقامات الهمذاني**" وفقا لمقاييسها الجماليّة الّتي ارتضتها الجماعة الأدبية، وهكذا ظهرت قراءة سلبية قدحيّة للمقامات ، وأخرى جعلت منها نصا أدبيا رفيعا، وليست هذه كلها بل توجد غيرها من القراءات التي انطلقت مع المقامات منذ نشأتها التي شهدت بداية تألقها حتى أفول نجمها في القرن السّادس الهجري(**6هـ**).

2/ القراء اللاحقون (القراء المحدثون)

إنّ القيمة التي يسندها المتلقون لنص ما ليست قيمة نهائية أو مطلقة، بل هي عرضة للتغيير والتّعديل باستمرار، وذلك تبعا لتغير القراءة المحكومة بالتّطور العام للمجتمعات والثّقافات، كذلك بفعل كل قارئ أثناء تفاعله مع العمل الأدبي في أي لحظة وفي أي مكان.

فهو بذلك الفعل قد يولد تغييرات مستمرة في نظام القيم الجماليّة والّتي بدورها تتضمن تغييرات مستمرة في نظام تقييم الظّواهر الأدبية المختلفة.

1-ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، ج1، ص 199/28

ومنه ما يعد في فترة معينة كاملا أو رفيعا وله قيمة إيجابية سيتم اعتباره في لحظة أخرى ناقصا أو تافها أو باردا أو شاذا وهكذا.

وإذا كان "**الهمذاني**" ومعاصروه قد أسسوا معايير جماليّة مخصوصة، تُعلي من شأن الإجادة في شقي البلاغة، الشعر والنّثر، وتؤكد أناقة الأسلوب المسجوع واستخدام اللغة الرّفيعة –غير المعهودة عند العامة– بحسب عبارة "**ابن حزم**"، وعليه كانت "**مقامات الهمذاني**"محكومة بما ساد في هذه الفترة من معايير الجودة الأدبية، تؤكد على الولع بتزيين الكلام بـ:"**الأسجاع والألقاب البديعية**".

وهي ما يمكن أن نوافق فيه "**ابن خلدون**" في كتابه "**المقدمة**" بحسب عبارة "**بلوغ الغاية في خلط الأساليب**"[1].وطالما وقعت التّحولات في معايير الكتابة الأدبية وأذواق الأجيال الأدبية كما قال **ابن خلدون:** "**مدرك لبلاغة لغته، وذائق لمحاسن الشعر والنثر من أهل جلدته**"[2].

من هنا كانت تحولات في أشكال قراءة "**مقامات بديع الزمان الهمذاني**"، حيث تحورت هذه النّصوص " **المقامات**"داخل معايير في وأذواق متغيرة بحدوث انتقال من قراءة معجبة بمقامات البديع في أغلبها وكذا جودتها الأدبية العالمية إلى قراءة معارضة عنها رافضة لها، ويبدو هذا واضح في بعض القراءات الحديثة لمقامات بديع الزمان.

إنّ القراءة الحديثة في تلقي "**مقامات الهمذاني**"أو بالأحرى عندما يتعلق الأمر بقراءة من القراءات، فإنه من الأهميّة بمكان أن ننظر إليها بوصفها شكلا من أشكال الفهم الممكنة، بمعنى أن القراءة عملية مهمة لتحسين وجود العمل الأدبي، لكنها تبقى مع أهميتها تحقق محتملا من بين عدة "تحققات".

ومادام الأمر يتعلق بتحقق محتمل فإن المجال يظل مفتوحا لتحققات أخرى عديدة إذ لا شيء يمكن فهمه بجميع وجوهه.

---

1 – ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، لبنان ط7، 1989، ص567.

2– ابن خلدون، المقدمة ، ص588.

ومن هنا لا ينبغي أن يغيب عنا أن القراءات المتعددة لـ"**مقامات الهمذاني**"، ليست تحققات أو تمثيلات محتملة لهذا النّص، فهي ليست تصورا تحقيقيا له، "**فكل إدراك يفسر الضرورة موضوعا كاملا اعتمادا على عدد محدود كاف من الصفات التي تفهم تراكميا، فإذا نظرت إلى كرة حمراء على سبيل المثال، أو أدركتها بصريا، ما أبصرت إلا وجها معينا لكرويتها في أي لحظة من اللحظات، وهي سطحها الخارجي**"[1]، أي لونها الأحمر وهيئة القرص الذي يختلف حجمه باختلاف المشاهد.

وبهذا فقراءات المقامات ليست تصويرا حقيقيا لها، لأن هذا التّصوير يكاد يكون مستحيلا أو هو مهمة ممكنة، لكنه لن يكون حينئذ إلا تكرارا حرفيا لنص ذاته، وهو ما يجعل النّص والقراءة شيئا واحدا، ويبدو أن ذلك هو بالتّحديد ما راهن عليه أغلب القراء المحدثين لـ"**مقامات بديع الزمان**" على مدى أكثر من جيل، فثم "**العقاد**"، " **ميخائيل نعيمة**"، "**محمد حسين هيكل**"، "**زكي مبارك**"، "**أحمد أمين**"، "**محمود مندور**"، "**شوقي ضيف**"، "**حنا الفاخوري**" و"**علي الوردي**" وغيرهم الكثير حيث يلاحظ أنه لكل قارئ من هؤلاء قراءته الخاصة لنصوص "**مقامات بديع الزمان الهمذاني**".

أ/ قراءة محمد حسين هيكل:

قدم "**محمد حسين هيكل**" مجموعة فصول ومقالات سنة (**1933**)في كتاب وضع له عنوانا دالاً هو : "**ثورة الأدب**" ومن منظوره تعيش ثورة متصلة بشؤون الكتابة والأدب منذ نصف القرن الأخير، وهذه الثّورة يومئذ كانت ضد حظائر الكتابة الضيقة المتمثلة في الدّواوين والكتابة اللفظية المسجوعة والمقصود بهذه الأخيرة المقامات بالدّرجة الأولى، أم الأدب الذي تهدف هذه الثّورة لتحقيقه فهو :"**الأدب القومي الجديد**" المتصل بالنّاس على اختلاف طبقاتهم والّذي يصور لهم نواحي الحياة العصرية والذي يكون صادرا عن شعور صادق وإحساس عميق.

1- ابن خلدون، المقدمة ، ص588.

ومن منظور هذه الثّورة أن أهدافها لا يمكن أن تتحقق إلا بعد الحسم في قضيتين: **لغة الكتابة وشكل الكتابة،** فأية لغة ستتناسب هذا الأدب القومي الجديد؟

من المؤكد أن أدبا قوميا لن يناسبه "**لغة الدّارجة**" لأن كل إقليم له لغة كلام تختلف عن لغة الإقليم الذي يجاوره" **وتكاد تنقطع الصلة بينها وبين لغة الإقليم الذي يبعد بعض الشيء عنه**"[1]، فلا بد إذن أن تكون اللّغة العربيّة الصّحيحة لغة الكتابة الحديثة، لكن أية لغة صحيحة هي المقصودة؟ هل هي لغة المقامات ذات الكلمات المسجوعة بالتأكيد لا.

لأنّ ثورة الأدب الجديدة، ثورة ضد هذه اللّغة بالذات وذلك من أجل إحلال لغة كتابية سهلة وبسيطة، شفافة ومطواعة تكون أكثر أدبية وألصق بالأديب، معنى هذا أنّ"**محمد حسين هيكل**" يرى أن اللغة ليست إلاّ كساء للأدب، والاهتمام باللغة لا يتصل بالأدب لذاته إلا من حيث هي كساء الأدب، وبمقدار حاجة الأدب لهذا الكساء.

وبما أنّ الحياة العصرية تنزع إلى البساطة وإلى ظهور الذّاتية الإنسانية ظهورا قويا واضحا، كذلك يجب على لغة الأدب العصري أن تكون على مثل هذه الحياة، لغة بسيطة مضيئة سيالة حيث يقول" **محمد هيكل**": "**لا تحجب عنك جمالا ممّا أراد الأديب الموهوب إظهاره...**" **وهي كلما لطفت وازدادت بساطة وظفت بذلك من كل ما أراد الأديب أن يحملها إياه وكانت في ذلك النغمات الصادرة عن نفس الأديب الصادقة التعبير عنه كان ألصق الأدب**"[2]، وإذا توقفنا عند رؤية "**محمد هيكل**" للمقامات نجده موقفا سلبيا فهو ينبذها بوصفها شكلا من أشكال الكتابة التي تستر أكثر ممّا تكشف وتغيب أكثر ممّا تظهر وتحجب أكثر ممّا تجلي، فنبذ مثل هذه اللغة يحتم نبذ المقامات أو نبذ المقامات يحتم نبذ هذه اللغة.

1- محمد حسنين هيكل، ثورة الأدب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ، مصر، 2012. ، ص23.

2 - محمد حسنين هيكل، ثورة الأدب، ص 39.

كما عرف "**محمد هيكل**" الأدب بأنه جميل غايته تبليغ النّاس رسالة في الحياة والوجود من حق وجمال ذلك هو الأدب الحق، أما الأدب الزّائف، كأدب المقامات بطبيعة الحال، فهو ما لا يحمل رسالة حق وجمال بل هو: "**ألفاظ مرصوفة لا يقصد بها إلا معنى خاص شأنها شأن تلك . البدلة . التي توضع في "فترينة" التاجر على تمثال خشبي سوى وجهة بالألوان**"[1]، فالمتأمل في هذا القول يلاحظ أن قراءة "**محمد هيكل**""**للمقامات**" أو"**لفن المقامة**" على أنّها أدب ألفاظ لا تحمل في طياتها المعاني السّامية ولا ضياء الحق ولا بهجة الجمال، وسيظل أدب ألفاظ وزخرف حيث يقول في موضع آخر: "**لن يعد وجماله أن يكون كجمال الدمية لا حياة فيها وإن أتقن صانعها رسم تقاطيعها**"[2].

ولا ينحصر هذا الحكم في"**المقامات**"فحسب بل إنّه ينسحب على الأدب العربي القديم كله دون تميز، فالأدب العربي القديم من منظور قراءة "**محمد هيكل**": "**كالأزياء القديمة كان تعتمد الأزياء القديمة على نفاسة القماش، وكثرة حواشيه**"[3]

وبهذا كانت قراءة "**محمد حسين هيكل**" "**لفن المقامات**" قراءة سلبية تبخسية، ذات شكل صلب وجامد، تهدف إلى غايات تعليمية لغوية، كما أنّها لا تلاءم روح العصر الأدبية والثّقافية والصّحافية إذ يقول "**محمد مندور**":"**لا يمكن أن نكتب المقالات اليومية والأسبوعية بلغة المقامات القديمة أو بلغة الزركشة المرصعة بالمحسنات البديعية**"[4]وهي الرّؤية نفسها المشتركة بين "**محمد مندور**" و"**محمد حسين هيكل**".

1 – محمد حسنين هيكل، ثورة الأدب، ص31/30..

2 – محمد حسين هيكل، المرجع نفسه، ص 33.

3 – المرجع نفسه، ص 39.

4 – محمد مندور، في الأدب والنقد، دار النهضة، مصر، دت، ص5

ب/ قراءة علي الوردي:

الباحث عن المعرفة دائما يتساءل ليصل إليها وفي مقامنا هذا نتساءل كيف قرأ "**علي الوردي**" المقامات الهمذانية؟ وإذا كانت المقامات" **أدب ألفاظ ودروس لغوية متعفنة، وأدب سلاطين، وأدب رفيع أو أدب فقاقيع، وشكل ميت أو متحجر ، وأسلوب عقيم وفكر متخل فهل يمكن أن تنعت بالشعوذة؟؟؟**"[1].

إنّ قراءة "**علي الوردي**" للمقامات أول قراءة ألصقت بالمقامات صفة الشّعوذة بكتابات البديع حيث يكتب بشأن مقامات البديع ما يلي: "**وفي أواخر القرن الرابع ظهر بديع الزمان، فتحول النثر العربي على يده إلى شعوذة فالهمذاني لم يكتف باستعمال السجع المتكلف والمحسنات البديعية في كتاباته، وإنما أضاف إليها الإغراب وحين تقرأ قطعة من أدبه تشعر بأنه يريد أن يظهر بها مبلغ براعته في الاتيان بالكلام الصعب، كأنه بهلوان**"[2]، ومن أجل هذا الحكم سيضرب لنا المؤلف مثلا على هذه الشّعوذة البهلوانية، فيختار "**علي الوردي**" المقطع الأول من "**المقامة الحرزيّة**" المقامة الثالثة والعشرين من مقامات بديع الزّمان الهمذاني.

حيث يقول**عيسى بن هشام: "لما بلغت بي الغربة باب الأبواب ، ورضيت بالغنيمة بالإياب، ودونه من البحر وثاب بغاربه، ومن السفن عساف بركانه، استخرت الله في القفول، وقعدت في الفلك بمثابة الهلك، ولما ملكنا البحر، وجن علينا الليل غشيتنا سحابة تمد بالأمطار حبال** [3].

ولكن الملاحظ لهذا المقطع لا يجد طلاسم الشّعوذة ولا الألعاب البهلوانية فلو كلف "**علي الوردي**" نفسه تفسيربعض هذا المقطع، لما قدم على هذا الحكم ومع هذا فإنّ قراءته للمقامات واستشهاده بمقطع من مقاطع مقامة الهمذاني يعد تطور للقراءة في

1- ينظر، نادر كاظم، المقامات والتلقي، ص191.

2- علي الوردي، أسطورة الأدب الرفيع، دار كوفان للنشر توزيع دار الكنوز الأدبية، بيوت، لبنان، ، ط2، 1994 ص 25 .

3 – محمد عبده، مقامات بديع الزمان الهمذاني، المقامة الحرزية، ص 137.

"**مقامات الهمذاني**"، ذلك أنّ القراء السّابقين مثل "**محمد حسين هيكل**" وغيره لم يشأ أحد منهم الاستشهاد على صحة قراءته بمقامة أو مقطع من مقامة كما لو كانت هذه المقامات لا تستحق أن تثبت في القراءات الحديثة، أو لا تستحق أن توضع جنبا إلى جنب مع الأدب الحديث، أم أنهم لا يجدون ضرورة لمثل هذا الاستشهاد ... ؟؟؟

إنّ "**علي الوردي**" يعي بأنّ المقامات ضرب جديد من الكتابة ابتكره بديع الزمان وهي عبارة عن "**قصص قصيرة بطلها شخص من المتسولين اسمه أبو الفتح الأسكندري إذ هو يطوف من مكان إلى مكان يستجدي الناس بفصاحته وغريب بيانه**"[1]، ألا يدل هذا القول على تعريف المقامات أنها قصة قصيرة ولكن يستدرك فلتة لسانه هذه بقوله في موضع آخر :"**لم يكن يعني بالفن القصصي في مقاماته وإنما أراد بها أن يظهر مقدرته على زخرفة الكلام وتصعيبه**"[2]أليس هذا تناقض في القولين؟ كيف تكون مقامات البديع قصصا قصيرة وصاحبها لم يع الفن القصصي؟؟؟؟

هكذا تبقي قراءة "**علي الوردي**" قراءة محكومة بالسّلبية لمقامات الهمذاني، فالوردي بقراءته يحمل الهمذاني ومقاماته انحراف الأدب العربي عن سواء السّبيل، حيث تحول النّثر العربي بمجرد ظهور" **مقامات الهمذاني**" إلى شعوذة وعمل بهلواني .

ولكن لماذا لا يكلف"**علي الوردي**" نفسه أو غيره أنفسهم للتوقف قليلا للتساؤل عن هذا النص الذي قدر له أن يطبع الأدب العربي طيلة قرون طويلة؟ ومع هذا فـ"**علي الوردي** "لا يطيل مناقشة هذا المبحث في قراءة المقامات الهمذاني غير أن هناك قراء شغفهم هذا المبحث غراما، وأقاموا على أساسه قراءاتهم لمقامات لبديع الزمان الهمذاني، وعلى هذا يصبح من الضروري الحديث عن القراءة المعاصرة في العنصر الموالي.

1 – علي الوردي، أسطورة الأدب الرفيع، ص 216.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

3/ القراء المعاصرون.

أ/ قراءة شوقي ضيف

يُعد "**شوقي ضيف**"من بين الباحثين المتخصصين في الأدب القديم، ومنه نتوقع أنّ قراءته وموقفه من"**مقامات الهمذاني**" سيختلف عن موقف أغلب القراء السّابقين، وبالفعل فأول عبارة يفتتح بها "**شوقي ضيف**"قراءته للمقامات تؤكد أنّ المقامات من أهم فنون الأدب العربي القديم، كما أنّه يقدم في مستهل القراءة دعوة للشباب لقراءة هذا الفن، غير أنّ هذه الدعوة غيرمفتوحة دون تقييد بل لها أهميّة مرهونة بحقيقة الغاية الّتي ارتبطت بها، وهي من منظور"**شوقي ضيف**": "**غاية التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير، وهي صيغ حليت بألوان البديع وزينت بزخارف السجع، وعني أشد العناية بنسبها ومعادلاتها اللفظية، وأبعادها ومقابلتها الصّوتية**"[1]، كما يدعو" **الشّباب إلى امتلاك النّاصية اللّغوية وتتحول إليهم هذه الثّروة اللفظية بجواهرها وعقودها المنظومة، درة بجانب درة، ولفظة بليغة بجانب لفظة بليغة، فيكون لهم عتاد لغوي واسع ومحصول للفظ وافرا**[2].

على هذا فالأهميّة والدّعوة مرهونتان بمدى تحقيق هذا النّوع "**اللغوي**" الّذي يتحكم في معرض الأساليب اللغوية والألفاظ المختارة، وفي الوقت الذي يصرح به "**شوقي ضيف**" برجوعه إلى أغلب ما كتبه الباحثون المختلفون من عرب ومستشرقين عن المقامة وأصحابها، يبين أنّ بعض الباحثين عميت عنهم حقيقة "**المقامات الهمذانية** " فظنوها ضربا من القصص وحجته في مأخذه أن في ذلك حملا لعمل بديع الزّمان على معنى لم يقصد إليه، ومن هنا نتوقع أن القراءة الجيدة لعمل الهمذاني، من منظور "شوقي ضيف" أن للمقامة قصدية مبدئية تؤكد على ضرورة اكتشافها قبل البدء في قراءتها.

من أجل ذلك يبادر "**شوقي ضيف**" منذ المقدمة إلى تحديد غاية بديع الزمان من تأليف مقاماته فغاية المقامات هي التعليم وتلقين الناشئة صيغ التعبير، فهي "**إنّما أريد بها التعليم من أول الأمر ولعله من أجل ذلك سماها بديع الزمان مقامة ولم يسمها قصة ولا حكاية، فهي أكثر من حديث قصير**"[3]، ومن منظور "**شوقي ضيف**" للمقامات

---

1 – شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط 3، 1973، ص 5.

2– المرجع نفسه، ص 6.

3–شوقي ضيف، المقامة، ص 8 .

هي الغاية أو القصدية التي تتحكم بطبيعة النّص و استراتجياته وجميع اختياراته، فكل ذلك مرتبط بتحديد غاية النص، فتأكيد "**شوقي ضيف**" على الغاية من المقامات نابع من فهمه لطبيعة النّص والعلاقة بين النّص وغايته، إذ الغاية هي التي توجه اختيارات المؤلف للأسلوب والموضوع والشكل وغيره.

وهكذا فإن قراءة "**شوقي ضيف**" بتحديد غاية المقامات بأنها تعليمية، فكل شيء في المقامات، يمكن تفسيره بطبيعة الغاية التعليمية المزعومة من منظور "**شوقي ضيف**" وتظل القراءة مشدودة طوال فعل القراءة وبفضل هذه الغاية أمكن "**شوقي ضيف**" أنّ يفسر جوانب النّص، المختلفة فمن جانب الجنس الأدبي مثلا يرى "**شوقي ضيف**" أن الهمذاني أسمى مقاماته مقامات ولم يسمها قصصا وحكايات لأنه كان يستهدف غاية تعليمية، وبديع الزمان يصوغ مقاماته أو أحاديثه في شكل قصص قصيرة حيث **يقول:" .. يتألق في ألفاظها وأساليبها، ويتخذ لقصصه راويا واحدا هو عيسى بن هشام كما يتخذ لها بطلا واحدا هو أبو الفتح الأسكندري الذي يظهر في شكل أديب شحاذ**"[1].

كل ذلك من أجل غاية تعليمية، ومن الواضح لدى "**شوقي ضيف**" أن هذه المقامات ليست إلا صفة لمجاميع الأساليب المنمقة والألفاظ المختارة، غير أنها جاءت في شكل قصصي، فثمة أحداث تتوالى وثمة راو وبطل وثمة حوار لكن كل هذه الميزات تتلاشى بفعل الغاية التعليمية .

ومن الصّحيح أن لهذه الأحاديث شكلا قصصيا ولكن ليس في القصة عقدة ولا حبكة، وأكبر الظن أنّ "**بديع الزمان**" لم يعن بشيء من ذلك ، فلم يكن يرغب في تأليف القصص، إنما كان يريد "**أن يسوق أحاديثا لتلاميذه تعلمهم أساليب اللغة العربية وتوقفهم على ألفاظها المختارة**"[2].

يبدو أن الغاية من المقامات من منظور "**شوقي ضيف**" هي التّعلم ، حيث أنّه إذا افترضنا أن أول ما يلفت القارئ في قراءة المقامات هو الشّكل الحواري القصصي وهو الأمر الثّانوي بالنّسبة للغاية الرّئيسية (التّعليم)من المقامات بحسب "**شوقي ضيف**" حيث يقول: "**الحوار يأتي في الهامش، فالقصد في مقامة البديع هو الإتيان بمجامع من**

1- شوقي ضيف، المقامة، ص 8

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الألفاظ والأساليب(...) فليس للبديع غاية قصصية بالمعنى الدقيق ... "[1]، معنى هذا أنّ الهمذاني اعتمد على الشّكل القصصي كوسيلة للوصول إلى الغاية التعليمية حيث يقول: "**فكل ما في الأمر أن بديع الزمان حاول أن يجعله مشوقا فأجراه على شكل قصصي**"[2]

من الواضح أن قراءة "**شوقي ضيف**" للمقامات هو أن "الهمذاني" اعتمد على الشكل القصصي من أجل جمع الأساليب المنتقاة والألفاظ المختارة في صورة مشوقة كي لا ينفر منها المتلقي ومن أجل ذلك وضع مقاماته في: "**صورة قصصية، يكون فيها حوار محدود ويكون فيها ما يشوق ويجذب الناشئة للاطلاع على ما يؤلفه ويصوغه، واختار البطل أديبا شحاذا ليتم له التشويق**"[3]،

هنا قراءة "**شوقي ضيف**" للمقامات لا تتم إلا عبر النّظر إليها من منظور التّعليمي اللّغوي وليس من منظور الحادثة التي تحدث للبطل، إذ ليست هي الغاية ونجد هذا في قوله:"**إنما الغاية التعليم والأسلوب الّذي تعرض به الحادثة وهذا هو السبب وراء غلبة اللفظ على المعنى في المقامات فالمعنى ليس شيئا إنما هو خيط ضئيل تنشر عليه الغاية التعليمية**[4].

هكذا كانت قراءة "**شوقي ضيف**" للمقامات قراءة استحسانيّة فمن منظوره كأن "**بديع الزّمان**" معلما للصبيان والنّاشئة حقا لا على سبيل الافتراض والإدعاء، فهو معلم لا يعنيه الفن والإبداع بقدر ما يعنيه تشويق الصبيان والتّلاميذ المزعومين، وهذه حكاية يوقن بها "**شوقي ضيف**" بقين كبير كما لو كانت حكاية حقيقية بالفعل هنا نطرح سؤالا يحيل إلى الجنس الأدبي للمقامة هل المقامة قصة أم حكاية؟؟؟ هذا الّذي سنحاول الإجابة عنه في من خلال العنصر الموالي.

1- شوقي ضيف، المقامة، ص 32.

2 - المرجع نفسه، ص 7.

3- المرجع نفسه، ص 9.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب/ قراءة مصطفى الشّكعة:

من بين أهم القراءات المعاصرة أيضا التي اهتمت بـ"**مقامات الهمذاني**" قراءة "**مصطفى الشّكعة**" وهي أهم قراءة احتكمت إلى قواعد الفن بشكل مطلق وحاسم، فمنذ البدء كان "**مصطفى الشّكعة**" قد جزم بكون مقامات بديع الزمان قصة فنية ناجحة، وأن "**بديع الزمان**" **هو** رائد فن القصة في الأدب العربي و عليه نتساءل هل المقامة قصة؟؟؟

لم يجد "**مصطفى الشّكعة**" حرجا في إخضاع المقامات الهمذانية لـ "**قواعد القصة**" النّاجحة، إذ يقول: "**لا مانع من أن نحاول إخضاع مقامات البديع لقواعد فن القصة، وننظر هل يتحقق القول فيها كأقصوصة أم لا**"[1]، فالنّاظر إلى هذا القول يجد أن التّحقق من كون المقامات قصصا أم لا من منظور قراءة "**الشّكعة**"، أمر يسير فكل ما يتطلبه هو:" **أن نطبق "قواعد القصة" على هذه المقامات ثم نخرج برأي حاسم في هذه المسألة، فإذا كانت القصة النّاجحة تعتمد أكثر ما تعتمد على العقدة والعرض والحركة المفاجئة والواقع المثير والتّفاصيل الدقيقة، وتسجيل ألوان من الحياة الاجتماعية ...**"[2]

من هذا الرأي فإن المقامات تعد قصصًا ناجحة، إذا اشتملت على هذه العناصر أو الأصول والتي يصرح بها في قوله الواضح: "**فإذا ما تحققت هذه الأصول في المقامة أدخلتها في عالم القصة من أوسع أبوابها**"[3].

من هنا راح "**مصطفى الشّكعة**" يخضع بعض "**مقامات الهمذاني**" لهذه القواعد أو الأصول ليخرج بذلك إلى قراءة حاسمة في كون المقامات قصصًا ناجحًا، حيث بدأ قراءته بالمقامة "**الموصلية**" فبعد أن أثبت نص المقامة كاملا، راح يسوق ملاحظاته مؤكدا أنّ القصة في هذه المقامة تكاد تكون كاملة الأركان، فالموضوع متوفر وعنصر المغامرة والمخاطرة واضح فيها كما أنّها لا تخلو من التّصوير البارع لأبطال القصة وشخصياتها.

أمّا العقدة "**محبوكة والانتقال واضح والحركة سريعة والعرض موفق خال من الفجوات والقصة بعد ذلك مليئة بالمفاجآت والوقائع المثيرة وتلبث القصة أن تنتهي نهاية فنية طيبة**" [1].

1-مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقامة الصحفية، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1997، ص 392.

2- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

3- المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

فإذا ثبت أن كل ذلك متوافر في المقامة "**الموصليّة**" بحسب رأي "**مصطفى الشّكعة**" فإنّ قراءته للمقامات ليس فيهاما يمنع من اعتبارها قصة فنية ناجحة، بل قصة تامة متكاملة، فهل هناك من الدّارسين من أيّد هذا الرّأي؟

ج/ قراءة عبد الملك مرتاض:

قراءة "**عبد المالك مرتاض**" كانت استمرارا لقراءة "**مصطفى الشّكعة**" حيث راح "**عبد المالك مرتاض**" يؤكد بعد دراسة "منهجية علمية" كما يقول تبين أنّ "**مقامات بديع الزّمان**" بالذّات عبارة عن أقاصيص فنية، وإذا كان " **مصطفى الشّكعة**" حدد ثماني مقامات عدها أقاصيص ناجحة، والّتي منها المقامة "**الموصليّة**" . السّابقة الذّكر . فإنّ "**عبد المالك مرتاض** "لم يستثن من ذاك الحكم مقامة واحدة، فكل "**مقامات الهمذاني**" دونما استثناء أقاصيص فنية.

كما كان سؤال " **مصطفى الشّكعة**" إلى أي حد نُعد المقامة قصة؟ كان سؤال: "**عبد الملك مرتاض**" هل المقامة هي قصة قصيرة؟ و المتأمل في السؤالين يجد أن القراءتين تصدر من نفس المبدأ وهو أنّ مقامات "**بديع الزمان**" قصصا فنية ناجحة، لها القدرة على الخضوع للأصول المقررة في فن القصة الحديثة.

ولإثبات كذلك قصصية المقامات لكل من الأعداء المخالفين من المستشرقين وعرب مستغربين كما وصفهم "**عبد الملك مرتاض**" بالحقد والوقاحة، لا لأمر غير أنّهم أنكرو وجود الأدب القصصي في تراثنا العربي القديم.

إنّ الجزم بكون المقامات أقاصيص فنية لا يصح من منظور "عبد الملك مرتاض" إلا بعد دراسة ״منهجية علميّة״ لمدى توافر القصة الفنية في نصوص المقامات، وقبل القيام بهذه الدّراسة لابد من تحديد عناصر القصة الفنية وقواعدها الأساسية في الآداب الإنسانية بوجه عام، وبعد هذا يمكننا من منظور "**مرتاض**" أن نبحث عن حظ "**المقامات الهمذانية**" من هذه العناصر والقواعد والمقومات وبعد إخضاع "**المقامات الهمذانية**" على محك القواعد الفنية للقصة يتأتى لنا من هذا المنظور، أن نخرج برأي في مسألة قصصية

1- مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني راند القصة العربية والمقامة الصحفية ، ص 392.

المقامات وبالفعل فقد سعى "**مرتاض**" في تحديد مقومات القصة كما هي في الآداب الإنسانية بحسب قوله:" **أن مقومات القصة الفنية تتجلى في:**[1]

1 . الحبكة.

2 . الشخصيات .

3 . العقدة.

4 . إلى جانب الزمان والمكان والجمال.

ومنه فإنّ "**عبد المالك مرتاض**" حدد تلك المقومات و لم يبق أمامنا غير البحث عن هذه المقومات الّتي تقوم عليها القصة الواحدة في "**مقامات بديع الزمان الهمذاني**".

لقد تعمدنا في بداية هذه الدّراسة – وحتى الآن– التّعرض لآراء بعض النّقاد والباحثين وقراءاتهم المتضاربة في أمر المقامة، فبعد استقراء هذه الآراء والقراءات توصلنا إلى جملة من النّتائج أهمها:

*** القراءة التّراثية:**

قراءة الأوائل قراءة مفرطة في استحسان نصوص المقامات واستهجانها على السّواء، أي ما يسميه "**جابر عصفور** "**بـ: "ثنائية الحب، والكره**"[2]، وكذا العدول عن النّصوص المدروسة إلى هوامش تحيط القارئ بفضاءات انطباعية إذ غالبا ما تحمل القراءة التّراثية، موجة من التّأثيرات الذّاتية بعيدة عن النّص فتغدو به:" **كمن تشغله التّموجات الدّائرية الممتدة على صفحة الماء عن الحجر الذي أثار هذه التّموجات**"[3]بمعنى القراءة التّراثية ركزت على المعلولات دون العلة الأساسية التي ولدتها .

***القراءة الحديثة:**

والّتي نقصد بها قراءة خاصة "**علي الوردي**"، قراءة أحدثت خلخلة هزت الثّقافة القديمة بعامة و"**مقامات بديع الزّمان**" بخاصة وذلك بإعادة تصور نقدي جديد في أبعاده

1– عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للتوزيع، الجزار، دط، 1980، ص489.

2– جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار التنوير لطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 309 .

3– المرجع نفسه، ص 306

يحمل معاول الهدم التي لحقت المقامات في حقيقتها وقيمتها وهي التي تأكل صلب التّراث وتنخر عوده .

*** القراءة المعاصرة:**

قراءة تحيل "**مقامات بديع الزّمان**" إلى جنس أدبي وهو **(القصة)** برغم من احتواء بعض نماذج المقامات، كالمقامة البغدادية والخمرية ... (العناصر الفنية للقصة الحديثة لكن هذا لا يعني أنها قصة بمعنى الكلمة كما زعم "**مصطفى الشكعة وعبد المالك مرتاض**"، فالمقامة لو كانت قصة لكانت قد اتخذت لها مقوماتها الفنية والتّقنية معا، فالمقارنات التي أقيمت بين المقامة والقصة الحديثة مرفوضة لأن الإقرار بصحة المقارنة يعني إخضاع المقامة لمعايير دخيلة عنها، بل الأرجح أن نقول أن المقامة جنس أدبي عربي قائم بذاته ذو خصائص فنية لا توجد إلا فيه .

4/ ثقافة النّاقد وأثرها في تلقي النّص الأدبي

يختلف المتلقون في أثناء قراءتهم الأعمال الأدبيّة، في الأسس الّتي يصدرون عنها ويلِجون النّص الأدبي عبرها، وهذا الاختلاف يؤدي إلى تمايز طرائقهم في القراءة ممّا يرفد عمليات التّلقي بما يستخدمونه من أدوات تؤدي بتضافر إلى فهم النّص وتذوقه.

ويمكننا القول بأنّ البيئة الثّقافية الّتي ينهل المتلقي من مصادرها ويكتسب منها بعض آليات القراءة والنّقد، من أهم أسباب الاختلاف بين المتلقين الّذين ينتمون إلى البيئة ذاتها، إذ تؤدي إلى زمرة من القراء يقفون خلف آلياتهم النّقدية والثّقافيّة الّتي تمكنهم من ولوج النّص "**لأنّ أي إدراك خاضع للنّص ذاته بما يرافقه من طاقة نسبية في المران والدّربة والتّمرس بالنّصوص الأدبيّة، لابد له من من استحضار الخلفيّة الثّقافية، وهو يصل بالمستوى الثّاني من مستوى تلقي الأدبيّة، وهو مستوى التّفضيل الجمالي، في هذا المستوى تجاوز للرؤية الانطباعيّة والانفعاليّة، واقتران بالثّقافة المكتسبة بالدراسة والتّحليل والتّقصي**"[1].

1.أدبية النص النثري عند التوحيدي السردي، والإنشائي، رسالة أعدت لنيل درجة الدكتوراه، إعداد حسن ابراهيم، بإشراف أ د. عبد اللطيف عمران، جامعة دمشق، 1424 هـ / 2003 م.

من هنا تتمثل مبادرة القارئ في صياغة فرضية الانطلاق من ذات النّص، ويتعين أن تقابل هذه الفرضيّة النّص بوصفه وحدة عضوية، وليس معنى فحسب، هذا أنّ النّص لا يسمح إلا بفرضية واحدة ووحيدة، بل معناه بكل بساطة أن كل تخمين يجب أن يمحص في نهاية المطاف، انطلاقا من توافقه مع انسجام النّص الّذي ينسجم مع التّوقع تارة و يقصي بعض الفرضيات الاعتباطيّة تارة أخرى.

5/ القراء النّخبة:

وما دام النّص صنيعا **(Artifact)** يروم تشكيل قارئه النّموذجي الخاص، فتقع على عاتق القارئ المجسد مهمّة استشفاف نوع القارئ النّموذجي الذّي يفترضه النّص بواسطة الحدس، وهو ما يعني أنّ على القارئ المجسد صياغة فرضيات حول مقاصد الكاتب النّموذجي لا مقاصد الكاتب المجسد، أمّا المؤلف النّموذجي فهو الذّي يوكل إليه تشكيل قارئه النّموذجي، وذلك وفق استراتيجيات نصيّة، تجعل أفق النّص أفقًا مفتوحًا على الكثير من الأسئلة داخل النّص الأدبي(النّص المقامي موضوع الدّراسة)، وبذلك فالكاتب إذًا يقوم بصياغة تلك الأسئلة "**الّتي ترتسم على شفاهنا نحن القراء**"[1] كي يجعلنا نشاركه ونقاسمه اللّحظة بكل أبعادها وهو ما يمكن الاصطلاح عليه **بالأفق المرجعي(Horizon of Reference)**.

فيا ترى:

*** ما هو الأفق المرجعي المتشكل ضمن قراءات النّخبة الأكاديمية في الجامعة الجزائرية للنّصوص"بديع الزّمان الهمذاني"؟**

***وهل بإمكان هذا الأفق المتشكل إنتاج نصًا قرائيًا جديدًا تحت مسمى التّأويلية(Interpretability)؟ أم يكتفي القارئ الأكاديمي أن يصفه منبهات(Stimulus) واستدلالات متصلة بحياة الإبداع والنّقد العربي القديم السّائد في القرن الرّابع الهجري4هـ؟**

1- .ينظر فولفانغ أيزر، من يروي الرواية شعرية المسرود، تر، عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دط، 2010، ص59

اختلف القراء الأكاديميون حول **قراءة" المقامة العربية"**، وكان لكل واحد منهم رؤيته الخاصة حول خصائصها الجماليّة ومميزاتها التّعبيرية، و الّتي لازالت تخص النّماذج الأدبية المألوفة في المشهد الثّقافي العربي، الّتي ترسخت في الذاّكرة الإبداعية على امتداد **ستة قرون (6 ق)**، تمنح **لـ"بديع الزّمان الهمذاني"** من خلالها حقا مشروعا لريادة هذا النّوع الأدبي لا ينازعه فيها أحد، حيث يقول"**غنيمي هلال**":"**وأول من اخترع المقامات، وأعطاها هذا الاسم في العربيّة هو بديع الزّمان الهمذاني**" [(1)].

وهذا ما جعل نص"**مقامات الهمذاني**" عبر التّاريخ نصا فريدا في الأدب العربي القديم وواجهة لدراسات مستمرة في السّاحة النّقدية الأدبية ممّا"**تفجرت حولها قراءات متباينة وتفسيرات متعارضة لطبيعته وسماته وقيمته الجمالية وأسباب ظهوره وعلاقته بخريطة الأنواع الأدبية المتداولة آنذاك**"[(2)]، وهذا دليل على انفتاح "**النّص المقامي**" لتعددت القراءات واختلاف المفاهيم والرؤيا، وهو ما تنشده" **جماليّة التّلقي**"وتصبُ إليه.

أ/ قراءة يوسف وغليسي:

من بين النّخبة الأكاديميّة في الجامعة الجزائرية(جامعة قسنطينة)، "**يوسف وغلسي**"، الّذي كان رأيه في المقامة العربية كالآتي: "**المقامة نوع سردي عربي تراثي أصيل، لم تشبه الشوائب والمؤثرات السردية الأجنبية التي نشأ بمعزل عنها، يتخذ من هموم المهمشين والمعذبين في الأرض موضوعا ومن الهزل محركا من الفخامة اللغوية أسلوبا. وبالرغم أن المقامة أضحت من الأنواع المهددة بالانقراض في الكتابة السردية المعاصرة، لغياب القادرين على كتابتها باللغة التي تليق بها، فضلا عن غياب القراءة اللذين يحسنون قراءتها ويستمعون بلغتها، فإنني شخصيا لا أزال أستمتع بقراء نصوصها القديمة وأتفاعل مع عوالمها الهزلية المثيرة، وأفتتن بلغتها البديعية الجميلة،**

1- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983، ص224.

2- نادر كاظم، المقامات والتلقي، (بحث في أنماط التلقي لمقالت الهمذاني في النقد العربي الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2003، ص11.

وبالأخص عندما يغيب التكلف من محسناته، ولعل أروع ما قرأت من نصوصها المعاصرة هو (المقامة التعزية) لعبد الملك مرتاض التي كتبها في مدينة تعز عام 1993م وقد استوحاها من أجواء يوم ذي مسغبة ألمت به في بلاد اليمن السعيد ذات عيد غير سعيد...أتوقع أن المتلقي الإيجابي المعاصر للمقامات لابد أن يكون على قدر من مواصفات عبد المالك مرتاض في حقه روحه وفخامة لغته، وإلا فلن يستلذ بها لأن اللغة التراثية البديعة ستحول دون ذلك، أجل ذلك كان مرتاض نسيج وحده في كتابتها حينا والكتابةعنها أحيانا إذ خصها بمرجعين من أهم مراجع دراسة المقامة في الوطن العربي كله.ولأنني مُولع بتلك اللغة المرتاضية فقد وجدت ضالتي من المتعة القرائية في قراءة المقامات [1]".

ب/ قراءة عزالدين جلاوجي:

لاشك أن "**عز الدّين جلاوجي**" **(جامعة سطيف)** له رأي مهم في "**فن المقامة**" حيث قال: "**أن تتميز في فن من الفنون، أن تضيف إليه مجددا فذاك إبداع، أمّا أن تخط صرح فن لم تسبق إليه، لتكون أنت حجر الصوى يهتدي بك الخلف قرونا من الزمن فتلك هي العبقرية الحقة، ولا إخالها تجلت إلا في جهد بديع الزمان الهمذاني، رغم محاولة كثير من النقاد تلمس ينابيع الأولى لذلك، نشأ فن المقامة على يد مؤسسة الأول فنا قائما بذاته، مكتمل الأركان والعناصر، ولم يجد التابعون بعده مشقة في تقليده حتى أضحوا مئات، وحتى صار لهذا الفن أنصار وأتباع داخل الحضارة العربية وخارجها، منذ الحريري مرورا بالزمخشري والسيوطي و الوهراني في مناماته، إلى يومنا هذا، رغم الوهن الذي أصابه بعد أن طعناه بعدم مسايرة الواقع لاهثين لاستيراد نماذج مختلفة، وأنا على يقين أنّ هذا الفن مازال قادرا على أن يقول كلمته كما قالها**

1 - https://www.facebook.com/youcef.oughlici..رابط يوسف وغليسي ذو الطّابع الشّخصي

في السابق، إن نهضنا به وطورناه وربطناه بواقعنا، كما ربطه المؤسسون الأوائل ليكون ذا حمولة لغوية وعلمية واجتماعية وثقافية[1] .

ج/ قراءة العربي حمدوش:

قدم "**العربي حمدوش**"(**أستاذ بجامعة قسنطينة**) رأيه هو الآخر حول "**فن المقامة**" قائلا: "**المقامة في ظاهرها تأنق فني وصناعة لفظية تبلغ حد التعقيد والإغراب أحيانا، وفي حقيقتها تعبير متعدد الابعاد زاخر بالرموز عن عصره المليء بالمفارقات والمآسي.فمعمارها الفني المعقد انعكاس للتطور الحضاري بلغته المدنية العباسية وما ساده من مظاهر الترف المادي في تشييد القصور وبناء الدور وهي في بعدها الاجتماعي تصوير ذكي لاحتلال المجتمع وانتشار الاثرة، وانعدام التكافل وغياب الأمانة وشيوع النصب والاحتيال وافتقاد الأمن والطمأنينة، أما في جانبها الثقافي فتصور تراجع دور المثقف في المجتمع وتنكر السلطة السياسية المستبدة له، مما جعله يتوارى عن الأنظار وتضطره الحاجة إلى التحايل والكدية لكسب قوته وهي مأساة صورتها المقامة في قالب ملهاة من باب شر البلية ما يضحك [2]**".

5/ موازنة بين القراءات

نلاحظ من خلال قراءة هؤلاء القراء الأكاديميين"**لنص المقامة**"" وتأويله كل حسب رؤيته انطلاقا من خبراتهم الذّاتية، تباين وتنوع لرؤى خاصة أنّ النّص مراوغ حيث يخيب الرؤى جميعا ليبقى مفتوحا على آفاق أخرى، يكون لقراء آخرين فيها مجال للتّأويل و قراءات مخالفة، ولعلّ بعضهم أغلق مجال التّفسير والتّأويل، فالقارئ "**يوسف وغليسي**" والقارئ "**عز الدين جلاوجي**" مثلا حكما من زاوية خاصة على النّص، فربطا

1- https://www.facebook.com/djelaoudjiazzedine. رابط عز الدّين جلاوجي ذو الطابع الشّخصي .

2- https://www.facebook.com/profile.php?id=100016841613679رابط العربي حمدوش ذو الطابع الشخصي على الفيس.

"**مقامات الهمذاني**" بالنّسيج الثّقافي العربي القديم من حيث اللّغة والبلاغة، والنّظر في كيفية تفاعلها لبلورة كينونتها النّصية ، ولئن كان هذا الأمر يجد مبرره في خصوصية اللّحظة التّاريخية والمعرفية الّتي انبثقت فيها، أي الزّمن النّصي وهو النّصف الثاني من القرن الهجري (**4هـ**)، والتي اتسمت برقي الدّرس اللّغوي والبلاغي عند العرب وتميز كذلك بنضج مباحثه وفروعه الثّلاثة(البديع، البيان، المعاني).

وأمّا قراءة "**العربي حمدوش**" يمكن أن نعتبرها أعمق في التّعامل مع" **نص المقامة**"، حيث تفيد من جانب المنهجية المتداولة في قراءة العمل الأدبي من أجل وعيه وعيًا نقديًا، ربما اعتقد القارئ **–حمدوش–** أنّ "**المقامة الهمذانية**" بوصفها جنسًا أدبيًا قامت على نقد الواقع وتَمثل ذلك في شكلها ومضمونها.

كما يمكن أن تكون لهذه القراءة بعدا من منظور" **المنهج الاجتماعي**" و"**النّقد الثقافي**" للوقوف عند نقد "**الهمذاني**" للوعي الاجتماعي، الّذي كُتبت المقامات في ظله وحرص في أغلبها على رصد تناقضات مجتمعه، وبذلك فقراءة "**العربي حمدوش**" ربما يمكن اعتبارها قراءةً تُصنف ضمن نقد الوعي اجتماعيًا و ثّقافيًا، لاعتقاد القارئ أنّ "**النّص المقامي**" يوسع حدود النّص من اللّغة إلى ما وراء اللّغة لفهم الرّسالة ضمن سياقاتها وأنساقها على الوجه الأمثل.

هذه الرؤية قد تمكننا من رصدها وفهمها "**سيرورة صلة الرّاوي بالبطل**"، وصلة كل منهما بالمؤلف ومجتمعه، ولعل ذلك امتد ليطال القارئ **–العربي حمدوش–** من خلال المفهوم السّائد لفكرة النّقد الثّقافي الذي يقرأ العمل الأدبي نسقيا، فالقارئ بوصفه ناقدا قد تفاعل مع وعي المؤلف ووعي شخوص مقاماته، بما يشمل ذلك من عناصر سلبية وأخرى إيجابية باعتباره خطابا يفعل ويتفاعل.

فالثّقافة المقصودة فيه هنا"**ليست وسيلة معرفية**"(*) **إنّما هي** "**خطاب تفاعليّ**"[1].**فلماذا كانت قراءة حمدوش وغيره من القراء محدودة التّفاعل بين النّص وقارئه؟**

من المعلوم أنّ أي حقبة تاريخية ، ثقافية، اجتماعية للأدب العربي محكومة بمجموعة من الأنساق والسّياقات، وهو أمر لا يختلف فيه اثنان، لأنّها تشكل معايير فوقيّة تضبط حركة المجتمع في سلوكه وثقافته واعتقاداته، وقد تخضع هذه الثّنائية(**السّياقات واللأنساق**)بحكم سيرورتها التّاريخية والاجتماعيّة إلى التّغيير والتّبديل وفق المستجدادت والمتغيرات في ثقافة المجتمع المادية والرّوحية.

وعليه فالتّلقي المعاصر وما عرفته السّاحة النّقدية المعاصرة من حركة ديناميكية جعلت "**المقامة العربية**" تبحث عن تأويلات جديدة تنطلق من التّساؤلات الآتية:

***هل يمكن "للنص التّراثي "فن المقامة" التّحرر من آليات القراءة التّراثية، الّتي يحاول من خلالها القارئ(المتلقي) أن يستقرئ ملامح المؤلف وبيئته النّفسية والاجتماعيّة؟**

***كيف يمكن للقارئ المعاصر أن يقرأ تراثه بنفسه أم موت المقامة إبداعيا في الأدب المعاصر معناه انقراض واندثار "النّص المقامي"؟ أم أن "فن المقامة "تراث جامد غير قابل للتأويل؟**

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة وإذا سلمنا بأنّ قراءة القراء الأكاديميين "**يوسف وغليسي، عز الدّين جلاوجي، العربي حمدوش**"، تنطلق من المنهج الاجتماعي الذّي يركز على العلاقة بين "الأنا" و "النّحن" في العملية الإبداعية ، أي بمعنى أنه يهتم بالعمل من حيث صلته بوضع اجتماعي، أو مجموعة اجتماعية أو طبقة بشرية.

(*) يقصد يحي بن الوليد أن النقد الثقافي يدرس النص ويفككه ليتوصل إلى ما فيه من خلال التفاعل بين المؤلف والمتلقي، وأثر كل منهما في الآخر نصيا، فالثقافة بذلك لا تعني المعلومات المحددة معرفيا وإنما تعني القدرة على التحليل و التفكيك لعناصر الخطاب وتفاعلاته.

1- يحي بن الوليد، "ملاحظات حول النقد الثقافي لعبد الله الغذامي "علامات في النّقد ج 55، مج14، سنة 2005، ص157.

حيث يقوم هذا الاتجاه بمناهجه المتعددة بالكشف عن الصّلة الّتي تربط العمل الأدبي بالمحيط الاجتماعي، وما يترتب عنه من التزام المؤلف بقضايا عصره ومجتمعه، وذلك من أجل الوقوف على الدّاء واقتراح الدّواء.

هكذا جاء تركيز "**القراء الأكاديميين**" في تحليل الظاهرة الأدبيّة "**فن المقامة**"منصبًا على فهم واقع العلاقات الاجتماعية والحركات الفكرية واللّغوية المتحكمة في بناء النّص وتطوره.

إنّ القاسم المشترك بين هذه القراءات أنّها تهتم بمرجع النّص(**السّياق**) أكثر من اهتمامها بتفاعل النّص والقارئ، من خلال الرّبط الكلي بين الطرفين في "**علاقة ديناميكية**" مركبة" **على اعتبار النّص الأدبي مرتبط بمرجعه بصورة وثيقة، فإذا كان النّص يكتب ضمن سياق أدبي فهو بالأحرى مكتوب ضمن سياقات تاريخية واجتماعية ونفسية**"[1].

لقد أدرك نقاد الأدب ودارسوه بعد طول الممارسة للمناهج السّياقية وكذا نظيرتها النّسقية، أنها ركزت على مرجعيات النّصوص والنّصوص ذاتها أكثر من تركيزها على القارئ.

وقد كان طبيعيا أن يفكر بعض هؤلاء النّقاد بقلب واقع المعادلة النّقدية، وذلك بإعادة قراءة التّراث والتّركيز على الطرف الثّالث"**القارئ**" للعملية الإبداعية، ومن بين هؤلاء النّقاد "**عبد الفتاح كليطو**".الّذي يعتبر من الرّعيل الأول إن لم يكن أولهم من استطاع دراسة النّص الأدبي القديم، وفق معطيات وآليات المناهج الحديثة، دون أن ينساق أو ينغمس في هذه المناهج، لأنّ منطلقه في الدّراسة دائما هو النّص الّذي يفترض عليه آليات القراءة والتّفسير والتّأويل، وهو ما صرح به في مقدمة كتابه "**الأدب والغرابة**": "**يمكن اعتبار هذا الكتاب ذاته، بمثابة مدخل لنقد أدبي جديد يأخذ على عاتقه التّراث العربي،**

1- عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا، دار الكتب، العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2007، ص04.

وكذلك النّظريات الحديثة المتصلة بموضوعات الكتابة"[1]. مثل: نصوص الجرجاني أو الزّمخشري أو الحريري في مقاماته أو في أرجوزته (ملحمة الإعراب).إنّها دعوة نقدية معاصرة لمتعة مركبة بين متعة النّص القديم ومتعة القراءة المعاصرة.

ثانيا: الموروث الأدبي "فن المقامة" من توقعات القارئ إلى معنى التّجربة الجماليّة.

تعتبر معالجتنا في القسم السّابق من الدّراسة لمجموعة من المعارف الأدبيّة،حول المقامات وكذا بعض النّظريات المتعلقة بالأطروحة "**جماليّة التّلقي**"،وعدنا إلى تاريخ تلقي المقامات قصد الإحاطة بالآفاق التّاريخية الّتي قُرئت فيها المقامات من طرف "**القراء الأوائل واللاحقين**" وغيرهم كما رأينا سابقا والآن قد انهينا من كتابة هذه القراءات عبر التّاريخ، تبدأ رحلة الانطلاق لمساءلة ذلك النّص "**المقامة**" ،في ضوء أفق جديد ولن تكون قراءتنا نموذجًا بديلًا ووحيدًا، وإنّما سنقوم بانتقاء أحد التّحقيقات الممكنة لنموذج مختار "**المقامة الجاحظيّة من منظور جماليّة التّلقي**"، لكن قبل ذلك فمن المجحف الشّروع في معالجة الموضوع دون العودة إلى الدّراسات الّتي أنجزت أبحاثًا في هذا الصّدد،وذلك بغيّة الكشف عن كيفية استقبال هذا النّص، و الطرائق الّتي سلكها والنّتائج الّتي توصل إليها.

1/ مدارات استقبال ومسائلة نصوص بديع"مقامات الزّمان الهمذاني"

***- استقبال المقامات من منظور شكلي(المقامات بين الصنعة والتّصنع)** للباحث "**صدام حسين محمود عمر**" ،الّذي تناول في دراسته تبيان الصّلة بين المجتمع وبين صنوف الإبداع وخاصة طرائق التّعبير الفني،فاستندنا من خلال بحثه إلى تحليل بياني بديعي شكليل"**المقامة الجاحظيّة**" أنموذجا.

***استقبال المقامات من منظور سوسيولوجي ماركسي للباحث محمود طرشونة**،الّذي استند في دراسته لهذا الموضوع بالفكر الماركسي الّذي يحيل إلى الخلفيّة الأيديولوجيّة وما يقوم عليّة من جدليّة مادية وربطه بالتّراث العربي"**المقامات**".

محاولين بهذا الجمع بين استقبال القراءتين**(الماركسيّة والشّكليّة)** تجسيد ما اعتبره "**ياوس**" ردم الفجوات الّتي تركتها الماركسيّة وغيرها عالقة،وهي فكرة الجماليّة وتأثير الإبداع في المجتمع أي الجمهور**(المتلقين)**،من حيف "**أفق التّوقع**".

وبناءً عليه سنحاول تقديم قراءة استقباليّة لـ "**نص المقامة الجاحظيّة**"،في شكل نموذج تحليلي من منظور "**ياوس**"الّذي يرى ربط الأدب بالتّاريخ دون أن يكون انعكاس للواقع بمقتضياته الاجتماعيّة والاقتصاديّة وجعل الأدب له أهميّة في بناء تاريخه دون

عزل تفرده وتميزه الجمالي، وكذا أهم شيء في استقبال النّص الأدبي هي تلك المشاركة الفعالة بين النّص الّذي ألفه المبدع والقارئ(المتلقي).

لأنّ الحركة الأدبية من منظور "**ياوس**" لا تكتمل حياتها وحركتها الإبداعيّة إلا عن طريق القراءة وإعادة إنتاج النّص من جديد.

أ/ استقبال المقامات من منظور بديعي بياني(شكلي).

في هذا المبحث نحاول أن نتوقف عند الجانب الخارجي للمقامات دون الغوص في أعماقها، لنحدق في "**نصوص المقامات**" ونقلب الجمل والمفردات من أجل الوصول إلى البعد الشّكلي.

وبما أنّ للمقامات خصوصيّة تتمثل في تداخل الألوان البديعيّة البيانيّة، نجدها تطل علينا من كل سطر وعبارة، فـ"**المقامة الجاحظيّة**" أنموذج مختار من أطروحة الباحث الأكاديمي "**صدام حسين محمود عمر**" تبين أن فترة نصف القرن الرابع الهجري **4هـ** شهدت التزاما من الأدباء باستخدام فرع البلاغة بشكل لافت ومقصود، بعدما كانت تستخدم بطريقة عفوية قبل ذلك الزّمن، الأمر الذّي نقل الكتابة من طور الصّناعة العفوية إلى التّصنع (التّكلف) في الكثير من الأحيان وهكذا يرى الباحث أن **المقامة "قطعة نثرية خالدة، استعملت فيها أساليب البيان والبديع كما فرضها الصّدق وأملتها التّجربة"**[1].

"**المقامة الجاحظيّة**" :سميت بهذا الاسم نسبة إلى موضوعها فهي تنتقد الجاحظ وأسلوب كتابته. والجدول الموالي يبين بعض التّحليل البديعي البياني لـ" **المقامة الجاحظيّة**"[2].

1- ينظر:صدام حسين محمود عمر،مقامات الهمذاني بين الصنعة والطبع ،بحث مقدم لتيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في نابلس،تحت إشراف الدكتور إبراهيم الخواجة،جامعة النجاح ، فلسطين،ص 95

2- محمد عبده، مقامات بديع الزمان الهمذاني.

العبارات المختارة	التحليل البديعي البياني
قد فُرش بساطها، وبسطت أنماطها ومُد بساطها.	في العبارتين سجع وجناس غير تام، وهذا تكلف يقصد به إظهار البلاغة اللغوية
قد أخذو الوقت بين آس مخضود وورد منضود ودنّ مقصود وناي وعود.	في العبارتين الأوليين المقصود أنهم يقضون الوقت بين شجر الآس المعروف بطيب الرائحة وورقه والورود المصفوفة. وجُمع بين السّجع والجناس غير التام كعادته بين مخضود ومنضود.
تم عكفها على خوان قد ملئت حياضُه ونورت	خوان،مايوضع عليه الطعام فإذا وضع الطعام عليه سمي مائدة. لون بديعي ففي هذه العبارة سجع.

ب/ استقبال المقامات من منظور سوسيولوجي ماركسي

قدم الباحث **محمود طرشونة – أستاذ التعليم العالي بجامعة تونس**– بحثا موضوعه علاقة الأثر الأدبي بالعوامل الاقتصادية والاجتماعية المقررة له، أي بعنصر خارج عن النص الأدبي و هذا الموضوع يرجعنا حتما إلى العناصر الخارجة عن حدود النّص ومن بينها دون شك "**الفكر الماركسي**" وما يقوم عليه من جدليّة مادية، فقدم الباحث موضوعا بسط فيه علاقة الفكر الماركسي في أحد الأجناس الأدبية القديمة وهو المقامة في قوله:"

فعلا فإن ظهور المقامات صادف أفول النفوذ العباسي وتجزُؤ الخلافة إلى إمارات إقليمية عديدة، وتسببت لامركزية السلطة في اضطرابات اقتصادية و أزمات اجتماعية زعزعت كيان الأمة الإسلامية وقد بلغت الخلافة العباسية ببغداد منتهى انحلالها إذ بدأ سقوطها مبكرا جدا منذ القرن الثالث وثورات الزنج و القرامطة المتتالية

والتناحر الداخلي في صلب الجيش المتكون أساسا من مرتزقة أتراك وفرس" [1]،ويقول في موضع آخر:" **و قد تبلور الصراع بين أصحاب الثروات والمعدمين في الخصومات المذهبية بين الشيعة و الحنابلة في باب الطاق ببغداد حيث يسكن أثرياء الشيعة وباب البصرة حيث يقيم الفقراء الحنابلة. و قد أحرقت أحياء المدينة مرّات عديدة وبذلك اتّضح أنّ التّعامل الدّيني كان يخفي صراعا طبقيا بين الأثرياء و الفقراء. وربما لهذا السبب اتخذ المكدي في "المقامة المارستنية" موقفا سنيا و تهجم على الشيعة كما فعل الهمذاني نفسه في رسائله.فالصراع المذهبي كان في نفس الوقت صراعا اجتماعيا وانتشار أدب الكدية في ذلك العصر ليس غريبا عن هذا الجوّ، فهو مساهمته بطريقته الخاصة في الصراع بين المحظوظين و المحرومين**"[2].

إنّها الإشارة إلى صراع البنيّة الفوقية والبنيّة التّحتية من منظور "**سيسيولوجي ماركسي**"،وهو ما أجمع عليه مؤرخُ الاقتصاد في العهد البويهي على أن أثرياء التّجار كانوا من بين كبار الملاك العقاريين، وقواد الجيش وكبار موظفي الدولة و حتى من بين الوزراء، والمكدي لا ينتمي إلى أيّ منهم ولكنه نتيجة لهذا الاضطراب الاقتصادي و الاجتماعي، ليس له سلاح القواد و لا رأس مال التجار ولا أراضي المزارعين لكنّه متيقن أنه يفوقهم جميعا بثقافته ومواهبه الأدبية.

2/ الأسئلة

ركزنا في القراءتين السّابقتين على الكيفية التي استقبل فيها الباحثون المقامات و الآن سنتناول الأسئلة التي كانت وراء استنطاقهما النّص أو الكيفية التي أولوه بها، و ما هي الأسئلة التي أجاب عليها النّص- **المقامات**- و ما هي أنماط الأجوبة التي حاول أن يستخلصها من ذلك النّص ،ومنه تختلف أسئلة القراء باختلاف مشاربهم الإيديولوجية و خلفيتهم المعرفية و الثّقافية وعليه سنحاول مساءلة القراءتين السّابقتين.

1- محمود طرشونة،رؤية العالم في المقامات،من أعمال ملتقى غازي،في أنماط النصوص البنية الفنية والتأويل،اللجنة الثقافية، تونس،ص188/211

2- محمود طرشونة،رؤية العالم في المقامات،من أعمال ملتقى غازي،في أنماط النصوص البنية الفنية والتأويل،اللجنة الثقافية،تونس،ص189.

أ/ سؤال القراءة البديعية البيانية (الشكلية):

لقد قام الباحث "**صدام حسين محمود عمر**" بمساءلة المقامة من الوجهة الشّكلية أكثر من مساءلتها من الوجهة المضمونيّة ، وهذه القراءة لا شك أنّها متأثرة بالمذهب السّائد في ذلك العصر و هو مذهب يُعنى بتنميق اللّفظ وزخرفة العبارة و توظيف غريب اللّغة وحُوشيّها، قصد إبراز براعة الكتاب في تحكمهم في ناصيّة اللّغة وبيانها ،ولكن نتساءل هنا:

* أليست قراءته "**صدام حسين محمود عمر**" تخضع لمعايير نقدية قديمة وهي المعايير البلاغية التي أسرت تراثنا العربي وجعلت له حضورا قويا في الذّات العربية دون الانفتاح على الآخر؟ أو الاستفادة من الذّات والآخر في آن؟

ب/ سؤال القراءة السّوسيلولوجية الماركسية

حاول الباحث" **محمود طرشونة**" أن يؤول النّص –**المقامات**– في ضوء خلفيّة إيديولوجية تتمثل في المعتقد الماركسي، إذ يرى أن المقامة–بنية فوقية– هي نتاج للبنية التّحتية والتي تتمثل في حكر الثّروات في المجتمع اقتصاديا واجتماعيا ،ممّا نشر الفقر وزاد في تفشي الظّاهرة الاجتماعيّة "**الكديّة**"، فكان أدب المقامة عبارة عن حمولات أدبية تعكس للمتلقي وضعيّه المجتمع البويهي ونتاج أدبه، و رغم المحاولة التي قام بها القارئ **–محمود طرشونة**– إلا أنه لم يتعاون مع النّص حتى النّهاية، لأنّ هذا الأخير يتضمن جماليات أخرى قد تغني النّص دلاليًا إذا تم استحضارها، من هنا نتساءل أليست قراءته "**محمود طرشونة**" متعسفة إلى حد ما في حق النّص حيث حولته إلى وثيقة اجتماعية ؟

و نحن بهذا لا ننكر ما انتهى إليه من نتائج أو دلالات، لكن لا ينبغي في الوقت نفسه نفي تطويع المقامات حتى تنادي بصوت وحيد و هو الصوت السّوسيولوجي على حساب خصوصيتها الجماليّة!

ج/ منطق السؤال و الجواب

إنّ فهم عمل فني ما يعني فهم السّؤال الذي يقدمه هذا العمل إلى القارئ باعتباره جوابا، لأنّ" **النّص عندما يكون بين يدي القارئ،يصبح موضوعا لتأويل منتظرا جوابا ما عن سؤاله**[1].

والطريف أن العلاقة القائمة بين النّص و القارئ متبادلة ، و هكذا تخضع العلاقة بين الطرفين لمنطق السؤال و الجواب وفق لعبة دائرية تدعى "**الدّائرة الهيرمنوطقية**"،ومن خلال ما سبق نتساءل أين تكمن الجماليّة في العمل الأدبي التّراثي و المتمثل في المقامات، وإلى أي مدى يجيب نص المقامة؟ خاصة في تمكن "**القارئ**" من حرية القراءة التي منحتها له "**جمالية التّلقي**".

* فهل يمكن إخراج "**المقامة الجاحظيّة**" كأنموذج من مقامات الهمذاني من حالتها الورقيّة إلى حالة ملموسة بمشاركة القارئ الّذي أعادت له "**جمالية التّلقي** "اعتباره؟ وهل تستطيع عملية القراءة أن تكشف جماليات النّص التّراثي من منظور "جمالية التلقي"؟

من أجل الإجابة عن هذه التساؤلات سنحاول استيعاب "**نص المقامة الجاحظيّة**" من منظور أفق جديد، وذلك بالاستناد إلى منظور "**إيزر**" أن العمل الأدبي له قطبان: قطب فني وقطب جماليّ[2].

- **القطب الفني:**

يكمن في النّص الّذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللّغوي، وتسييجه بالدّلالات والتّيمات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولات النّص المعرفيّة و الايديولوجية، أي إنّ القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكليا.

- **القطب الجمالي:**

فيكمن في عملية القراءة الّتي تخرج النّص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النّص وفهمه وتأويله.

---

[1] ينظر، سعيد عمري ،الرواية من منظور جمالية التلقي، منشورات البحث النقدي ونظرية، الترجمة، فاس، المغرب، ط 2009، ص 34.

[2]. جميل حمداوي، مناهج النقد الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص31.

د/ استيعاب الأفق الجديد.

لقد لاحظنا بأنّ القراءتين اللّتين مثلتا الفهم الأول للمقامات سواء القراءة السّوسيولوجية الماركسيّة أو القراءة في الشّكل البياني للمقامة ،كانتا تحملان أجوبة لا تخلو من أهمية ،و هو ما ينبغي أن يحسب لتلك القراءتين ،والّتي تتمثل في محاولة ملامسة أفق يحتوي مجالا لقراءات لاحقة تجمع بين التّاريخ و الإدراك الجمالي، حيث أشار "**ياوس**" إلى هذا في قوله: "**إذا أردنا أن نفهم بكيفية أفضل كيف ينتظم تتابع الأعمال الأدبية ضمن تاريخ أدبي متماسك،فعلينا أن نخرج من هذه الدّائرة المغلقة التي تشكلها جماليّة الإتباع والتّمثيل، وننفتح على جمالية التّلقي والتّأثير النّاتج**"[1].

أراد "**ياوس**"من خلال هذا التّصور الدّمج بين التّاريخي و الجمالي و أن يخلص الأدب من الممارسة النّقدية الماركسية والشّكلانية فكان هذا الدّمج دعوة إلى دمج الماضي بالحاضر، ودعوة لمؤرخ التّلقي الأدبي إلى إعادة التّفكير في النّصوص الإبداعية، المُعّرف بها في إطار تأثيرها بالظروف والمتغيرات التي رافقت تواجدها هذا من جهة .

ومن جهة أخرى دعوة لتخلي عن الطرفين الأساسين في العملية الإبداعية "**المبدع**" و "**النّص المحايث**"، اللذين حظيا بالنّصيب الأوفر في تاريخ الدّراسات الأدبية النّقدية – **السّياقية و النّسقية –** وتفعيل الطرف المهمل و هو "**القارئ**" كعنصر فعال في عملية التّواصل الأدبي، و الذي اهتمت به "**جمالية التّلقي** "الألمانية أيما اهتمام .

ومنه فمفهوم الجمال عند "**ياوس**" يتحدد بربط إبداع الحاضر بالماضي ، وفق الفاعلية "**القارئ**" الذي أسندت له وظيفة النّاقد في بلورة عمل فني يعود في الأصل إلى تأثره بموروث قد قرأه و أثر فيه، و نتج عن هذا التّأثير "**أفق انتظار**" يتحكم في إعجابه أو رفضه– **للعمل الإبداعي**– ويأخذ التّلقي صبغة الاستمرار ،لأنه عنصر فعال في تاريخ الأدب محدثا بذلك ما يعرف بالجمالية من "**منظور جمالية التّلقي – ياوس** – .

[1]– شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 2007، ص161.

3/ استقبال تحليلي "المقامة الجاحظية" من منظور جمالية التلقي:

أ/ المقامة الجاحظية نحو قراءة جديدة:

حَدَّثَنَا عِيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ : أثَارَتْ نِيوَ رُفْقَةً وَلِيَمةٌ فَأَجَبْتُ إِلَيْهَا ،لِلْحَدِيثِ المَأْثُور عَنْ رَسُولِ اللهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ : " لَوْ دُعِيتُ إِلَى كُرَاعٍ لأَجَبْتُ وَ لَوْ أُهْدِيَ إِلَيَّ ذِرَاعٌ لَقَبِلْتُ" فأَفْضَى بِنَا السَّيْرُ إِلى دَارٍ.

تُرِكَتْ وَالحُسْنَ تأْخُذُهُ *** تَتْتَقِي مِنْهُ وَتَنْتَحِبُ

فَانْتَقَتْ مِنْهُ طَرَائِفَهُ *** وَاسْتَزَادَتْ بَعْضَ مَا تَهَبُ

قد فرش بِسَاطُهَ ا، وَبُسِطَتْ أَنْمَاطُهَا، وَمُدَّ سِماطُهَا ،وَقَوْمٍ قَدْ أَخَذُوا الوَقْتَ بَيْنَ آسٍ مَخْضُودٍ ،وَ وَرْدٍ مَنْضُودٍ ،وَدَنٍّ مَفْصُودٍ، وَنَايٍ وَعُودٍ، فَصِرْنَا إِلَيْهِمْ وَصَارُوا إِلَيْنَا ،ثُمَّ عَكَفْنَا عَلَى خِوَانٍ قَدْ مُلِئَتْ حِيَاضُهُ ،وَنَوَّرَتْ رياضُهُ ،وَاصْطَفَّتْ جِفانُهُ ،وَاخْتَلَفَتْ أَلْوَانُهُ فَمِنْ حَالِكٍ بِإِزَائِهِ نَاصِعٌ، وَمِنْ قَانٍ تِلْقَاءَهُ فَاقِعٌ، وَمَعَنا عَلى الطَّعَامِ رَجُلٌ تُسَافِرُ يَدُهُ عَلَى الخِوَانِ، وَتَسْفِرُ بَيْنَ الأَلْوَانِ، وَتَأْخُذُ وُجُوهَ الرُّغفَانِ، وَتَفْقأُ عُيُونَ الجِفانِ، وَتَرْعَى أَرْضَ الجِيرانِ، وَتَجُولُ في القَصْعَةِ، كَالرُّخِّ في الرُّقْعَةِ، يَزْحَمُ بِاللُّقْمَةِ اللُّقْمَةَ، وَيَهْزِمُ بِالمَضْغَةِ المْضغَة، وَ هْوَ مَعَ ذَلِكَ ساكِتٌ لاَ يَنْبِسُ بِحَرفٍ، وَنَحْنُ فِي الحَدِيثِ نَجْرِي مَعْهُ، حَتَّى وَقَفَ بِنَا عَلَى ذِكْرِ الجاحِظِ وَخَطابَتِهِ، وَوَصْفِ ابْنِ المُقَفّعِ وَذَرَابتِهِ، وَوَافَقَ أَوَّلُ الحَدِيثَ آخِرَ الخِوَانِ، وَزُلْنَا عَنْ ذَلِكَ المَكانِ، فَقَالَ الرَّجُلُ: أَيْنَ أَنْتُمْ مِنَ الحَدِيثِ الَّذِي كُنْتُمْ فيهِ؟ فَأَخَذْنَا فِي وَصْفِ الجَاحِظِ ولَسَنِهِ، وَ حُسْنِ سَنَنِهِ فِي الفَصاحَةِ وَسُنَنِهِ، فِيما عَرَفْنَاهُ، فَقَالَ: يَا قَوْمِ لِكُلِّ عَمَلٍ رِجَالٌ، وَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالُ، وَلِكُلِّ دَارٍ سُكَّانٌ، ولِكُلِّ زَمَانٍ جَاحِظٌ، وَلَوِ انْتَقَدْتُمْ، لَبَطَلَ مَا اعْتَقَدْتُمْ، فَكُلٌّ كَشَرَ لَهُ عَنْ نابِ الإِنْكَارِ، وَأَشَمَّ بِأَنِ فالإِكْبَارِ، وَضَحِكْتُ لَهُ لأَجلُبَ ما عِنْدَهُ، وَقُلْتُ: أَفِدْنا وَزِدْنا، فقَالَ: إنَّ الجَاحِظَ في أَحَدِ شِقَّيِ البَلاَغَةِ يَقْطِفُ، وفِي الآخَرِ يقَفُ، والبَلِيغُ مَنْ لَمْ يُقَصِّرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ، ولَمْ يُزْرِ كَلامَهُ بشِعْرِهِ، فَهَل تَرْوُونَ للْجاحِظِ شِعْراً رائِعاً؟ قُلْنَا: لاَ، قَالَ: فَهَلُمُّوا إِلَى كَلاَمِهِ، فَهْوَ بَعِيدُ الإِشارَاتِ، قَلِيلُ الاسْتِعَاراتِ، قَرِيبُ

العِبَارَات، مُنْقادٌ لعُرْيَانِ الكَلاَمِ يسْتَعْمِلُهُ، نَفُورٌ مِنْ مُعْتَاصِهِ يُهْمِلُهُ، فَهَلْ سَمِعْتُمْ لَهُ لَفْظَةً مَصْنُوعَةً، أَوْ كَلِمَةً غَيْرَ مَسْمُوعَةٍ؟ فَقُلْنَا: لاَ، فَقَالَ: هَلْ تُحِبُّ أَنْ تسْمَعَ مِنَ الكَلاَمِ مَا يُخَفِّفُ عَنْ مَنْكِبَيْكَ، وَيَنِمُّ علَى مَا فِي يَدَيْكَ؟ فَقُلْتُ: إِي وَاللهِ، قَالَ: فأَطْلِقْ لِي عَنْ خِنْصِرِكَ، بِمَا يُعِينُ على شُكْرِكَ، فَنُلْتُهُ رِدَائِي، فَقَالَ:

لَعَمْرُ الَّذي أَلقَى عَلَيَّ ثِيَابَهُ *** لَقَدْ حُشِيَتْ تلْكَ الثِّيابُ بِهِ مَجْدَا

فَتىً قَمَرَتْهُ المَكْرُمَاتُ رِدَاءَهُ *** وَمَا ضَرَبَتْ قِدْحاً ولاَ نَصَبَتْ نَرْدَا

أَعِدْ نَظَراً يا مَنْ حَبَانِي ثِيابَهُ *** وَلاَ تَدَعِ الأَيَّامَ تَهْدِمُنِي هَدَّا

وَقُلْ الأُولَى إِنْ أَسْفَرُوا أَسْفَرُوا ضُحىً *** وإِنْ طَلَعُوا في غُمَّةٍ طلَعُوا سَعْدا

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَارْتاحَتِ الجَمَاعَةُ إِلَيْهِ، وَانْثَالَتِ الصِّلاَتُ عَلَيهِ، وَقُلْتُ لَمَّا تآنَسْنَا: مِنْ أَيْنَ مَطْلُعُ هَذاَ البَدْرِ؟ فَقالَ:

إِسْكَنْدَرِيَّةُ دَارِي *** لَوْ قَرَّ فِيها قَرَارِي

لكِنَّ لَيْلِي بِنَجْدٍ *** وَبِالحِجَازِ نَهَارِي[1].

لقد اقتضى فهم "**مقامات الهمذاني**" العودة أولا قبل كل شيء إلى تاريخ تلقيها حسب "**ياوس**"، قصد الإحاطة بالآفاق التّاريخية التي حاولت الإجابة فيها عن أسئلة القراء الأوائل و القراء اللاحقين كما رأينا سابقا، الآن و قد انهينا إعادة كتابة القراءات وفق هذا التّاريخ ،سننتقل إلى قراءة ومساءلة ذلك النّص **– المقامة الجاحظية –** كأنموذج من مقامات الهمذاني في ضوء "**جمالية التّلقي**"، الّتي ترى أنّ أهمّ شيء في العمليّة الأدبيّة هي تلك المشاركة الفعالة بين **النّص والقارئ** – المتلقي– أي أنّ الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي و إعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل لنص ومستهلكه و هو كذلك القارئ الحقيقي له تلذذًا و نقدًا و حوارًا .

يعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة إنتاجه من جديد، وفق مجموعة من الإجراءات من بينها "**أفق الانتظار**" "**خيبة أفق**

[1]– محمد عبده، مقاماته بديع الزمان الهمذاني، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان،ط 2، 2005، ص77

الانتظار"، "**والمسافة الجمالية**" و"**مواقع اللاتحديد**". وقد حاولنا تقسيم هذه القراءة إلى أربعة أنماط إجرائية:

ب/ أفق الانتظار.

هي قراءة سيميائية أو قبل نصية أو "**النّشيطة المنشطة** "على حد تعبير**ـ محمد خرماش**.[1] وهي القراءة التي تقوم بتنشيط النّص عن طريق إعمال الرّؤية أي النّظر ثمّ استدعاء القدرات الموسوعة لملأ تمظهراته المعجمية.

إنّ اقرارنا بمصطلح "**أفق الانتظار**" معناه إيماننا القطعي بأن "**المقامة الجاحظية**" فعل تواصلي تستدعي حضور معرفة تصاحب الفعل القرائي، تُمكن القارئ من محاصرة المعنى النّصي ليعاد بناؤه من جديد و هو يمارس فعل القراءة خاصة، في اللّحظة التي يبدأ فيها النّص يُحدث وقعًا جماليًا خاصًا ،و هو الأثر الذي يبني مع القراءة دورا في انفتاح الطريق أمام القارئ لإضاءة عتماته، و بناء عليه فإنّنا سنستحضر في تعاملنا مع النّص ثنائية(*النّص (المقامة الجاحظيّة،*القارئ(المتلقي)، ونعتبرهما معا رحم عملية التّواصل فلا يمكن أن نتصور فعلا تواصليا في غياب الأطراف المساهمة في إبداعه وتشكيله وبنائه، خاصة وأنّنا بيّنا في القسم السّابق من الدّراسة اهتمام "**جمالية التّلقي**" بالقارئ واعتباره مخرج العمل الأدبي إلى الوجود، بل إنّه عنصر أساسي في إتمام عملية إنتاج النّص الأدبي نفسها والّذي يظل في حاجة إلى أداة تحققه وهي القراءة.

وبما أنّ القراءة تنتج عبر تداخلاتها المتعددة نوعا من التّفاعل بين **النّص و القارئ** وهو تفاعل ضمني مستمر و ممتد عبر الزّمن،يحقق انسجام النّص ممّا يتوجب استحضار "**أفق الانتظار**" الذي يستدعيه العمل و أفق التّجربة التي يلح عليها المستقبل (المتلقي) وبذلك يظهر أن "**أفق الانتظار**" عنصر مركزي وأداة إجرائية أساسية ينبغي أن تأخذ بعين الاعتبار.

انطلاقا من القراءة البصرية لنص" **المقامة الجاحظيّة**"ـ تجعل القارئ يحدد مجموعة من الإحالات المرجعية التي يمكن اعتبارها مكونات "**أفق الانتظار**" تفيد في التّواصل مع النّص بحكم أنّه مقيد بها ممّا قد يساعد **القارئ** في عملية الفهم والتّأويل وهي كما يلي :

[1] – محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، عدد 10، 1988، ص 54 .

1)تعين الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النّص من خلال لفظة "**المقامة الجاحظيّة**" المثبت أعلاه كمؤشر لغوي نصي يوجه به المتلقي وجهة محددة.

2)طبيعة النّص التّراثي.

3)طبيعة المتلقي: و هو فئة خاصة من القراء نفترض أنّها تملك معرفة و قدرة أدبية ممّا يمكنها التّواصل مع هذا النّص، بحيث تستخرج منه افتراضاته وتعمل باستمرار على إبراز طاقته الجماليّة، وبذلك فإنّها تساهم في بناء المعنى وتأويله، واستحضار القارئ يأتي من استحضار النّص- **المقامة الجاحظية** – والّتي تتم من خلالها عملية التّواصل التّفاعلي وهذا التّفاعل لن يتحقق إلا بما يحمله النّص من طاقة جماليّة .

إنّ هذه الاحالى كفيلة بخلق نوع من التّفاعل بين النّص "**المقامة الجاحظية**" وقارئه وهي بمثابة ذخيرة يمكن أن تتضمن سبل فهمه وتأويله، وتفتح مجالا للتفاعل أمام الإجراءات اللاحقة.

وبما أن الإجراء الأول "**أفق الانتظار**"**(الإعجاب و الاستحسان)** سنتوقف من خلاله على العتبات الأولى لنص المقامة باعتبارها المؤشرات الأولى لدخول عالم النّص.

ج/ الإعجاب والاستحسان (العنوان المقامة الجاحظية)

إنّ العنوان بنية دالة من بنيات النّص ونسق من أنساقه اللّغوية ،و ما هو في الواقع إلا بنية أولى لدخول عالم النّص واقتحامه، و قد اعتبر"**جاك دريد**"كثريّا بحكم موقعه المعلق على سطح النّص.

فالعنوان هو أول ما يصافح المتلقي و يصدم بصره وهو بمثابة العلامة الدّالة على شيء مجهول يقوم بتعريفه أو الإشارة إليه و قد يكون(المفتاح) :"**الذي يسمح لنا بالولوج إلى عالم النّص واستنطاق معانيه ودلالاته فهو كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول**"[1] إذ له الصّدارة يبرز متميزا بشكله وحجمه و هو كما يقول النّاقد "**عبدالله الغذامي** ":"**أول لقاء بين القارئ والنص**"[2]، وكأنه نقطة الحسم أين صار هو آخر أعمال

[1] – عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 7 ، 2004 ، ص160.

[2]–عبدالله الغذامي،الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،المركز الثقافي العربي، المغربي،لبنان، ط6، 2006، ص236 .

الكاتب و أول أعمال القارئ، فعنوان أي عمل فني هو دلالة كلية تنطوي على أبعاد عميقة وتحوي معان شاملة إذ هو:"**الكلمات التي تختصر التّفاصيل وتجمع الأشتات، هو البداية والنهاية** "[1] ،فـ"**المقامة الجاحظية**" عنوان يتوسط أعلى الصّفحة بلون داكن لا يشبه المتن وبخط عريض قليلا أكبر حجما من خط المتن كمرحلة انتقالية إلى المتن.ومن هنا فإنّ عنوان النّص "**المقامة الجاحظيّة**" يشدنا بأكثر من صورة بل بأكثر من قراءة إلى ما يحمله من أبعاد جماليّة ومعرفية تلتقي وتتماه وتتناقض أحيانا، لتستهل لقاء القراءة البصرية للقارئ بالعنوان ومصافحته كعتبة ممهدة لفهم الموضوع ونافذة يطل عليها من خلال النّص، دعوة صريحة موجهة للمتلقي لتهيئة "**أفق انتظاره**"الذي يكون تابعا في أغلب الظنون عند المتلقي بالموروث المعرفي السّابق ،الذي يفترض معرفة الجمهور له ويشرف القارئ بلقائه مسبقا .

هكذا فإنّ عنوان"**المقامة الجاحظية**" يفتح بفضائه الدّلالي للفعل القرائي على وحدتين بارزتين و هما "**المقامة الجاحظية**" ويحيلنا هذا أولا إلى المقامة أي المقام الذي هو الاستقرار والثّابت فهو في تعريفه اللّغوي: "**الموضع الذي تقيم فيه و المقامة بفتح المجلس والجماعة من الناس والمقام الإقامة أي موضعا و حسنت مستقرها ومقاما أي موضعا كما يعني القمة**"[2].

وما يهمنا من التّعريف اللّغوي (**المقامة**) وهي المجلس، والجماعة من النّاس، أما (**الجاحظية**)فهي ذو بعد معرفي جمالي يوحي بصاحب الكتابين المشهورين (**البخل، والحيوان**)وغيرهما، صاحب الشّخصية العلمية الأدبية إنّه :"**أبو عثمان عمرو بن بحر محبوب الكناني اللّيثي البصري" وهو الاسم الذي حفظته لنا الأجيال وقد ورد اسمه أيضا "أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني الفقمي**"[3]**ولد بالبصرة 775 م/ 159هـ وقد أطلق عليه لقب (الجاحظ) بسبب نتوء حدقتيه ممّا جعله دميمًا،و ربما**

---

[1]– إبراهيم رماني، أوراق في النقد والأدب، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1، 1985، ص186.

2. ابن منظور، لسان العرب، مادة (م، ق، م)، ص 244 .

3.شارل بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء، تر إبراهيم الكلاني، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط1، 1975، ص99.

لقب(بالحدقي)وهو أقل ذيوعًا من لقبه الأول، نجهل الزّمن الذي أطلق فيه هذان اللّقبان،ولعلّ مصدرهما طلابه ومريدوه"[1].

كان له أثر لا يمكن إغفاله في أولية الدّراسات البلاغية والنّقدية، التي تعتبر البدء المنظم لتدوين البلاغة والنّقد في التّراث العربي، ويعد الجاحظ مؤسس البلاغة العربية على حد تصور "**شوقي ضيف**" في كتابه "**البلاغة تطور وتاريخ**"[2].

فهو مؤسس للبلاغة العربية التي يقوم النّقد العربي على كثير من أصولها، وهو "**أول أديب عربي توسّع في دراسة هذا العلم وأعطاه الكثير من نشاطه الأدبي والفكري**"[3] فمؤلفاته نموذج واضح لامتزاج البلاغة بالنّقد مثل كتابه(**البيان والتبيين**)فمن خلال اسمه يتصور موضوعه أنّه يبحث في البيان أي في (**الأدب**) وفنونه، والتّعريف بأسباب قوته بتوافر عناصر الجمال الفني فيه، ودراسة العوارض التي تعتريه فتُعيقه عن تأدية رسالته، وهي توّلد الإحساس باللّذة الفنية بالتّأثير في المشاعر والعواطف وهذا ما يمكن أن يُفهم من كلمة التّبيين، التي عطفها الجاحظ على كلمة البيان، ومن هنا يمكن الرّبط بين الوجهين "**المقامة والجاحظ**"- **المقامة الجاحظيّة**- والجمع بينهما لتشكيل "**أفق انتظار**" لدى المتلقي من خلال العتبة – **المقامة الجاحظيّة**- والمتمثل في مجلس الحديث عن الشّخصية العلمية الأدبية التّراثية(**الجاحظ**)، وجملة الإفادة من ميزاته الفذة في البلاغة والنّقد، ممّا يجعل المتلقي في حالة من الإعجاب والاستحسان لمتن "**المقامة الجاحظيّة**".

د/ كسر أفق الانتظار

- *الدّهشة والحيرة*

يلحظ القارئ في "**المقامة الجاحظية**"، من خلال قول "**أبي الفتح الاسكندريُّ**": "**ونحن في الحديث نجري معه**"[4]، حتى وقف عند ذكر "**الجاحظ**" **وخطابته** " أين أنتم من الحديث الذي كنتم فيه"[5] ممّا يوحي للقارئ أنّ الهمذاني بصدد وصف مناقب الجاحظ ولسنه

1. شارل بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء، تر إبراهيم الكلاني، ص99.

2 . ينظر :محمد كريم لكواز ،البلاغة والنقد،مؤسسة الانتشار العربي،بيروت،لبنان،ط2006،1 ص205.

3- عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط4، 1986، ص326.

4 - محمد عبده، مقاماته بديع الزمان الهمذاني، دار الكتب العلميّة، بيروت،لبنان،ط2، 2005، ص77 .

5- المصدر نفسه، ص77.

وحسن سننه في الفصاحة، مستأنفا:" **فَقَالَ: يَا قَوْمِ لِكُلِّ عَمَلٍ رِجَالٌ،وَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالُ،وَلِكُلِّ دَارٍ سُكَّانٌ،ولِكُلِّ زَمَانٍ جَاحِظٌ،وَلَوِ انْتَقَدْتُمْ،لَبَطَلَ مَا اعْتَقَدْتُمْ،فَكُلٌّ كَشَرَ لَهُ عَنْنَابِ الإِنْكَارِ،وَأَشَمَّ بِأَنِ فالإِكْبَارِ،وَضَحِكْتُ لَهُ لأَجلُبَ ما عِنْدَهُ،وَقُلْتُ: أَفِدْنا وَزِدْنا،فقَالَ: إنَّ الجَاحِظَ في أَحَدِ شِقَّيِ البَلاَغَةِ يَقْطِفُ،وفِي الآخَرِ يقَفُ،والبَلِيغُ مَنْ لَمْ يُقَصِّرْ نَظْمُهُ عَنْ نَثْرِهِ،ولَمْ يُزْرِ كَلامَهُ بشِعْرِهِ،فَهَل تَرْوُونَ للْجاحِظِ شِعْراً رائِعاً؟قُلْنَا: لاَ،قَالَ: فَهَلُمُّوا إِلَى كَلاَمِهِ،فَهْوَ بَعِيدُ الإِشارَاتِ،قَلِيلُ الاسْتِعَارَاتِ،قَرِيبُ العِبَارَات.**"[1]

هذا القول يحيل متن "**المقامة الجاحظيّة**" إلى "**أفق جديد**"، مفاده يحيل لفكرة تدهش (**القارئ**) وتحيره ذلك أنّ – **الجاحظ –** ليس بليغًا، لأنّ البلاغة لا تقتصر على النّثر فحسب، بل لها شقان شق هو النّثر والآخر هو النّظم، والجاحظ ليست له شهرة يزاحم بها الشّعراء، على عكس "**أبي الفتح الإسكندريّ**" البليغ الّذي عمّ نثره نظمه متن "**المقامة الجاحظيّة**"، فهي إذن فعل (**الأنا**) في رؤيا واحدة هي إبراز الذّات وهي (**الأنا النّصية**).

استعمل "الهمذاني" أسلوبه النّرجسي (**حب الذّات**)حتّى يجعل القارئ مندهشًا وحائرًا في استيعاب "**الأفق الجديد**"، والمتمثل في "**كسر أفق انتظاره**" بخروج **قراءة** "**المقامة الجاحظيّة**" من أفق ألفهُ وراح يستعيد خبراته من خلال ما اكتسبه من تجارب سابقة، وبين خوض غمار أفق غريب عنه **وهو** (**أفق الأنا النصية**) التي جعلت الاحالة على أفق الانتظار السّابق– أمرا مستعصيًا ،وبذلك أسست(**الأنا النّصية**)،هُوية جديدة منفصلة لا تعترف إلا بذاتها داخل النّص وهي هُوية– **أبو الفتح الإسكندريّ** –.

لقد تمّ (**التّخييب**) وهي قراءة نقدية نصيّة لمتن "**المقامة الجاحظيّة**" حيث خيبت "**أفق انتظار المتلقي**"، لتحقق بذلك نفوذًا وانتشارًا في شفرة التّوقعات فانسجم النّص مع جماليّة التّلقي بإحداث "**المسافة الجماليّة**"، من خلال محاورة النّص وبالتّالي كلما كان النّص منزاحًا عن المعايير المعروفة لدى المتلقي حقق قيمة جماليّة أكبر.

- **المسافة الجماليّة:**

بهذا الظّهور لـ "**الذّات النّصيّة**" تشكل ما يعرف بـ"**المسافة الجماليّة**"، الّتي تحققت وفق قراءتين "**للمقامة الجاحظيّة**"، قراءة أولى أثناء ترقب القارئ لـ "**أفق انتظار**" مسبق

[1] – المصدر السابق،ص77.

ناتج عن مرجعيّة قرائية سابقة، و قراءة ثانية هي أفق استحدثه النّص" **أفق الذّات النّصية**" ممّا نتج عنه انزياح قرائي يعرف بـ"**المسافة الجماليّة**" في **قراءة** "**المقامة الجاحظية**"، وهي بالنسبة لـ"**ياوس**" المعيار الذي بواسطته تقاس قيمة الإبداع، ويبلغ الإبداع مجده كلما اتسعت "**المسافة الجمالية**" بين أفق توقع القارئ والأفق السّائد أو ما أسماه "**جاكبسون**" بـ "**التّوقع الخائب**".

المسافة الجمالية وفاعليّة القارئ:

إذا كانت عملية بناء "**أفق انتظار جديد** "لدى القارئ **(المتلقي)** يقتضي الوقوف عند الأسئلة، التي تم طرحها في تلقي "**المقامة الجاحظية**" وطبيعة التّأثير الذي أحدثته هذه الأخيرة من تأثيرات لدى القارئ، وذلك "**بكسر أفق انتظاره**" **وتخييبه** وإحداث "**مسافة جمالية**" فاصلة بين "**أفق انتظاره السّابق**" **وبين أفق انتظاره المستحدث**" في العمل الجديد.

ما يدفع القارئ **– باعتباره متلقي معاصر**– إلى القيام بردود فعل مختلفة مثل استنكار العمل ورفضه أو الاعتراف بنجاحه المفاجئ والإعجاب به، أو فهمه على نحو تدريجي ومتأخر.

وعلى مستوى هذه الرّدود المحتملة تقاس درجة أهميّة العمل وقيمته الجماليّة ولذلك ترى "**جماليّة التّلقي**" أن تخييب أفق انتظار القارئ يمثل معيارًا للحكم على قيمة العمل الجماليّة، ولاشك أن تخييب النّص "**المقامة الجاحظيّة**" لأفق انتظار القارئ وكسره قد أعطى خاصيّة جماليّة للنص التّراثي وللممارسة القرائية أيضا من "**منظور جماليّة التّلقي**".

هـ/ ردود الفعل

- **الاستنكار والرفض**

لقد فاجأت "**المقامة الجاحظية**" وخرقت أفق انتظار "**القارئ**" ومن ثمّ يمكن أن نتساءل كيف يمكن أن تكون ردود أفعاله إزاءها؟ وما درجة تأثير نفيها لأفق انتظار سابق لجماليّة نّص المقامة النّاتج عن تجاربه المعرفيّة الماضيّة ،وهل يستطيع أن يُعلق "**القارئ**" هذه التّجارب مؤقتا حتى يدمج الأفق الجديد بردود فعل جديدة؟

بمّا أنّ "**المقامة الجاحظية**" تعالج من منظور "**جماليّة التّلقي**" فسنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة، بدءا بأطروحات النّظرية التي تحاول أن تتجاوز قصدية المؤلف، ففي "**المقامة الجاحظية**" نفترض أن المتكلم هو الشّخصية الورقيّة- **أبو الفتح الإسكندريّ**- خاصة أنّه شخصية لها أهميتها في نص "**المقامة الجاحظية**"، وبذلك فإنّه عقد مع هذا النّص وغيره من نصوص المقامات ميثاقًا قويًا، وجعل لنفسه "**أنا نصيّة**"، حاضرة بعمق في فضاء النّص المدروس وغيره، ممّا يوحي بأنّ المتكلم **(الإسكندريّ)** يرفض الآخر- **الجاحظ** – فهي "**أنا نصيّة**" ترغب في تحقيق وجودها وكينونتها وذلك بقولها "**لكل زمان جاحظ**"[1].

فالملاحظ في هذا القول سيطرتها المحمّلة بشعور قوي ينبع من الأعماق و يكشف لـ"**القارئ**" بجلاء ،الرّؤيا المهيمنة في النّص دلاليًا وهي رؤيا "**الدّهشة والحيرة**" من خلال رفض الآخر وهو:**(الجاحظ)**،بحجة أنه لا ينظم شعرًا يضاهي به الشّعراء، و هو الأمر الذي يستوجب ردة فعل "**القارئ**" **المستنكرة والرّافضة** لهذا الأفق الجديد، لأنّ معارفه **(القارئ)** الجماليّة والمعرفيّة الجاحظيّة، تصادر تعسف "**الأنا النّصيّة**" والأهواء الذّاتية لها بإهدار قيمة "**الجاحظ** "وخصوصيته الجماليّة والمعرفيّة.

وما يمكن "**القارئ**" لِنفي سلطة "**الأنا النّصية**"، استحضاره ما أورده أبو الفدا: **(ت 732 هـ)**. في كتابه "**المختصر في أخبار البشر**".

"وصنف الجاحظ كتبا كثيرة منها كتاب البيان والتبيين جمع فيه من المنثور والمنظوم وكتاب الحيوان وكتاب الغلمان وكتاب في الفرق الإسلامية، وكان جاحظ العينين كاسمه، **قال المبرد: " دخلت على الجاحظ في مرضه فقلت كيف أنت فقال كيف يكون من نصفه مفلوج لو نشر ما أحس به ونصفه الآخر منقرس لو طار الذّباب به آلمه و قد جاوز التّسعين وقد أنشد:**

أترجو أن تكون وأنت شيخ كما قد كنت أيام الشّبـــاب
لقد كذبتك نفسك لبس ثوب دريس من الجديد من الثّياب

[1]–محمد عبده، مقامات بديع الزمان الهمذاني،ص77.

وقد روى أن موته كان بوقوع مجلدات عليه وكان من عادته أن يصفها قائمة محيطة به وهو جالس إليها وكان عليلا فسقطت عليه فقتلته في محرم هذه السّنة". [1]

وهكذا استحضر **(القارئ)** تجاربه الجمالية المعرفية الجاحظية وخاصة الأبيات الشّعرية التي نعتبرها رثاء ذاتيا لشخصيّة الجاحظيّة ،وجعل من مرجعيته المعرفيّة نفيًا في حق الأفق المستحدث من طرف النّص – **المقامة الجاحظية**– و أمرًا مرفوضًا، ما أحدث بذلك متعة جمالية تتجاوز :

1) انسجام أفق التّوقع مع المعايير الجمالية في النّص.
2) أو خيبة أفق التوقع.

إلى ما أسماه "**ياوس**": "**الانزياح الجمالي المقيس بردود فعل الجمهور...**"[2].

- **حوصلة وتركيب**

نستنتج في خلال هذه الدّراسة:

*يكشف مشروع "**هانز روبيرت ياوس**" على الاشتغال الدّائم للفهم وإعادة الإنتاج الإجابيّة لما تركه الماضي لنا، ولا يجب أن يظل محصورا في الأعمال منظورا إليها وكأنها منعزلة، الواحد منها عن الآخر، وإنّما إدراج العلاقة بين هذه الأعمال ضمن ذلك التّفاعل بين العمل وقارئه، ضمن مركبة العلائق المتبادلة بين الإنتاج والتّلقي، فالقارئ يؤسس جدوى استمرارية حياة العمل الأدبي بين الماضي والحاضر. وهو عنصر أساسي في سيرورة تكون العملية الإبداعيّة.

4/ مواقع اللاتحديد:

تعتبر مواقع اللاتّحديد خاصية جمالية و تشتمل على العناصر الآتية: *"**الأفكار الغامضة، الرّموز المبهمة، الألغاز، الإيحاءات الضمنية، المفارقات، المتناقضات، ثم البياضات مثل الحذف والانقطاع والتوقف**[3]. وبالنّظر إلى غموض هذه العناصر اللاتحديد، فإنّ دور المتلقي يكمن في العمل على ملئها حسب قدرته المعرفية

[1] مجلة المورد ،تصدرها دار الثقافة والفنون، دار الجاحظ، العراق، المجلد السابع، العدد4، 1978، ص114.
[2] ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية. المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص123/111
[3] ينظر، سعيد عمري ،الرواية من منظور جمالية التلقي، ص 9.

والموسوعية، وقد اعترف "**ياوس**" بمدى أهميتها لكن هذه المواقع غير واضحة في النّص– **المقامة الجاحظية**– لأنها تعتبر من الأدب التّراثي الذي يتسم بالتّماسك والانسجام والوحدة على خلاف الأدب الحديث.

ثالثا: الموروث الأدبي "فن المقامة" من توقعات القارئ إلى معنى التّجربة الجماليّة.

ممّا سبق يمكن الحديث عن "**جماليّة التّلقي**" بأنّها نظرية أعطت للقارئ حق العودة للتّجربة الجماليّة[1] الّتي تعتبر النّص "آلة كسولة "يحتاج إلى القارئ كنسق مرجعي لاستنباط فعل التّوليد والتّأويل الدّلالي متجاوزة بذلك سيكولوجيّة القراءة سوسيولوجيّة القراءة أيضا، إلى رؤية جديدة بمفهوم استحلاب النّص الّذي هو قادر على استقطاب القارئ ودفعه إلى تحقيق هُويته وبناء معناه.

غير بعيد عن مصطلح أيزر لـ"**فعل القراءة**" ذكرى **نظيره هانز روبارتياوس** مصطلح التّلقي الذي يدل بمفهومه اللّغوي معنى الاستقبال، الرّجل يلقي الكلام أي يلقنه، وتلقاه أياستقبله، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله[2]و ويقال لقي فلان الشيء طرحه إليه [3] واستقبال المسافرين Reception، مستقبلة في نزلReceptionist "[4].

ومنه وضع مسمى لنظريته "**نظرية الاستقبالReception Theory**"، ولكن هذا المصطلح بات موضوع جدال بين المهتمين بهذه النّظرية، لعدم التّمييز بين "**الاستقبال**" و"**الاستجابة**" المتعلقان بلا شك برد فعل المتلقي، حيث هناك من يرى بأن "الاستقبال

---

[1]– الجماليّة مصدر صناعي مشتق من الجمال، و يصعب وضع مصطلح جمال تحت تعريف منطقي واضح، لأنه قيمة من قيم الوجود، التي يمكن تذوقها و ادراكها و بالتالي تتغير مفاهيمه و مصطلحاته تبعا للتغيرات الفكرية. الجمال لغة مصدر الجميل، والفعل جمل أي حسن. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة جمل، ج:1، ص:503..

[2]–ابن منظور جمال الدّين أبو الفضل محمد بن مكرم، لسان العرب، منشورات الكتب العلميّة، بيروت ط1،2002 ، ج15، مادة لقا،ص297.

[3]– ينظر روحي البلعبكي ومنير البلعبكي، المورد، دار العلم للملايين،بيروت،ط2، 1977،ص924.

[4]–Paul Robert, le petite rober,paris,1987,p 1621.

يرتبط بالقارئ بينما الاستجابة لها علاقة بالأوجه النّصية في حقل الأدب، وبالتّالي كيف يمكن التّمييز بين جماليات الاستجابة وجماليات الاستقبال"[1].

وبهذا **فـ"نظرية القراءة"** قد استقطبت الرائدين في مدرسة كونستانس**هانز روبرت ياوس**H.R.Jauss بمصطلح التلقي**ولفولفانغإيزر**Wolfganlser بمصطلح فعل القراءة، ومن ثم فإن دلالة المصطلحان تعد واحدة لدى المشتغلين بهذه النّظرية، وإن ورد المصطلح بتسميات مختلفة خلال التّرجمة العربيّة، نظرية التّلقي، نظرية الاستقبال، نظرية القراءة، جمالية التّلقي، جماليّة الاستقبال.

من الواضح أن "**نظرية القراءة**"تتكىء على مؤثرات كثيرة مرجعيّة وتأسيسيّة، منها نظريةالفينومينولوجية أو الفلسفة الظاهرتيّة، الّتي ظهرت في ألمانيا مع "**هورسل**" [2] **Edmund Husserl (1859-1938)** ورومان "**انغاردن**" [3] **Roman Ingerden (1893-1970)**، وترتكز هذه الفلسفة على ترابط الفكر والوجود الظّاهري للأشياء، وبتعبير آخر تؤمن هذه الفلسفة بتفاعل الذّات والموضوع بطريقة تواصليّة من الصعب الفصل بينهما، وهذا ما ينطبق على تواصل القارئ والنّص ضمن التّفاعل الّتأويلي قصد الوصول إلى الدّلالة وإعادة بنائها من جديد في ضوء "**عمليّة التّلقي**"، وهو ما قال عنه **أيزر**" في الموضوعات الّتي يلتقي فيها النّص والقارئ من أجل الشروع في التّواصل"[4] ، كما ساهمت **الهرمينوطيقا(التّأويلية)** لدى **جورج غادامير** "[5]**Gadamer George** في دراسة الكيفية الّتي تتعامل مع النّصوص عن طريق استنتاج المعنى سواء أكان ظاهرا أم

1-روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتّوزيع،سوريا،1992،ص7.

2- ينظر فؤاد عفاني، رحلة التّلقي. رحلة الهجرة، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق ، سوريا،2011،ص53.

3- ينظر المرجع نفسه ، ص:63.

4- فهيمة لحلوحي، جماليات التّلقي في رائية عبد السّلام بن رغبان الحمصي، مجلة قراءات، مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللّغات، جامعة بسكرة،الجزائر،ع1،ماي 2009، ص193.

5-فؤاد عفاني، رحلة التّلقي.. رحلة الهجرة، ص:85

مختفٍ عبر عمليّة الفهم والانتقال من المعنى إلى الدّلالة ، بالإضافة إلى رؤى البنيوية سواء أكانت شكلانيّة أم لسانيّة وظيفيّة أيضا الّتي لها اهتمامات بالدّراسات المحايثة لنّص، وبالإشارة إلى أنظمة التّواصل **الجاكبسوني** الّتي تركز على عناصر التّواصل السّتة: "المرسل، المرسل إليّه والرّسالة والقناة والمرجع واللّغة"[1] ظهرت "**جمالية التلقي** "لتتجاوز الأنساق والسّياقات في عمليّة الإبداع لتتجه نحو الأثر الفني والقارئ.

وهكذا انتشرت النّقدية الجديدة في الدّراسات الألمانيّة، إذ أثبتت هذه النّزعة أنّها رد فعل للانتفاع بالنّص الأدبي والاهتمام بالقارئ كمكون أساسي في العمليّة الإبداعيّة، غيّر أن الاهتمام بالقارئ والقراءة قد بدا قبل ظهور "**نظريّة التّلقي**"، مع **جون بول سارتر** في كتابه "**ما الأدب؟**" تحت عنوان لمن نكتب؟" [2]

إنّ اهتمام "**نظرية التّلقي**" بالقارئ، مسألة أثيرت منذ القديم، إذ نجد أصداءها في التّداول الشّعري القديم أثناء الإنشاد، فالشّاعر وهو ينشد قصيدته، يفترض قارئا إما أن يكون هو الممدوح أو المثقف الّذي يحضر عمليّة الإنشاد والإلقاء، لكن لم يسّم "**متلقيا**" بل كان يسمى بـ"**المخاطب**".

كذلك في وظيفة الشّعر في إحداث المتعة الجماليّة، فقد عبّر النّقاد العرب عن هذه المتعة باللّذة والطّرب والهزة والسّرور والأريحية، حيث يقول **حازم القرطاجني**" الأقوال الشعرية...القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النّفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يريد، بما يخيل لها فيه من خيّر أو الشّر"[3]، ومنه جاء أثر الأدب على النّفوس ودور هذا الوقع في قبول النّفس للسّلوكات وخاصة الفضائل الّتي تميل لها الفطرة البشرية وتنبسط لها عكس الانقباض ممّا تمجه ونجد في يقول آخر يبيّن لنا نوعية التّلقي ومدى أهميته في التّأثير على نفسية **المتلقي** "وللنّفوس في تحريك شديد للمحكيات

1- نبيلة إبراهيم،(حديث مع فولفانغ أيزر)،مجلة فصول المصرية، المجلد 5،العدد1، 1984.

2- جون بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، القاهرة، ص70.

3- حازم بن محمد بن الحسين القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص105.

المستغربة، لأنّ النّفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهود في أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما خيّل لها ما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره قبل، ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود"[1]، بمعنى هناك عاملان وهما الطرافة والاستغراب يأثران في عمليّة الاتصال والتّأثير في المتّلقي على خلاف الأمور والعهود لا يكون لها الوقع ولا تحرك النفوس لها. ولا شك أنّ المبدع في تراثنا، يعد النّص وعيناه على المتلقي، فيجتهد في إشباع هواه وتلبيّة رغباته ومراعاة مقامه، ولعلنا نجد في مقدمة القصائد أوضح دليل، كل ذلك يعمل على استعداد النّفوس لتّلقي و إن زاد **القرطاجني** على موافقة الكلام لمقتضى الحال عنصرا آخر ، أن تكون النّفوس معتقدة في الشّعر أنه حكم وأنه غريم، يتقاضى النّفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه "[2]، وهذا دليل على مدى استجابة النّفوس لسحر الشّعر.

وأما عن ارتباط المجتمع بالأدب ورؤيته للشعر خاصة كسجل أحداث الواقع، وعامل فاعل في تشكيل مجريات الحياة ويهدف إلى إحداث **المتعة الجماليّة** الّتي يمكن بدورها أن تؤثر في تشكيل سلوك المتلقي والسمو بها ومن ثمة تعديل سلوك القوم، فمن المسلم به عندهم الشعر "ديوان العرب وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها "[3]، وهذا دليل على إيمانهم بالشّعر و مكانة الشّاعر الّذي ينجح في إرضاء المتلقي" وكان الشّاعر في القديم ينزل منزلة النبي فيُعتقد في قوله ويصدق في حكمه ويؤمن بكهانته"[4] وهذا يوضح لنا أن الشاعر عمل جاهدا على توافر الكمال الفني في نصه بما يشبع حاجة المتلقي فنيا وجماليا ليؤثر فيه.

1- حازم بن محمد بن الحسين القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب الخوجة ،ص96.

2-المصدر السابق،ص121.

3-أبو هلال العسكري(الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري)، كتاب الصناعتين،(الكتابة والشّعر)،تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،1986،ص38

4-أبو الحسن حازم القرطاجني، المصدر السّابق،ص124.

إنّ هذه التّصورات للمجال الفني في النّص الأدبي هي اتحاد الرّؤيّة بيّن النّقاد العرب، لقد صار النّموذج التّصاعدي الّذي عمل على ترسيخ التّصور المسبق للنّص بما يرضي ذوق المتلقي، وبذلك يتفق النّص مع أفق توقع المتلقي على حد تعبير ياوس، ويصبح دور المتلقي –القارئ– مستهلكا أكثر من كونه منتجا للمعنى أو مساهما في إنتاجها، هذا النّموذج أخذ بعد ذلك بعدا فلسفيا عند **حازم القرطاجني**باستخدامه لمصطلح **التّخييل** "التّخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشّاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورا ينفعل لتخيلها وصورها وتصويرها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض[1]، الّذي يقصد به إيهام المتلقي بتمثل التّجربة الفنية وتصويرها في مخيلته، ممّا يحدث لذة عُبر عنها **بالتّعجيب**، وقد يكون لهذا التّأثير رد فعل المتلقي، فمصطلح التّخييل يقابله مصطلح التّلقي بدلالة واحدة وهي ورود النّص إلى ذهن القارئ.

وقد أشار **عبد القاهر الجرجاني ت 471هـ** كغير من النّقاد إلى عمليّة التّلقي، بأنها تقوم على التّفاعل بين القارئ والنّص، حيث يشبه القارئ الجيّد للنص "كالغائص في البحر يحتمل المشقة العظيمة ويخاطر بالروح ثم يخرج الخرز"[2]، أي يخرج المعاني البعيدة الّتي يشبهها بالدرر، وهذا التّصور للعلاقة الدّيناميّة بين –القارئ والنّص– هي ما يعرف في النّقد المعاصر **بالنّموذج التّفاعلي.**

بعد هذا الطّرح يمكن الحديث عن مصطلح التّلقي في تراثنا كمفهوم وليس كمصطلح، فقد اهتم النّقاد بدور القارئ في إنتاج الدّلالة من خلال تفعيل النّص و فك شفراته، ولكن بترسيخ الجانب الشّفوي للتّلقي في الشّعر و الخّطابة ممّا يعكس لنا اهتمامهم بحسن الإنشاد وجودة الإلقاء، على عكس ما بلوره الفكر الغربي في أوساط السّتنيات **(1966م)**

1– حازم بن محمد بن الحسين القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب الخوجة ،ص89.

2–عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ – ريتر،دار الكتب للتّراث العربي، ط2، مجلد1979،1، ص130.

في إطار مدرسة كونستانس على يدي كل من **هانز روبيرت هاوس**"**H.R.Jauss**" **وفولفغانغ أيزر**"**Wolfgang Iser**" منظري هذه النّظرية.

وبذلك فقد أعادت جماليّة التّلقي دور المتلقي بحضور فاعل في العمليّة الإبداعية، حيث يقول "**ياوس**" بناء تصور جديد لمفهوم العمليّة الإبداعيّة من حيث تكونها عبر الزّمن، التّاريخ وطرق اشتغال القراءة ، ودور القارئ في إنتاج هذه العمليّة "[1].

وانطلاقا من قول**ياوس** المنهج الجديد "لا يسقط من السّماء ولكن له مكان في التّاريخ"[2] تنتقل الرؤى النقدية من النّقدية الفلسفيّة السّابقة كالشكلانيّة، البنيويّة، التّفكيكيّة وهي" جميعا تلغي مرجعيات الأدب الخارجية لاسيما التاريخ "[3] إلى الاهتمام بتاريخ التّلقي كما عبر عنه ياوس في قوله" ولهذا يمكن أن نضع لتاريخ الأدب مثلما اقترح بلومبرج لتاريخ الفلسفة الّذي بناه بأخذ أمثلة من المنعطفات التّاريخية الّذي أسسه على منطق السّؤال والجواب"[4]، وبهذا نشأت الدّراسة الألمانيّة ذات الآليات التفاعليّة بين أقطاب الفعل القرائي وزمن تلقي الأثر الأدبي(قراءة سابقة ولاحقة لقراء متعاقبين لأثر الأدبي)، وهي الّتي أفرزها الجهاز المفاهيمي الياوسي إن صح التّعبير، وأدواته النّقديّة ويمكن أن نمثل منها: "**أفق التّوقع**"**Waiting Horizon**، حيث يلعب دورا بارزا في أطور نشوء جماليّة التّلقي وهو مصطلح في الحقيقة لم يكن من ابتداع "**ياوس**" حيث أنه كان مستعملا في الدوائر الفلسفيّة الألمانية، فقد استخدمه "**غادامير**" بمفهوم أفق التاريخ ويعني عنده أنه" لايمكن فهم أي حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب الّتي تترتب عليها، تاريخ التّفسيرات والتّأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي الّتي تمكننا بعد أن

1-روبار سي هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل، ط دار الحوار، سوريا، دت ،ص24.

2-محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، ط المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر ،بيروت،لبنان،1999،ص39.

3 - المرجع نفسه،ص41.

4- Hans Robert Jauss,Pour une Esthétique de la réception,Gallimard,paris,1978,p49 نقلا عن مقال حافيظ إسماعيل علوي،مدخل إلى نظرية التّلقي.

اكتمل العمل وصار ماضيا من فهمه كواقع ذات طبيعة تعدديّة للمعاني وبصورة مغايرة لتلك الّتي فهمها بها معاصروه"[1]

وبذلك مكنت "**جماليّة التّلقي**" الفن من استعادة تاريخيّته بالنسبة للمناهج الشّكلانية والوضعيّة الفيلولوجيّة، وأصبحت اهتمامات "ياوس" ذات طبيعة تأويليّة خالصة عبر عنها "بالتّجربة الجماليّة" وهو التّعبير الّذي يتردد في معظم كتاباته، حتى أن كتابه الأساسي الّذي أصدره بالألمانية عام**1979م** حمل عنوان "**التّجربة الجماليّة ونظرية التّأويل الأدبي**" في تصور جديد بيّن النّص والقارئ، وهي نقطة التّصور ذاتها الّتي انطلق منها **فولفانغ أيزر** في كتابه "**فعل القراءة**".

ممّا تقدم يمكن القول أن "جمالية التلقي" أثبت استرجاع حق القارئ والتّاريخ والنّص من زاوية تأويل النّص ضمن سيرورة القراءة عبر الزّمن بتفاعل القارئ.

وقد تأثر النقد العربي بهذه الدّراسة الجديدة ، ويمكن رصد مجموعة من الأقلام النّقدية على سبيل التّمثيل لا على سبيل الحصر، **عبد الفتاح كليطو** في كتابه "الحكاية والتّأويل"[2] و "الأدب والغرابة، ، **حميد حميداني** في كتابه "القراءة وتوليد الدّلالة"[3]، **محمد مفتاح** في كتابه "التّلقي والتّأويل"[4] .

انطلاقا مما تقدم وفي خضم مغامرة البحث عن المعنى في رحلة التّأويل ضمن الموروث الأدبي "فن المقامة"، وإذا رمنا تجسيد هذه مفاهيم، أخذنا نموذجا من المقامة المشرقية، ونظيرتها من المقامة المغربيّة، لاختبار مدى تجسيد هذا النّص في ذائقة القارئ وفي وعيه، ومدى تحقق "أفق التّوقع" الّذي يرسمه النّص وانزياحه الجمالي.

1- عبد النّاصر حسن محمد، نظرية التّوصيل الأدبي، المكتبة المصريّة، المطبوعات، القاهرة، مصر، 1999، ص102

2-عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتّأويل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط 1، ،1988.

3-حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء،ط1، 2003.ص87.

4-محمد مفتاح، التّلقي والتّأويل، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء،ط1 ،1994، ص69.

1/ فن المقامة – النّص التّراثي- نحو تجدد القراءة

يعتبر فن المقامة من أقدم الأنواع الأدبيّة، كما أنه يحتل مكانا واسعا بين الآداب المشرقيّة والمغربيّة قديما وحديثا، فالمقامة من الجناس الأدبيّة الّتي تصور العادات والتّقاليد والآراء، وتعتبر كذلك حمولات أدبية تحمل في طياتها معارف تعليميّة وتاريخية كمقامات بديع الزمان الهمذاني، الحريري وغيرها في المشرق ومقامات بن ميمون الجزائري، وركن الدّين محرز الوهراني الجزائري وغيرها في المغرب.

2/ التّلقي والمخطط القرائي بين أفق توقع القارئ والتّجربة الجماليّة.

أ/ أفق التوقع: Waiting Horizon

تستتبع "جماليّة التّلقي" العلاقة الجدليّة بين أفق التّوقع(ما يتضمنه النّص)وأفق التّجربة(ما يفترضه القارئ)، وتفتح حوارا بين الماضي والحاضر"مدرجة التّفسير الجديد ضمن السّلسلة التّاريخيّة لتفعيلات المعنى."[1]، إنه مفهوم يستدعي استحضار نص المقامة ليتفاعل مع قارئه"فبواسطة هذا التّفاعل يتم التّبادل الدّائم بين المؤلفين والمؤلفات والقراءنبين تجربتي الفن الحاضرة والماضية"[2].

- **الإعجاب والاستحسان**

لعلّ المقامة المشرقيّة –**المقامة الهمذانيّة (357هـ-398هـ)** أنموذجا- نص يُعتمد سابقا كمعيار مقارنة الأعمال الأدبيّة، فهو نموذج تراثي غرضه تعليم الصبيّة فنون القول وتقنيات التّعبير، كما أقر بذلك عدد غير قليل من قراء هذا النّص حيث يقول أحدهم" لم يقصد فيه إلى القصة بقدر ما قصد فيها إلى الثّورة اللّغوية والألفاظ الّتي

1-هانز روبارت ياوس، جماليّة التّلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى لثقافة، المشروع القومي للترجمة،العدد484،ط 2004،1،ص103.

2- المرجع نفسه،ص102.

انقطعت الصلة بها أو كان النّاس أن يجروا عليّها اللسان"[1]، وبالتّالي فالأعمال الّتي قلدت هذا النّموذج التّراثي بنجاح كانت تعتبر جيدة أو مقبولة، أما تلك الّتي خرجت عن أعراف النمّاذج العريقة فكانت تعتبر رديئة، وكانت مهمة القارئ النّاقد هي قياس الأعمال الأدبيّة في الحاضر مقابل القواعد الثابتة، وهي بالطبع رؤية نقديّة تحاول "**جماليّة التّلقي**"التّخفيف من صرامة معاييرها بإقحام التّفاعل المباشر بين النّص والمتلقي–القارئ– في عمليّة القراءة مولدة ما بات يعرف بـ (أفق التّوقع، الخيبة، تأريخ الأدب، القارئ الضمني) وغيرها من آليات المقاربة الجماليّة لمدرسة كونستانس.

لقد اقتضى استجلاب فن المقامة المشرقيّة استحضار المشاركة الفعّالة بين النّص ومتلقيه، في ضوء "**جماليّة التّلقي**" الّتي تقر بان الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له بكونه هو المرسل إليّه والمستقبل للنّص تلذذا ونقدا وحوارا، "فالمعنى ليس شيئا يستخرج من النّص، أو يتم تجميعه من إيحاءات نصيّة، بل يتم التّوصل إليّه من خلال عمليّة تفاعليّة بين القارئ والنّص" [2]، وكذا الكشف عن المشاركة التّفاعليّة التّواصلية السّابقة بين التّفاعل الشّعوري(القراءة)وما هو لفظي(نص المقامة المشرقية) لتشكيل نسق للقراءت السابقة مولدة بذلك تاريخ التلقي لها، حيث يقول **أيزر**" يعتمد تاريخ التّلقي إلى شهادات القراء الّذين يطلقون عبر فترات مختلفة من الزمن، أحكاما على أثر معين"[3] .

وهذا يجعل من نص المقامة المشرقيّة ترصد تأويل الكثير من التّفاعلات القرائية، كتفاعل القارئ "شوقي ضيف" فنتجت عنه قراءة تقليدية حيث يرى فن المقامة" غاية الّتعليم وتلقين الناشئة صيغ التّعبير" [4]، كما أثار تفاعل القارئ "**مصطفى الشّكعة**" قراءة

1–إبراهيم علي أبو الخشب، تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية،دط،دت،ص373.

2–روبرت سي هولب، نظرية التّلقي(مقدمة نظرية) ترجمة خالد التوزاني وجيلالي الكدية، منشورات علامات،ط1، 1999،ص141.

3–فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، ترجمة أحمد المدني، آفاق المغربيّة،العدد6 ،1987،ص28/28.

4–شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف،مصر،ط3، 1973،ص5.

رصدت في قوله" لا مانع أن نحاول إخضاع مقامات البديع لقواعد القصة" [1]، وتعقبه تفعيل "**عبد المالك مرتاض**" للنص المقامي ممّا تمخضت عنه قراءة وصفت المقامة "قصة تتضمن مقومات فنيّة"[2]،

إن القارئ المستقرئ لسيرورة تلقي نص المقامة المشرقيّة، يكتشف قراءة نشيطة للنص المقامي المشرقي من طرف قراء متعاقبين، الّذين تم بفضلهم تفعيل عمليّة القراءة، ممّا نتج عنه حصيلة قراءات متعاقبة شكلت جزءا من "**التأريخ الأدبي**" لأنه نتاج قراءات تم تسجيلها وترتيبها وحفظها مقاربة لمفهوم النّموذج الياوسي، وليس كل القراءات الّتي تشكل "**تأريخ الأدب**" لنص المقامة المشرقيّة بعينها. حيث يقول **ياوس:** "ينبغي تجديدا لتأريخ الأدبي بإلغاء الأحكام المسبقة الّتي تتميز بها النّزعة الموضوعيّة التّاريخية، وتأسيس جماليّة الإنتاج والتّصوير التّقليدية على جماليّة الأثر المنتَج والتّلقي، فتاريخيّة الأدب لا تنهض على علاقة التّماسك القائمة بعدياً بين "ظواهر أدبية" وإنما على تمرس القراء أولاً بالأعمال الأدبيّة ، وتعد هذه العلاقة الحوارية أيضا المسلّمة الأولى بالنسبة لتأريخ الأدبي، لأن على مؤرخ الأدب نفسه أن يتحول أولا وباستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديده تاريخيا، أي أنه ملزم بتأسيس حكمه على الوعي بوضعه ضمن السّلسلة التّاريخيّة للقراء المتعاقبين" [3]

إن هذه القراءات المتعاقبة تولد أحكاما تشكل ما يعرف بـ "أفق التوقع" الّذي يُربك القارئ لاحقا في تقبل الشّكل الجديد للنّوع الجنس الأدبي ذاته، أثناء قراءة نص المقامة المغربيّة زمن "**الاتصال التّفاعلي**"[4] وهو زمن انصهار القارئ والنّص في بوتقة واحدة.

1–مصطفى الشّكعة، بديع الزّمان الهمذاني رائد القصة العربيّة والمقامة الصحفيّة، ص392.

2–عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، ص479.

3–هانز روبيرت ياوس، جماليّة التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق،ص43.

4–محمد خرماش، مقال فعل القراءة وإشكاليّة التلقي، ينظر عبر موقع سعيد بنكراد www.saidbengrad.net.

وبالعودة إلى الأثر المقامي المشرقي وبناءً على التّصور النّظري الجديد بين النّص وتعاقب قرائه، فإن المقامة المشرقية تستوجب حتميّة استحضار "**أفق التّوقع**" أو ما يعرف بـ"أفق الانتظار الّذي يخبرنا عنه**ياوس**" أفق الانتظار ذلك الّذي يتكون عند القارئ من خلال تراث سلسلة من الأعمال المعرفيّة السّابقة، وبالحالة الخاصة الّتي يكون عليّها الذّهن، وتنشأ مع بروز العمل الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته وكل أثر أدبي ينتمي إلى الجنس، وهذا يعود للتّأكد على أن الأثر يفترض أفق الانتظار بمعنى مجموعة من القواعد السّابقة الموجودة تجاه فهم القارئ(الجمهور) وتمكنه من تلقي العمل بشكل تقييمي"[1]، فياوس بهذا القول يربط بين الجنس الأدبي وما سبقه من قوانين تتمثل في التّراث والتّقاليد السّائدة لدى القارئ وآفق انتظاره، الّذي يقتبس منه درجة انتماء الأثر الأدبي إلى النّماذج السابقة أو يخيب توقعه لهذا الانتماء.

من رؤية "**ياوس**" يبدأ القارئ للمقامة المشرقيّة –مقامات بديع الزّمان الهمذاني– بالقراءة السّيميائية للعنوان، وهي قراءة قبل نصيّة أو النّشطة المنشطة على حد تعبير محمد خرماش[2] ، حيث تتولد عنده استدعاء "**أفق التوقع**" الناتج عن قراءة القراء المتعاقبين وذلك باستحضار القدرات المعرفيّة النّاتجة عن السّياقات المرجعيّة السّابقة عند الجمهور**(القراء المتعاقبين)** حول الجنس الأدبي، من خلال الإشارات والتّلميحات الضمنيّة، بدء بالعتبة النّصية الّتي تحيل المقامة المشرقية عند القارئ أو السامع إلى أدب تراثي يستحق وصل حاضره بماضيه ، ممّا يتبادر إلى ذهنه أحكام القراءات السّابقة، وتتسارع إلى وعيّه بنية التّجربة الجماليّة، ووظائفها المتحققة من خلال الجنس الأدبي الذّي يحيل إلى حقل قصة و فن السرديات، فيحضر "**أفق التوقع**" في تصوراته، وفقا للبناء الهيكلي وسلطة النّص الحكائي المتداولة تقليديا.

1- عبد النّاصر حسن، نظرية التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، ،ص133.

2- محمد خرماش، فعل القراءة وإشكاليّة التلقي، مجلة علامات،العدد1، 1988،ص54

ب/ البناء الهيكلي وسلطة النّص الحكائي.

إن التّعامل مع نص المقامة المشرقيّة يفترض على القارئ أن يضع مخططا قرائيا يسير عليه وذلك بتحديد خطوات محددة يتبعها للوصول إلى الغاية وأحيانا وحسب التّفاعل مع النّص الّذي يفرض مراحل تناوله الّتي لا تخرج عن أفق توقع القراء المتعاقبين(الجمهور) بغيّة وصف تلقي العمل برؤيا قراءات سابقة و هو ما ذهب إليه ياوس في قوله "تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه هذا العمل"[1].

ومن المعلوم أن المقامة المشرقية عند الكثير من قرائها عمل سردي، ممّا يتشكل كمجسم في مخيّلة القارئ فيُحدد بذلك تصميمه وأعمدته وفق ما ذهب إليه القراء المتعاقبين، فيتم استجلابها كـ"نشاط إرادي يرتِب خلاله الكاتب العناصر والأسس الفنيّة الرئيسية الّتي تتكون منها حبكة فنيّة ترتيبا إراديا"[2] .

إن هذا التّخطيط يعتبر استراتيجيّة مدروسة وضعت من طرف المبدع من أجل التّأثير في المتلقي بغية اقناعه أو توجيه فكرة ، وهو التّصميم القبلي الّذي قال عنه **قريماس Grimas** :"أن السّرد يكون مبنيا بصورة مسبقة حتى قبل تشكله وهذا ما يسمى بالإطار الشّكلي لجنس السرد"[3].

والنّص السّردي في الغالب ينقسم إلى بداية ووسط ونهايّة وهكذا يصبح النّص المقامي المشرقي يتقاطع مع الانجاز المعماري الّذي يعتمد على مرحلتين أساسيتين: التّصميم ثم الانجاز حسب ما ذهب إليه عبد المالك مرتاض في قوله:" التّصميم هو فكرة المهندس المعماري وبنيّة البناء هي إنجازه"[4].

1-هانز روبيرت ياوس، جماليّة التّلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق،ص44 .

2-خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنيّة، ،ص119.

3-حسين خمري، فضاء المتخيل، منشورات دار الاختلاف، الجزائر،ط1، 2002،ص83.

4-عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين إلى أين، محاضرات ألقيت على طلبة الماجستير في الأدب العربي للسنة الجامعة80/1981 ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر،1983.

وإذا اعتمد القارئ قراءة عبد المالك مرتاض كنموذج قرائي لتفعيل النّص المقامي المشرقي، فإنه يسير على نفس الاستراتيجية السّرديّة أي التخطيط المسبق والمتمثل خاصة في ثالوث: البداية ، الوسط، النّهاية، كما يتصور المقامة باعتبارها قصة فنيّة"[1]، تُجلي مقومتها الفنيّة[2] 1/الحبكة2/الشّخصيات-3/ العقدة/ جانب الزّمان والمكان والخيال).

وبذلك تحضر استراتيجيات المقامة المشرقيّة ومقومتها الفنيّة في مخيّلة القارئ – **المقامة البغدادية لبديع الزّمان الهمذاني**[3]- كنموذج في الجدول الآتي:

المقامة	البداية	الوسط	النّهاية
البغدادية	**يحل الراوي بغداد وفي السّوق يشتد عليّه الجوع ولا دينار بين يديه**	**يظهر سوادي يكثر العقد في إيزاره، يوهمه الراوي أنه يعرفه ويستدرجه إلى المطعم يأكل ثم يتسلل تاركا السّوادي يواجه مصيره.**	**ينال السّوادي جزاءه صفعا ولكما**

من خلال الجدول يتبين أن "بديع الزّمان الهمذاني" اعتمد فن القصة لها بداية و الوسط والنّهاية، وهذا ما ميز مقاماته حيث امتازت بالسّلاسة نظما ونثرا، وانسجام تسلسل الحوادث، ووفرة المصطلحات اللغوية، وبهذا تَشكل "**أفق التوقع**" كنموذج للمقامة المشرقيّة لدى القارئ، قد يتقبله أو يرفضه من خلال تلقي جديد لنفس الجنس الأدبي- المقامة-، ينتج عنه اعتراض موازٍ أو اندماجا في الأفق، حسب "**أفق الانتظار**" في نظريّة "**ياوس**" الّذي يمثّل حجر الأساس في ترصد مصطلح "تأريخ الأدب" كونه لم يكن يستند إلى تاريخ

1-عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب، مرجع سابق،ص479.

2-مقامات بديع الزّمان الهمذاني، تحقيق وشرح سمير شمس، دار صادر،بيروت،ط2، 2013،ص37.

3-هانز روبيرت ياوس، جماليّة التّلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق،ص47 .

الوقائع الأدبيّة نفسها، بقدر ما كان يستند إلى ما تكون حولها من آراء وأحكام لدى الأجيال المتعاقبة للقراء وردود أفعالهم القرائية.

يرى **هانز روبيرت ياوس** أن العمل الأدبي لا يقدم نفسه للقارئ بوصفه عمل جديدا تماما، إنه يعرض نفسه من خلال الإشارات الصريحة وبعض الخصائص المشابهة، موقظا بذلك بعض المرجعيات المعرفيّة والذّكريات تجاه النّص- من نفس الجنس الأدبي المقامة – فيتوقع القارئ شكله وبدايته وكذا النّهاية، هنا تظهر المقامة المغربيّة لتبين كيفية استقال القارئ لشكلها و مدى استجابته لردود المستنكرة للقواعد والقوانين الخاصة بالمقامة المشرقيّة مشكلة ما يعرف بـ"**كسرأفق الانتظار**" أو "**الانزياح الجمالي**" [1]حسب ما جاء به "**ياوس**" رافضة بذلك "أفق الانتظار" للقراءات المتعاقبة الّتي توحي" بفكرة الدّالة الثّابتة الّتي سادت طويلا في السّاحة النّقدية العربيّة، والّتي يجب أن تزول لتحل محلها قضية التأويل فبدل أن يسعى القارئ بكل ما أتي من جهد لفهم النّص الأدبي عليه أن يسعى لتأويله، لأن دائرة الفهم تقتضي دالة واحدة ثابتة، أما التّأويل فيقتضي تعدد الدلالات وبالتّالي تحويل علاقة القارئ بالنّص من الفهم إلى التّأويل"[2] .

2/ تغيير أفق التّوقع: (*Change of the horizon of expectation*)

أ/ المقامة المغربيّة- الاستنكار والرّفض

إنّ المقامة المشرقيّة من الأعمال الأدبيّة الخالدة وهي عمل يترك من خلال فعل القراءة آثارا شعوريّة ووقع فنيّ جماليّ في نفوس القراء، ممّا ينجم عنه البحث عن أسرار خلود مبدعيها وأسباب ديمومتها وحيثيات روعتها وعبقريتها الفنيّة، غير أنّ "**جماليـة التّلقي**" تعيد قراءة "**الموروث الأدبي**" من منظور أفق جديد يركز على ردود فعل القارئ

1-علي بخوش، مشروع القارئ في الفكر النقدي العربي،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي،جامعة بسكرة، الجزائر، 2013-2014، ص152.

2-ينظر عبد النّاصر حسن محمد، نظرية التّلقي بين ياوس وأيزر، دار النّهضة العربيّة،2002،ص22.

وتأويلاته للنّص الجديد ومدى انفعالاته وكيفيّة التّعامل معه أثناء التّقبل، وطبيعة التّأثير الّتي يتركها النّص من خلال عمليّة التّفاعل فنيّا و جماليّا عبر اختلاف السياقات والأنساق، مستحضرا بذلك نصا موازيا من مثيل الجنس الأدبي السابق المشكل لـ"**أفق الانظار**"، ليمارس خلال إسقاطه في المجال النّقدي المعياري، حين ممارسة تأويلاته الاسقاطيّة والاختزاليّة للأعمال المدروسة لنص المقامة الشّرقيّة، بدعوى الرّغبة في احتوائها وإفراغها في حمولة النّص الجديد –**المقامة المغربيّة**–عملا بالتّصور التّقليدي باعتباره نسيجا جاهزا متولدا عن قراءات متعاقبة.

ب/ كسر أفق التّوقعات: (Change of the horizon of expectation)

إنّ النّص الجديد المقامة المغربيّة–**مقامة الوهراني ت 575هـ أنموذجا**– يستدعي إلى ذهن السامع أو القارئ "**أفق توقع**" وقواعد يَعرفها قد تكون عرضة "لتغيراتٍ وتعديلات وتحويرات"[1] .

وهنا ومن خلال مفهوم "**ياوس**" يمكن للقارئ في لحظة تلقي للجنس الأدبي الجديد أن يغير مجموع المعايير الّتي يحملها حيث تتعرض إلى "**تجاوزات**" في البناء الهيكلي والمتن الحكائي، وهذه هي لحظة "**الانزياح الجمالي**" وبذلك يُخيب ظن القارئ في مطابقتي معاييره السّابقة مع المعايير الّتي ينطوي عليها العمل الجديد ، والّتي تُبرك القارئ وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذّي يسمو بالأعمال الأدبيّة، مشكلا بذلك المسافة الجماليّة والّتي يقصد بها "**ياوس**" :"**ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره وإنّه لا يمكن الحصول على هذه المسافة إلا من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النّقدية الّتي يطلقونها عليه**"[2].

1–حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبيّة، منشورات الجامعة،ط2، 1985،ص79.

2–المرجع السابق،ص80.

إنّ الأحكام المتواترة في التّلقي المتعاقب للعمل الأدبي، هو تلقي ورثه الخلف عن السّلف ممّا قيل عنها وتشبعت به الأفكار تجاهها أو تجاه نوعها، وبذلك تولد عن هذه القراءات "**أفق الانتظار**"، ممّا سبق إيضاحه، وعليه فالدّراسات الأدبيّة عند **ياوس** "ليس تحليل النّصوص تحليلا هيكلانيا مضمنا بها، وليس هو أيضا استعراض المعرفة المتعلقة بالكاتب و الأثر الذّي أضحى الفهم قاصرا للظاهرة الأدبيّة، وإنما موضوع الدّراسة الأدبيّة هو أن تعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السّابقة من قضايا وكيف اتصل بقرائه أو خلفهم خلفا"[1].

وهذا يستدعي التساؤل لدى القارئ:

هل المقامة المغربيّة تندرج ضمن "أفق توقع" الفعل والمخطط القرائي للمقامة المشرقيّة باعتبارها أثر من نفس الجنس الأدبي أم هي نص موازٍ يخيب توقعاته؟

ظهرت "**المقامة المغربية**"**(مقامة الوهراني الجزائري)** في بلاد المغرب على يد **ركن الدّين محمدالوهراني** المتوفىَ سنة **575** هـ [2]، ونظرا لشح قرائها لترصد صيرورة القراءات ينزاح الفعل القرائي لدى القارئ من الإجراء النّقدي المعروف عند "**ياوس**"**بتأريخ الأدب**" إلى قراءة جديدة تولد ما بات يعرف عند **أيزر بالقارئ الضمني**" ليس له وجود في الواقع وإنا هو قارئ ضمني يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي"[3] ، حيث يطرق القارئ باب نص "**المقامة البغدادية**"[4]–وهي نموذج مغربي للشّيخ ركن الدّين الوهراني– من خلال النّسيج الذّي يهيء عمليّة التّلقي ويقيم علاقة بين السياق المرجعي**(المقامة المشرقية)**، وبين النّص المقامي الجديد الذّي يؤسس الشروط اللازمة لخلق الوقع وإحداثه

1– الشّيخ ركن الدّين محمد بن محمد الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش، منشورات الجمل،ط1، 1998،كولونيا،ألمانيا،ص3.

2–نبيلة إبراهيم، القارئ في النّص نظرة التّأثير والاتصال، مجلة فصول المصرية، المجلد 5، العدد1 1984،،ص103.

3–الشّيخ ركن الدين محمد بن محمد محرز الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، مصدر سابق،ص18.

4–w iser.'acte de lecteur théorie de l'effet ésthétique traduit de l'allemand par Evelyne sznycer.pierremardaga .bruxelles .1985.p207

في إدراك القارئ، كما يضعه وجه لوجه أمام المتواليات اللفظيّة لبنيّة المقامة المغربيّة ، فيتشكل تواصل حقيقيّ معه باعتباره تَحول إلى تجربة شخصيّة **وعمليّة خصوصيّة Privatization** للنّص المقروء، مبنيّة على ما يسمح به فضاؤه من إمكانيّة التّأويل وحسب الافتراضات الّتي قدمتها "**جماليّة التلقي**" في تصور **أيزر**: "أن موضوع النّص التّخييلي ليس له وجود مستقل على شاكلة موضوع الإدراك و أنه يجب أن يؤسس عبر القراءة[1].

وهنا يحدث ما أسماه **أيزر** "**بالوقع الجمالي**" "فالأثر أو الوقع الجمالي وإن كان مثارا بواسطة النّص فإنه يجد في القارئ قدرات العرض والإدراك لجعله يتقبل وجهات النّظر المختلفة"[2].

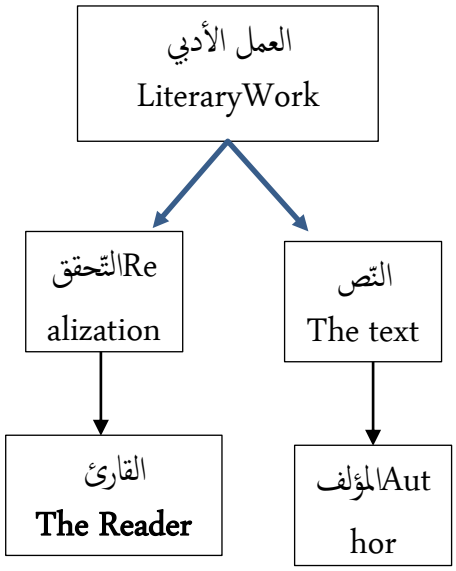
وبناءًا عليه يقسم **أيزر** العمل الأدبي Literary Work ، لقطبين واحد فنيّ Artistic Pole يعكس النّص كمنتوج خاص بالكاتب، وآخر جماليّAesthetic Pole، يرتبط أساسا بتحقيق النّص من قبل القارئ وبفضل هذين القطبين تصل "**جماليّة التلقي**" تطورها عندما ينجم عن هذين التوجهين: "**تنظيم الوقع والتّلقي**" [3] ،

وذلك وفق التّرسيمة الآتيّة:

1-المرجع نفسه ص133.

2-إناس عياط، استراتجية التّلقي في الفكر المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، في إطار النّقد وقضايا الأدب، جامعة الجزائر،2000/2001،ص46.

3-رشيد بنحدو، مدخل إلى جماليّة التّلقي، مجلة آفاق المغربيّة،العدد6، 1987،ص12.



(1)

وقياسا على ما سبق ذكره يقف القارئ متفاعلا مع نص المقامة البغدادية' المتواجدة ضمن كتاب الشيخ ركن الدين الوهراني الجزائري- **منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**- [2]، في مواجهة استجلاب النّص، ودفعه إلى تحقيق هُويته وبناء معناه بمشاركة النّص الإطار المرجعي- نص المقامة المشرقيّة-كقاسم مشترك للمادة المقروءة.

هنا تبدأ الحاجة لعصر الدّلالات المتشابهة للموضوع الجمالي بين ما يتوقعه القارئ وما يلوح به النّص الجديد خلال مدة القراءة وفقا للبناء الهيكلي وسلطة الكاتب.

ج/ البناء الهيكلي وسلطة الكاتب

من المعلوم أن ذكر العنوان "**المقامة البغدادية**" لشيخ ركن الدّين الوهراني تحيل القارئ إلى " **أفق انتظار**" المقامة الهمذانيّة من خلال بنائها الهيكلي ومتنها الحكائي، غير أن النّص المقامي المغربي يرفض تسليم نفسه لهذا الأفق، ممّا يفرض على القارئ

[1]-منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، للشّيخ ركن الدّين محمّد بن محمّد بن محرز الوهراني، المتوفَى سنة575هـ ،تحقيق: إبراهيم شعلان ومحمد نغش، مراجعة الدكتور عبد العزيز الأهواني، صدر هذا الكتاب عام 1968 لأول مرة في مصر، وهذه الطبعة طبق الأصل.

[2]- فاطمة البريكي، قضية النّقد في الفكر العربي، دار الشّروق للنشر والتّوزيع،عمان،ط1، 2006،ص 57.

تأثيرا وتفاعلا جديدا تحت سلطة المرسل **(المؤلف)**، حسب ما يراه **أيزر**"**لأن النّص ينطوي في بنيته الأساسيّة على متلقٍ قد افترضه المؤلف بصورة شعورية وهو متضمن في النّص وفي شكله وتوجهاته وأسلوبه**"[1].

ومنه افترض على القارئ توليد التّأويل الجديد، وتغيير أفق التّوقع التّقليدي من خلال تنزيل النّص في سياق مرجعي واقعي أي في سياق التّاريخ، فالنّص لا يقدم للقارئ من وحيّه قصة –**أفق توقع قديم**– إنّما هو نص يخبره بأنه كتب من أجل سرد وإثبات وقائع تاريخيّة مرتبطة بشخصيّة واقعة(المؤلف هو البطل والرّاوي)، بتدوين سيرته الذاتيّة منطلقا من عصره ومصورا لواقعه، فكان النّص إذن يتفاعل مع قارئه بسمة الواقعيّة في أبسط معانيها في دقة علميّة معتمدا على "**فن المقامة**"، وكأنه متشبث بما يُقره المحدثون من"أن التّاريخ مبحث غامض نصفه أدب ونصفه الآخر علم"[2]، ممّا يجعل القارئ في موقف يسمح له بمحاكمة الكاتب أمام محكمة التّاريخ، من خلال مقابلة ما يقرأ بما يمكن أن يقع بين يديه ، من وثائق تاريخيّة أخرى معاصرة للكاتب أرخت لما عرضه وهو متجلبب في جلباب الأديب.

ولاشك أن المرسل**(المؤلف)** يوحي للقارئ أيضا، أنه اعتمد على السّرد في كتابة التّاريخ، وهو ما نجم عنه تفاعل النّسق التّاريخي والنّسق السردي في بناء المعنى وإنتاج الدلالة في النّص المقامي البغدادي، ليحيل القارئ على التّركيز على الحدث التّاريخي الّذي يحتل رأس الهرم باعتباره البؤرة المركزيّة "**في هذين النّوعين من الخطاب**" [3].

إنّه تفاعل في وعي القارئ، يستجلب من خلاله ظاهرة مشابهة لتجلي ظاهرة كُتاب السّير والمتمثلة في تقديم صورة البيئة والشّخصيات في بداية ما يكتبون، ثم يعمدون إلى سرد الأحداث متتابعة حيث سلم النّص صدره للمتلقي في بداية الفعل القرائي مبينا موسم

---

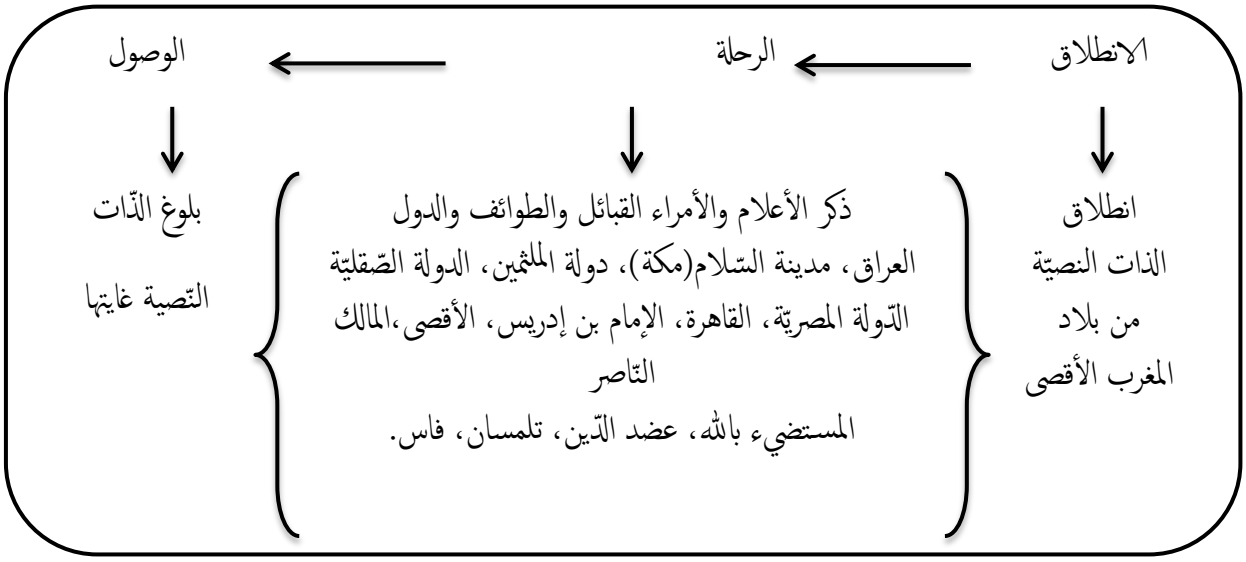
[1]–بول ريكور، الزّمان والسرد الحبكة والسّرد التّاريخي،ج1، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،لبنان،ط1، 2006،ص148.

[2]–حسين خمري، فضاء المتخيل، منشوات الاختلاف، ص79.

[3]–الشّيخ ركن الدّين الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله،ص2.

انطلاق الرّحلة "**لما تعذرت مآربي، واضطربت مغاربي، ألقيت حبلي على غاربي**"[1]، وإذا تعمق القارئ في المتن المقامي يغير النّص نوعيّة التّوليد الدّلالي والميكانيزم المرتبط بالانطلاق إلى مناطق دلاليّة تحيل إلى ذكر الأعلام والأمراء والقبائل والطوائف والدّول، لينتهي النّص بتوليد الدّلالة الأخيرة وليست النّهائيّة في ضوء"**جماليّة التّلقي**"، باعتبار النّص قابلا "**لتعدد القراءات**"[2] وهو ما ذهب إليه أيزر في قوله:" **الأعمال الأدبيّة وجدت لتقرأ**"[3]، لتنتهي بوصول الذات النّصية إلى غايتها في النّص المقامي البغدادي "**بلغت إلى ما أملك بسعادته، وورد عني وانكفا، وأودعني ما كفى**"[4].

وعلى هذا الأساس يمكن للقارئ أن يتصور المخطط القرائي لسير الأحداث وتتابعها أثناء التفاعل مع النّص المقامي البغدادي المغاربي كالآتي:



من هنا تبدأ التّجربة الجماليّة المتمثلة في"رحلة التّخييل" حيث تحررت ذات القارئ من "**أفق التوقع**" التّقليدي، إلى تجسيد أفق جديد معاكس بات يعرف بـ"**كسر أفق التّوقع**"أو "**الانزياح الجمالي**"، والّذي يتيح لفعل القراءة المساحة الواسعة للعب في حقل

---

[1]–w iser.'acte de lecteur théorie de l'effet ésthétique traduit de l'allemand par Evelyne sznycer.pierremardaga Bruxelles .1985.p47.

2– الشّيخ ركن الدّين الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله،ص9/2

3 – ينظر محمد خرماش، فعل القراءة وإشكاليّة التلقي، ص54.

4– الشّيخ ركن الدّين الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله،ص9/2.

التّوترات، واقصاء للقراءات المتعاقبة دون إقصاء للمعالم الموضوعيّة للنص المقامي، فالعمليّة العقليّة الّتي يقوم بها القارئ وما ترسب في وعيّه من أحكام، ناتجة عن التّلقي المتعاقب للجنس الأدبي، غُير "**بفعل القراءة والتّلقي**".

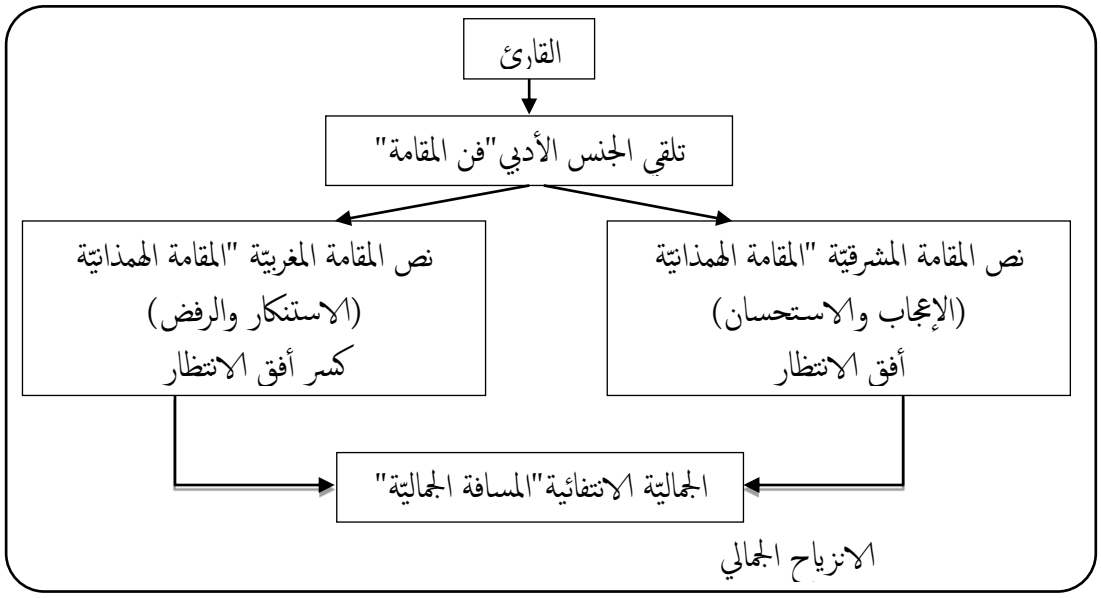
وانتهت هذه القراءة إلى:

- ✓ اجتهاد مبدع فن المقامة في المغرب ،أن يفاجئ المتلقي ويغير عملية التلقي ويستفز وعيه بعناصر غير متوقعة تدعوه إلى التفاعل والمشاركة في إنتاج الدّلالة، بإنتاج الصّدمة وهي طريق لتغيير مسار الوعي واستدعائه للتأويل و التّعمق في المعاني ودقيق الدّلالات وذلك من خلال الوقع الجمالي.
- ✓ يتميز فن المقامة في المشرق بالشاعرية حيث تمثلت في إدراج الشعر ضمن الأسطر النثرية مما كشف عن ظاهرة تداخل الأجناس والأنواع في الأدب العربي القديم على عكس فن المقامة في المغرب حيث كان النّص في بنائه الموضوعي والشكلي أقرب لوثيقة تاريخية منه للأدب.

وعليه فإنّ المقامة المغاربيّة وعند توقف القارئ على عتبتها النّصية(**العنوان**)، فإنّه يوحي إلى فهمه الإدراكي الّذي يعد الدّرجة البدئية الدُنيا من عمليات البناء المعرفي في ذهن المتلقي و الّذي يراعيه "**أفق التّوقع**" السّابق، فيستجيب النّص لمعاييره الفنيّة والجماليّة والأجناسيّة عبر عمليات المشابهة النّصية والمعرفيّة الخلفيّة وقواعد الأجناس لفن المقامة الشّرقيّة، لكن وبعد التّفاعل العميق للقارئ في بنيات النّص المقامي المغربي، أسهم الفعل القرائي في تكوين وعي رافض ومعاد لما جرى طرحه في المادة السّابقة لتحصل"**الخيبة**"، إذ إن القارئ يواجه النّص الجديد بما لم يتعود على قراءته من معايير وآليات تجنيسيّة وتحليليّة أكسبته "**أفق توقع**"وهو أفق كلاسيكي(**قراءة القراء المتعاقبين للمقامة المشّرقيّة**)، على عكس المواجهة القرائية والتّفاعل العمودي(**النّص/القارئ**) لنص المقامة المغربيّة الّتي صدمته بطرائق فنيّة جديدة تنزاح عما ألفه من القراءات التّقليديّة، بسبب الانزياح الفني بين الطرائق القرائية المألوفة في النّص المقامي المشرقي والأخرى الموجودة في النّص المقامي المغربي مشكلة بذلك"**الصدمةالقرائية**"أو الخيبات والانكسارات

الّتي تعرقل التّفاهم والتّواصل الكامل بين نص المقامتيّن، مولدة بذلك "**المسافة الجماليّة**"بين"**أفق التوقع**" ما توارثه القارئ عن القراء المتعاقبين وبين العمل الجديدالّذي أدى تلقيّه إلى تغيير في الأفق وهو ما يعرف عند ياوس بـ"**بالانزياح الجمالي**".

خصوصا أن تدمير المعيار القائم هو عنصر في الفن التّجديدي، لأن "**التّجربة الجماليّة**" تخرق "**أفق التوقع**" وهو ما أسماه "**ياوس**" بـ"**الجماليّةالانتفائيّة Negative Aesthetic**[1]، وهي الّتي أفرزها الفعل القرائي للموروث الأدبي"فن المقامة"، من توقعات القارئ إلى معنى التّجربة الجماليّة وفقا للخطاطة الآتية:

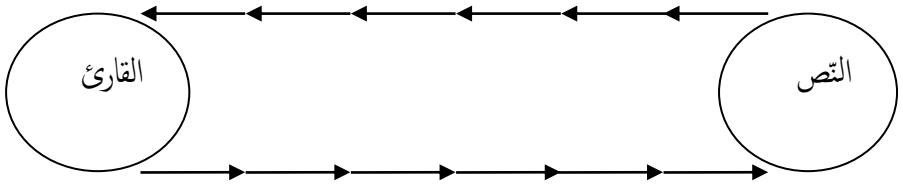


حوصلة وتركيب:

وهكذا يأخذ "**فعل القراءة**" من منظور"**جماليّة التّلقي**"أبعادًا تداوليّة وتأويليّة للنّص المقامي، لأن الأمر لا يتعلق بقصدية المؤلف أو بوقائع جماليّة ، وإنّما بما يقابله من فهم لدى القارئ، الّذي يعتبر الوريث الشّرعي للنص، والنّص هو ما يتشكل في فهمه ووعيّه، ومن ثمة فعمليّة القراءة في مصطلحها الجمالي للتّلقي هي عمليّة استكشاف وتحاور وتحريك للإنتاجيّة والإبداع من خلال التّفاعل التّوليدي بين إمكانيات النّص وقدرات القارئ ومعارفه.

[1]–هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي،تر رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر، 2004، ص 65.

وبهذا تكون"**جماليّة التّلقي**"قد غيرت مسار الدّراسة الأدبيّة رأسا على عقب، وفتحت أمامها أفاقا واسعة جديدة لم تكن معروفة من قبل، ممّا أعاد الاعتبار للنّص والقارئ على السّواء وفقا لسيرورة القراءة(أنظر الشكل) الّتي تسير في الاتجاهين خلافا لما كانت تنادي به العديد من النّظريات النّقدية الأحاديّة السّابقة.



(يشير السّهم إلى سيرورة عمليّة القراءة)

وانتهت هذه القراءة إلى:

- ✓ اجتهاد مبدع فن المقامة في المغرب ،أن يفاجئ المتلقي ويغير عملية التلقي ويستفز وعيه بعناصر غير متوقعة تدعوه إلى التفاعل والمشاركة في إنتاج الدّلالة، بإنتاج الصّدمة وهي طريق لتغيير مسار الوعي واستدعائه للتأويل و التّعمق في المعاني ودقيق الدّلالات وذلك من خلال الوقع الجمالي.
- ✓ يتميز فن المقامة في المشرق بالشاعرية حيث تمثلت في إدراج الشعر ضمن الأسطر النثرية مما كشف عن ظاهرة تداخل الأجناس والأنواع في الأدب العربي القديم على عكس فن المقامة في المغرب حيث كان النّص في بناءه الموضوعي والشكلي أقرب لوثيقة تاريخية منه للأدب.

الفصـــل الثّالـــث: مقامـــات الهمـــذاني والإجـــراءات التطبيقيـــة لأطروحات "أيزر"

أولا: التّلقي والاستراتيجيات النّصية "لنصوص المقامات الهمذانية".

1. **الاستراتيجيات النّصية (البنية السّطحية–الشّكل–).**
2. **استراتيجية البنية الشّكلية (المقامة المضيريّة) أنموذجا.**

ثانيا: التّلقي وإستراتيجية الخطاب البلاغي (الصّورة الأمامية والصّورة الخلفية)نماذج مختارة من مقامات بديع الزّمان الهمداني.

1. **استراتيجية البلاغة والتّلقي في (ق 4 هـ)**
2. **تأثير الخطاب القرآني على الخطاب الأدبي.**
3. **مخططات الصّورة الأماميّة والخلفيّة بين النّص والقارئ.**
4. **حوصلة وتركيب.**

ثالثا: تجلي القارئ الضّمني implied readerفي نص مقامات بديع الزّمان الهمذاني.

1. **مراحل تشكيل القارئ الضّمني implied reader في نص المقامات**
2. **انكشاف القارئ الضّمني بين الخطاطات (textual perspectives)**

- **حوصلة وتركيب.**

3. **القارئ الضمني وتجليات المكان.**

- **خلاصة.**

أولا: التّلقي والاستراتيجيات النّصية "للنّص المقامة"

1/ الاستراتيجيات النّصية (البنية السّطحية–الشّكل).

أخذ الشّكل مكانة بارزة في الإبداع الأدبي بشكل عام وخاصة في البناء الهيكلي للمقامة، حيث يعود الاهتمام بالنّص في تركيبته الشّكلية على قسم مرجعي يؤطر النّص و هو القسم المحوري **thematic** **(السّند والمتن)**، ثنائيتان قررتا أصوليا في ما ينسب إلى الرّسول صل الله عليه وسلم من أقوال وأفعال وتسمى الأحاديث، ثم استتبع الشّكل مع اختلاف في التسمية والمحتوى، فكان" **الخبر**" الذي يسجل الواقعات التّاريخية وكانت النّادرة التي تنقل طرفة يراد بها النّقد على نحو ما في " **البخلاء**"**(الجاحظ)**، وكانت المقامة التي ابتدعها الهمذاني تصويرا لمجتمعه ورؤية للعالم **(Vison de monde)** إزاء المعاش.

كما أنّ المقامة من النّاحية الإبداعية من أقوى الأشكال الأدبية رسوخا في الأدب العربي، حيث إنّ النّثر في القرن الرّابع للهجرة لم يعد بمعزل عن الشّعر، بل انصهرا في إطار فني واحد سماه الهمذاني **(المقامات)** فشكّلت " **مجموعا هجينا، تتعاقب فيه الأبيات وفقر النثر**"[1] وبسبب النبرة الإيقاعية الممتدة بين الشّعر الذي أساسه الأوزان والقوافي، وفي النّثر الذي سنده السّجع والجناس، يحدث الانسجام الذي لا يشعر به المتلقي بتصدع أو اضطراب أثناء تلقى المقامات.

ففي مجموع مقامات **الهمداني** " **اثنان وخمسون مقامة بما فيها المقامة الشّاميّة التي حذفها محمد عبده وتسجل غياب الشّعر في ثمانية مقامات** "[(2)]فقط أمّا باقي

1–كيليطو عبد الفتاح، المقامات (السّرد والأنساق الثقافية) ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1943م، ص. 144.

2–هي المقامة، السجستانية، والمصرية والرصافية، والشيرازية النّهدية والوصفية، الصيمرية، الدّنارية.

المقامات وعددها (**أربع وأربعون مقامة**). فاحتوت على " **ثلاثمائة وسبع وسبعين بيتا**" من هذه الأبيات ما جاء في المختتم ومنها ما جاء في متن المقامة.

وبما أنّ موضوعنا هنا هو "**المقامة**" فلا يعني هذا أننا نتحدث عن الشّعر والنّثر كجنس هجين ضمن الفن الأدبي، لأنّ هذا الحديث يحيلنا إلى مبدأ الأجناس والأنواع بل الحديث عنها كنوع من الأنواع الأدبية، الّتي ترفض أن تكون لها قراءات جامدة أو نهائية لا يمكن الإضافة إليها أو لا يمكن تعديل حدودها وشروطها، بل هناك احتمال إعادة التّاريخ الدّاخلي للأدب ذاته متمثلا في تاريخ النّوع وحركة الجنس الأدبي، ولا شك أن "**كل نص جديد يضيف لجنسه أو يستخدم إمكانات نوعه استخداما جديدا مغايرا للمألوف....**".[1]،فهي الإشارة هنا إلى الفعل القرائي الجديد، حيث يمكن أن نفسر هذا القول بظاهرة تعدد معاني النّص، أو ظاهرة الكثافة الدّلالية أو ما أطلق **عليه (لو تمان) (جماعية القراءات الممكنة).**[2]

إنّها دعوة إلى قراءة جديدة للأدب القديم على ضوء النّظرية المعاصرة" **جماليّة التلقي**" الّتي تهدف إلى تفجير ما للنص القديم من طاقات من خلال استجلاء علاقة التّلازم بين " **النّص والقارئ**".

ففعل القراءة أو التّلقي مرتبط في هذا الاتجاه بخبرة القارئ، وأخص بالذّكر القارئ النّاقد، حتى يمنح القراءة فاعلية إبداعية متميزة، حيث ينسجم ويتفاعل مع النّص بقراءة نقدية تبتعد عن الدّلالات الاصطلاحية القاموسية لمفردات النّص.

فيصبح هذا النّص طاقة مضيئة، تملك القدرة على التّحريض البعيد المدى والبث في الظروف متعددة فتخاطب أجيالا متعاقبة، مشكلة بذلك حركة الأدب وولادة النّصوص، التي يمكن أن تفيد من تأملات **(تودوروف)** وهو يتساءل ويجيب " **من أين تأتي الأجناس**

1-فيتور كارل، وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، 1994، ص.14.

2 ينظر خوسية ماريا بوتويلر إلفبا نكوس، نظرية اللّغة العربية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، 1922م، ص. 83-84.

؟؟؟ بكل بساطة تأتي من أجناس أدبية أخرى...والجنس الجديد، إنما هو تحويل لجنس أو لعدة أجناس أدبية قديمة عن طريق القالب أو الزخرفة أو التّواليف... لم يوجد أدب قط دون أجناس"[1].

لكن ما يهمنا في هذه الدراسة ليست "**أجناسية المقامة**" كما ذكرنا سابقا ولا الإقرار بثبوتها أو تطورها، بل السّعي وراء النقدية التّطبيقية الجديدة كمحاولة لبلورة الأليات الإجرائية لـ" **جمالية التّلقي**"، من زاوية المجال التّفاعلي بين النّص والقارئ ،كتفاعل يتم من خلاله معايشة القارئ لتجربة النّص الأدبي بما فيه من أحاسيس وأفكار واتجاهات، عندئذ يثري القارئ تجربته الخاصة، ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهميّة واحساسيّة، وتصل بمفهوم علم النفس، "**بين " الأنا" و " الأنت" من خلال الوسيط اللّغوي"[2].**

- فكيف يمكن للقارئ أن يتفاعل مع "**المقامة المَضِيريَّة** " كأنموج من نصوص مقامات الهمذاني عن طريق الوسيط اللّغوي؟.

أ/ استراتيجية البنية الشّكلية (المقامة المضيرية)[3]

- **القراءة الاستكشافية:**

العنوان:(المقامة المضيريّة)اسمان منعوت وناعت، أحدهما يدل على ماهية الخطاب والآخر على مادة الخبر، فإذا الخطاب قد اتخذ شكلا صار مأثورا،**(المقامة)** والخبر قد تلخص في خبر كان مثيرا " **المضيرة**" ولكل منهما في سجل الثّقافة علامات يعرف بها، وهي سابقة في الذهن للتحليل، يستحضرها القارئ على سبيل التّمهيد، فيجد نفسه في بؤرة تقاطع وتلاق بين عمليتي: " **استبقاء**" **retention** و"**استباق**" **protention**.

1- عبد الله محمد، بنية الرواية القصيرة، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، دار أزمنة، عمان، ط1، 2007، ص. 18-19.

2 - ينظر عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب،ط3، ص. 80-81.

3- محمد عبده، مقامات بديع الزمان الهمداني وشرحها، من منشورات محمد علي لبيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص.122.

وينصب الاستبقاء على ما يوفره النّص من جمل ومكونات دلالية وأسلوبية لا تكتسب قيمتها الحقيقية ولا فعاليتها الجمالية إلا بواسطة عملية الاستباق، تقوم بربط وتنظيم وتنسيق هذه المكونات جميعا في صورة اتساق وتناغم كاملين، وهو ما يحقق للقارئ قمة المتعة الفنية والارتقاء، حيث يتحول النص إلى " **حدث**" مفتوح قابل دوما إلى إعادة التّشكيل والتّكوين "**بفضل هذه العلامة الجدلية المتجددة أبدا بين النّص وذاتية المتلقي**"[1] ريثما يلج صميم النّص.

- **القراءة التّفاعلية:**

– **المقامة:**

اسم المقامة يقف على رأس النّص، ويعلن منذ البدء عن المصطلح الذي بمقتضاه يعطى "**الهمداني**" لقارئه الخبر، حيث يؤدي التّلقي البصري لهيأة الكلام في المقامة "**المضيريّة**" إلى التّرسيمة الهندسية الآتية:

المقامة المضيريّة

حدثنا عيسى بن هشام

النّثر

الشّعر

وهي ترسيمة هندسية تحمل دالا نصيًا بصريًا متطورًا، إذا ما قورنت بهيأة الإبداع في القرن **(4هـ)** فهي بذلك تدفع " **متقبلها إلى تعديل طرائقه في المشاهدة والقراءة**" [2] "**حدثنا عيسى بن هشام**" جملة الصدارة في المقامة وهي جملة أساسية في بداية المقامة يفتح بها الإخبار.

1– فولفانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ترجمة حميد لحمداني الجيلالي، منشورات مكتبة المتناهل، فاس، ص. 197.

2– تحدث محمد الخبو في كتابه (مدخل في الشّعر العربي الحديث) عن القراءة البصرية لقصيدة أنشودة المطر للسباب في الفصل الثاني، دار الجنوب، للنشر، تونس،1995.ص214.

وهذه الجملة ربما تجعل "**المقامات**" لها بدايات ثابتات ونهاياتها منفتحات، فهل يجوز للمتلقي الحكم بأن ثبات البدايات في "**مقامات الهمداني**" علامة من علامات الوعي لتأسيس فن جديد، صياغة وموقفا وإبداعًا في القرن(**4هـ**)؟

بعيدا عن تساؤلات أسبقية أو أحقية إبداع فن المقامات، فهدفنا محاولة البحث عن قراءة جديدة للمقامة العربية، فبالعودة لـ"**المقامة المضيريّة**" نجد جملة الصّدارة تحدد النّمط الخطابي للمقامة، حيث تتضح مستويات المخاطبين والعلاقات القائمة بينهم، ويمكن إرجاع المقامة في هيكلها إلى المكونات الأساسية في الظاهرة اللّسانية الّتي تنقسم إلى:

- **الخطاب أو الرّسالة:** المكون الأول يدل عليه المتن.
- **المخاطب أو الباث:** مكون ثانٍ.
- **المخاطب أو المتلقي:** مكون ثالث.

العناصر المنشئة للرسالة يمكن أن نوزعها على النّحو الآتي:

- مخاطب أول موجود بالفعل هو عيسى بن هشام
- المخاطب موجود بالفعل: هو الشخص الجماعي " **نحن**" غير متعين وهو المستمع حين تلقي المقامة مشافهة أو القارئ حين يقوم بفعل القراءة.

وإنّ كانت" **المقامة المضيرية**" تحير المتلقي أولا في تجسيد عنوانها وتعدد أصوات مخاطبي روايتها المتناوبة في المتن وعددهم أربعة، ثلاثة منهم يعرفون بأسمائهم، جنسا أو علما، ويتكلمون جهرا، وهم حسب ترتيبهم في زمن الأحداث المروية: **(التّاجر الغني، أبو الفتح الإسكندري، عيسى بن هشام)**، ورابع لا يذكر له اسم ولا يظهر له جسم، ويخاطبنا سرا من وراء حجاب وهو " **نحن**" ضمير الجمع في قوله " **حدثنا**".

وتتعمق هذه الأصوات بفعل القراءة، إذ لا يجد القارئ بيسر وضوح الصّلات الرّابطة بين الرّواة الأربع التي تتشكل فيها الأصوات مشبعة غموضا وأبرز ذلك حين يضيف كل من الرّواة الأربعة من حديثه الخاص إلى حديث من تقدمه مقدارا ينمو به الخطاب على أن

الأحاديث الشخصية تتقاصر كلما ازداد الخطاب امتدادا من أول الرّواة وهو التّاجر الغنيّ إلى آخرهم وهو الكاتب الظّاهر الخفيّ.

كما تتعقد أمام القارئ وجوه المعاني في متن المقامة " **المضيريّة**" وتضيق مسالك الفهم أمامه ضيقا، لتتحول به القراءة إلى الشعور بالإحباط والإحساس بالعجز عن فك مغالق المقامة، بسبب عدم الاطمئنان إلى أي صوت من أصوات الرّواة داخل النّص، ولا يستطيع القارئ في هذه الحالة أن يجسد بنية اشتغال النص من جهة ترابط سطوره بسبب ما تبدو عليه من استقلال وانفلات، من ناحية، والغرابة البادية في تعدد أصوات النص الواحد من نحيه أخرى.

فكيف يبني القارئ العلاقة الحوارية بين كل هؤلاء الرّواة، وهو يعلم أنه بوسعه الاطمئنان إلى صوت واحد؟ وكيف يكشف فحوى القصتين الوسطيين؟ وما الأثر الجمالي الذي تثيره القصتان الوسطيان ضمن متن " **المقامة**" **المضيرية**".؟

كثرة الأسئلة المثارة هنا دليل على قوة السّلب في نص المقامة، والسّلب كما حدده "**أيزر**" **نوع آخر من الفراغ الذي يجده القارئ في النص حين يتابعه تعاقبيا**"[1]،لهذا يظل المتلقي مشدودا إلى النص بالقراءة يعاودها ويستدرج النّص حتى يخرج عن كتمته وانغلاقه على ذاته.خاصة وأن النّص " **المقامة المضيريّة**" تتميز بكثرة مواضيع الإبهام فيها وتبتعد بنيات الفراغ داخلها، ويقوم مبدأ السّلب بتنشيط فعل القراءة وحفز المتلقي حتى يسد الفجوات الدّلالية، فكانت المكاشفة القرائية للبنية السّطحية " للمقامة المضيرية" على النّحو الآتي:

- ورود أربع قصص في النّص على نظامين، مقلوب ومستقيم نتج عن تركيب تضميني محكم، جعل كل قصة تندمج في الأخرى على غرار الحلقات المتداخلة تتفتح قصة "**الهمذاني**" على قصة "**عيسى**"، وقصة "**عيسى**" على قصة "**أبي الفتح**" وقصة "**أبي**

1- أحمد الجوة، الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتّلقي، علامات، ج، 35، مج 9، ذو القعدة 1420هـ، مارس 2000م.ص55.

الفتح" على قصة "**التاجر**" مع ثروته ثم تنغلق قصة "**التّاجر**" فتنغلق عليها قصة "**أبي الفتح**"، وعلى قصة "**أبي الفتح**" تنغلق قصة "**عيسى**" وعلى قصة "**عيسى**" تنغلق قصة "**الهمذاني**".

- نادر الوجود هذا التّركيب المفتن، حيث لا يستطيع القارئ أن يدرك مدى إتقانه ما لم يفكك بناءه الهندسي، حيث يكشف الخط الذي يمر من وسط النّص في نقطة التماس" **بين القصتين الثانية والثالثة**" ويمثل محورا الأشكال، من التّوازي والتّناظر تتبع كلها من لعب القصتين الوسيطين والاختلاف كوجود عبر القصص الأربع.
- تعتبر القصتان الوسيطتان محور " **المقامة المضيرية**" لذلك لابد من المقارنة بين القصتين الوسيطتين لاختصاصهما دون الطرفيتين(**الجانبين**)،بصفات شكلية هامة، فالاثنان تقعان من نظام الخبر في موقع المركز، وكلتاهما حاوية لما قبلها محوية في ما بعدها.

هذا يجعل القارئ يحاول استكشاف وسير أغوار النّص، فينعكس التحليل بين القصتين الوسطيتين في مستويين: (**الأحداث، الأشخاص**)، وتبقى بذلك عملية القراءة مستمرة منذ بدايتها، أي بداية القصتين بنفس البداية " **وحضرنا معه دعوة بعض التّجّار**"[1].

هنا يقتضي تلقي هذا النّص " **المقامة المضيريّة**" إلى الرغبة في القراءة الجديد فيصبح القارئ متحمسا لتجديد والإنشاد إلى آفاق الحداثة، التي يظهر سعيها الدؤوب إلى تجاوز الأنماط التي تبلورت واستقرت(**الاتجاه البنيوي، الاتجاه الاجتماعي**)، فمهام القارئ والنص " المقامة المضيريّة" لأن السّير في الاتجاهين المتبادلين (**النّص، القارئ**)(**القارئ، النّص**)،هو إقصاء النظريات التي تحاول أن تعطي الانطباع بأن النصوص ترسخ في ذهن القارئ بطريقة آلية، وهو ما تنفيه " نظرية القراءة" حيث ترى أن النّص لا تدب فيه الحياة إلا إذا تحقق، كما أن عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إلى

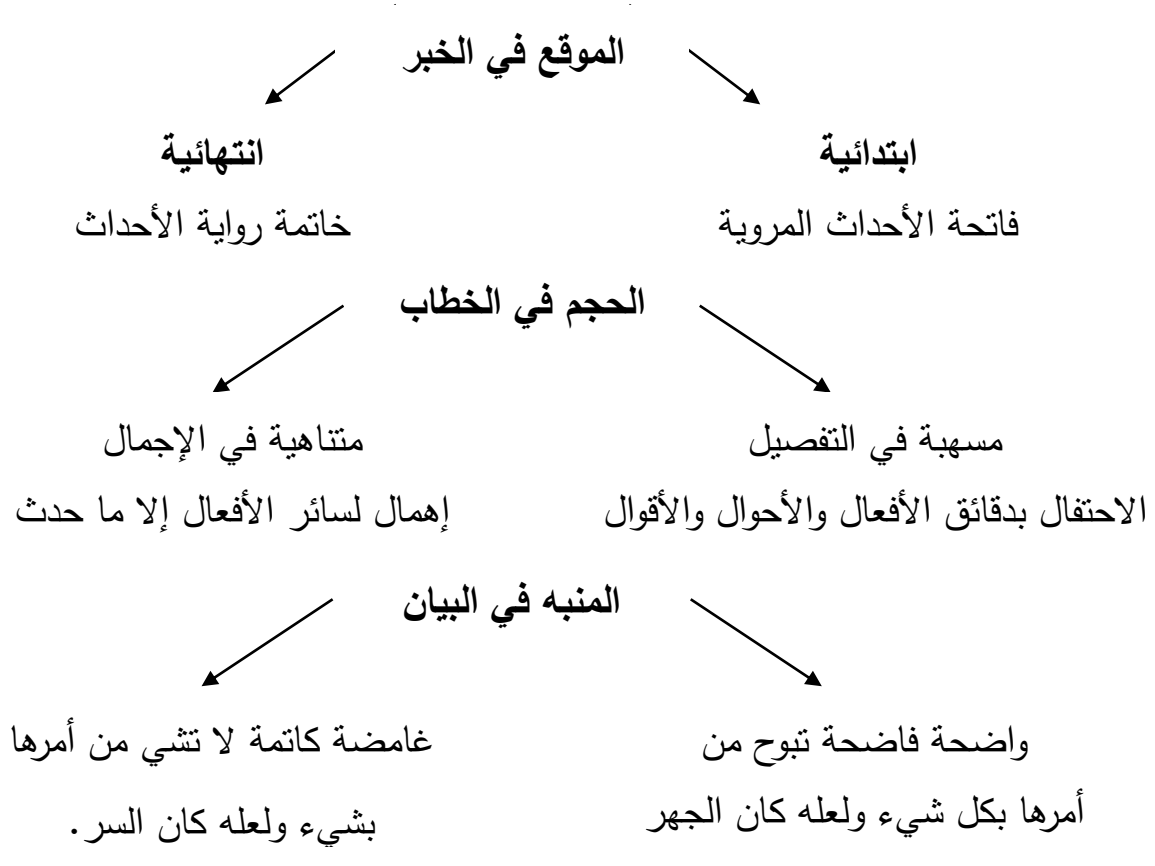
1- محمد عبده ، مقامات بديع الزّمان الهمداني، ص122.

حركة، عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارئ إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الإستراتيجية ووجهات نظر القارئ، وهنا يرى أيزر" **على انه كما للنص بناء فإن القراءة لها بناء كذلك، يقف موازيا لبناء النص ومتحاورا معه**"[1].

بذلك نجد نوعا من التداخل والالتحام بين النّص " **المقامة المضيريّة**" والقارئ، ينتج عنه تأثير جمالي، لتصبح بذلك آلية القراءة تتحرك بين قطبين: القطب الفني للنص، والقطب الجمالي، يختص الأول بالنص وصيغته اللغوية، ويختص الثّاني بنشاط عملية القراءة، وكلا القطبين ينصهر في الآخر ويحل فيه ليتشكل بذلك النّص، ومعنى هذا أنّ وظيفة النص الأدبي تقوم على جانبين أساسيين، جانب خاص بالمؤلف، وجانب جمالي تولده عملية القراءة في بنية شكلية لنظام النّص" **المقامة المضيريّة**" على النحو التالي:

المخطط (1)

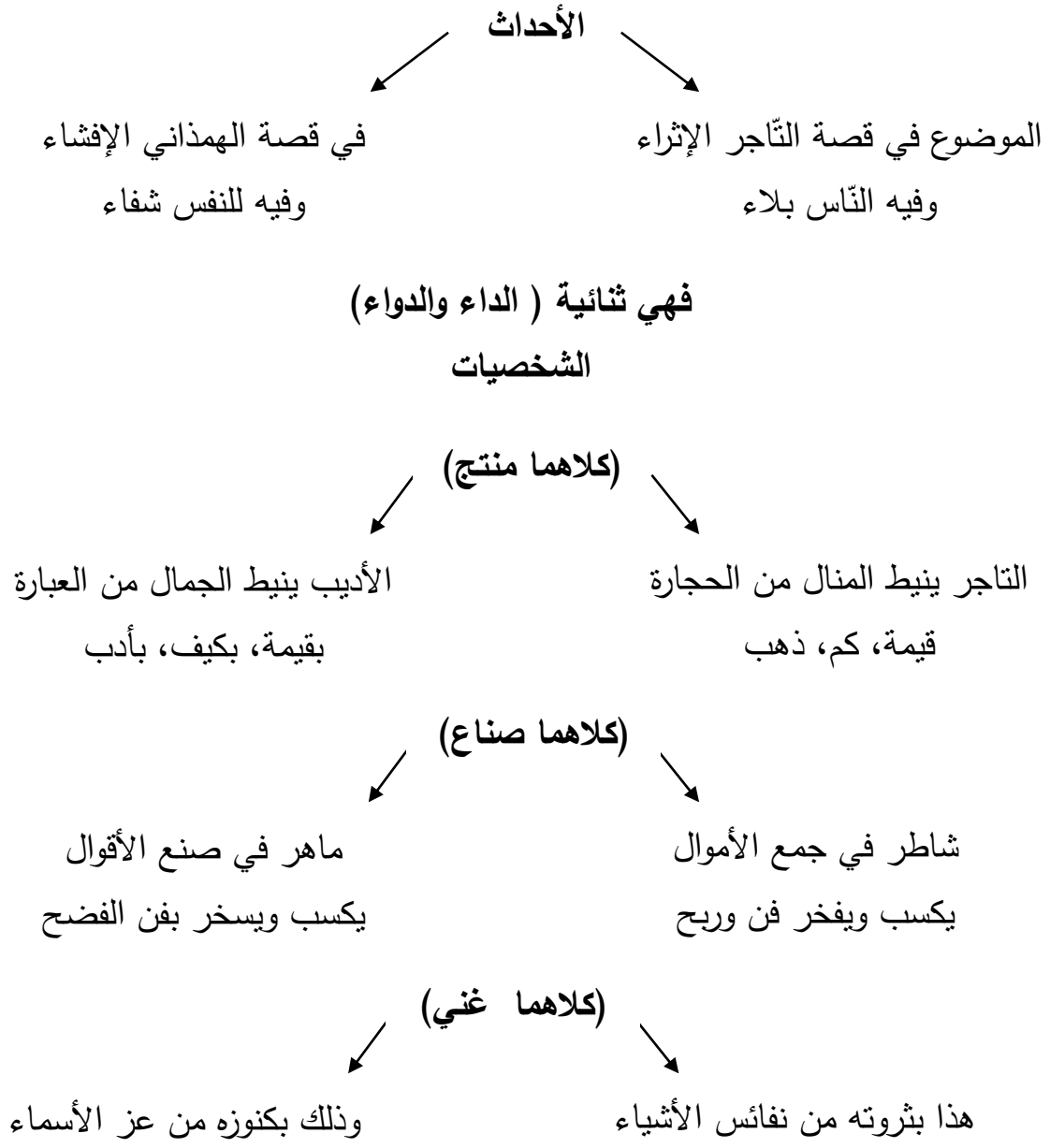
ب/ استراتيجية بنية الشكل " للمقامة المضيرية"



1 – نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، ص. 101-104.

المخطط (2)

جـ/ استراتيجيةالبنيّة الشّكل للمقامة" المضيرية"



ثانيا: التّلقي بين الوصف البلاغي والوقع الجمالي–قراءة في مقامات بديع الزّمان الهمذاني–

1/استراتيجية البلاغة والتّلقي في (ق 4 هـ)

إنّ قضية التّلقي تشكل ركنا أساسيا من أركان العملية الإبداعية، والّتي تتكون من: **(المبدع، النّص، والمتلقي)** وقد حضيت قضية التلقي باهتمام قوي لأنها تتناول خلق المعنى وتشكيله أثناء عملية التّلقي فضلا أن المتلقي، أصبح يمثل عنصرا إيجابيا وفعالا في خلق المعنى الأدبي، ومقصد المبدع و المتابع للعمل الإبداعي لأنه لم يعد قارئا مستسلما للنص، بل أصبح هو الذي يكشف عن خصوصية النص وجماليته، وهو الذي يستطيع فك أسرار النص وإبراز قيمنه الفنية والجماليّة.

ولمّا كان التّلقي فضاءمعرفيا متعدد الأبعاد كان لكل مفكر أن يعرفه من وجهة نظره الخاصة، الّتي ترتبط بالخصوصية المعرفية، الناتجة عن التّصورات المختلفة للمنطلقات التّاريخيّة والاجتماعيّة والنّقديّة والثّقافيّة وغيرها، فالتّلقي عند المفسرين لكتاب الله وعلماء الحديث مثلا كان من منظور علم البلاغة والإعجاز، وهنا لا بد من الإشارة أن وجود هذه القضية **(التّلقي)** في تراثنا ليست دعوى إلى السّبق والرّيادة، ولكن النّظرة الموضوعيّة إلى ما كتبه علماؤنا عند تعرضهم للبحث ودراسة الخطاب القرآني والخطاب الأدبي، حيث ثبت بأنهم عرفوا هذه النّظرية، ولكن ليس بنفس المفاهيم ومصطلحات نظرية التّلقي الحديثة، **(جمالية التّلقي الألمانية)** الّتي انطلقت من خلفيات سبق ذكرها غير أن تصوراتها ومفاهيمها انبثقت من طبيعة الثّقافة العربية، إذ كانت تربط العملية الإبداعية بالمتلقي في فهم النص واستيعابه، واكتشاف ما يحمله من معان ودلالات، وما يكشفه من قيم فنية وخصائص جماليّة.

إنّ مفاهيم التلقي في حمولاتها الجديدة، والمتمثلة في مصطلحات " **جمالية التلقي** "المختلفة، تعتبر ظاهرة قديمة متجددة في السّاحة النّقدية، وحتّى نثري هذا الموضوع

بالحديث المعمق وتكشف مظاهر المتلقي وسيرورة أثره عبر الظرفية التّاريخية نطرح الإشكالية الآتية:

- ما علاقة البلاغة بتلقي القرآن الكريم؟
- ما هي طبيعة العلاقة بين المتلقي والنص ومبدعه في القرن 4هـ؟
- ما هي الاستراتيجية البلاغية في مقامات بديع الزمان الهمداني (الصورة الأمامية، الصورة الخلفية)؟

للإجابة عن الإشكاليات السابقة، لا بأس أن نذكر بمفهوم التلقي مجددا، حتى نمكن الدراسة من الانزياح بيم المفاهيم الإيضاح بؤرة عملية التلقي البلاغي أو الإستراتيجية البلاغية ***لمقامات بديع الزّمان الهمداني*** كما يلي:

أ/ مفهوم الّتلقي

***التلقي لغة:** ورد في لسان العرب مادة (لقي): " هو الاستقبال، تلقاه أي استقبله...والرجل تلقى الكلام أي يلقنه.

وقوله تعالى: " **إذ تلقونه بألسنتكم**" ...**(سورة النّور 15)**أي يأخذ بعض عن بعض..." **فتلقى آدم من ربه كلمات**" أي تعلمها ودع بها[1].

فالتّلقي هنا بمعنى الاستقبال والتّلقن المصاحب لعملية التلقي، ومما يؤكد ذلك ابن كثير في تفسيره لقوله تعالى" **وإنك لتلقى القرآن من لدن حكيم عليم**" **(سورة النمل 6)**، أي حكيم في أمره ونهيه، عليم بالأمور جليلها وصغيرها، فخبره هو الصّدق، وحكمه هو العدل التّام.[2]

1 –ابن منظور أبو الفضل جمال الدين بن مكرم، لسان العرب مادة (لقي)، دار صادر، بيروت،ط1، عام 2000، ج13، ص227.

2–ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي) تفسير القرآن العظيم، ضبط ومراجعة مكتبة الدراسات والبحوث العربية والإسلامية، بإشراف الشيخ إبراهيم محمد رمضان، دار مكتبة هلال، بيروت، لبنان، عام 1990، ط1، ج4، ص. 349.

***اصطلاحا:** التّلقي في المصطلح النقدي الحديث أن يستقبل القارئ النص الأدبي بعين الفاحص الذّواقة بغية فهمه وإفهامه، وتحليله وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة والحديثة، وأرائه المكتسبة والخاصة في معزل صاحب النص، حيث يرى "**هاتر روبارت ياوس** " "**طرق اشتغال القراءة ودور القارئ، التلقي في إنتاج هذه العملية**"[1]، وهذا مفهوم جديد لمفهوم العملية الإبداعية، من حيث تكونها عبر الزّمن، التاريخ، وإقحام المتلقي أيضا في إنتاج الدّلالة القرائيّة.

وهنا يتبين اختلاف في نوعية عملية التّلقي بين المعنى اللّغوي و المعنى الاصطلاحي، وهذا الاختلاف ليس تعارضا، إنّما هو تباين في نوعية الفهم ومستوى التّفهم، فالنّظريات الحديثة تركز على القارئ كخالق للمعنى، أمّا المعنى اللّغوي **(للتّلقي)** فيعني اتكاء الفهم على معطيات النص مسبقا ولا يلعب القارئ الدّور الفاعل في خلق المعنى وإعادة صياغة النّص، كشريك للمؤلف في إنتاجه.

- **التلقي والقرآن الكريم.**

القرآن الكريم هو المعجزة الخالدة التي جاء بها رسول الله علية وسلم، دليلا على صدق نبوته بلسان عربي مبين، بفضله توسعت مدارك العرب، وفي للسانه، وقد كان له أثر مهم في متلقيه قديما وحديثا.

- **المتلقي وتلقي الخطاب القرآني.**

ورد مصطلح التلقي في آيات كثيرة من سور الذّكر الحكيم، فقد ورد بصيغة الفعل المبني للمعلوم (تلقي) مثل قوله تعالى" **فتلقي آدم من ربه كلمات فتاب عليه**" **(البقرة 36)**، أو

1- أحمد أبو محسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات الرباط، 1993، ص. 17-18.

بصيغة الفعل المبني للمجهول (تُلَقَّي)، وتتفق كتب معاجم اللغة على أن فعل التّلقي في وصفه اللغوي يفيد: الأخذ والاستقبال والتّعلم والتقّبل.

ب. تلقي الخطاب القرآني واختلاف العلماء في إعجازه

من المسائل المتصلة بكتاب الله والتي شغلت علماء المسلمين، مسألة الإعجاز في القرآن الكريم، إذ أنّ إثبات هذا الإعجاز هو البرهان البين على صدق محمّد صل الله عليه وسلم، فتباينت مواقفهم واختلفت بعضهم يرى أن إعجازه يكمن في " **إخباره عن تاريخ الأنبياء والأمم الماضية، وفي إخباره عن أنبياء الغيب التي ليست في استطاعة البشر**"[1]، وقال آخرون إنّ إعجازه يكمن في " **تأثيره في القلوب واستلائه على النّفوس**"[2]، وأكثر العلماء ذهبوا إلى أن إعجاز كتاب الله " **يتحقق في بديع نظمه، وعجيب تأليفه إلى الحد الذي يعجز الخلق على الإتيان ولو بآية واحدة تشبهه في نظمه وأسلوبه وفصاحته**"[3].

وهكذا حازت بلاغات القرآن الكريم ،من ترتيب وجوه الكلام، والتّمييز الأساليب ومعرفة الجوانب الجمالية في نسيج تركيب الجملة العربية، فضيلة خصّ بها القرآن الكريم ليكون آية بينة لنبيه صلّ الله عليه وسلم، ودلالة له على صحة ما دعا إليه من أمر دينه. من الطبيعي أنّ نزول القرآن الكريم أحدث منذ اللّحظات الأولى قد أحدث حركة فكرية عند متلقيه أو مخاطبيه، فقد كان الرّسول صل الله عليه وسلم، المتلقي الأول للقرآن الكريم، وكان أكثر النّاس تأثرا بهذا الكتاب المعجز، إذ كان يتأثر وهو يسمع القرآن وهو يتلوه أيضا، فانعكس هذا التّأثير على قلبه فأصبح مطمئننا وتزايد إيمانه بربه وبرسالته، وفي بكائه **صل الله عليه وسلم** لسماع القرآن حين أخبر عبد الله بن مسعود رضي الله

---

1 –بنظر: علي بن عيسى الروماني، النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل تحقيق خلق الله ومحمد زغلول سلام، مصر، دار المعارف، ط1، ص. 110.

2– بنظر: محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن، تحقيق خلق الله ومحمد زغلول سلام، مصر، دار المعارف، ط4، ص70.

3– بدوي أحمد طبانة، معجم البلاغة العربي،دار المنارة،جدة،دت، ص43.

عنه قال " **قال رسول الله صل الله عليه وسلم: (إقرأ علي) قلت: أقرأ عليك وعليك أنزل؟ قال: نعم إني أشتهي أن أسمعه من غيري، قال: فقرأت النسّاء حتى بلغت (فكيف إذا جئنا من كل أمة بشهيد وجئنا بك على هؤلاء شهيدا)" النّساء 41" فقال لي: كيف أو أمسك، فرأيت عيناه تذرفان"**[1] .

وقد استمع المشركون للقرآن الكريم فسحرهم ببلاغته وفصاحته، وأيقنوا أن لهذا القرآن فعل السّحر على نفوس مخاطبيه، لأنه يوافق علم السّليقة التي نشؤوا عليها (التّذوق الفطريّ)، إنهم أعلم النّاس بأسلوبه البديع، ونظمه العجيب لذلك كانوا يصدون النّاس عن سماعه أو الاقتراب من قارئه، حيث شهد القرآن له، فقال على لسان هؤلاء المشركين **(وقال الذين كفروا لا تسمعوا لهذا القرآن والغوا فيه لعلكم تغلبون)** " **فُصلت 25**"فالآية تصور عجز وارباك العرب أمام القرآن الكريم، فما كان عليهم سوى الإعراض عن سماع القرآن ومنع غيرهم، كذلك خوفا من أن يستميل قلوبهم، ويستولي على نفوسهم فيؤمنوا به ويستجيبوا لهديه.

وبين ابن **(القيم الجوزي)** أسباب استجابة المتلقي للقرآن الكريم وانتفاعه بقوله: " **إذا أردت الانتفاع بالقرآن فأجمع قلبك عند تلاوته وسماعه، وألق سمعك، وأحضر حضور من يخاطبه به من تكلم به سبحانه منه إليه، فإنه خطاب منه لك، على لسان رسوله صل الله عليه وسلم، قال تعالى:" إن في ذلك لذكرى لمن كان له قلب أو ألقى السّمع وهو شهيد"(ق/ 37).**[2]

من خلال ما سبق يمكن إيضاح أثر القرآن الكريم على التلقي، فإذا حصل المؤثر وهو القرآن، والمحل القابل وهو القلب الحي، وجد الشرط وهو الإصغاء وانتفى المانع وهو انشغال القلب وذهوله عن معنى الخطاب وانصرافه عنه إلى شيء آخر، حصل الأثر وهو الانتفاع والتّذكر.

1 – رواه البخاري في صحيحه، باب البكاء عند قراءة القرآن ترقيم، 4768/ 4769.

2 – ابن قيم الجوزية، الفوائد، تحقيق، حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط2، 2010م، ص. 9-10.

ونلخص ممّا سبق أن علاقة المتلقي بالخطاب القرآني، علاقة إقناع وامتناع، وتفاعل وتشارك فالمتلقي سامعا كان أو قارئا، مدعو أن يتلقى القرآن ويتدبر آياته، ويمهن النظر في معانيه ويغوص في مقاصده، ويكون له استعدادا نفسيا للاستجابة لأوامره والامتثال لنواهيه، يقول عز وجل:" **أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها**" **(محمّد الآية 24).**

ج/ التّلقي وإستراتيجية الخطاب البلاغي (الصّورة الأمامية والصّورة الخلفية)

جـ- نماذج مختارة من مقامات بديع الزّمان الهمداني:

إذا كانت الآداب العربية القديمة قد أهملت المتلقي في تناولها للعملية الإبداعية، وأغلقت العلاقة بين ثلاثي الإبداع (المبدع، النص، المتقي)، وهذا ما يبدو في قول **أيزر**: " **بدأ التأويل في يومنا هذا باكتشافي تاريخه الخاص ولم يكشف حدود معاييره الخاصة فقط، بل أيضا تلك العوامل التي لم يقيض لها أن ترى النّور طوال مدة سيادة المعايير التقليدية.**"[1]، فإن علماء البلاغة والإعجاز في ثقافتنا العربية تفطنوا منذ وقت مبكر لدور (المتلقي) من خلال التأثير النفسي الكبير الذي يتركه الخطاب القرآني في نفوس متلقيه، سواء كان هذا المتلقي قارئا أو سامعا، حيث يقول محمد الخطابي: " **قلت في إعجاز القرآن وجها آخر ذهب عنه الناس، فلا يكاد يعرفه إلا الشّاذ من آحادهم وذلك ضعفه بالقلوب وتأثيره في النفوس.**"[2]

ولا شك أن هناك سببا من وراء هذه الهزّة المعنوية؟ ووجب البحث عنها ضمن علوم اللغة العربية ومن بينها البلاغة.

لقد كانت البلاغة هي الوسيلة التي استند إليها العلماء للوقوف على أسباب وأسرار الإعجاز البياني، في تلقي الخطاب القرآني، لفهم معانيه ومقاصده، وبعد إتمامهم الحديث عن الخصائص والأسرار الفنية، توجهوا للحديث عن متلقي الخطاب القرآني، وما يحدثه فيه هذا الخطاب من استجابة وأثر نفسي.

1-فولفانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ص. 11.

2-محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن الكريم، ص. 70.

وهذا دليل على أن الاهتمام بالمتلقي كان منذ نزول القرآن الكريم، ولعلنا نلمس ذلك الاهتمام في أقوال العلماء، المبثوثة في المؤلفات النقدية والبلاغية القديمة،" **البيان والتبين" للجاحظ،" عيار الشعر" لابن طباطبة، " دلائل الإعجاز" لعبد القاهر الجرجاني، و" مناهج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني.**

كما لم يغفلوا الحديث عن أسباب هذه الاستجابة وعن الأدوات التي يفترض توفرها لديه: من معرفة اللّسان العربي وعلومه، ومن ثقافة بلاغية لاستعمالها.

إذ أن وظيفة البلاغة الإبانة والإبداع، أي غاية المرسل (المخاطب) من الرسالة (الخطاب) إفهام المرسل إليه (المخاطب) وإمتاعه وإقناعه.

انطلاقا من هذا التصور جاء تحديد علماء البلاغة للحقول التي تظهر الإعجاز في القرآن الكريم وهي علم البيان: " **علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه.**"[1]

وعلم المعاني: " **علم يعرف بأحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضي الحال**"[2]وعلم البديع هو: " **علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقية على مقتضي الحال ووضوح الدلالة.**"[3]

وممّا لا شك فيه أن تلقي الخطاب القرآني له أثره على تلقي الخطاب الأدبي، من خلال تطلع علم البلاغة بعلوم اللّغة العربيّة، حيث أسست معايير الكشف عن معرفة إعجاز القرآن الكريم من حيث مفرداته وتراكيبه وأسراره البيانية، والدلالات الجمالية التي تحتاج إلى فطنة المتلقي وخبرته الأدبية.

ومتى توفرت هذه المعرفة به استطاع المتلقي الوقوف على التفاوت الحاصل بين الكلام الإلهي والكلام البشري، كما ينتج كذلك عن الخبرة الجمالية المكتسبة من البلاغة

1- الخطيب القزوني محمد بن عبد الرحمن جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع المحقق، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، مج1، ط1، ص. 70.

2-المصدر نفسه، ص. 163.

3-المصدر نفسه، ص. 255.

وأساليبها، قارئ بليغ ملم بعلوم البلاغة لأن الكلام البليغ إذا ألقى إلى المخاطب الجاهل للبلاغة، لم يكن لهذا الخطاب أي تأثير على متلقيه.

2/ تأثير الخطاب القرآني على الخطاب الأدبي:

يُعد الخطاب الأدبي تسمية للتمييز بين الخطابات لأن وجود خطاب أدبي يفترض وجود خطاب غير أدبي.

وذلك يعود لطبيعة الخصائص والمقاييس التي تميز كل واحد على حدة، فالخطاب الأدبي:" **صياغة مقصودة لذاتها، وصورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادي بمعنى جوهري، فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالميزان والملكة نرى الخطاب الأدبي للغة عن وعي وإدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، إنما هي غاية تستوقفنا لذاتها....بينما الخطاب الأدبي حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا، تصد أشعة البصر عن اختراقها.**"[1]

إنّه الانعكاس لمنظور البلاغة على الأدب شعرا ونثرا ونقدا، وخاصة في القرن الرابع الهجري(**4هـ**) حيث أصبح أهل الأدب يحتاجون في بناء نصوصهم أو خطاباتهم الأدبية إلى متصور (**مخطط**) يقوم في الأذهان وإلى أداء يقوم به في اللسان، فكيف يكون ذلك؟.

وبما أنّ النّص (**سواء كان شعرا أو نثرا**) في مكتوبه صورة للسان في منطوقه، أي هناك أمران يتقاسمانه: اللّغة والكلام، أمّا اللّغة فهي نظامه الذي به يكون وهي ألفاظه التي تفصح صورها الصوتية عما يكون وأما الكلام فهو أداؤه الفعلي وإنجازه وتعيينه وتحقيقه لذلك نجد المبدع ينسج نصه بإجراءات بلاغية وعينة على القارئ الناقد، لأحداث ما يعرف بالمتعة الجمالية، سواء بالبراعة اللغوية والفنية، أو باستجلاب القيم الأخلاقية واستدفاع القبح من القول والفعل.

1-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، فيفري 2000،ص. 97-98.

وهذا ما نجده في وظيفة الشعر الذي نظم في القرن **(4هـ)** فقد عبر النقاد العرب عن هذه المتعة باللّذة والطّرب والهزّة والسرور والأريحيّة حيث يقول: " **الأقوال الشعرية القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، يبسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عما يريد، بما يخيل لها فيه من خير أو شر.**"[1]

ومنه جاء تلقي الخطاب الأدبي على النفوس، وأثر هذا الوقع في قبول النفس للسلوكات وخاصة الفضائل التي تميل لها الفطرة البشرية وتنبسط لها عكس الانقباض ممّا تمجه، كما نجده في قول آخر يبين لنا نوعية التلقي ومدى أهمية في التأثير على نفسية المتلقي: " **وللنفوس في تحريك شديد للمحكيات المستغربة لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهود في أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما خيل لها ما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكمن أبصره قبل، ووقوع ما لم يعهده من نفسه موقعا ليس أكثر من المعتاد المعهود.**"[2] بمعنى هناك عاملان وهما الطرافة والاستغراب اللذان يؤثران في عملية الاتصال في التّلقي والتّأثير في المتلقي على خلاف الأمور والعهود التي لا يكون لها الوقع ولا تحرك النفوس لها.

ولا شك أن المبدع في تراثنا يعد النص وعيناه على المتلقي، فيجتهد في إشباع هواه وتلبية رغباته ومراعاة مقامه، ولعلنا نجد في مقدمة القصائد بأوضح دليل، كل ذلك يعمل على استعداد النفوس لتلقي وإن زاد القرطاجني:" **على موافقة الكلام لمقتضي الحال عنصرا آخر، أن تكون النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم، يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه.**"[3]

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني **(ت471هـ)** كغيره من النقاد إلى عملية تلقي الخطاب، بأنها تقوم على التفاعل بين النص والقارئ، حيث يشبه القارئ الجيد للنص" **كالغائص في**

1 –حازم بن محمد بن الحسين القرطاجني، مناهج البلغاء، وسراج الأدباء، ، ص. 105.

2–المصدر نفسه، الصفحة نفسها..

3 –المصدر نفسه، ص. 121.

البحر يحتمل المشقة العظيمة ويخاطر بالروح ثم يخرج الخرز."[1]، أي يخرج المعاني البعيدة التي يشبهها بالدور، وهذا التصور للعلاقة الدينامية بين **(القارئ ، النص)** قد أثيرت ضمن قضايا النقد القديم غير أنها منظرة وفق المصطلحات الحديثة.

ممّا سبق يتضح أن طبقة النقاد المبدعين في القرن **(4هـ)** عندهم الحس المرهف والذوق الجميل، حيث صقلتهم الحياة الأدبية وعلوم البلاغة، وأفرزت منهم جهابذة النقد والبيان من أمثال:" **أبو بكر الصّولي (336هـ) أبو الفرج الأصفهاني (356هـ).عبد العزيز الجرجاني (ت 392هـ)، ومن الشعراء أبو فراس الحمداني(357هـ)، الصاحب إسماعيل بن عباد(385هـ) محمد بن هانئ الأندلوسي (363هـ) وكذا المبتكر لفن المقامة بديع الزمان الهمداني (395هـ)**".

وخلاصة القول أن تلقي الخطاب الأدبي في القرن **(4هـ)**، هو تلقي في ضيافة علوم الخطاب القرآني أي إبداع تحت تأثير قوة الإجراءات الجمالية التي تضمنها القرآن الكريم، فأضحى الأديب يسعى في بناء نصه بناء يوافق التأثير النفسي في المتلقي باستعمال علوم البلاغة من بيان وبديع وعلم المعاني.

قراءة بلاغية لنص التراثي – فن المقامة– لابد قبل الحديث عن مقامات بديع الزمان الهمداني **(357هـ– 398هـ)**، من أن أنوه إلى أن هذا النموذج وظف كخطاب أدبي يظهر البلاغة اللغوية والأساليب البلاغية، فجاء النموذج كمكاشفة لنمط التلقي بين المخاطب والخطاب والمخاطب، والعلاقة التي تربطهم في الزمن الفرن **(4هـ)**، وليس بتميز الخطاب شعري كان أم نثري.

إذا إنّ" **بديع الزمان الهمداني**" يتخذ من علم البلاغة أسلوبا ومنها، ويستخدم القرآن الكريم في مواضيع عدة، ولكن بطريقة معتدلة وبأسلوب يخدم المعنى، ويبرزه باعتدال شديد، فهو في إبداعه يستعرض مهاراته اللغوية ويوظفها في صياغة ألوان من المحسنات البديعية ذات الجرس القوي والإيقاع الصاخب، ولكن دون أن يفقد التواصل مع المتلقي.

1 –عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص. 130.

هذا ولا يخفى ما كان لكتاب " **الخطابة**" لأرسطو من تأثير سيء على علماء البلاغة، وذلك لسيطرته المنطقية التي تفنن البلاغيون في تطبيقها حين انشغلوا " **بالاصطلاحات والتّعبيرات البلاغية**".

غير أنّ الإدراك العام للنّظريات النّقدية الّتي ضمها أرسطو كتابة " **فن الشعر**" لم يمكن هؤلاء الإفادة منه لسوء ترجمته من ناحية، ولكونه يعالج ضروبا من الشعر لم يعرفها العرب هي: " **الشّعر الموضوعي في المسرحيات والملاحم.**"[1]

ولكن المجهود الذي بذلوه في كل ذلك لم يكن ليذهب سدى، وليس من حقنا أن تنقص من قيمة أسلافنا في مجال الدراسات الفنية، وسنعرف لاحقا أن كثيرا من المصطلحات الفنية والنقدية التي تضمنتها " جمالية التلقي" نجد النقد والإبداع العربي القديم قد أشار إليها وعمل بها.

فعلى سبيل المثال" **الصورة الشعرية**" "**صحيح لم تكن معروفة لديهم بالمصطلحات المعاصرة**"[2]ولكن "**بديع الزمان الهمداني**" نثر مفاهيمها بين صفحات مقاماته سواء كانت: صورة بيانية تشبيهيه أو استعارة أو كناية.

حيث أعطى لنصوصه الكثير من اللمحات الجمالية التي لا تستغني عنها الصورة الشعرية المعاصرة، وهنا نتساءل:

- فهل ما قاله كولريدج عن الخيال، قد فعله وضمنه بديع الزمان الهمداني في بنية نصوصه، وكان سبقا للحديث عن الصّورة الشعرية وتوظيفها، وعن أهمية الخيال وتأثيره في المتلقي؟

---

1 –علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1981م، ص. 17.

2 –يرى عبد الملك مرتاض، أن الصورة قديمة في الشعر العربي، لكن النقاد لم ينتبهوا إليها، انظر كتابه بنية الخطاب الشعري، ص. 71.

أ/ مخططات الصّورة الأماميّة والخلفيّة بين النّص والقارئ.

كثيرا من المبدعين ومن بينهم " **بديع الزمان الهمداني**" قد تفطن لأهمية " **الصّورة الشّعرية**" وركزوا على استعمالها لما لاحظوه من تلك الإثارة التي تحدثها، ذلك أنها تحدث نوعا متميزا من اللذة أو المتعة الفنية، التي تجعل المتلقي يستجيب عاطفيا لتلك المشاعر والأحاسيس المتخفية في صور استعارية وهذا ربما هو مفهوما بسيطا لـ: " **الصّورة الشّعريّة** " المتواجدة خلف نسيج النّصوص الأدبية للبنيّة النصية، فكيف يمكن كشفها ضمن نسيج "**المقامة الهمذانية**" وكيف يتفاعل القارئ معها؟

بعد معاينة " **الصّورة الشّعرية**" بمفهومها القديم، والذي يعتبرها صورة تعبيرية ينشؤها خيال المبدع-" **بديع الزمان الهمداني**"- بتعاون مع بقية الملكات الأخرى، منفعلا بمثير أو مستجيب ما، أو موقفا ما أو معبرا عن إحساس نفسي غامض، والتي يعتبرها أيضا بعض الدارسين" **أحدى خصائص الشعر النوعية التي تميزه عن بقية الفنون القولية الأخرى**"[1]تقترب" **جمالية التلقي**"من مصطلح آخر هو، الاستراتيجيات أو استراتيجية النص، وهي آلية توافقية بين المرسل والمرسل إليه، يتم من خلالها نوع من تنشيط ذهن المتلقي وتفاعله لإنجاح عملية التواصل.

وبما أن نص المقامة يحمل طاقة خيالية تحتاج للتفكير والتدبير من القارئ وخاصة القارئ البليغ، تم تحليل بعض النماذج المختارة من نصوص الهمذاني وفق آلية الاستراتيجية النّصية.

لإثارة خيال المتلقي وتفعيل عملية التواصل بينهما حيث يقول أيزر: " **الاستراتيجية عبارة عن عدد من الإجراءات المقلوبة تمثل مجموع القواعد التي يجب أن توافق المرسل والمرسل إليه، كي يتم ذلك التواصل بنجاح**"[2] أي أنها عمليات توافقية تواصلية

1- ينظر، عبد الملك مرتاض، كتابه بنية الخطاب الشعري، ص. 88.

2 عبد الناصر محمد، نظرية التوصيل، ص. 135.

تتم عن طريق تفاعل الذهنين **(ذهن المبدع الهمذاني)** و **(ذهن القارئ أو المتلقي وخاصة البليغ)** حتى تنسجم سيرورة اللّقاء النّصي بين المرسل والمرسل إليه.

إنّ مهمة الاستراتيجيات ربما تمثل عملية التأثير والاتصال، التي تضمن للنص سيرورته وتجديده وبالتالي استمراريته، وتكشف كذلك عن نوعية قارئها باعتبار النص مرآة يكشف عن قارئه " أو بالأحرى القول:" **إنّ النّص مرآة يتمرأى فيه قارئه على صورة من الصور، ويتعرف من خلاله، على نفسه بمعنى من المعاني.**"[1]

وتبقى الاستراتيجيات هي الأخرى حلقة مفتوحة على الاحتمالات، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، ويضفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجد في النص، وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي، بتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص، فحينها تنتفي القراءة و" **الإستراتيجيات تتيح التأويل، ففي حالة تقديمها لكل مؤشرات النص تقتله**"[2] ليفتح من جديد من خلال تعدد القراءات، التي تسعى جاهدة لتأويل النص والذي يأبى ذلك بدوره.

من كل هذا يظهر أن الاستراتيجيات آلية تمنح التجربة الجمالية بين القارئ والنص حيث تحتوي على صورتين أساسيتين هما: الصورة الأمامية والصورة الخلفية والتي تعتمد على بعضها في إثارة المتلقي وإرباكه حتى لا يصل إلى المعنى النهائي للنص حيث يقول أيزر:" **إن المعنى لا يظهر في نمط محدد من العناصر والتي تسهم في ذلك البناء مواقعها، بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي.**"[3]

وهكذا تبقى سيرورة القراءة فضاءا رحبا، تجعل القارئ يمشي باستمرار دون توقف، وبناء عليه فالاستراتيجيات في مقامات الهمداني لا تتحقق بنمط جيد بل تتولد بشكل مواز للقراءة على النحو الآتي:

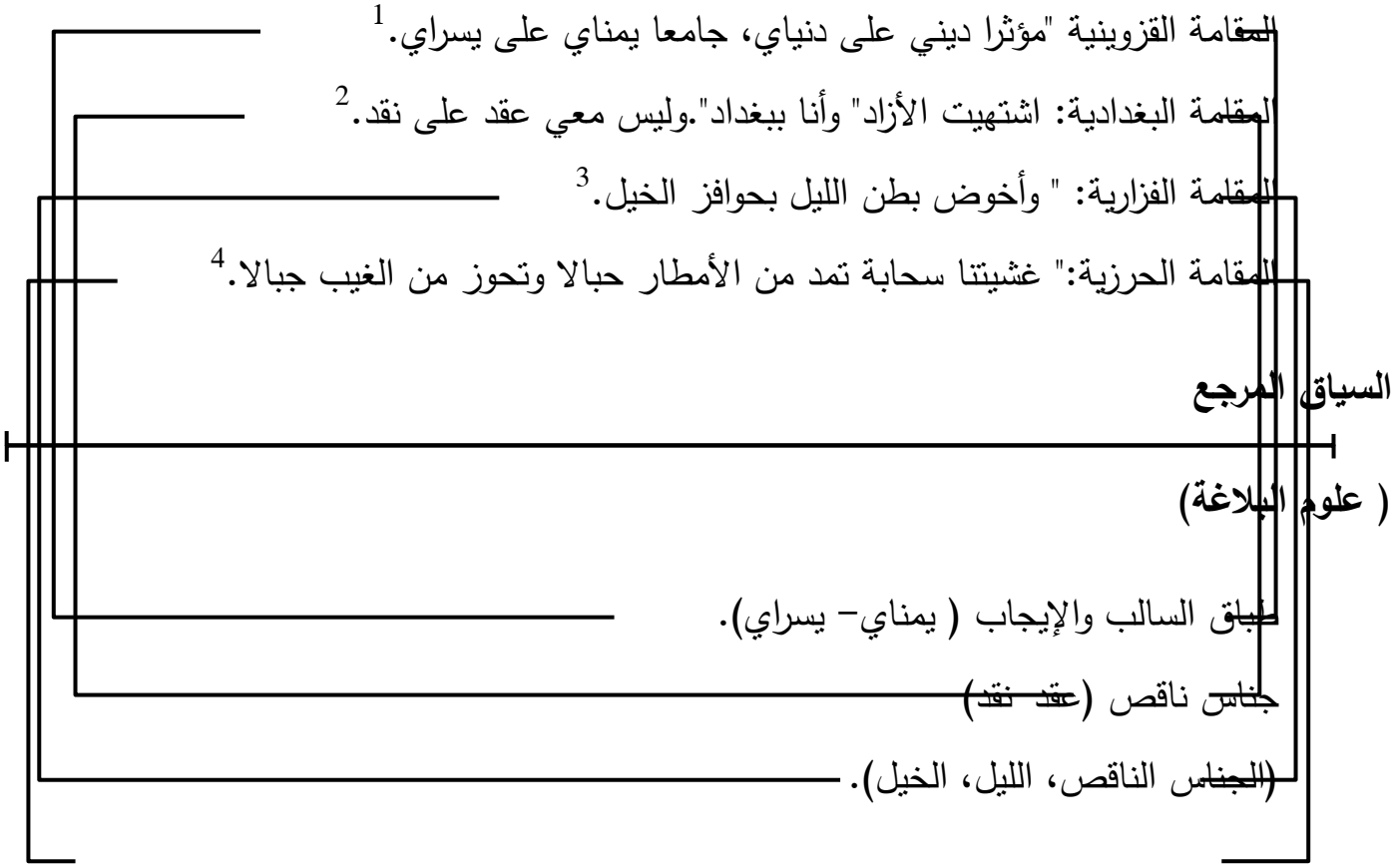
1-علي حرب، قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة " مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 20-21، ص. 41.

2 -عبد الناصر محمد، نظرية التوصيل، ص. 135.

3 -عبد الناصر محمد ، نظرية التّوصيل، ص. 135.

المخطط (3)

ب/ الصّورة الأماميّة (النّص)



صورة بيانية: فقد صور تلاحق القطرات النازلة وامتدادها في صورة الحبال، كما أنه جعل السحابة تسوق جبالا من السحب على سبيل الإستعارة المكنية.

- جناس غير تام: جبالا- حبالا.

الصورة الخلفية (مخيلة القارئ)

1- محمد عبده، مقامات بديع الزمان الهمداني وشرحها، ص. 105-106.

2- المصدر نفسه، ص.70.

3- المصدر نفسه، ص.81.

4- المصدر نفسه،ص. 137.

من خلال التّرسمة يتضح استخدام المخاطب (**الهمذاني**) للصورة الشعرية كصورة أمامية في بناء نصه، مستفيدا من طاقتها التخيلية ومن إمكانياتها في الوصف والإيجاز ونقل الانفعال ودقائق التفاصيل، إذ كانت الصورة تقنية تستهوي المخاطب في تلقي الخطاب الإبداعي، وهي طبيعة موافقة لطبيعة الصورة الخلفية أي الفهم عند المتلقي وخاصة في القرن **4 هـ**. من أمثال:

حازم القرطاجني الذي يرى التخيل: " **التخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورا ينفعل لتخيلها وصورها وتصويرها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض.**"[1]، والذي يقصد به إيهام القارئ بتمثل التجربة الفنية وتصويرها في مخيلته، مما يحدث لذة فنية عبر عنها " **بالتعجب**".

وقد يكون لهذا التأثير رد فعل المتلقي، فمصطلح التخيل في الخطاب الأدبي قديما يقابله مصطلح التلقي في النقد الأدبي حديثا بدلالة واحدة وهي ورود النص إلى ذهن القارئ وتفاعلها معا في لحظة واحدة.

والشاهد قوله في المقامة الوعظية على لسان البطل وقد لبس حبة الواعظ." **ألا وإن الدنيا دار جهاز، وقنطرة جواز، من عبرها سلم، ومن عمرها ندم، ألا وقد نصبت لكم الفخ ونثرت لكم الحب، فمن يرفع يقع، ومن يلقط يسقط، ألا وإن الفقر حيلة بينكم فاكتسبوها، والغنى حيلة الطغيان فلا تلبسوها.**"[2] جمع الهمداني في الفقرة السابقة مجموعة من الصور والتي يمكن أن نعتبرها صور أمامية (النص)، تحمل صورا خلفية مليئة بالطاقة التخيلية في ذهن القارئ (البلاغي) فكان تصويره على النحو الآتي:

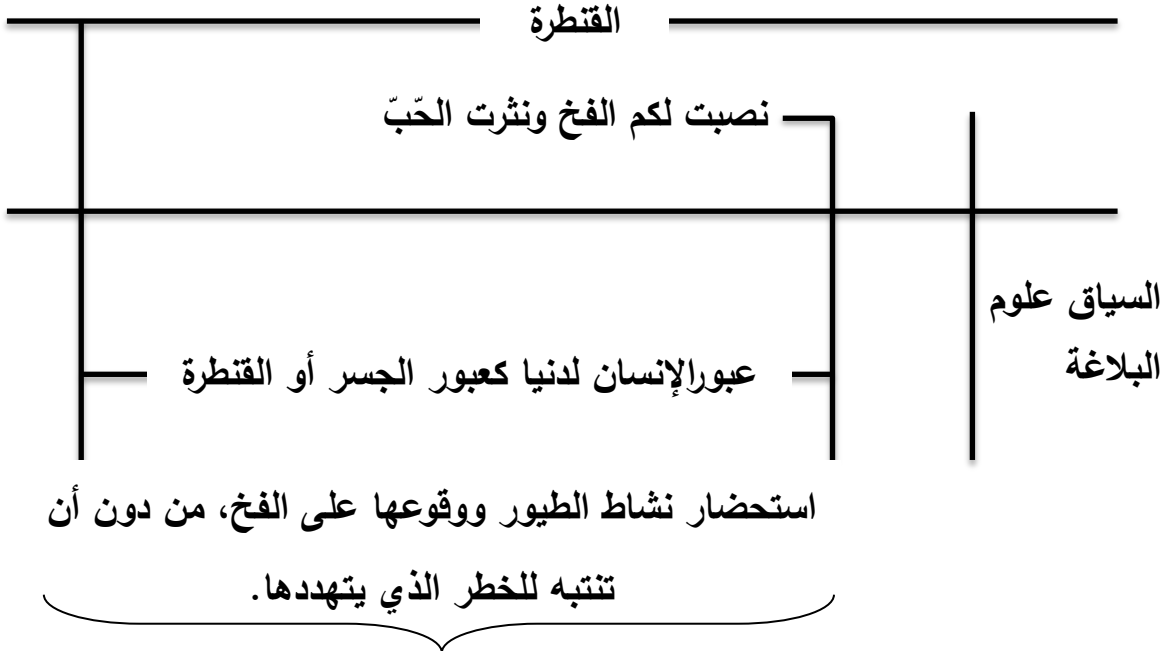
1–حازم بن محمد بن لحسن القرطاجني، مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص. 124.

2 –محمد عبده، مقامات بديع الزمان الهمداني وشرحها، ص. 152.

المخطط (4)

(النّص)

الصّورةالأماميّة



(الصورةالخلفية (مخيلةالقارئ)

وهكذا تجسم المشهد تجسيما تمثيليا، قرب به **(الهمذاني)** المعنى المقصود وبسطه من خلال صورة أمامية لفظية، تتفاعل معها أيضا صورة خلفية في مخيلة القارئ فيقع التأثير خاصة وأن الهمداني ضمن التصور التخيلي من الخطاب القرآني، الذي شبه الحياة الدنيا بدار الغرور كما في قوله تعالى:" **وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور**." آل عمران الآية 175.

إن المخاطِب **(الهمذاني)** يبني خطابافنيًا داخل الحوار المسكوت بذوات الآخرين **(المخاطَبين)** أو المتلقي بالمصطلح الحديث، انطلاقا من الخصائص اللغوية والدلالات الجمالية التخيلية المتشابكة، التي توحي بأن التلقي للخطاب الأدبي في القرن **(4هـ)** أو لعصر آخر خضع النص فيه لقراءة نقدية بلاغية تفاعلية بين النص والقارئ، قد بين أن المخاطّب والمخاطَب تربطهم روابط الخطاب اللغوي البلاغي للعصر الواحد.

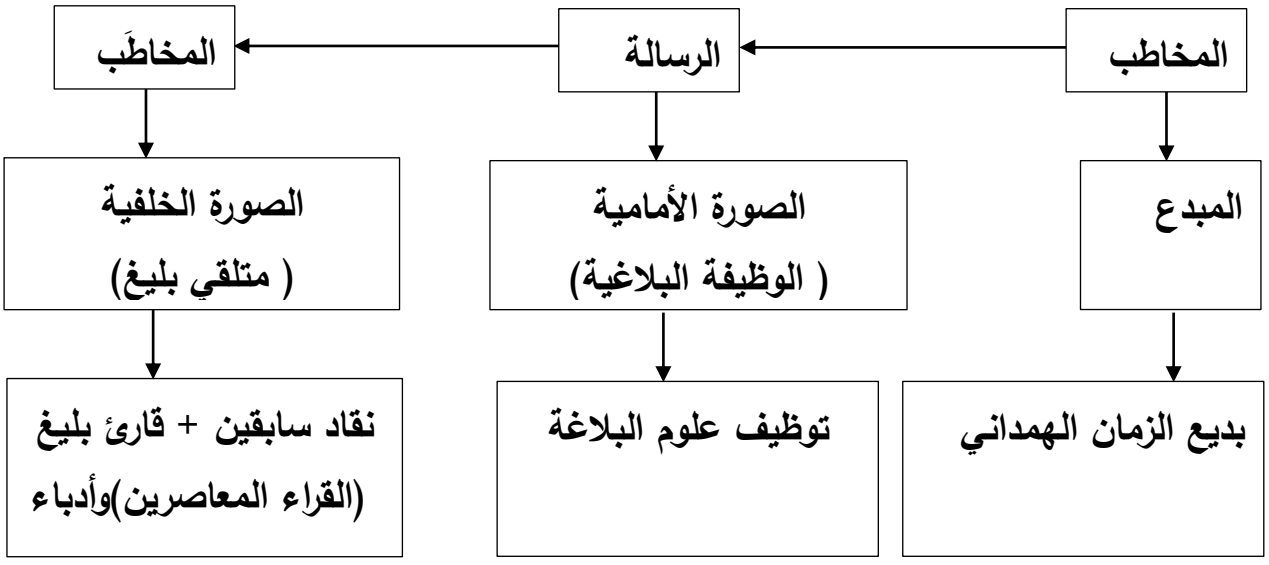
بل يتم تقليص الفجوة الزمنية بين السابقين (**القرن4هـ**) والمعاصرين (**القارئ المعاصر**)، إذا تم اشتغال النص (**الصّورة الأمامية**) توافقا مع استجابة القارئ **لـه** (**الصّورة الخلفيـة**) ضمن سياق مرجعي واحد وهو علوم البلاغة.

وهكذا صارت لإستراتيجية التلقي محكومة هنا– ضرورة– بالبلاغة وإنها لمنزلة الوعي الجمالي السائدة في القرن (**4هـ**) التي فقه الهمداني لتجسيدها ضمن مقاماته فلا يتسنى تلقيها إلا متى علم القراء علوم البلاغة.ويمكن أن نمثل بعض الوظائف تلقي الخطاب الأدبي (**المقامـة**) والإستراتيجيات البلاغية بين المخاطب والمخاطَب وتأثير الخطاب (**النّص**) حسب تحديد جاكسون.

- الوظيفة إلا بلاغية أو الاتصالية: تهدف إلى إفهام المتلقي مضمون الرسالة التي بثها المخاطب.
- الوظيفة الشعرية أو الإنشائية: تتمثل في جوهر الرسالة التي يحملها نص المقامة(هدف المقامة).

ويمكن أن نمثل الوظيفتين والاستراتيجية في التّرسيمة الآتية:

المخطط (5)



بعد هذا الطرح يتضح أن علوم البلاغة في القرن **4هـ** أصبحت معاييرًا بين المخاطِب والمخاطَب لإيصال الخطاب الأدبي وتلقيه، وأن ظاهرة التّلقي كما حاولنا رؤيتها وتلخيصها عبر **(الصّورة الأمامية والصّورة الخلفية)** تؤكد لنا هذه الحقيقة الهامة، وهي أن كل محاولات عزل الظواهر الأدبية والفنية بعامة عن سياقها الفكري أو الثقافي تنتهي حتما إلى طريق مسدود.

3/ حوصلة و تركيب

* الكشف عن وظيفة الاستراتيجيات النّصية:

وبهذا لا يتم الدور الإرشادي للاستراتيجيات إلا عبر الخطاطات" **Configuration schématique**" النّص وتوجيهاته، إذ النّص لا يقدم معناه دفعة واحدة، ولو كان ذلك ممكنا لما كان للقارئ دور، ولما تعددت القراءات وتباينت التّأويلات، إنّ ما يفعله النّص هو: "أن يقدم للقارئ مجموعة من التّوجيهات تقوده نحو تجميع المعنى، غير أن هذا القارئ لا يتصل مع النّص خالي الذّهن، لكنه يستدعي تجاربه الخاصة، وهكذا فبالتّأليف بين المعلومات الموجودة والتّجارب الخاصة يُكوِّن القارئ الصور **(الجشطلت Gestalt)*** إنّ الخطاطات (5/4/3/2/1)ذات طابع استدعائي، إذ أنّها تدفع إلى المنطقة الأمامية **(Avant-plan)****مخزونا ثقافيا لدى القارئ، بحيث تقوم بتوجيهه نحو الهدف المحدد الّذي تدعمه بقية أجزاء النّص ،وهذا يدل على الحضور الفعال للقارئ، فكأن النّص هيكل يمنحه القارئ ملامحه، فلا حقائق في النّص، إنّما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حين يصنع الحقائق، وهذه الهياكل تهيئ الحقيقة الخافية المخفية، ومن سمات الأنماط والهياكل أنّها "**أشكال فارغة، يصب فيها القارئ مخزونه المعرفي.**"[1]

1-فولفغانغ إيزر :فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)،ص62.

* مصطلح جشطلت (Gestalt) جزء من مصطلحات علم النّفس الفنية المستخدمة عالميا،والكلمة تعني:الصيغة أو الشكل أو النّموذج أو الهيئة أو النّمط أو الكل المنظم...ازدهرت النظرية الجشطلتية في ألمانيا خلال العشرينيات وأوائل

ثالثا: تجلي القارئ الضّمني في بعض نصوص مقامات بديع الزّمان الهمذاني.

1/ القارئ الضّمني: implied reader

سبق الإشارة إلى أنّ مفهوم القارئ الضّمني حضي بدراسة مستفيضة من طرف المناهج البنيوية، وما بعد البنيوية ،وهذا ما يجعل الباحث في مجال التّلقي يصادف أنواعا كثيرة من القراء،ولكي يبين "**أيزر**"مفهوم "**القارئ الضّمني**"، كان لابد له من استعراض أنماطا متعددة من هؤلاء القراء،حتى يتمكّن من تحديد مفهومه تحديدا يستند إلى إيضاح فكرته،وتبيان الجديد الّذي جاءت به نظريته،ففي كتابه **(فعل القراءة)** نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب)يستعرض "**أيزر**"مجموعة من القراء،الذين تم استحداثهم من طرف نقاد ومنظرين وذلك رغبة منه في الإفلات من بعض هذه الأصناف :

- **القارئ الأعلى** (super reader)"**ريفاتير**(Michel riffater)هو مجموعة من المخبرين،الذي يلتقون دائما عند النّقط المحورية في النّص لتّأسيس وجود(واقع

(*مصطلح الجشطلت) الالثلاثنيات من القرن المنصرم،وأصبحت بعد ذلك مدرسة رئيسية (من مدارس علم النّفس) في أمريكا في فترة أواخر التّثلاثينات وأوائل الأربعينات .....وأهم قضية طرحتها هذه النّظرية تمثلت في أن "الكل لا يساوي مجموع أجزائه "فالمثلث ليس مجرد مجموع خطوط مستقيمة وثلاث زوايا مناسبة،ولكن المثلث هو مجموع هذه العناصر السّتة مضاف إليها عنصرا سابعا ألا وهو "الصفة الجشطاتية".

**** يفضل "عبد الكريم شرفي"مصطلح الواجهة"بدل المنطقة،ويرى أنّه بمجرد انتقاء عنصر معين أدبي أو غير أدبي، ضمن السجل النّصي،يثار السّياق المرجعيأو "الواجهة الخلفية" التي جاء منها هذا العنصر،ولكن انتقاله إلى السّياق النّصي الجديد أو "الواجهة الأمامية " يفقده دلالته ووظائفه التي كان يؤديها داخل السياق الجديد،وبهذه الكيفية تخلق عملية انتقاء عناصر السجل النّصي علاقة معينة بين الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية–Avant plan،Arriére–plan.(للمزيد ينظر:عبد الكريم شرفي،من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة،ص202).عناصر السجل النّصي علاقة معينة بين الواجهة الأمامية والواجهة الخلفيةArriére–plan،Avant–plan.(للمزيد ينظر:عبد الكريم شرفي،من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة،ص202).

أسلوبي) من خلال ردود أفعالهم المشتركة،"**فالقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تُستعمل لاستكشاف كثافة المعنى الكامن المُسنن في النّص**"[1].

- **القارئ المخبر أو المطلع (informed reader)" ستانلي فيتش"(StanleyFish)**

وهو القارئ الذي يكون قادرا على التّحدث بلغة النّص في طلاقة،ويكون قادرا أيضا على فهم الدّلالة بحيث يستطيع إيصالها بسهولة إلى مستمع ناضج الفهم وتكون له كفاءة أدبية تجعل منه **قارئا** خبيرا،**وينبغي معرفة جميع تخصصات القارئ مع ذكر:أولا القارئ العادي الذي يقرأ بصورة غير تأملية،وتتعلق هذه القراءة بمفهوم النّص وسياقه،وثانيا:القارئ المختص الذي يجد تخصصه داخل الخطاب،كالتّخصص الأدبي مثلا،حيث يشعر القارئ بالارتياح أكثر ويكون مؤهلا لقراءة نص مماثل أو نصوص أخرى**[2].

*القارئ الضمني:(Implied Reader)

المصطلح الذي استخدمه "**أيزر**" عام **1976م** ليصف التفاعل بين النص والقارئ بحيث ينطلق من تصورات مختلفة من بينها:

يعد القارئ هو الفرضية الكامنة في نية الكاتب حين يشرع في الكتابة، وعليه فإن واجب الناقد أو القارئ الناقد هو كيفية إظهار القراءة الموجهة وكيف يستجيب وعي القارئ لهذه القراءة انطلاقا من ملكاته الإدراكية إلى مقترحات النّص،أماالقارئ المستهدف فيتمثل "**فيما يتخيله القارئ أو هو فكرة القارئ كما هي مشكلة في ذهن المؤلف،والقارئ المستهدف يكون قاطنا تخييلا في النّص،ويمثل مفهوم إعادة البناء،ويكشف عن الاستعدادات التّاريخية للجمهور القارئ الذي كان يقصده المؤلف كما يرى إيزر**"[3].

فولفغانغ إيزر،فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب،ص1.24-

2-Bertrand Gervais et Rachel Bouvet.Théories et pratiques de la lecture littéraire.Presses de l'université du Québec.2007.p23.

3-فولفغانغ إيزر،فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب،ص 20 وما بعدها.

كما يطرح فكرة مفادها أن القارئ هو الذي ينتج المعنى لأن النّص لا يتحقق معناه إلا بفعل انجازي هو "**فعل القراءة**"، حيث يرى أن إنتاج المعنى يتم "**من خلال حالة نصية واستمرارية إنتاج المعنى وإحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة**"[1]

وهذا ما يتطلب ظهور آثار يخلفها النّص في وعي المتلقي ممّا يفترض قراء متعددين من بينهم القارئ الضّمنيّ .

كما عرفته "**فاطمة بريكي**" بأنه القارئ الذي يخلقه النّص لنفسه، ويعادل "**شبكة من أبنية استجابة، تغرينا على القراءة بطريقة معينة**"[2] بمعنى أنه القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة الّتي يتطلبها أي نص أدبي، بمعنى ميولا مسبقة تتم من خلالها استجابة القارئ وفق استعدادات مسبقة من النّص نفسه.

ويرى بعض الدّارسين أنّ "**لقارئ الضّمني**" يتمثل في شبكة من البيانات التي تستدعي تجاوبا يُلزم القارئ بقراءة واعية لفهم النّص وفق مظهرين أساسيين هما:

- دور القارئ كبنية فنية.
- ودوره كفعل مبني.

فمفهومه كبنية فنية **(المظهر الأول)** يجعلنا نفترض أن كل نص أدبي، يمثل بطريقة ما رؤية للعالم يضمنها المؤلف ويركبها من المواد الّتي هي في متناوله وهذا ما يحدد قصدية المبدع التي يوجهها إلى قرائه المحتملين.

أمّا **المظهر الثاني** فيتمثل في اعتبار القارئ كفعل مبني لا يقوم بدوره إلا إذا تم فهم معنى النّص انطلاقا من فهم قصدية المبدع.

غير أن هذا التّصور للقراءة يعد تصورا بسيطا أو ما يعرف بالمعنى الجاهز الذي يرمي إليه صاحب النّص، قد تجاوزته "**جمالية التلقي**" لتبعث في النّص حياة جديدة

1- بشرى موسى صالح، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء الاسكندرية، مصر، ط1، ص 51.

2- فاطمة بريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 105.

متلازمة بتفاعل القارئ وبذلك يصبح النّص منفتحا على الكشف والتّأويل "**التي تمليه معطيات النص الدّاخلية والخارجية**"[1]،"**فجمالية التّلقي**" بذلك تجعل من النّص تحديد الوجهة نظر يستطيع القارئ من خلالها أن ينظر إلى الأشياء الحقيقية أو الشبه حقيقية موحدة وهذا ما يسمى بـ: "**موقع الالتقاء مع المبدع في معنى النص**"[2].

وعليه فإنّ مفهوم "**القارئ الضمني**" على العموم يفيد بأنّ التّلقي المبرمج للنص ينبغي أنّ يشار إليه بتنبؤ اللّفظ المبني، لأنه هو القوة الشرطية والكامنة وراء إيضاح "**القارئ الضمني**" بفعل توتر خاص تحت تأثير القارئ الحقيقي.

وهذا ما يؤكده وجود ذاتين مترابطين لا يمكن لأحدهما أن يسيطر على الآخر وهما: "**بنية النص وفاعلية القارئ**".

وحتى نخلص إلى مفهوم محدد، يمكن القول إن مفهوم القارئ الضّمني: "**هو قارئ مختلف فهو يعمل على تشخيص كل ما هو داخلي في النّص بواسطة عمل التخيل لإيجاد فرصة التّلقي، وهو تصور بموقع القارئ في عملية المواجهة مع النّص لإيجاد العلاقة بين العمل الأدبي الإبداعي والمتلقي، وأن هذه العلاقة لا تتحقق إلا بعنصر الفهم**"[3].

وبهذا نصل إلى تحديد مظهر "**القارئ الضمني**" بوصفه نظاما مرجعيا للنص، وهو غير معروف بل هو مسجل في النص بذاته، وهذا النّص لا يصبح حقيقة إلا إذا قرئ من طرف الآخرين.

ومنه إذا سلمنا بأنّ "**نص المقامات**" هو نص تفاعلي يستحضر قراء كثر منذ لحظة إبداعه، فحتما تختلف أنماط قراءته بين الكتابة والصّوت، والصّورة والحركة والسّكون

1- ينظر بشرى موسى صالح، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص51.

2- فولفانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص33.

3-حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النص الأدبي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص48.

وغيرها من القراءات الحيّة الّتي تجعل من النّص كائنا حيا يضاهي نصه الأول جمالا وإبداعا.

فمن خلال هذا الطرح لهذه الأنماط القرائية نحدد نمطا واحدا، وهو نمط التّفاعل بين النّص والقارئ من منظور "**جمالية التّلقي**" لطرح الإشكالية الآتية:

كيف يمكن لنصوص المقامات أن تتفاعل مع القارئ لتشكيل بنية افتراضية تسمى بـ"**القارئ الضّمني**"؟

2/ مراحل تشكيل القارئ الضّمني implied reader في نص المقامات

أ /أزمة التلقي

إنّ حديثنا عن "**القارئ الضمني**" في نصوص مقامات بديع الزّمان الهمذاني، يبدو أمرا صعبا نوعا ما، لغموض النّص وتعقيده من جهة ولترابطه اللّغوي وفقدانه للمواقع تحديد الفجوات أو ما يعرف عند "**أيزر**" بالفراغات من جهة أخرى و هذه الأخيرة تساعدنا على القراءة والتّفسير والتّأويل باعتبارها إبداعا للمدلول والّتي تعتمد على الحدث المتبادل بين الإشارات النّصية وأفعال كفاءة القارئ.

وبما أنّ النّص التّراثي يخلو من الفراغات الدّلالية يستدعي فعل القراءة إلى انزياح القراءة إلى مفهوم آخر قدمه "**أيرز**" يتمثل في **(وجهة النّظر الجوّالة)** التي تكشف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضرا في النّص، وهذا ما يساعدنا على كشف هدفنا الأساسي**(القارئ الضمني)** لأنّ النّص الواحد أي**(المقامة الواحدة)** لا يمكن لها أن تكشف عنه–القارئ الضّمني– دفعة واحدة، بل تحتاج إلى وجهة النظر المتحركة التي تتجول في باقي نصوص المقامات بقصد تمامه وضوحه وبناءه.

وبذلك يتجاوز النّص التّراثي "**أزمة التلقي**" إلى الوعي بمظهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله، وبما أنّ القراءة عملية ديناميكية فعالة وليست عملية سكونية مغلقة، تدفع القارئ

إلى التساؤل:

– كيف يقودنا البحث عن تمظهر "**القارئ الضمني**" في نصوص مقامات الهمذاني وهي منفصلة؟ وهل يمكن أن تنجح عملية القراءة في تركيب بنية افتراضية؟

أولا لابد أن نقر بأنّ حضور نصوص المقامات المنفصلة أمام القارئ، لا يمكن اعتباره نقص موجود في تمظهر النّصوص، بل تعتبر مثل تراكيب ناتجة عن عملية القراءة تنقل النّصوص إلى وعي القارئ بصفة مستمرة، بمعنى "**أنّ عملية التراكيب ليست متقطعة بل تتواصل خلال كل مرحلة من مراحل رحلة وجهة النظر الجوالة**.[1]

وثانيا لابد من الكشف عن الدّعوة للتحرير "**نصوص الهمذاني**" من المعايير النّقدية التّقليدية، لتصبح تحت فعل تحرري، يبتعد عن الدّلالات الاصطلاحية القاموسية لمفردات نصوصها إلى تلقي جديد، ناجم عن كون القارئ هو العملية الأدبية والقطب الآخر في العملية الإبداعية: "**إن تجربة القارئ في القراءة هي مركز العملية الأدبية**"[2]

وعليه لابد" **لوعي القارئ من تنظيم صيغة التّفاعل بينه وبين النّص من أجل سريان الفاعلية بينهما، لأحداث الاتصال الأدبي المشترك بين القارئ والنّص بحيث يؤثر أحدهما في عملية تنظيم تلقائية**[3].

ومن ثمة تنطلق عمليةالقراءة من الفرضية الآتية بحثا عن "**القارئ الضّمني**":

إنّ بديع الزمان الهمذاني في مقاماته يخاطب قارئه الدّاخلي عبر بنية سردية أهم مكوناتها : **عيسى ابن هشام (السّارد) وأبو الفتح الاسكندريّ (المكديّ).**

Iser, L'acte de lecture p :148 /149:1

2– رامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1989، ص173.

3– روبرت هولب، نظرية التلقي، عز الدين اسماعيل (جدة: النادي الأدبي – الثقافي 1994)، ص250–254.

فعيسى بن هشام يظهر في جملة استهلال السّرد، "**حدثنا عيسى بن هشام** قال ... "[1]، وهي أداة فنية مهمة التي يستند السّارد الحقيقي المجهول (الهمذاني) مهمة السّرد ،إلى السّارد المعلوم/ عيسى بن هشام.

أما عن" **أبي الفتح الاسكندري**" فهو المكدي الذي يحتال على السذج والبسطاء من عامة الناس فهو الموضوع الأساس لمقامات الهمذاني في الغالب.

فمن خلال هذا العالم الافتراضي المتخيل تسعى الدّراسة إلى ما كان يهدف إليه الهمذاني من إبراز جماليات قرائية، والّتي اخترنا منها "**القارئ الضمني**" الذي يظهر مباشرة من لحظة تعارف **(عيسى بن هشام مع أبي الفتح الاسكندري)** وهذا ما تكشفه القراءة لاحقا.

ب/ المفتاح:(المقامة القريضيّة أنموذجا)

لحظة التعرف:

من جماليات بداية ظهور "**القارئ الضمني**" ارتباطه ارتباطا وثيقا **بلحظة التّعرف** ففي **المقامة القريضيّة**[2] نجد الثنائي(**السّارد/ عيسى بن هشام والبطل المكدي المحتال الاسكندري)**،يتعرفان على بعضهما بشكل فني مبدع،حيث تمت لحظة التّعرف بشكلين: **الشّكل الأول (المكدي المحتال)**،حيث يتعرف السّارد/ عيسى بن هشام على البطل المكدي في أول المقامة بأنه محتال،فيقوم البطل بالحيلة ويظل السّارد طوال المقامة في حيرة، جاهلا ما يدور حوله أ هي حقيقة؟ أم حيلة، وقد أدى المكدي المحتال دوره بإتقان تام، وانطلت حيلته على النّاس.

1-محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمداني وشرعها، من منشورات محمد علي لبيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005،ص7.

2- محمد عبده،مقامات الهمذاني،ص.07

ثم ترك البطل الاسكندريّ مكان الحيلة/ الكدية خارجا، غير أنّ السّارد /عيسى بن هشام تبعه ليعرف حقيقة أمره،وهنا يتم **الشّكل الثّاني (معرفة الاسكندريّ)**في آخر المقامة ،حين يُميط لثامه، أو يسأله فيعرف في نهاية المقامة القريضية أنه الاسكندريّ قائلا: "**فجعلت أنفيه وأثبته وأنكره، وكأني أعرفه ثم دلتني عليه ثناياه فقلت: الاسكندري والله فقد كان فارقنا خشفا ووافانا جلفا**".[1]

من هنا بدأت تجليات جماليات "**القارئ الضمني**" ذلك بأن النّص الآن أمام قراءة فاعليّة متميزة في عملية إنتاج الدّلالة وتشكل القارئ الافتراضي من خلال فجوة النّفوذ لبنية النّص ضمن متن"**المقامة القريضيّة**".

فظهور "**المكدي**" **(أبي الفتح الاسكندري)** بدأ ميلاد "**القارئ الضمني**" الذي يُحطم لاحقا العلاقات المنطقية من المنظور الدّاخلي للبنية نص المقامة القريضيّة، ليؤسس مراحل جديدة من تشكله خلال العلاقات الدّلالية لنظيرتها من نصوص المقامات الخارجية من منظور –**وجهة النّظر الجوالة**–، على نحو يمنح لـ"**لحظة التّعرف**" من توليد ثنائيات من بينها **(الغياب والحضور)**.

فلا يلتقي الطرفان معًا إلا في عملية بناء المعنى وإنتاج الدّلالة أثناء فعل القراءة، التي يعيد فيها الوعي الصّانع **(وعي المتلقي)**،الوصل بين الطرفين موضحا في ترسيمة لاحقة تكشف مراحل تشكل "**القارئ الضمني**".

ومن ثم يدخل وعي القارئ في عملية الصّنع التي تفرض قضية يقظة الوعي، وانفصاله الذي يعادل اتصاله بما يصنع: "**ليصبح الوعي منتجا بمعنى المشاركة في الصّنع أو معنى المشاركة في الإمكانيات المتصارعة في الحوار**".[2]

1– محمد عبده، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص7.

2– جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة (فصول)، م4، ع4، يوليو، 1984، **ص42**.

فإن حاور القارئ نصوص المقامات بحثا عن **–القارئ الضّمني–** فأول ما يستفز وعيه هو تصارع الجنس الأدبي في النّص الواحد، على هيئة مكونة من سطور نثرية تتفاوت طولا، ثم تبدأ سطورا شعرية تفضي إلى تنوع اللّعب الطّباعي على النّحو الآتي:

عنوان المقامة (1)	عنوان المقامة (2)	عنوان المقامة (3)
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
.....	.....	.....
.....	.....	.....
.....	.....	.....

وتتكرر هذه البنيّة نفسها إلى غايةآخر مقامة:

_____
_____
_____
_____
.....
.....
.....

ج) استدعاء وجهة النّظر الجوالة.

ربما يعتبر تكرار شكل البنية إلى غاية آخر مقامة تقتضي من المتلقي بحثا عميقا بين طياتها عن "**القارئ الضمني**" فمن خلال المتابعة البصرية للعينات من نصوص المقامات المجسمة، تكشف عملية القراءة عن منابت التّجربة وتحديد أبعادها الجمالية وما تقتضيه من تأويل مغاير(التّلقي التّقليدي).

فهذه محاولة لتقديم رؤيا ربما تكون جديدة في بناء تلقي جديد للمقامة تكشف عنها النظرة الجوّالة عبر قنوات العبور بين المقامات انطلاقا من المقامة القريضية حيث يتأسس "**القارئ الضمني**" الافتراضي كنظام مرجعي للنص معلنا مرحلة البداية.

فجملة: "**الاسكندري والله**"[1] توحي للمتلقي عن بداية التّفاعل بين (**النّص والقارئ**)أي هي عبارة الاعتراف استطاع "**الهمذاني**" من خلالها تكوين صورة عن ميلاد "**قارئه الضمني**" إنه ميلاد "**الاسكندري**" لحظة بلحظة، التي يفتح من خلالها حلقات للإمتاع والالتذاذ، فهو بذلك يعترف بميلاد "**قارئه الضمني**" ويرغمه على تحقيق وظيفته الجمالية في رحلة الحياة الأدبية كرحلة عمر الإنسان ، حيث هيأ له نصوصا بتشكيلات متشبعة بالأزمنة، دون أن يحتار في أي المسالك يخطو، وكان هدفه في ذلك ترقية المتلقي وتوسيع تعاونه في إطار بنيات اشتغال نصوصه (المقامات) وتقوية دوره في تحقيق الآثار المتمثلة في إبراز طاقتها الجمالية.

و هنا تنبع العناية التي يوليها المبدع لإنتاجه قبل إخراجه إلى جمهوره الذي يتفاعل معه "**بشكل ضمني أو صريح**"[2].

ف"**الهمذاني** إذن وضعنا أمام إبداع مفخخ بالدّلالات النّصية والتّأويلات القرائية.

1- محمد عبده، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص7

2- إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1995، ص275.

تحيلنا إلى استحضار عمليتين في تعاملنا مع نص المقامات للكشف بشكل عميق عن القارئ الضمني و هما:

- ❖ عملية التّشفير (**coding**) من جانب المرسل (**الهمذاني**).
- ❖ عملية فك الشفرة (**decoding**)من جانب المرسل إليه (**القارئ**).

ونعتبرهما معا رحم عملية التّواصل فلا يمكن أن تتصور فعلا تواصليا في غياب الأطراف المساهمة في خلقه وتشكيله وبنائه، خاصة وأننا قد بينا من قبل أو في القسم السّابق من الدّراسة اهتمامت "**جمالية التلقي**" بالقارئ واعتباره مخرج العمل الأدبي إلى الوجود، بل إنه عنصر أساسي في إتمام عملية إنتاج النّص الأدبي نفسها، والذي يظل في حاجة إلى أداة تحققه وهي القراءة عبر تداخلاتها المتعددة، وما ينتج عنها من(**التّفاعل بين النّص والقارئ**)، وهو تفاعل ضمني مستمر وممتد عبر الزّمن.

فبالعودة إلى الانطلاقة الأولى من القراءة البصرية لأول مقامة وهي "**المقامة القريضية**"، نجد القارئ يحتار أولا في تجسيد شخصية **المكدي (أبو الفتح الاسكندري)** والذي يمكن أن نعتبره من الإحالات المرجعية في تكوين وتوليد "**القارئ الضمني**" الذي يحير القارئ ويجعله في حيرة وقلق وتوتر.

ذلك لأنّ "**أبو الفتح الاسكندري**" و"**القارئ الضمني**" عوالم افتراضية، تحين في زمن فعل القراءة، وهو الأمر الذي انتبه إليه "**الهمذاني**"، حيث قدم نصوصا إلى فئة خاصة من القراء افترض أنها تملك قدرة أدبية، تستخرج من نصوصه افتراضات تعمل باستمرار على إبراز طاقتها الجمالية، بالإضافة إلى استحضره قارئا يخاطبه عبر سياقا تخيلي تتم به عملية التّواصل التّفاعلي في لحظة التحيين ويقصد "**بالتحيين**" "**استدعاء ذات النص إلى ذات القارئ وجعل موارد النص في علاقة مباشرة مع رغبات المتلقي**"[1]، وهذا ما تمكن منه "**الهمذاني**" وصنع بذلك ما يسمى بالتّرابط الإدراكي بين النّص وقارئه الحقيقي.

1- ينظر لطيفة برهم، اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر، علامات ج 35، مج 9 ذو القعدة 1420 هـ/ مارس 2000م، ص56.

وإذا رمينا تجسيم هذا الكلام أخذنا بعض العينات من "**مقامات بديع الزمان الهمذاني**"من أجل الكشف عن مراحل تشكل البنية الافتراضية، بتوازي بارز بين الظاهرة الاجتماعية "**الكديّة**" ونمو "**القارئ الضمني**" عبر مراحل عمرية وفق تسلسل منطقي يوافق ملامح شخصية "**الاسكندري**"، كما تبينه الخطاطة الآتية:

د/ ميلاد القارئ الضّمني*implied reader*

- (لحظة التّعرف)بعد فعل القراءة تم الكشف عن المراحل العمرية للقارئ الضّمني
- "**القارئ الضمني**" في سن الشّباب في المقامات الآتية:

المقامة	المكان	المظهر
القريضيّة[1] ميلاد "القارئ الضّمني" وظهوره شابا	جرجان – مجلس سمر شعري	عالم بالشعر
البلخيّة[2]	بلخ – طريق سفر	شريف قرشي يحتال على مسافر
المجاعيّة[3]	بغداد	جائع بليغ
الأرمينيّة [4]	أرمينية	جائع
العلميّة [5]	مطارح العربة مسافرا	عالم نصوح بإدراك العلم
الشّعريّة[6]	الشام مجلس الشعر	راوية عالم بالشعر
السّاريّة [7]	سارية مجلس الوالي	الوالي مخلفا وعده

1- محمد عبده،مقامات بديع الزّمان الهمذاني،ص7.
2- المصدر نفسه،ص17
3- المصدر السابق ،ص174
4- المرجع نفسه،ص213
5- المصدر نفسه،ص230
6- المصدر نفسه،ص252
7- المصدر نفسه،ص263

أول الشيرازيّة[1]	شيراز	نكح خضراء دمنة

- ظهور "**القارئ الضمني**" (الاسكندري –المكدي) في سن الكهولة في المقامات الآتية:

المقامة	المكان	المظهر
الأزاذيّة[2]	بغداد –سوق	شحاذ يحتضن عياله
السّجستانيّة [3]	سجستان– سوق – محل بيع فواكه	زاهد جرب الحياة يبيع الدواء
الجرجانية [4]	جرجان مجلس سمر	عزيز قوم ذل
الحُلوانيّة[5]	حلوان – حمام	حجام
آخر الشّيرازيّة[6]	شيراز	نكح خضراء دمنة

ظهور "**القارئ الضمني**" **(الاسكندري –المكدي)** في سن الشّيخوخة في المقامات الباقية إما بأن يذكر شيبه وإما بأن ينعت بالشّيخ أبي الفتح الاسكندري ومن بين هذه المقامات.

اللمقامة	المكان	المظهر
القزوينيّة[7]	قزوين	تائب بليغ شاعر
الوعظيّة[8]	البصرة	زاهد واعظ
المطلبيّة[9]	مجلس سمر	زاهد ناصح
المِغزليّة[10]	البصرة	الاسكندري ولا حيلة

1- المصدر نفسه،ص193
2- المصدر نفسه،ص12
3- المصدر نفسه ،ص22
4- المصدر نفسه،ص56
5- المصدر نفسه،ص 197
6- المصدر نفسه،ص 193
7- المصدر نفسه،ص102
8- المصدر نفسه،ص 151
9- المصدر نفسه،ص276
10- المصدر نفسه ،ص190

الأهوازيّة	الأهواز	واعظ يحمل جنازة

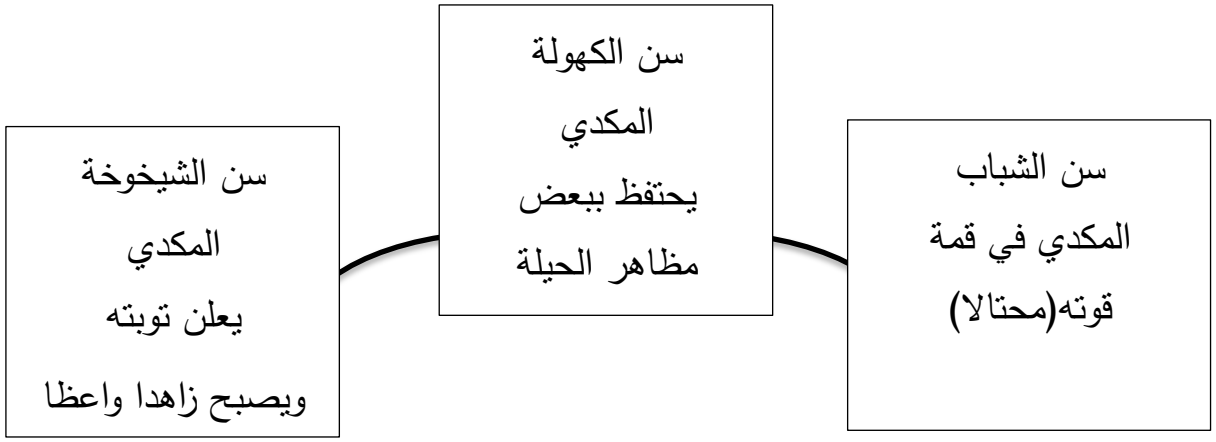
3/ مراحل تشكل "القارئ الضّمني" وتكوين موضع فلسفة الجمال

نلاحظ من خلال اسم المقامة وتجلي اسم المكان والمظهر، خبرة جماليّة وأثرا فنيا استطاع من خلاله "**بديع الزمان الهمذاني**" نقل صورة فساد الحياة السّياسية والاجتماعية في زمن الدّولة البويهية، وما صاحبها من حروب وقتل وفقر و انتشار اللّصوص والمحتالين والمكدين، واعتبره قبحًا وفق موضوع جمالي، بيّن من خلاله مراحل قوة وشدة ظاهرة الكدية في تمثيل تخيلي يوافق المراحل العمرية لحياة الإنسان مثل: سن الشّباب والكهولة، ومدى انتشارها في كل أوطان الدّولة وأمصارها والدّعوة بعبارات التّوبة والوعظ بتوظيف سن الشيخوخة كناية عن الإرشاد والإصلاح ،في قوالب "**تعبيريّة جماليّة قد نجدها في أوسع أنواع الفنون الأدبيّة و ما أكثرها في حياة النّاس وتعاملاتهم: خطابا، ونهيا، ودعوة، وتوجيها، وتعليما، وتربية، وهذه دعوة لأهل العلم والتّربية والتّثقيف، ليقصدوا إلى الجاذبيّة في الأسلوب والجمال في التّعبير**"[1]،

وبذلك تجلت جماليات التّشكيل من خلال قدرة "**الهمذاني**" على تصوير أمكنة الحيلة و شدة قبح حِيّل المحتالين وشدة انتشارهم، لتنبه النّاس إلى خطرهم للحد من انتشارهم وقد تنوعت تلك الجماليات لترسم أبعاد "**القارئ الضمني**".

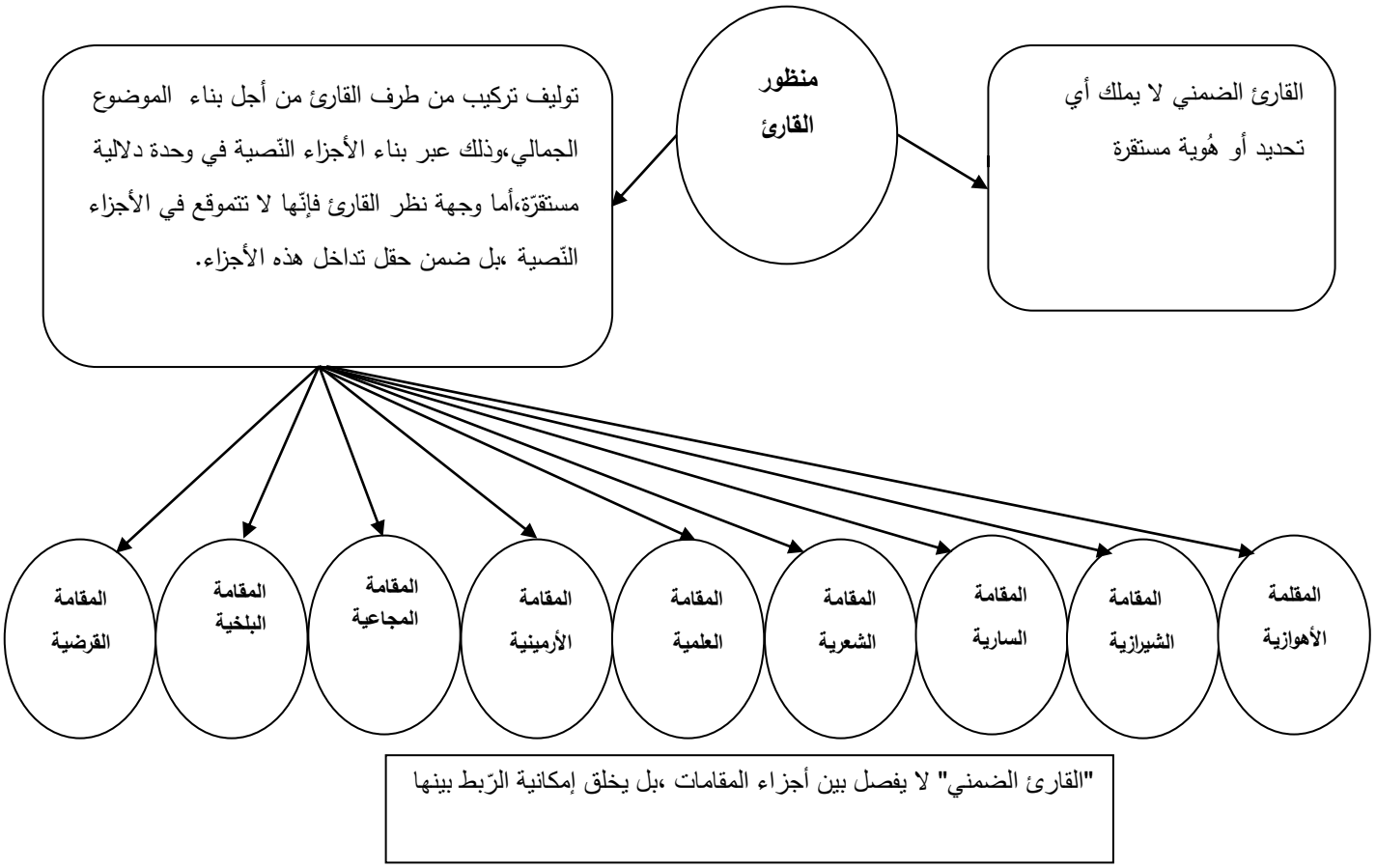
*كما رسم الهمذاني لقارئه الضّمني مراحل التشكل توافق مراحل نمو الإنسان و يمكن أن نوضح ذلك في هذه الخطاطة.

1 – علاء الدّين حسن،فلسفة الجمال في الفكر الإنساني، 2012/05/12، https://www.alukah.net/publications_competitions/0/40886/#ixzz6V7kWWh5A2020/09/10 "



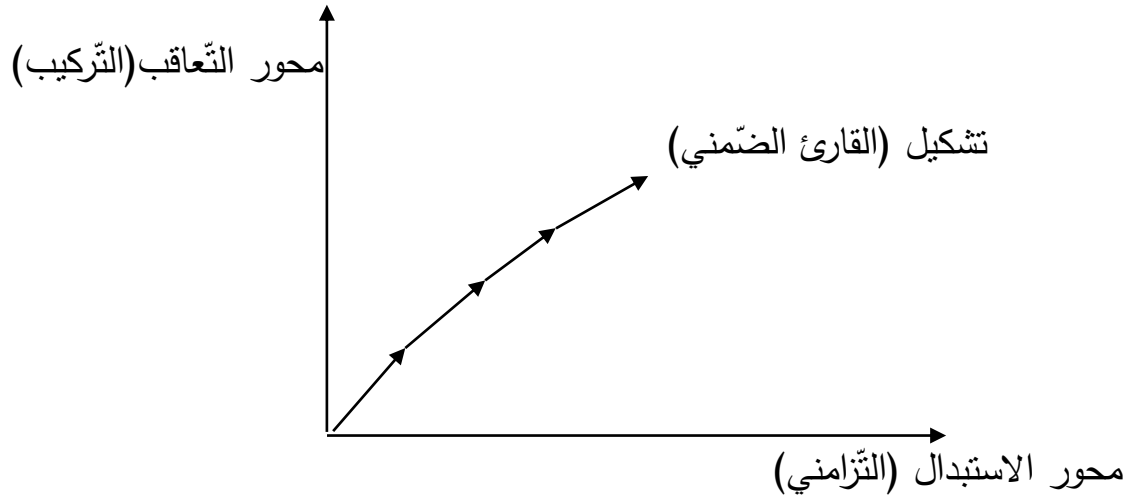
مراحل تشكل القارئ الضمني

وقد يمكن أن نعتبر انكشاف "**القارئ الضمني**" إذن وفق لحظات القراءة وتأويل جديد بين الخطاطات(Schemes textual) أو المنظورات النّصية على النّحو الآتي:



كما يمكن أن نمثل النّصوص المقامية على مستوى المحور التّعاقبي (Diachronic)،حيث يبني القارئ تشكيلات دلالية ثم يعمل على إدماجها ضمن وحدة تتسم بالانسجام،وذلك بفضل وجهة النّظر الجوالة،التي تسمح له بالطواف بين المقامات.

أمّا على مستوى محور التّزامن المحور الاستبدالي (Synchronic) فيتم تنظيم محتويات التّشكيلات الدّلالية الجزئية التي يبنيها القارئ.



هذا الإجراء يعتمد على موضوع التّخييلي (Imagination)الذي يجب أن يتمثله القارئ منذ لحظة القراءة بكيفيات مسبقة في عناوين المقامات المستقلة، لكن ليس كنقص بل كتحديد.

وبذلك تجلت جماليات التّشكيل من خلال قدرة "**الهمذاني**" على تصوير أمكنة الحيلة و شدة قبح حِيّل المحتالين، لتنبه النّاس إلى خطرهم للحد من انتشارهم وقد تنوعت تلك الجماليات لترسم أبعاد "**القارئ الضمني**".

مراحل تشكل "القارئ الضّمني" و تكوين الموضوع الجمالي(من منظور فلسفة الجمال في الفكر الإنساني).

إنّ الفهم لمنظور "**فلسفة الجمال في الفكر الإنساني** " ما هي إلا قراءة مقترحة تتدخل بوصفها ضربا من إعادة الإنتاج والتّأويل، والعبور من النّص إلى معانيه، عبر بوابة فعل القراءة التي هي أساس الفهم والتّأويل، بالإضافة إلى زاد المتلقي عندما يلج إلى

عالم النّص فإنه يتفاعل داخل النّص حتى يقف على تأويلات قرائية تمكنه من إنجاز حضوره فيه، وهذا ما تهدف إليه "**جمالية التّلقي**" في إجراءاتها.

ومادام النّص يسلم نفسه لكل ممارسة قرائية، فإنّ إنتاجه مستمر وهذا ما يوافق قول "**بول ريكور**" : "**مادام النّص يهب نفسه لقراء جدد باستمرار، والتّأويل هو العملية التي يعطى بها انكشاف أنماط جديدة من الوجود**"[1]

حوصلة وتركيب:

يمكن أن نستخلص من خلال محور التركيب والاستبدال خلال سيرورة القراءة(**reading process**)،بأن المحور الأول ينظم بفضل وجهة النّظر الجوالة تعاقب الأجزاء النّصية على مسار القراءة وتمنح إمكانية التّوليف والتّركيب بينهما ،أمّا المحور الثاني فهو ينظم محتويات عملية التّوليف هذه، المسؤولة عن نشاط التّخييل لدى القارئ خلال فترات زمنية متواليّة ،وتعرض عليه أن يبني المعنى الذي قصد إليه النّص ولم يشكّله بنفسه،فالنّص الأدبي لا ينقل الواقع إلى داخله كما هو،بل يلجأ إلى تسليبه أو تشويهه(**Deformation**)،وهذا ما جعل "إيزر" يشرح العلاقات الموجودة بين النّص وأفقه المرجعي المنبثق منه، فالقراءة ضمن هذا المنظور تعد إنتاجا فعلا:"**فهي ليست صورا داخلية،ولا إسقاطا،ولكنها عمل بكل دقة،لأن سلسلة الرغبات بدأت بالدوران وكل قراءة تتوخى من الكتابة أن تلد إلى ما لا نهاية**"[2].

وفي الأخير يمكن القول إنّ هذا الأنموذج هنا أنموذج لقراءة استعارية ،لأن القارئ مشدود بشكل ما إلى الأمام وذلك على مدار نصوص المقامات،حيث توجد قوة تشده،يقوم نظامها على التّرقب،فنص المقامة يلغي نفسه شيئا فشيئا،مسلما ذاته إلى شبكة القراءة ،ويقصد بها مغامرة الكتابة،لأن القراءة تؤدي إلى الرغبة في الكتابة.

1- بول ريكور،نظرية التأويل،الخطاب وفائض المعنى،تر،سعيد الغانمي،ط2،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،2006،ص147.-

2-رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،سوريا،ط1999،1ّ،ص2.55/54-

4/ القارئ الضمني وتجليات المكان:

أ/ المكان

أما الإضافة المتميزة "**للقارئ الضمني**" ضمن مقامات بديع الزّمان الهمذاني ،هو رصد حركته التّنقلية بين بنية نصوص المقامات ليكسبها شاعرية (الحركة والسكون) كعنصر فني جمالي.

ولا شك أن هناك علاقة تأثير وتأثر بين الحركة والسكون باعتبار أن "**القارئ الضمني**" يخترق الأماكن ويجسد الأحداث فيها، الأمر الذي يؤكد أن **'(المكان) حقيقة معاشة ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه**.[1]

إذن هناك علاقة وثيقة بين المكان و"**القارئ الضمني** "حيث يكشف عن جمالية تواجده، وهذا الأخير يعطي للمكان قيمة جمالية من خلال تجربته فيه.

إنّ التّسليم بهذه العلاقة **(المكان والقارئ الضمني)** يؤكد أن المكان "**قطعة شعورية وحسية من ذات الشخصية نفسها**"[2] لذا لا غرابة في أن "**الهمذاني**" يلجأ عند تصميم المكان إلى مطابقة هذا المكان مع طبائع قارئه الضمني ومزاجها، لتكون نماذج أكثر دلالة على الحياة، وإسهاما في تطوير أحداث المقامة،و متولدة أيضا من واقع الرقعة الجغرافية للدولة البويهية، تتمتع بخصوصيتها داخل السّياق والموضوع ضمن بنية النّص، حيث تتشكل تفاصيل وجزئيات تعيد تشكيل أدبية المقامة وتؤسس جماليات جديدة تحت سلطة **(المبدع، النص والقارئ).**

1/ يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم ألف، مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة ع6، 1986، ص83.

2: المرجع نفسه، ص132.

ب/ المكان المفتوح (المقامة القرديّة أنموذجا)

حدد السّارد: عيسى بن هشام في المقامة القردية مدينة السلام/ بغداد مكانا عاما لإطار النص.

فبينما كان عيسى بن هشام يمشي في بغداد، قرب شاطئ دّجلة، وهو في حالة استرخاء ذهني، وصفاء نفسي، اقترب أكثر إلى المكان الخاص.

"... **إلى حلقة رجال مزدحمين يلوي الطرب أعناقهم ويشق الضّحك أشداقهم**"[1]

ثم بين سبب ضحك النّاس:

....فَإِذَا هُو قرَّادٌ يُرْقِصُ قِرْدَهُ،ويُضْحِكَ مَن عِنْدَهُ....."[2]

فجأة يظهر الاسكندري(**القارئ الضمني)** ليدفع السّارد إلى الانغماس أكثر

"وَ .....سِرْتُ سَيْرَ الأعْرَجِ،فَرَقَصْتُ رَقْصَ المُحْرَّجِ....."[3]

وعندما تعرف عيسى بن هشام على البطل المكدي/ الاسكندريّ في نهاية المقامة وسأله عن دناءته في وسيلة الكدية أجابه الاسكندري:

الذَّنْبُ لِلأَيَّامِ لَا لِي فَاعْتَبْ عَلَى صَرْفِ اللَّيَالِي

بِالحُمْقِ أدْرَكْت المُنى وَرَفَلْتُ فِي حُلَلِ الجَمَالِ[4]

ج/ القارئ الضّمني بين المكان العام والمكان الخاص

إنّ الوحدات الدّلالية السّابقة توضح بعض ملامح "**القارئ الضّمني**" غير أنّ المشكلة التي نرغب في عرضها هنا، هو التساؤل نفسه في مخيلة القارئ

أين يخفي "الهمذاني""قارئه الضمني"؟

سنحاول الإجابة عن هذا التساؤل كما يلي:

1- محمد عبده، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ص113.

2- المصدر نفسه، ص113.

3- المصدر السابق، ص (113)

4- المصدر نفسه، ص(113)

- **المقامة القِرديّة**

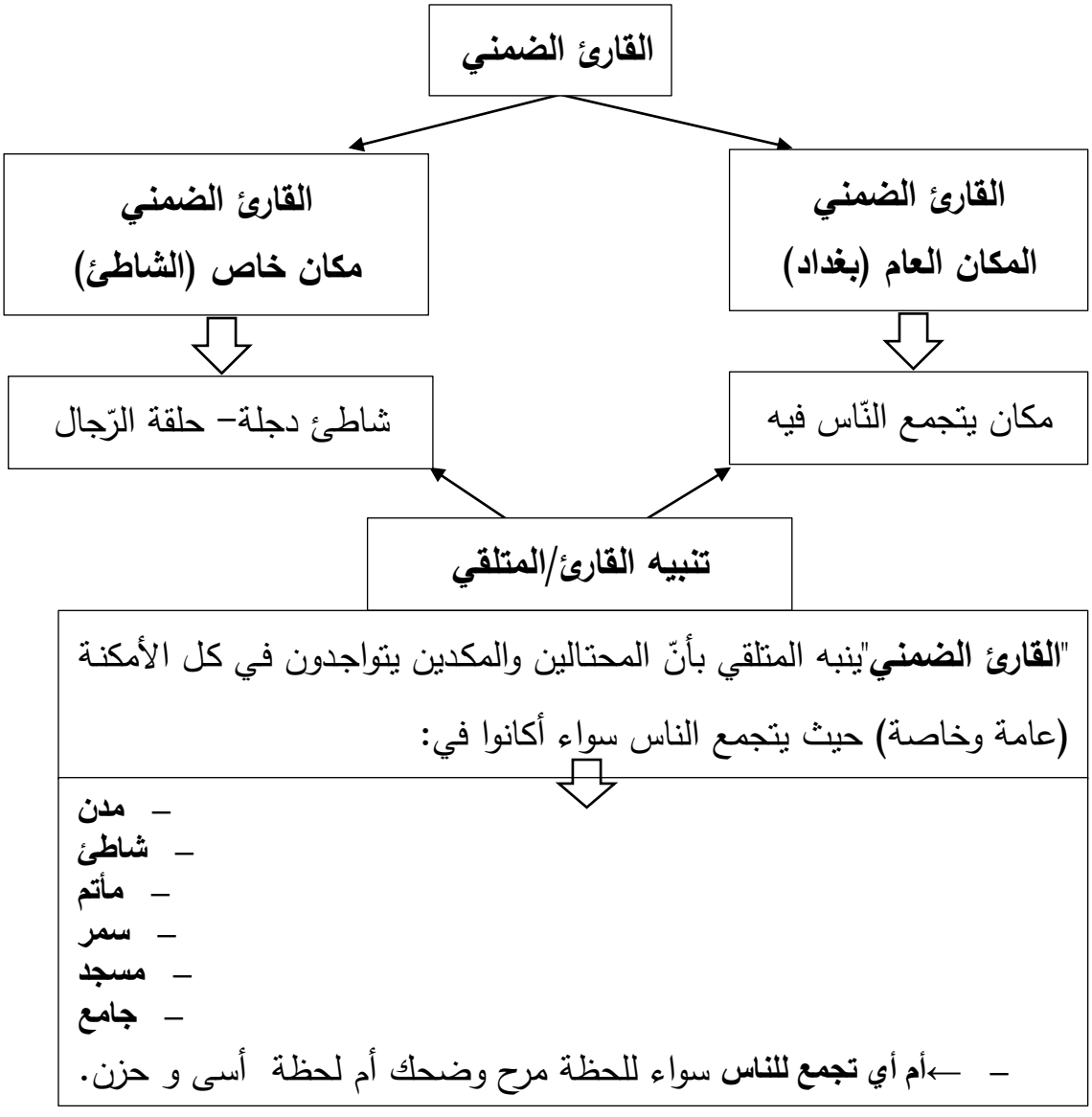
أثار المكان العام ← **بغداد**

بغداد كثيرة المحتالين والمكدين والعيارين واللصوص

مكان سياسي يكثر فيه مظاهر الاجتماع

مكان **القارئ الضمني**← بغداد **(مكان الخوف والفزع)**

يبحث عن مكان آمن فينتقل منالمكان العام **(بغداد)**← المكان الخاص المفتوح **شاطئ دجلة (مكان الفرح والسرور)** حيث حلقة الرجال وبينهم قراد يرقص قرده **(دعوة للمرح)** وهو البعد الجمالي لهذا المكان المتمثل في المكان الخاص(شاطئ دجلة).



وبهذا حقق "**الهمذاني**" غايته من خلال "**قارئه الضمني**" في المقامة القرديّة بالشكل الآتي:

- يسافر "**الهمذاني**" عبر التّشكيل المكاني في مقاماته مصاحبا "**لقارئه الضمني**" بحثا عن المدينة الآمنة سياسيا واجتماعيا، فكل ما حط رجله في مدينة رآها المدينة التي تركها نفسها فيغادر مسافرا إلى مدينة أخرى لتتكرر المأساة مجددا فالحيلة والكدية قد انتشرتا في كل مكان وأخذت طرائق وأشكال مختلفة.
- فاعترف "**عيسى بن هشام**" بقوله:

فقلت يا سبحان الله !أي طريق الكدية لم تسلكها.[1]

بهذا فالمتصفح "**لمقامات بديع الزّمان الهمذاني**" يتنبه إلى الصّور التي يتركها فعل القراءة عن المجتمع في كثير من الأمصار الإسلامية من خلال "**قارئه الضمني**" المتحقق عن طريق عملية التّشفير (coding) وعملية فك الشّفرة (decoding) بين الهمذاني والقارئ أثناء سيرورة القراءة، من خلال المكان والشكل المناسبين ممّا منح المرونة وسهولة تنقل "**القارئ الضمني**" بين شطحات الخيال ودوامة الواقع اليومي.

كل ذلك وظفه "**الهمذاني**" في بنيته الفنية التّخيلية المتمثلة في **(القارئ الضّمني)** ليحقق غاياته الأخلاقية والفنية، ليجعل من مقاماته صرخة احتجاج فنية لتنبيه النّاس إلى الخطر الذي هدد المجتمع بانتشار المحتالين في كل مكان ممّا رفع "**الهمذاني**" إلى مصاف الكتاب المتفوقين المخلدين في عالم الأدب.

ويمكن أن نستنتج من خلال هذه الدّراسة:

1. نفي الحكم بأن الهيكل القصصي العام للنصوص مقامات الهمذاني، ثابت البدايات والنهايات بل إنها لغة (القارئ الضّمني) **في "دمج جملة التوجهات الداخلية لنص التخييل ... وإنه فكرة تخيلية على بنية نصية محايثة للمتلقي".**[2]

1- الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، دار الكتاب العلمية، ط1، 1983، ج4، ص 101.

2 : Wolf gang Iser, l'acte de lecture, p70.

2. إبراز جماليات التشكيل المكاني العام لأسماء المدن، والتشكيل المكاني الخاص كمجالس السمر والأسواق وطرق السفر، الشاطئ والمساجد والجوامع وغيرها لا تعطي بعدا جماليا فنيا فحسب بل تتعدى إلى أبعاد نفسية واجتماعية وزمنية وفيزيائية.

حوصلة وتركيب:

تُوحي شبكة القراءة للنّص الأدبي عامة في مجموعة من الإجراءات والخطوات المنهجية التي تناسب وتلائم تحليل النّص الأدبي ويقصد بها المقاطع المشكلة لعملية القراءة وتتمثل في القراءة الاستكشافية، وهي دراسة كل ما يتعلق بالمحيط النّصي Le Para text))ثم القراءة الدّاخلية وبكل العناصر المشكلة لهذا البناء أي تفسير العمل الأدبي من داخل العمل ذاته،ثم القراءة الخارجية بمعنى كل ما يتعلق بالعناصر"**الخارج نصية**"**أو مختلف الظروف المحيطة التي يتولد منها النّص**"[1].

1- محمد بن أيوب،نحو قراءة منهجية للنص الروائي،مجلة الأثر،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة ورقلة،الجزائر،ع6،مايظن2007،ص100.

خاتمــة

خاتمة

أفضت فصول هذه الدّراسة لمجموعة من النّتائج يمكن ترتيبها على النّحو الآتي:

أولا:تعد جمالية التلقي من الاتجاهات النقدية المعاصرة، التي قامت بطرح مشكلات انتاج الدلالة من خلال إعادة طرح مشكلات التلقي، خصوصا وأن القارئ كبنية موجودة وسابقة عن وجود النص في حد ذاته قد تم تغيب دوره في كل المناهج السياقية والنسقية ...وهكذا أعادت مدرسة كونستانس ممثلة في جهد كل من "ايزر" و"ياوس" تسليط الضوء على هذا الشيء الذي كان يعد مجرد مسلمة في النقود السابقة.

ثانيا: ترفض نظرية التلقي أي معيار أيديولوجي سابق لان الايمان ببعض المعايير يؤثر في تفاعل النص والقارئ وربما تعيق هذا التفاعل عند تحول المعيار الى موضوع ينشده القارئ في نصه.

ثالثا:أن قراءة فن المقامة في ضوء نظرية التلقي قد أحدثت نقلة نوعية للقراءة من قراءة النص بوصفه نصا ادبيا جماليا الى اعتباره خطابا ثقافيا يشتمل على الأدبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي كمكونات ثقافية.

البحث عن العناصر الجمالية التي تبعث المتعة واللذة في تلقي النصوص العربية، كالقارئ الضمني والاستراتيجيات النصية.....

ضرورة انفتاح التراث الادبي العربي على نظرية التلقي لتوفر الأسباب ووضوح الأهداف وتجديد في المفاهيم والتصورات وتطوير في الاليات والأدوات وارتقاء في الغابات رغم الاختلاف في المراتب والمستويات.

ممّا يستدعي فهما عميقا وسؤالا دقيقا عن الابعاد الابستيمولوجية والسياقات الثقافية لنظرية التلقي، عندما يكون التمثل والتقبل في أحسن أحواله وثماره.

تداول نظرية التلقي في الأوساط النظرية النقدية العربية يكون بإبراز الجوانب المفاهيمية والمصطلحية للنظرية وإضفاء صفة الإجماع والاختيار المشترك للمصطلح الواحد لا المتعدد،من أجل التغلب على الفوضى المصطلحية السائدة في الساحة العربية.

تعد الترجمة من أهم القنوات النقدية في التعريف بالنظرية،كما هي في أوساطها الغربية،لذلك ينبغي مراعاة الشروط الكفيلة بسلامة عملية الترجمة،وأن يسهر عليها أهل الاختصاص والشأن، من درسوا على يد الاعلام وتواصلوا مع الأقلام البارزة في هذا الميدان.

ساهمت الكتابات التنظيرية العربية حول مختلف جوانب "جمالية التلقي" في تقريب النظرية للقارئ العربي من أجل فهمها والقبض على أدواتها وفق تصور نقدي عربي في احسن أحواله وشروطه، وهذه المرحلة تعد أساسية من حيث الانتقال إلى الجانب المكمل لها آلا وهو الجانب التطبيقي الذي تخلو الساحة النقدية العربية منه بشكل واضح، بل الأمر ينحصر في أغلب الأحيان في العمل الأكاديمي الجامعي،على شكل رسائل ماجستير وأطروحات دكتوراه اخترنا في الأخير مدونة (مقامات بديع الزمان الهمذاني)كمضمار للتّطبيق وتفعيل خصائص هذه النّظرية كما حددها أصحاب نظرية كونستانس الألمانية، بما يتميز به من مجموعة من الجماليات التي تشد انتباه القارئ إلى عملية القراءة والفهم والتأويل،وهذا عبر الخصائص البنيويّة والتّركيبيّة والتّصويريّة الموجودة ضمن متون المقامات.

*انزياح النّصوص العربية القديمة من المعياريّة النّقدية الأحادية إلى التّعددية القرائية.

*جمالية التلقي ليست هي البديل الوحيد في القراءة النّموذجية،فهي الأخرى قد وقعت في منزلق عندما فتحت باب القراءات على مصراعيّه ممّا أدى إلى فوضوية القراءة،والخروج عن الضوابط اللّغوية والسّياقية الّتي تحكم أي نص،وهذا رأي في السّاحة النّقدية باسم حرية القراءة على النّص القرآني مثل ما فعل التيار الفكري الشيعي في التّأويل الباطني للقرآن الكريم،وكذا حامد أبو زيد في كتابه آليات القراءة .

- ✓ تحديد إطار نظري لنظرية التّلقي كما جاءت في الدّراسات المعاصرة،والبحث عن جذور لها في الموروث القديم.
- ✓ النّص التّراثي أو النّص القديم شديد الارتباط اللّغوي، ممّا يَحرم المتلقي كثيرًا من الأضواء الّتي تشق مسالكه إلى الفهم والتأويل.

- ✓ ظل فن المقامة عموما هاجسا رئيسا لكثير من المناهج والمقاربات النّقدية،حيث أثبتت رغم تباين تلك المناهج قدرته على خلق أو إثارة الجدل حوله.
- ✓ ثم إن قراءة فن المقامة في ضوء نظرية التّلقي أحدثت نقلة نوعيّة للقراءة ،من قراءة النّص بوصفه نصا أدبيا جماليا إلى اعتباره خطابا ثقافيا يشتمل على الأدبي والجمالي والتّاريخي والاجتماعي كمكونات ثقافيّة.
- ✓ تداول نظرية التّلقي في الوساط النّقدية العربية يكون بابراز الجوانب المفاهيمية والمصطلحية للنظرية، وإضفاء صفة الإجماع والاختيار المشترك للمصطلح الواحد لا المتعدد، من أجل التّغلب على فوضى المصطلحية السّائدة في السّاحة النّقدية العربية.
- ✓ أسّس الهمذاني في مقاماته لفنّ ترك أثرًا كبيرًا في الأدب العربي والعالمي،غير أن نص الهمذاني نص مفتوح لكثير من الأسئلة التي لا تتعلّق بتأويله بحسب، بل أيضًا بجمعه وتكوينه وتداوله، ويبدو أنّ مجموع مقامات الهمذاني تشكل قراءات منفتحة تتعلق بنسق نمط المتلقي المتغير والمتحول بحسب المعطيات الجغرافية والتّاريخية والثّقافية والدّينية والسّياسية....لأنّ التّلقي يساهم في تشكيل رؤية ذات خصوصيات حية متفاعلة ومنتجة ما يجعل تراثنا حيا مستمرا في كلّ الظروف التّاريخية.

وفي الأخير فإنه لا يسعنا إلا أن نقول مثلما قال الراغب الأصفهاني: أني رأيت أنه لا يكتب انسان كتابا في يومه إلا قال في غده لوغير هذا لكان أحسن ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل،وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر، وبذلك يبقى البحث مفتوحا، وتبقى فيه ثقوب وفراغات يملأها القارئ المتميز، الذي فيه الخير والسداد لهذا البحث المتواضع.

قائمة المصادر والمراجع

۞القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا:المصادر:

1. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، ج1، 1992.
2. ابن حازم، رسائل ابن حازم الأندلسي، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، ط1، 1983، ج4.
3. ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت، لبنان ط7، 1989.
4. ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، تح/ عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية ، بيروت، ط 1 ، 2001 .
5. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و أدبه و نقده، تح/ محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 2001.
6. ابن طباطبا، عيار الشعر ، تح/ محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ط ، 1956.
7. ابن قتيبة ، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر،دار المعارف ، القاهرة ، مصر، ج 1، 1982 .
8. ابن قيم الجوزية، الفوائد، تحقيق، حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط2، 2010م.
9. ابن كثير (عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي) تفسير القرآن العظيم، ضبط ومراجعة مكتبة الدراسات والبحوث العربية والإسلامية، بإشراف الشيخ إبراهيم محمد رمضان، دار مكتبة هلال، بيروت، لبنان، عام 1990، ط1، ج4.
10. أبو العباس أحمد بن علي بن أحمد(القلقشندي)،صبح الأعشى في صناعة الإنشاء،تحقيق:محمد حسن شمس الدّين،دار الكتب العلمية،بيروت،1987،ج14.
11. أبو العباس أحمد عبد المؤمن القيسي(الشريشي)،شرح مقامات الحريري،تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم،المؤسسة العربية الحديثة،القاهرة،ج1.
12. أبو عثمان عمرو بن بحر(الجاحظ)، البيان والتبيين،تحقيق عبد السلام هارون،مكتبة الجاحظ،ط14،دت،ج1،1998.
13. أبو علي القالي،الأمالي،دار الجيل و الآفاق الجديدة،بيروت الطبعة الثانية،1987،ج1.

14. أبو محسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات الرباط، 1993

15. أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدّهر في محاسن أهل العصر،تحقيق عبد الحميد محي الدين،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، ط1، 1983.

16. أبو هلال العسكري(الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري)، كتاب الصناعتين،(الكتابة والشّعر)،تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت،1986.

17. الخطيب القزويني محمد بن عبد الرحمن جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع المحقق، إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، مج1، ط1.

18. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق هـ – ريتر،دار الكتب للتّراث العربي، ط2، مجلد 1،1979.

19. العماد الأصفهاني، محمد بن محمد (1965)،الفتح القسي في الفتح القدسي، تحقيق محمد محمود صبح، الدار القومية للطباعة والنشر،القاهرة.

20. قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: عبد السّلام هارون، مكتبة الخابجي القاهرة،ط7، 1998.

21. محمد عبدو، مقامات بديع الزّمان الهمذاني وشرحها. من منشورات محمد علي لبيضوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

22. ياقوت الحموي، معجم الأدباء، دار الفكر، بيروت ، لبنان، ط3، 1980، ج5.

ثانيًا:المراجع

- ✓ **المراجع باللّغة العربيّة:**

23. إبراهيم أفندي الأحدب،كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزّمان الهمذاني، دار للنشر والتوزيع والتصدير، بيروت،لبنان،2012.

24. إبراهيم رماني، أوراق في النقد والأدب، دار الشهاب، باتنة، الجزائر، ط1، 1985.

25. إحسان عباس، النقد الأدبي عند العرب– نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري–، دار الشروق، بيروت، ط، 2001.

26. أحمد رحيم كريم الخفاجي،المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث،ط1،دار صفاء للنشر والتوزيع،عمان.2012.

27. إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1995.

28. بسام قطوس،مدخل إلى مناهج النقد المعاصر،دار الوفاء للطباعة والنشر،الاسكندرية،ط1،2006.

29. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي ،أصول وتطبيقات ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت ،ط1،2001.

30. جابر عصفور، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، الهينة المصرية العامة للكتاب، 7993 دار التنوير لطباعة والنشر، بيروت، لبنان. 1983.

31. جدعان فهمي،نظرية التراث ودراسات عربية و إسلامية اخرى،دار الشروق، 1985،ط1،عمان. 1985

32. جمال شحيد، في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لويان،دار ابن رصد، بيروت،1986.

33. جميل حمداوي، مناهج النقد الحديث والمعاصر، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 2010.

34. حسين خمري، فضاء المتخيل، منشوات الاختلاف، الجزائر العاصمة،ط1، 2002.

35. حفناوي بعلي، فضاء المقارنة الجديدة،الحداثة،العولمة، جماليات التلقي،دط،دار الغرب للنشر والتوزيع،وهران،2004.

36. حمادى صمود،الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة،الدار التونسية للنشر،1988 .

37. حميد الحميداني ،القراءة وتوليد الدلالة،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب،ط1 سنة، 2013.

38. حميد سمير، النّص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند العرب،اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط،2008.

39. حنا الفاخورى،الجامع في الأدب العربي ،الأدب القديم،دار الجيل، بيروت،لبنان.1968

40. حنفي حسن، التراث والتجديد،دار التنوير، ط2، بيروت، لبنان، 1981.

41. خالد أحمد أبو جندي، الجانب الفني في القصة القرآنيّة، دار الشّهاب للطباعة والنّشر، باتنة،الجزائر،1987.

42. خوري الشرتوني، ذيل أقران الموارد.طبعة مرسلى اليسوعية،بيروت،1993،ج3.

43. سعيد توفيق،الخبرة الجمالية ،دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط 01،1992.

44. سعيد عمري،الرواية من منظور جمالية التّلقي،منشورات مشروع البحث النّقدي ونظرية التّرجمة،كلية الآداب،جامعة ظهر المهراز، فاس،ط1، 2009.

45. سعيد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر،عالم الكتاب،ط1، 1985.

46. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي،المغرب، ط1، 1992.

47. سعيد يقطين،الرّواية والتّراث السّردي،(من أجل وعي جديد بالتّراث)،رؤية للنشر والتّوزيع،القاهرة،الطبعة الأولى،2006

48. سعيد يقطين،الكلام والخبر،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط1، 1997.

49. سماح رافع محمد،الفينومينولوجيا عند هورسل،دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، ،دار الشروق الثقافية العامة،بغداد ط1، 1991.

50. سمير شمس، مقامات بديع الزّمان الهمذاني، دار صادر،بيروت،ط2، 2013.

51. شرفي عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، 2007.

52. شكري غالي، النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، دار الطليعة،بيروت.2014

53. شوقي ضيف، المقامة، دار المعارف، مصر، ط03، 1973.

54. الشّيخ ركن الدّين محمد بن محمد الوهراني، منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نغش، منشورات الجمل،ط1، 1998،كولونيا،ألماني

55. عبد الإله بلقزيز، العرب والحداثة، (دراسة في مقالات الحداثيين)،مركز دراسات الوحدة العربية، ط1. 2014.

56. عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلاسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1،1984

57. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب،ط3. 1993.

58. عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط4، 1986.

59. عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتّأويل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط 1، ،1988.

60. عبد القادر الرباعي ، جماليات المعنى الشعري –التشكيل والتأويل–، وزارة الثقافة،عمان ، ط1 ، 1999.

61. عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 7 ، 2004 .

62. عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،ط1، 2003.

63. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية) المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء، ط 2 ،2001.

64. عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف،المركز الثقافي العربي،بيروت والدار البيضاء،ط1، 2000.

65. عبد الله محمد، بنية الرواية القصيرة، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، دار أزمنة، عمان، ط1، 2007.

66. عبد الملك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية لتوزيع، الجزار، دط، 1980

67. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)،كتاب عالم المعرفة،الكويت 1998.

68. عبد النّاصر حسن محمد، نظرية التّوصيل الأدبي، المكتبة المصريّة المطبوعات، القاهرة، مصر، 1999.

69. عبد الهادي حرب، موسوعة أدب المحتالين، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا،2008.

70. عبدالله الغذامي،الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،المركز الثقافي العربي، المغربي،لبنان، ط6، 2006.

71. عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مناجية في أدبية الأدب،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان،2007

72. عصام العسل،الخطاب النقدي عند أدونيس،قراءة الشعر أنموذجا،دار الكتب، العلمية ،بيروت، لبنان، ط1، 2007.

73. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1981م
74. علي الوردي، أسطورة الأدب الرفيع، دار كوفان للنشر توزيع دار الكنوز الأدبية، بيوت، لبنان، ط2، 1994
75. علي بن عيسى الروماني، النكت في إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل تحقيق خلق الله ومحمد زغلول سلام، مصر، دار المعارف، ط1. 2005.
76. عمر إبراهيم توفيق،الوافي في تاريخ الأدب العربي في الأندلس(موضوعاته وفنونه)،جامعة كركوك، العراق ،ط1. 2012.
77. غليون برهان، إغتيال العقل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4. 2006
78. فارح مسرحي،الحداثة في فكر محمد أركون،الدار العربية للعلوم،ناشرون،بيروت،ط1، 2006.
79. فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي ، دار الشروق للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر ،2006.
80. فاطمة بريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
81. فؤاد عفاني، رحلة التّلقي.. رحلة الهجرة، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق ، سوريا،2011.
82. فيكتور الكك، بديعيات الزمان،(مبحث تاريخي تحليلي في مقامات الهمذاني)،المطبعة الكاثوليكية،بيروت،1961.
83. لطفي زيتوني،معجم مصطلحات الرواية،مكتبة لبنان ناشرون،دط،دار النهار، 2002.
84. مارون عباد ،بديع الزمان الهمذاني، سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1963.
85. ماهر شعبان عبد الباري، التذوق الأدبي- طبيعته- نظرياته- مقوماته- معاييره- قياسه، دار الفكر، بيروت، ط1، 2009.
86. مجدي وهبة-كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ط2،مكتبة لبنان، 2010.
87. محمد أركون، الفكر الإسلامي...قراءة علمية، ترجمة هاشم صالح، مركز الإنماء القومي،1987.

88. محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي،مجلة عالم الفكر،المجلد 37. 2011.
89. محمد الخطابي، بيان إعجاز القرآن، تحقيق خلق الله ومحمد زغلول سلام، مصر، دار المعارف، ط3 ،1976.
90. محمد الدرابسة، التلقي والإبداع،قراءات في النقد العربي القديم،مكتبة المتنبي،الدمام،2002.
91. محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، ط المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر ،بيروت،لبنان،1999.
92. محمد بلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن، 2011.
93. محمد حسين هيكل، ثور الأدب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة ،مصر،2012.
94. محمد راتب الحلاق،النّص والممانعة،مقاربات نقدية في الأدب والإبداع،اتحاد كتاب العرب،دشق،دط،1999.
95. محمد عابد الجابري ،نحن والتراث،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط5، 1986.
96. محمد عابد الجابري،إشكاليات الفكر العربي المعاصر ،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،الطبعة الخامسة،2005.
97. محمد عابد الجابري،التّراث والحداثة(دراسات ومناقشات)،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،الطبعة الثالثة،2006.
98. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن،دار العودة،بيروت،الطبعة الثالثة،1983.
99. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث،دار نهضة مصر،2001
100. محمد كريم لكواز، البلاغة والنقد،مؤسسة الانتشار العربي،بيروت،لبنان،ط1، 2006.
101. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان،ط1، 1999.
102. محمد مفتاح، التّلقي والتّأويل، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء،ط1 ،1994.
103. محمد مندور، النّقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر،1996.
104. محمود عباس عبد الواحد، قراءات النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، بيروت،ط1، 1995.
105. مخلوف بوكروح، التّلقي والمشاهدة في المسرح،مؤسسة فنون وثقافة،الجزائر ،دط،2004.
106. مصطفى الشكعة، بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقامة الصحفية، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1997.

107. موسى ربايعة، جماليات الأسلوب والتلقي، جامعة اليرموك،دار جرير للنشر والتوزيع،طبعة جديدة ومزيدة 1429هـ،2008.

108. نادر كاظم،المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات بديع الزمان الهمذاني في النقد العربي الحديث،ط01،المؤسسة العربية لدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،2003

109. ناظم عودة خضر،الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دط، دار الشروق،عمان،1997.

110. نصر حامد أبو زيد، النّص- السّلطة- الحقيقة، المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء،الطبعة الثانية،1997.

111. نصر محمد أبو زيد، الخطاب والتأويل،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط2، 1992.

112. يحي بن الوليد،"ملاحظات حول النقد الثقافي لعبد الله الغذامي"علامات في النّقد ج 55،مج14،سنة 2005.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

113. أتون فان ديك،عالم النص مدخل متداخل الاختصاصات،تر:سعيد حسن بحيري،ط01،دار القاهرة للكتاب،القاهرة،2001

114. جون بول سارتر، ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، القاهرة. 2001.

115. خوسية ماريا بوثويلوايفانكوس، نظرية اللّغة العربية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، 1922م

116. رامان سلدن،النظرية الأدبية المعاصرة،تر:جابر عصفور،دط،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،مصر،1998.

117. رامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1989.

118. روبرت سي هولب،نظرية الاستقبال مقدمة نقدية،ترجمة رعد عبد الجليل جواد،دار الحوار للنشر التّوزيع،سوريا،1992.

119. روبرت سي هولب،نظرية التلقي مقدمة نقدية ،تر:عز الدين إسماعيل،المكتبة الأكادمية،القاهرة،2000.

120. رولان بارت، النّقد والحقيقة، ترجمة وتقديم : إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الشّركة المغربيّة لناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1985.

121. رولان بارت،النّقد والحقيقة،ترجمة وتقديم :إبراهيم الخطيب،مراجعة محمد برادة،الشّركة المغربيّة لناشرين المتحدين،الدار البيضاء،ط 1، 1985.

122. رولان بارت،نظرية النص،ترأحمد الودرني،المجلة الأدبية الشعرية،إتحاد الكتاب العرب،تشرين،2006.

123. رولان بارت،هسهسة اللغة،تر منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،سوريا،ط 1، 1999.

124. بول ريكور، الزّمان والسرد الحبكة والسّرد التّاريخي،ج1، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة،بيروت،لبنان،ط1، 2006.

125. شارل بلات، الجاحظ في البصرة وبغداد وسمراء، تر إبراهيم الكلاني، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، دمشق، ط1، 1975.

126. عبد الفتاح كليطو، المقامات (السّرد والأنساق الثقافية) ترجمة عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1943م.

127. فولفانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية الوقع الجمالي، ترجمة أحمد المدني، آفاق المغربيّة،العدد6 ،1987.

128. فولفانغ أيزر،من يروي الرواية شعرية المسرود،تر،عدنان محمود محمد،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دط،2010.

129. فولفغانغ إيزر،فعل القراءة في الاستجابة الجمالية،تر:عبد الوهاب علوب،المشروع القومي للترجمة،المجلس الأعلى للثقافة،ط1،1999.

130. فيتور كارل، وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة عبد العزيز شبيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي، 1994.

131. هانز روبارت ياوس، جماليّة التّلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى لثقافة، المشروع القومي للترجمة،العدد484،ط1، ،2004

132. هانز روبرت ياوس،جمالية التلقي، تر: رشيد بن حدو،المجلس الأعلى لثقافة، القاهرة، مصر،2004.

133. هيــو سلفرمان،نصــيات بــين الهيرمينوطيقــا والتفكيكيــة تر:حســن نــاظم وعلــي حــاكم صالح،ط01،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،2002.

134. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم ألف، مجلة البلاغة المقارنة، الجامعة الأمريكية، القاهرة ع6، 1986.

135. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مع الترجمة القديمة لابن سينا وان رشد،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،1953

136. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، مع الترجمة القديمة لابن سينا وان رشد،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،1953

✓ **المراجع باللّغة الأجنبيّة:**

137. -Dufays Jean Louis .Stéréotype et lecture Essai sur la réception littéraire.Editions scientifiques internationales.Brucxelles.2010.

138. Michal Riffaterre.L'illusion référentielle in-litteraturei réalité.seuil.1982.

139. Umberto Eco .Notes sur sémiotique de la réceptionsémiotique.document(I;N;L;F)1987

140. Bertrand Gervais et Rachel Bouvet.Théories et pratiques de la lecture littéraire.Presses de l'université du Québec.2007

141. w -iser.'acte de lecteur théorie de l'effet ésthétique traduit de l'allemand par Evelyne sznycer.pierre mardaga .bruxelles.

142. Gadamer/ Hans George vérité et méthode.tra.Etienne Sacre.Rev.Paul Ricoeur .Paris.ed seuil.1976.

143. Salvador Rubio et Autres Comprendre en art Pour une esthétique d'aprér wittgenstein.Paris.L'harmattan.2006.

144. Hans Robert Jauss,Pour une Esthétique de la réception,Gallimard,paris,1978

ثالثا: المعاجم والقواميس

145. إبراهيم مصطفى أحمد حسن الزيات،الوسيط،ج1،دط،المكتبة الإسلامية اسطنبول،تركيا.

146. ابن منظور جمال الدّين أبو الفضل محمد بن مكرم، لسان العرب، منشورات الكتب العلميّة، بيروت ط1 ،2002 ،ج12، مادة (ق ر أ).

147. مجمع اللغة العربية/معجم الوسيط/مكتبة الشرق الدّولية4ط، 2004 ،مادة(ورث).

148. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السمائي للنصوص، دار الحكمة، فيفري 2000.

149. روحي البلعبكي ومنير البلعبكي،المورد(قاموس عربي-إنجليزي)،دار العلم للملايين،بيروت،ط2، 1977.

150. سعيد علوش ،معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985 .

رابعا: الرّسائل الجامعيّة:

151. أحمد أبو الحسن،نظرية التلقي والنقد الأدبي الغربي الحديث،نقلا عن أسامة عميرات،نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر،، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللسانيات،جامعة باتنة ،الجزائر.2011/2010.

152. أحمد يوسف،القراءة النسقية، نقلا عن ،عيسى حورية،الخطاب الأدبي في التراث العربي بين تقنية التبليغ وآلية التلقي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللسانيات،جامعة وهران ،الجزائر.2019/2018

153. إناس عياط، استراتجية التّلقي في الفكر المعاصر، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، في إطار النّقد وقضايا الأدب، جامعة الجزائر،2000/2001.

154. بشير بوسنة،إسهامات سعيد يقطين في الوعي بالتراث السردي-مذكرة لنيل درجة الماجستير - جامعة معمري،تيزي وزو ،كلية الآداب واللغات قسم الأدب العربي،تخصص أدب مغربي 2014-2013.

155. السعدية عزيزي ،التّلقي في الخطاب النقدي العربي القديم،،البحوث الإعجازية نموذجا،(أطروحة لنيل دكتوراه الدّولة في الآداب)،جامعة الحسن الثاني،الدار البيضاء،2000.

156. علي بخوش، مشروع القارئ في الفكر النّقدي العربي عبد الله الغذامي أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في إطار، النّقد الأدبي، كلية الآداب واللغات قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013-2014.

157. صدام حسين محمود عمر،مقامات الهمذاني بين الصنعة والطبع ،بحث مقدم لتيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في نابلس،تحت إشراف الدكتور إبراهيم الخواجة،جامعة النجاح ، فلسطين

خامسا: المجلات والدّوريات

158. أسامة اختيار،أنماط السّرد القصصي في الأدب الأندلوسي،مجلة جامعة دمشق،المجلد1،العدد الأول.

159. جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة (فصول)، م4، ع4، يوليو، 1984.

160. جان مانفريد،علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ترجمة: أماني أبو رحمة،ط1، دار نبوي، دمشق، سوريا

161. حسين جمعة،المسبار في النقد الأدبي دراسة في نقد النقد الأدبي القديم والتناص،منشورات اتّحاد 2001كتاب العرب،ط1،دمشق،سوريا،2003.

162. خالدة سعيد،"الملامح الفكرية للحداثة"،فصول(مجلة النقد الأدبي)،المجلد الرابع،العدد الثالث،أبريل/مايو/يونيو1984

163. رشيد بنحدو، مدخل إلى جماليّة التّلقي، مجلة آفاق المغربيّة،العدد6، 1987،ص12.

164. سعيد عمري ،الرواية من منطور جمالية التلقي، منشورات البحت النقدي ونظرية، الترجمة، فاس، المغرب، .2009. أحمد الجوة، الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتّلقي، علامات، ج، 35، مج 9، ذو القعدة 1420هـ، مارس 2000م.

165. صالح غرم الله زياد،"المصطلح الأدبي بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ"،مجلة عالم الفكر ،المجلد الثامن والعشرون،العدد الثالث،يناير/مارس،2006.

166. صالح غرم الله زياد،"المصطلح الأدبي بين غناه بالمعرفة وغناه بالتاريخ"،مجلة عالم الفكر ،المجلد الثامن والعشرون،العدد الثالث،يناير/مارس،2006.

167. عبد العزيز طليمات،فعل القراءة،بناء المعنى وبناء الذات،منشورات كلية العلوم الإنسانية،الشركة الغربية للطباعة والنشر،الرباط،المغرب.1985

168. عبد الكريم شرفي،من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1، 2007.

169. عبد الله أبو هيف،نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث،بحث ضمن أعمال مؤتمر النقد الدولي الحاد عشر،بعنوان،تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر،قسم اللغة العربية،كلية الآداب،جامعة اليرموك2006/7/25،عالم الكتب الحديث،إربد،الأردن،دط،2006

170. عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين إلى أين، محاضرات ألقيت على طلبة الماجستير في الأدب العربي للسنة الجامعة80/1981 ديوان المطبوعات الجامعيّة،الجزائر،1983.

171. عز الدين إسماعيل،أما قبل"،فصول(مجلة–النقد الأدبي)المجلد السادس، العدد02، يناير/ فبراير/ مارس،1986.

172. علي أحمد عبده قاسم،السردية العربية الحديثة ..، إعادة تفسير النشأة، مجلة الثورة العدد،21،18568 سبتمبر 2015.

173. علي حرب، قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة " مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 20-21.

174. فهيمة لحلوحي، جماليات التّلقي في رائية عبد السّلام بن رغبان الحمصي، مجلة قراءات، مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللّغات، جامعة بسكرة،الجزائر،ع1،ماي 2009

175. قاسي صبيرة،النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ،مجلة قراءات،مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،قسم الأدب العربي كلية الآداب واللغات،جامعة بسكرة،الجزائر،ع2، 2010.

176. قاسي صبيرة،النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ،مجلة قراءات،مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،قسم الأدب العربي كلية الآداب واللغات،جامعة بسكرة،الجزائر،ع2، 2010.

177. محمد حمود، تدريب الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، الدّار البيضاء،1993. محمد حمود، تدريب الأدب، استراتيجية القراءة والإقراء، منشورات ديداكتيكا، الدّار البيضاء،1993.

178. محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، عدد 10، 1988.

179. محمد رشيد رضا،معجم متن اللغة (موسوعة لغوية جديدة)،منشورات دار مكتبة الحياة،بيروت المجلد4، 1960.

180. محمود طرشونة،رؤية العالم في المقامات،من أعمال ملتقى غازي،في أنماط النصوص البنية الفنية والتأويل،اللجنة الثقافية،تونس.

181. نبيلة إبراهيم،(حديث مع فولفانغ أيزر)،مجلة فصول المصرية، المجلد 5،العدد1، 1984.

182. نبيلة إبراهيم،القارئ في النص، نظرية التّأثير والاتصال،"ضمن مجلة فصول(القاهرة)المجلد الخامس،العدد الأول أكتوبر،نوفمبر،ديسمبر1984.

183. ينظر لطيفة برهم، اتجاهات تلقي الشعر في النقد العربي المعاصر، علامات ج 35، مج 9 ذو القعدة 1420 هـ/ مارس 2000م.

184. يوسف إسماعيل،المقامات(مقاربات في التحولات والتبني والتجاوز)منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،2007.

185. حسين خمري، فضاء المتخيل، منشوات الاختلاف، الجزائر العاصمة،ط1، 2002.

186. يحي بن الوليد،"ملاحظات حول النقد الثقافي لعبد الله الغذامي"علامات في النّقد ج 55،مج14،سنة 2005.

سادسًا: المواقع الإلكترونيّة.

1. صفحة الفيس بوك ذو طابع شخصي العربي حمدوش
id=100016841613679؟//www.facebook.com/profile.php:https

2. صفحة الفيس بوك رابط ذو الطابع الشخصي يوسف وغليسي//www.facebook.com/youcef.oughlici:https

3. صفحة الفيس بوك رابط ذو طابع شخصي عز الدين جلاوجي
//www.facebook.com/djelaoudjiazzedine:https

4. يوسف وغليسي،النقد الجزائري من الألسونية إلى الأنسنية، إصدرارات رابطة الإبداع الثقافية http://palstineooks.blogspot.com

ملخص: عربي– فرنسي– انجليزي

ملخص البحث:

وقف البحث الموسوم بـ "**مقامات بديع الزّمان الهمذاني**" من منظور جمالية التلقي على أهم نظرية مهتمة بشؤون تلقي واستهلاك الادب، وهي النّظرية الألمانية التي أسسها كل من "**ياوس**" و "**ايزر**" وأثناء مسيرة البحث، ولاسيما في شقه النظري الذي افرد له الفصل الأول ثم التعريف بالنظرية ورصد اهم مفاهيمها وتتبع منابعها وأصولها الابستيمولوجية، والتي تمتد الى تيارات ومذاهب فكرية وفلسفية غربية قديمة كالفلسفة الظاهراتية (**الفينومينولوجيا**) والتاويلية (**الهرمينوطيقا**)...وهو ما جعل الكثير من الباحثين والدارسين يقومون بالفصل الاجرائي بين كل من اطروحات "ياوس و "ايزر" على اعتبار ان منطلقتها المنهجية في دراسة النص الادبي كانت متباينة وهو ما أفرز عن وجود نظريتين متكاملتين ومتداخلتين ومختلفتين في نفس الوقت هما (نظرية التلقي)أسسها "ياوس"(نظرية التأثير) أسسها "ايزر" ولأن التعريف بالنظرية، ليس سوى خطوة مبدئية تأتي على اعقابها خطوات أخرى،تتعلق أساسا بتطبيقات هذه النظرية على النص الادبي، فقد تم اختيارمدونة (مقامات بديع الزمان الهمذاني)حيث تم تخصيص للجانب التطبيقي ثلاثة فصول،شمل الفصلان الثاني والثالث تطبيقات لبعض المفاهيم النقدية التي ابتدعها "ايزر" كالقارئ الضمني،والاستراتيجيات النصية فيما تم تخصيص الفصل الأخير لتطبيق الميكانيزمات النقديةالتي اوجدها "ياوس" افق الانتظار، المسافة الجمالية...وقد تم تتويج هذا البحث بخاتمة احتوت أهم النّتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية:

جمالية التلقي، الاستراتيجيات النصية،القارئ الضمني، أفق الانتظار،مقامات بديع الزمان الهمذاني.

ملخص البحث

Résumé:

Cette étude, intitulée " Maqamat Badi' Al-Zaman Al-Hamadhani du point de vue de l'esthétique de la réception ", se concentre sur la théorie la plus importante dans la réception et la consommation de la littérature : la théorie allemande fondée par Jauss et Iser. Au cours de cette recherche, le premier chapitre a été consacré à la définition de la théorie et à la détermination de ses racines et origines épistémologiques, qui remontent aux doctrines intellectuelles et philosophiques occidentales telles que la phénoménologie et l'herméneutique. Cela a incité les chercheurs à établir une distinction entre les théories de Jauss et d'Iser, en raison des différences dans leurs approches de la lecture textuelle. Cette différence a abouti à l'élaboration de deux théories complémentaires, se chevauchant, mais distinctes, qui sont la "théorie de la réception de Jauss" et la "théorie de l'effet d'Iser". La définition de la théorie n'étant qu'une première étape, une partie pratique relative à l'application de cette théorie sur un texte littéraire est nécessaire. A cette fin, "Maqamat Badi' Al-Zaman Al-Hamadhani" a été choisi comme un corpus. La partie pratique a été divisée en trois chapitres, dont le premier et le deuxième ont été consacrés à l'application de certains concepts littéraires d'Iser, tels que le lecteur implicite et les stratégies textuelles, tandis que le dernier chapitre a été consacré à l'application de certains mécanismes critiques de Jauss, tels que "la distance esthétique, l'horizon d'attente... et ainsi de suite". Cette recherche s'est terminée par une conclusion récapitulative.

Mots clés: "Maqamat Badi Al-Zaman Al-Hamadhani, réception esthétique, lecteur implicite, stratégies textuelles, distance esthétique, L'horizon d'attente, L'horizon du texte**.**

Summary:

This study, titled “Maqamat Badi' Al-Zaman Al-Hamadhani from the Aesthetics of Reception Perspective,” focuses on the most important theory in literary reception and consumption: the German theory founded by Jauss and Iser.

During the course of this research, the first chapter was devoted to defining the theory and tracing its epistemological roots and origins, which date back to western intellectual and philosophical doctrines such as phenomenology and hermeneutics. This prompted researchers to distinguish between Jauss and Iser's theories, owing to differences in their approaches to textual reading. This difference resulted in the development of two complementary, overlapping, yet distinct theories, namely "Jauss' theory of reception" and "Iser's theory of effect."

Since the definition of the theory is only the first step, a practical part relating to the application of this theory on a literary text is required.For this end, "Maqamat Badi’ Al-Zaman Al-Handhani" was chosen as a corpus.

he practical part was divided into three chapters, the first and second of which were dedicated to the application of some of Iser's literary concepts, such as the implied reader and textual strategies.Whereas, The final chapter was devoted to the application of some of Jauss’s critical mechanisms, such as "the aesthetic distance, the horizon of expectation... and so on. This research had been culminated with a recupitulative conclusion.

Keywords: "Maqamat Badi Al-Zaman Al-Handhani, aesthetic reception, implicit reader, textual strategies, aesthetic distance, horizon of expectation, text horizon.

ملحق

ملحق

بعض من حياته وخصاله

ورد عن حياة المبدع "**بديع الزّمان** " في العديد من المصادر القديمة، كما تناولتها مراجع حديثة أيضا، بالكثير من التّحليل والإضاءة والاستقصاء، دلالة على أهميّة المبدع قديما وحديثا، إذ أنّ هذا المبدع له السّبق في اختراع فن كتابي في تاريخ الأدب العربي، ألا وهو "**فن المقامة**"، وأهم مصدر يُرجع إليه في معرفة حياة " **الهمذاني**" ونشأته هو كتاب "**يتيمة الدّهر** " للثعالبي، لأنّه "**عاصره والتقى به وعرف أحواله**[1]

إنّه "**أحمد بن الحسين** " وكنيته "**أبو الفضل** " ولقبه " بديع الزّمان "، نسب إلى "همذان" تللك البلدة الجبلية في إيران التي ولد فيها عام **358هـ** الموافق لعام **(967هـ)**، وأمضى فيها اثنين وعشرين عاما تلقى خلالها العالم اللّغوي **الشّهير** "**أبي الحسين أحمد بن الفارس**"[1]وكذلك عن الإخباري " **عيسى بن هشام**" وليس من الصدفة أن يكون "**ابن هشام** "بطل مقامات الهمداني و"**الهمذاني** " عربي النّسب لقوله في احدى رسائله الوزير "**الإسفرائيني**" وزير "**ابن سبكتكين**" فاتح الهند وهازم الدّولة السّامانيّة:"**إني عبد الشّيخ يقصد أنّه عبد للوزير، واسمي "أحمد" وهمذان المولد، وتغلب المورد، ومضر المحتد**"[2]، فهو ليس فارسي بل تغلبي"**مضري**".

كما أنّ"**الهمذاني**"لا يخفي تعصبه للعرب في عصر كانت فيه النّزعة الفارسيّة قوية وفي نمو متواصل، فقد ساق "**زكى مبارك**" رسالة كتبها "**الهمذاني** " في

---

[1] – هو أبو الحسين بن فارس بن زكريا بن حبيب الرازي، تتلمذ على يديه الهمذاني والصاحب بن عباد، وكان أستاذ عصره في اللغة، وله كتاب المجمل في اللغة وكتاب ذم الخطأ في الشعر وكتاب نقد الشعر، وتوفي في عام 390 ، ينظر جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ص 619.

[2] – إبراهيم أفندي الأحدب،كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزّمان الهمذاني، دار للنشر والتوزيع والتصدير .بيروت،لبنان،2012.،ص9/8.

تفضيل العرب على العجم، قال فيها إنّ العرب :" **أوفى و أشجع وأعلم وأحلم، وإنّ لم يكونوا أحسن ملابس وأنعم مطاعم**[1].

[1] – زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ج1، ص 156.

يبدو بأنّ الهمذاني لم يكن يحب بلده، فقد كتب في مراسلة إلى أستاذه "**ابن الفارس.**"

لا تلمني على ركاكة عقلي *** إن تيقنت أنني همذاني**[1]

لهذا نجده يترك "همذان" وله من العمر اثنان وعشرون عاما، وفى تلك الفترة كان نجم في "البويهيين" الأول الأديب " **الصاحب بن عباد** " وفي صعود، وشهرته ملأت الآفاق، فلم يكن غريبا أن يشد "**الهمذاني**"الرحال إليه في مدينته "**الرّى**"، وكان ذلك في عام **380هـ.**

ولما قدم "**الهمذاني** "بلاط الوزير "الصاحب بن عباد"مدحه فنال حظوة لديه وقربه وادناه من مجلسه، وعلى الرّغم من كل ما يتمتع به "**الهمذاني**" من مزايا شخصية وعقلية، فإنّ الود لم يدم بين الرجلين، إذ أن "**الصّاحب بن عباد** " كان صاحب سطوة، ولا يحب أن يخالف ومن ذلك غضبه الشّديد على"المتبنى" الذي مدح "**بن العميد**" بعد وفاته ولم يمدح "**الصاحب بن عباد** "، و لهذا فقد كان الكتاب والأدباء يتقربون من هذا الوزير الأديب "**بوضع الكتب ضد "المتنبي** "، **والحط من شأنه وشأن شعره**"[2].

وقد أشار مترجمو حياة "**الهمذاني** "الى سلاطة لسانه إلى حد البذاءة، فهو"**سبّاب شتّام همّاز غمّاز تخشى بوادره**"[3].ولايستبعد "**مارون عبود**" أن يكون"الهمذاني" قد مات مسموما، لأن أحدا لم يسلم من لسانه، ويدلل على ذللك بقول" **الهمذاني** "**من لقينا بأنف طويل، قابلناه بخرطوم فيل**"[4].والهمذاني لا يتورع في مقاماته عن ذكر العورات والسّوءات واستعمال ألفاظ المجون، وقد ترك "**محمدعبده المصري**" "**المقامة الشّاميّة**"، وأغفل بعض الجمل من "**المقامة الرّصافيّة**"، بسبب "**ما فيهما من مجون**"[5].وكذلك مافعله " **زكى مبارك** "في تغاضيه عن ذلك .**ووّصف** "**الهمذاني** "**كذلك بالحسد والغيرة، أقله حب الظهور، وأزعجه وشغله عما عداه، ونلحظ ذلك في** "**المقامة الجاحظيّة**"**إذ وضع نفسه فوق الجاحظ**"[6]، كما وصف "**بديع الزّمان**"**بأنّه متقلب الرّأي انتهازي واستشهد على هذا**

---

[1] إبراهيم أفندي الأحدب، كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان، ص 419.

[2] شوقي ضيف، المقامة دار المعارف، القاهرة ، مصر، 1954، ص13 – 14.

[3] مارون عباد ،بديع الزمان الهمذاني، سلسلة نوابغ الفكر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1963، ص 25/24.

[4] المرجع نفسه، ص24.

[5] محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها، بيروت، لبنان، المطبعة الكاثوليكية، 1924، ص7.

[6] ينظر: محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها، ص77.

السّلوك، بمواقف من حياته الاجتماعية والأدبية، فقد تظاهر بالفقر والغنى، وكان يعيش في بلاد فيها العرب والعجم وفيها السّنة والشّيعة.وساير كل هؤلاء[1].

ويقول: الهمذاني في المقامة القرضيّة

ويحك هذا الزّمان زور فلا يغُنُك الغـــرور

و لا تلتزم حالة ولكن در بالليالي كما تدور[2]

أمّا عن بديع الزّمان فيقول "**الثّعالبي**":" **وكان مع هذا كله مقبول الصّورة، خفيف الرّوح، حسن العشرة ناصع الظرف، عظيم الخلق، شريف النّفس، كريم العهد، خالص الود، حلو الصّداقة، مر العداوة**"[3].

أمّا أثار "**بديع الزّمان**"فهي مقاماته المعروفة، وديوان شعر متواضع، وقد عني كثير من الأدباء على مر العصور بدراسته هذا الأديب الكبير، وشرح آثاره، والتّعليق عليها و لم يكن يعرف – وهو يعانى الفقر والطرد– أن ما أبدعه قلمه سيظل خالدا ما دام هناك من يتحدث العربية.

ويرى" **الثعالبي**" **أن عدد المقامات التي أنشأنها الهمذاني كانت تصل إلى أربعمائة مقامة حيث يقول: وأملى أي الهمذاني أربعمائة مقامة نحلها أبو الفتح الإسكندري في الكدية وغيرها**"[4].

ويرى بعض النّقاد أن "**الهمذاني**" كتب في الحقيقة أربعمائة مقامة ضاع أغلبها(**ثلاثمائة و خمسون مقامه**)، ولم يبقى منها إلا خمسون هي الّتي وصلتنا.

هانس يوبرت ياوس– H.G.Jauss

هانس روبرت ياوس H.G.Jauss أحد أساتذة جامعة **كونستانس الألمانية** في السّتينيات، ومن الرّواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثّقافة والأدب في ألمانيا. وهو باحث لغوي رومانسي متخصص في الأدب الفرنسي، متطلع إلى التّجديد في معارفه

[1] محمد عبده، مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها،ص17

[2] المرجع السابق، ص13

[3] الثعالبي، يتيمة الدهر، ج4، ص263.

[4] المرجع نفسه، ج4، ص257.

الأكاديمية، كان هدفه المعلن منذ البداية هو الرّبط بين دراسة الأدب والتّاريخ، على أساس أنّ النّماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التّجارب الإنسانية.

أفكاره:

حاول "**ياوس**" أن يخلص الأدب الألماني من الثّنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النّقد، ومذهب الشّكلية الرّوسية، فالتّعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النّص الأدبي من خلال التّفسير المادي للتاريخ فهو- في نظر "**ياوس**" قارئ يستقبل النّص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس، وبالتّالي فهو معزول تماما عن جماليّة النّص وأما القارئ في مذهب الشّكلية الرّوسية فهو يستقبل النّص معزولا مواقفه التّاريخية، وغاية همه أن يقف عند البناء الشّكلي. وقد انتهى "**ياوس**" من محاولاته في التّغلب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النّص، وقد أطلق على هذه الرؤية **(جمالية الاستقبال)**.

فولفغانغ ايزر – Wolfgang Iser–

ولد **(فولفغانغ ايزر) سنة (1926)** بألمانيا، درس اللّغة الإنجليزية والفلسفة واللّغة الألمانية. اشتغل بالتّدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها ومنها : جامعة **(هيد لبورغ) جامعة (فورزبورغ)، جامعة(كولوني) جامعة (كونستانس)، جامعة (كلاسكو)، جامعة (كاليفونيا)**.

أهم أعماله ونشاطاته العلمية:

كان عضوا بأكاديمية **((هيدلبورغ))** للفنون والعلوم وبالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، وبالأكاديمية الأروبية.

وقد شارك في أنشطة أكاديمية عديدة، فهو مؤسس وحدة البحث المسماة ((الشّعرية والهيرمينوطيقا))، كما كان عضوا بمجلس تأسيس جامعة ((بيليفيلد)) ورئيس اللجنة المخطّطة لجامعة كونستانس، وعضو اللجنة الانتقائية بمؤسستين جامعتين أخريين.

له عديد المؤلفات أشهرها:

*القارئ الضمني (The Implied Reader)

*فعل القراءة (The act of Reading)

*التوقع (Prospecting)

*التّخييلي والخيالي (The fictive and the Imaginary)

إدموند هورسلEdmund Husserl

Edmund Husserlإدموند هورسل –

(1859-1938)

إدموند هوسرل فيلسوف ألماني مؤسس منهج الظاهريات، ولد **في 8 أفريل 1859** في إقليم **(مورافيا)** وتوفي في **28 افريل 1938**، درس **((هوسول))** الرّياضيات في ألمانيا على يد الألماني **((فاير شتراس))**، ثم واصل دراسته في جامعة فينا، حيث وقع تحت تأثير ((فرانتس)) برنتانو الذي وجهه الى دراسة الفلسفة. وهو من أسرة يهودية لكنه اعتنق المسيحية في سنة((**1887**))[1]

[1]. عبد الرحمن بدوي،موسوعة الفلاسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،لبنان،ط1،1984،ص538.

فلسفته:

كان ((**هوسرل**)) تلميذ لـ ((**فرانتس برنتانو**))، وعنه اخذ فكرة الفلسفة علم دقيق، وتأثر به في التحول من الموضوع الى الفعل النفسي.كثير من أفكار ((**فرانتس**)) ((**برنتانو**))وكانت نقطة انطلاق ((**هوسرل**)) في تفلسفه [1].

ظاهراتيات الشعور

بحث (**هوسرل**) في بنية الشّعور، فميز بين الأنا المتعالي أي الموجود في طبيعة العقل وبين الأنا النّفسي، وفي سبيل ذلك استخدام عملية تلعب دورا بارزا في ظاهراتيات (هوسرل) وهي عمل (الأبوخية) أي تعليق الحكم، وفي هذا يقول (هوسرل):"بواسطة الأبوخية الظاهراتية أرد أناي الإنسانية الطبيعية والحياة النّفسية . وهما ميدان التّجربة النّفسية الباطنية . إلى أناي المتعالي الظاهراتي. والعالم الموضوعي الذي يوجد بالنسبة إليّ، والذي وُجِد أو سيوجدُ بالنّسبة إليّ، هذا العالم الموضوعي بكل موضوعاته يستقي من ذاتي – كما قلت أنفا– كل المعنى وكل القيمة الوجودية التي بالنّسبة إليّ إنّه يستقيها من أناي المتعالي، وبعد أن ردّ الأنا هذا الرّد الأنا هذا الرّد، استخلص التّراكيب الأساسية الخاصة بالأنا. وهنا وجد أن التّركيب الموحد في الأنا هو الحالة المتبادلة، أو القصدية Intentionality). التي هي وحدة بين من يُفكر وما يُفكر فيه. ويرى ((هوسرل))بأن فكرة القصدية هي الفكرة الأساسية في الظاهراتيات، ويعرّفها بأنها خاصية كل شعور (أن يكون شعور بشيء)، وبهذه المثابة يمكن وصفه مباشرة والشّعور بشيء هو التضايف المتواصل بين أفعال القصد بالمعنى الأوسع وبين الموضوع المقصود.

أما الشّعور فيميز فيه ((هوسرل))بين ثلاث معان:[2]

---

[1]. عبد الرحمن بدوي،موسوعة الفلاسفة ،ص539.

[2].المرجع نفسه،ص539.

أما الشعور فيميز فيه "**هوسرل**" بين ثلاث معان:

1.إذ يفهم منه أولا الالتحام التّجريبي للتجارب الحياة النّفسية من أجل وحدة تيار الشّعور..
2.أو الإدراك الباطن للتجارب الحياة الذّاتية (لاستبطان).
3 . يدلّ الشّعور على كل الأفعال النّفسيّة أو التّجارب الحياة القصدية

لكن "**هوسرل**" يقتصر في أبحاثه على استخدم (**الشّعور**)للمعنى الثّالث فقط.ويعتقد"**هوسرل**" أنماه و موجود في الشّعور كتجربة حية هو فقط فعل القصد نفسه.وفي هذا يقوم التّمييز بين(**المعنى**) و(**الموضوع**)، إنّ الأفعال هي تجارب حية للمعنى المقصود، أما "**الموضوع القصدي فهو عالٍ على التّجربة الحيّة**".[1]

تأثيره:

أثر«إدموند هوسرل»على فلاسفة من بينهم »ماكس شيلر» ، «جون بول سارتر»، »ألفرد شوتز» و" إيمانويل ليفيناس".هو أستاذ» مارتين هايدغر"، ولئن كان «هوسرل» متأثّرا في بداياته بالاتجاه النّفساني في الفلسفة، فإنّه سرعان ما اتّجه نحو الاهتمام بالمعاني والماهيات الخالصة، وهو ما تجلّى في كتابه" البحوث المنطقية"؛ففيه نفى أن تكون العلاقات المنطقية خاضعة للتأثيرات السّيكولوجية، أو تابعة لعالم الأشياء وأكّد في المقابل خصوصيّتها وارتباطها بعالم الماهيات المعقولة التي تمثّل حقائق ثابتة، وتكون موضع اتفاق بين الأفراد، ومنطلقا لأحكام موضوعيّة صالحة لكل زمان ومكان؛فهي ليست نتاج الشّعور.

إنّما يتجه إليها أو يقصدها، وهو ما أكّده«**هوسرل**»وتوسّع فيه تحت مسمّى القصديّة، وهي فكرة محوريّة في فلسفته الظاهراتيّة إذ لم يقصرها على مجال الأحكام المنطقية، بل عمّمها لتشمل مجالات الإدراك والعواطف و الانفعالات والقيم، وهو يعرّفها "**بأنّها خاصيّة كلّ شعورًا بشيء**" ممّا يتيح وصفه مباشرة، ووفق المنهج الظاهراتي حسب، "هوسرل"

2.عبد الرحمن بدوي:موسوعة الفلاسفة،ج2، ص .540.

وجب الكشف عن" الأحوال النّموذجيّة للوجود المعطى، أو ظهور الموضوع:الموضوع كما يُدرك، والموضوع كما يُتخيّل، والموضوع كما يُراد و الموضوع كما يُحكم عليه."ويوجز "هوسرل" منهجه الفكري بقوله ":إنّني أتأمّل على طريقة ديكارت، وأسترشد بفكرة فلسفة، مفهومة على أنّها علم كلي، مؤسسة على نحو دقيق محكم جدا أقررت بإمكانه، من باب المحاولة والتّجريب .وبعد أن قمت بالتّأمّلات السّابقة، تبيّن لي أنّ عليّ قبل كلّ شيء أن أنمّي ظاهريّات إيدوسيّة (تتعلّق بالإيدوس الصّورة) هذا هو الشّكل الوحيد يمكن أن يحقق علما فلسفيا، الفلسفة الأولى. وعلى الرّغم من أنّ اهتمامي يتعلّق هنا خصوصا بالردّ المتعالي، وبأنايا المحض وتوضيح هذا الأنا التّجريبي، فليس في وسعي تحليله على نحو علمي معا إلاّ بالرجوع إلى المبادئ الضروريّة اليقينيّة التي تنتسب إلى الأنا بوصفه أنا بوجه عام .ولابدّ لي من الرّجوع إلى الكلّيّات و إلى الضّرورات الجوهرية، التي بفضلها يمكن إرجاع الواقعة إلى أسس عقلية لإمكانها المحض، وهو ما يمنحها المعقولية والطابع العلمي.وهكذا فإنّ علم الإمكانيّات المحضة يسبق في ذاته علم الوقائع، و يجعلها ممكنة من حيث هو علم." [1]

مؤلفاته:

1) فلسفة علم الحساب (1891)
2) بحوث منطقية (1900-1901)
3) الفلسفة علما دقيقا (1911)
4) أفكار لإيجاد ظاهريات محضة وفلسفة ظاهرياتية(1913)
5) المنطق الصّوري والمتعالي (1929)
6) تأملات ديكارتية (1932)
7) أزمة العلوم الأوروبيّة والظاهريّات المتعالية (1936)

[1] عبد الرحمن بدوي:موسوعة الفلاسفة،ج2، ص 542.

8) التّجربة والحكم (1939)."[1]

Georg hansgadamerجورج هانز غادامير(1900 – 2002)

"ولد في "اربورغ" الألمانية في 11 فبراير1900 ، عهد "وليام الثان

في"برسلاو" Breslau بألمانيا سنة 1919 حضر رسالته الجامعية حول ماهية اللذة في حوارات أفلاطون، ولم يتجاوز بعد 22 سنة، وكان ذلك تحت إشراف "بولناتورب"، كما ناقش أهليته الجامعية في موضوع علم الأخلاق الجدلي عند أفلاطون سنة 1931 تأثر "غادمير " ب "هيدغر" صاحب النّزعة الوجودية، وتحديدا فكرة "التّناهي الإنساني" التي سوف تشكل عصب التّفكير الهرمينوطيقي عند "غادامير"[2].

عمل "غادمير" محاضرا فخريا في "هايدلبيرغ"، وزمالته لـ"كارل ياسبيرز" و"كارل لوفيت" جعلتهم يبحثون عن مصادر التأويل الفلسفي والتّشيد النظري للهرمينوطيقا؛ أي التأويل لا بوصفه آلية لمقاربة النصوص فقط، بل بوصفه الدعامة الحقيقية للتعبير عن كينونة متناغمة. كما شغل منصب أستاذ زائر بالعديد من الجامعات الأوروبية **والأمريكية**[3].

أفكاره:

ما يميز "**غادامير**" عن بقية المفكرين و الفلاسفة أنه انتقل من التّجربة الفلسفية إلى التّجربة الجمالية، ثم التّجربة اللّغوية، ويتضح هذا المسار الثلاثي منذ البداية في كتابه"الحقيقة والمنهج "في أجزائه الثّلاثة الأول، مسألة الحقيقة كما تبدو في التّجربة الفنية، وضرورة تجاوز اغترابات القطب الجمالي، والدّلالة التّأويلية لأنطولوجيا العمل الفني. والثاني مسألة الحقيقة إلى فهم العلوم الإنسانية استمرارا للمساهمات التّاريخية لـ "شلايرماخر" و"درويرن" و"هوسرل" و "هيدغر" والثّالث التّحول الأنطولوجي لعلوم التّأويل عن طريق اللّغة، فاللّغة هي الوسيط في تجربة التّأويل. كما أنها الكائن الذي يمكن أن

---

[1] عبد الرحمن بدوي،موسوعة الفلاسفة،ج2،ص543. .

2– عبد الله بريمي،هانز جورج غادامير،فيلسوف التأويل –تجاوز اغتراب الوعي الإنساني،موسوعة الفلسفة الغربية المعاصر،ج2،تقديم علي حرب،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط2013،1،ص1169.

[3]– المرجع السابق،ص1170

يفهم باعتبارها أفقا لأنطولوجيا تأويلية في التأويل والمعيار الداعم لتأسيس هرمينيوطيقا شمولية[1].

مؤلفاته:

1) Le probleme de la consience historique;paris– louvain;béatricenauwelaerts;publications université de louvain;1963.
2) L'art de comprendre .Ecrits1:herméneuetique et tradition philosophie ;paris ;Aubier ;1982 .
3) Qui suis –je et qui es-tu? commentaire de cristaux de souffle de paulcelan;paris;Actes sud1987.
4) Ecrits2, herméneuetique et champ de l'expérience humaine;paris;Aubier ;1991.
5) Années d'apprentissage philosophie .une rétrospective;paris;critérian;1992.
6) L'octualité du beau;paris;Aliné;1992.
7) L'éthique dailectique de platon;paris ;Actes sud ;1994 .
8) L'ideé du bien comme en jeu palatonico-aristotélicien;suivi de "le savoir pratique";paris Gallimard ;1995.
9) La philosophie herméneuetique ; paris; puf;1996 .
10) Vérité et méthode ;éd ;intégrale ;paris; suile ;1996.
11) L'héritage de L'Europe ;paris ; rivage 1996 .
12) philosophie de la santé ;paris ; garasset; 1998.
13) Herméneuetique et philosophie ; paris ; beauchesne ; 1999.
14) Neitzsche L'antipode: le drame zarthoustra;paris ;Allai ;2000.
15) Les chmins de hridegger; paris; vrin ; 2002 .
16) Au commencement de La philosophie; paris; suile; 2001 .
17) Esquisses herméneuetique: essais et conférences; paris; vrin; 2004.

أومبيرتو إيكو Umberto Eco (1932 …)

أومبيرتوإيكو Umberto Eco فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في وُلد في 5 يناير 1932 ويُعرف بروايته الشّهيرة اسم الوردة، ومقالاته العديدة .وهو أحد أهم النّقاد الدّلاليين في العالم. وُلد "إيكو"فـ"يمدينة" ألساندريا "بإقليم بـ "بيمونتي"، كان أبوه أباً لعائلة فيها ثلاثة

[1]– المرجع نفسه،ص1171.

عشر ابناً آخرين، فحاول دفع ابنه "امبرتو" لأن يصبح محامياً، غير أنّه انتسب إلى جامعة "تورينو" لدراسة فلسفة القرون الوسطى والأدب كتب أطروحته حول (توما الأكويني)، وحصل على دكتوراه في الفلسفة في 1954 وخلال.

هذا الوقت، هجر"إيكو" والكنيسة الكاثوليكية الرّومانية بعد أزمة إيمان.

عمل "إيكو"محررًا ثقافيًا للتلفزيون والإذاعة الفرنسية، وحَاضَرَ في جامعة "تورينو". كما صادق مجموعة من الرسامين والموسيقيين والكتاب في الإذاعة و التلفزيون الفرنسيين الأمر الذي أثر على مهنته ككاتب فيما بعد. خصوصًا بعد نشر كتابه الأول مشكلة الجمال عند توما الأكويني Il Problema Estetico di San Tommaso الذي كان توسعة لأطروحة الدكتوراه خاصته. في سبتمبر 1962 تزوج "ريناتي رامج"، رسامة ألمانية[1]".

مشروعه:

يعد "امبيرتو إيكو" واحد من رواد التّنظير النّقدي في الفكر المعاصر، وهو من كبار السّيميائيين الذين يمتلكون مشروعا نقديا أقل ما يقال عليه أنه متعدد لاختصاصات والاهتمامات؛السّر، الفلسفة، الموسيقى، الفنون التّشكيلية، الأزياء وغيرها من الحقول المتعلقة بالمباحث السّيميائية الكثيرة . ويتسم مشروع "إيكو" بسمتين:

- مشروع نظري يهتم بالتّشقق التّنظيري لكثير من المفاهيم والمصطلحات.
- مشروع تعليمي بيداغوجي ينحو إلى التّمثيل و نقد النّقد من خلال التّطبيقات المختلفة على النصوص.

وهما سمتان تميزان الإطار المعرفي الشّمولي للباحث لما له من إلمام بمختلف الرّوابط الإبستيمية للحقول المعرفية المتنوعة والتّي يصهرها كلها في بؤرة واحدة؛التّنظير النّقدي

[1]- عبد الله بريمي،موسوعة الفلسفة الغربية المعاصرة،ص1171.

فلسفيا وتمثيليا .ولم يغلب عليه الطابع التّجريدي فأغلب منظوراته النّظرية تنحو إلى الممارسة، لذلك نجده أكثر فاعلية و أركز رسوخا في قيمته الأكاديمية.

أهم مؤلفاته:

1) الأثر المفتوح 1963 ;L'ouver ouverte ;Le poétique de jamsejoys

2) البنية الغائبة 1968 :La structure Absente

3) القارئ في الحكاية L'ctore in fabula

1.1 رومان انجاردن:

يرى **(انجاردن)** أن العمل الفني الادبي موضوع قصدي صادر عن المبدع وان فعل التحقق نشاط قصدي ينجزه المتلقي، والعلاقة بين الموضوع القصدي للعمل والنشاط القصدي للمتلقي تؤدي إلى نتائج الموضوع الجمالي.

وإذا رجعنا إلى مدى استفادة ايزر من هذا الباحث الظاهراتي نجد أن العمل الادبي له قطبين هما:قطب فني هو نص المؤلف **(الموضوع القصدي)** وقطب جمالي هو التحقق الذي ينجزه المتلقي **(النّشاط القصدي)**.والتفاعل بين القطبين هو ما ينتج المعنى **(الموضوع الجمالي)**.غير انه اعتبر أن أساس التفاعل يبنى بالدرجة الأولى من خلال ملئ مواقع الا تحديد.ان هذه الأخيرة هي التي تحث المتلقي على التفاعل، بخلاف "**انجاردن**" الذي اهتم بالإيقاع المتعدد الأصوات **(الانسجام الجمالي)** اكثر مما اهتم بمواقع إلا تحديد، وهذا راجع فيما يرى "ايزر، الى أن انجاردن" كان يشتغل بالأدب الكلاسيكي الذي يقل فيه الاتحديد ويغلب عليه التماسك بخلاف الأدب الحديث الذي يتميز بكونه نسيجا من الفجوات التي تسمح للمتلقي بإنجاز تحققات مختلفة.

2.1 هورسل، سارتر، ميرلوبنتي:

إنّ ما لفت نظر "ايكو" عند "هورسل" وغيره قولهم بأنّ العالم أو الموجود يتميز بالانفتاح أو الاتناهي، لأنه يكشف لإدراكنا أو لآفاقنا عن أشياء أخرى باستمرار، ولذلك ذهب "سارتير" على سبيل المثال إلى أن اللانهائي يوجد على الدوام في بنية النهائي وفسر ذلك قائلا بان العالم (الموجود) لايمكن اختزاله إلى متوالية نهائية من التمظهرات مادامت هناك ذات تتغير باستمرار ومن ثم فان هذه الخاصية الانفتاحيةالانهائية هي التي تتمثل باستمرار قاعدة لكل فعل ادراكي يتغير بتغير افق الشخص المدرك

من هذه الزاوية رأى "ايكو" أن العمل الفني يمتلك بدوره، خاصة مع الرومانسيين والرمزيين بنية شعرية تتميز بالانفتاح، ومن ثم فهي تتميز بمظهرين هما:

مظهر إنتاجي أو مادي فيزيائي ومظهر استهلاكي أو مظهر التلقي . أي القطب الفني والقطب الجمالي كما رأينا عند "ايزر". ولذلك ذهب إلى أن :"المؤلف يقدم العمل الفني إلى المؤول من اجل اتمامه"، واستكمال ماسكت عنه، مع العلم أن عمله يبقى مفتوحا على متوالية لا نهائية من القراءات الممكنة بما انه دال (النهائي) تتعايش فيه مدلولات متعددة (الانهائي).

2 / من بين الأصول المعرفية المنهجية:

1.2 الشكلانيون:

لقد لعب الشكلانيون الروس الظاهراتيون، دورا مهما في دراسة وتدقيق التقنيات الأدبية الشعرية، بما ساهم في توضيح ماهية الأدب ووصلوا إلى مفهوم البنية، ومفهوم العلامة السيميائية، مما مهد لاحقا للحركة البنيوية الفرنسية، والشكلانية الانجلو- أمريكية، اللتين عمقتا مفهوم البنية، رغم تأخرهما في اكتشاف ريادة الشكلانية الروسية الظاهرتية.وتكمن المفارقة، في أن هذه الحركة، نشات وازدهرت وتلاشت في ظل الحكم

الاشتراكي، ولم تكن رد فعل على الواقعية الاشتراكية العلمية، كما روجو مثقفو الحرب الباردة.اما الواقعية الاشتراكية الحزبية. بعد لينين، فهي مسالة أخرى، لأنها نشأت في عهد الديكتاتورية الستالنية التي قمعت الجميع. وكما قيل: كانت الشكلانية روسية بامتياز، فالتطبيقات الشكلانية، تمت على نصوص أدبية سردية روسية، وبتعبير جاكوبسون، أنجزت دراسات نقدية (للشعر الاحدث) الروسي لكن النتائج تم تعميمها، و (ان تأخر هذا التعميم) عالميا.

2.2: الماركسية:

بظهور الفلسفة الماركسية في اربعينيات القرن التاسع عشر (ماركس وانجلز)، بدا الاهتمام بصلة الأدب بالواقع المادي في مواجهة الفكر الميتافيزيقي الغيبي، وظهرت قراءة في اعمال الواقعية الانتقادية(بلينسكي وتشير نيشفسكي)، ثم تطورت إلى واقعية اشتراكية منذ غوركي (**1905**)، وبليخانوف ولينين، وتروتسكي وغيرهم والأرجح أن مصطلح الواقعية الاشتراكية، هو من نحت غوركي رسميا عام(1934) لكن هذا التاريخ هو التاريخ الرسمي سبقته محطات مهمة في تطور الفكر المادي للأدب، لكن سطوة ستالين الديكتاتوري بمساعدة الناقد جدانوف حولت الواقعية الاشتراكية من فكرتها الطبيعية جدانوفيةستالينية حزبية، استمرت حتى نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، وهكذا ظهر اتجاهان في الواقعية الاشتراكية (**1917-1960**)/ تيار الواقعية الاشتراكية الفكرية وتيار الواقعية الفكرية الحزبية اما الفترة(**1960-1990**) فقد تميزت بتعددية الاتجاهات ضمن فكرة الواقعية الاشتراكية، ومن روادها لوكاتش بريشتغ رامشي ولاحقا في اوربا ماشريوانجلت ونوغارودي، وغيرهم كثيرو هكذا فان الفلسفة الماركسية اللينينية عاشت قرنا ونصف، وما يزال تأثيرها ممتدا إلى الان وبالتالي فهي اهم فلسفة في العصر الحديث من زاوية الفاعلية والتأثير، كانت الماركسية تجدد نفسها باستمرار.

صراع الأولويات بين الشكل والمضمون: ناقشت الواقعية الاشتراكية مسالة العالقة بين الشكل والمضمون، وانحازت لأهمية المضمون، ولكنها لم تهمل الشكل من خلال مناقشة[1]

مسالة الماهية والظاهرة وغيرها من الأفكار التي بنيت عليها الماركسية كنظرية الانعكاس، البنية التحتية والبنية الفوقية، الادب والايديولوجيا...

كما أن أفكار الماركسية لم تنتهي بسقوط الاتحاد السوفياتي، بل هي تعيد تشكيل نفسها بطرق مختلفة وجديدة.[2]

ملحق: من بين الأصول المعرفية لنظرية التلقى

من بين الأصول الفلسفية:

الظاهراتية :

لقد كانت النزعة الوضعية تولى العناية للموضوع نافية ادورلذات **(الوعي المدرك)** في تشكيل موضوعات او محتويات الموضوع**(العالم المدرك)**، و كانت النزعهالمتالية **(ديكارت، كانط)**تعلى من شان التصورات الذاتية على على حساب المعطيات الموضوعية ولهذا ظهرت الفلسفة الظاهرتية عند "هوسرل" لكي تعيد النظر في العلاقة القائمة بين الذات الموضوع منادية بالعودة إلى الأشياء في ذاتها، ملحة على الذات المدركة تتسم بوضع قصدي إيجابي وان الموضوع لا يعرب عن قيمته او حقيقته الاعن نحو ما يعنيه فب أفعال وعيها.

---

[1]–ينظر عز الدين مناصرة، علم الشعريات قراءة مناجية في أدبية الأدب،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان،2007 ص 364.

2– **المرجع نفسه،ص365.**

وقد شغل التعارض بين النزعتين المذكورتين رومان انجاردن باعتباره احد تلامذة **(هورسل)**، اذ استثمر أبحاث هذا الأخير في عملية تلقي الاعمال الفنية الأدبية، فذهب إلى أن العمل الادبي **(الموضوع)** لا يكتسب قيمته او معناه الابواسطة فعل التحقق الذي ينجزه المتلقي **(الذّات)**.وتعد الفلسفة الظاهرتية احد اهم الأسس الفلسفية التر رفدت جمالية التلقي إلى جانب الهيرمينوطيقا والسيمائيات...الخ والان سنقف إلى مدى تاثر "**ايزر**"**ب**"**انجاردن**" **في كتابه**"**فعل الفراءة**" **وتاثر ايكو ب** "**هوسر**" **و** "**سارتر**"...

في كتابه " **العمل المفتوح**"، الذي احتضن البدايات الأولى التي اهتم فيها بمسالة التلقي وطورها في كتاباته اللاحقة وخاصة "**الحكاية**"

2 / من بين الأصول المعرفية المنهجية:

1.2 الشكلانيون:

لقد لعب **الشّكلانيون** الرّوس **الظاهراتيون**، دورا مهما في دراسة وتدقيق التقنيات الأدبية الشعرية، بما ساهم في توضيح ماهية الأدب ووصلوا إلى مفهوم البنية، ومفهوم العلامة السيميائية، مما مهد لاحقا للحركة البنيوية الفرنسية، والشكلانية الانجلو- أمريكية، اللتين عمقتا مفهوم البنية، رغم تأخرهما في اكتشاف ريادة الشكلانية الروسية الظاهرتية.وتكمن المفارقة، في أن هذه الحركة، نشات وازدهرت وتلاشت في ظل الحكم الاشتراكي، ولم تكن رد فعل على الواقعية الاشتراكية العلمية، كما روجو مثقفو الحرب الباردة.اما الواقعية الاشتراكية الحزبية. بعد لينين، فهي مسالة أخرى، وكما قيل: كانت الشكلانية روسية بامتياز، فالتطبيقات الشكلانية، تمت على نصوص أدبية سردية روسية، وبتعبير جاكوبسون، أنجزت دراسات نقدية **(للشعر الاحدث)** الروسي لكن النتائج تم تعميمها، و (إنّ تأخر هذا التّعميم) عالميا.

2.2: الماركسية:

بظهور الفلسفة الماركسية في أربعينيات القرن التاسع عشر (ماركس و إنجلز)، بدأ الاهتمام بصلة الأدب بالواقع المادي في مواجهة الفكر الميتافيزيقي الغيبي، وظهرت قراءة في أعمال الواقعية الانتقادية(**بلينسكي وتشير نيشفسكي)**، ثم تطورت إلى واقعية اشتراكية منذ غوركي **(1905)**، وبليخانوف ولينين، وتروتسكي وغيرهم والأرجح أنّ مصطلح الواقعية الاشتراكية، هو من نحت غوركي رسميا عام**(1934)** لكن هذا التّاريخ هو التّاريخ الرّسمي سبقته محطات مهمة في تطور الفكر المادي للأدب، لكن سطوة ستالين الديكتاتوري بمساعدة الناقد جدانوف حولت الواقعية الاشتراكية من فكرتها الطبيعية جدانوفية ستالينية حزبية، استمرت حتى نهاية الخمسينيات من القرن العشرين، وهكذا ظهر اتجاهان في الواقعية الاشتراكية **(1917-1960)**/ تيار الواقعية الاشتراكية الفكرية وتيار الواقعية الفكرية الحزبية أمّا الفترة**(1960-1990)** فقد تميزت بتعددية الاتجاهات ضمن فكرة الواقعية الاشتراكية، هكذا فان الفلسفة الماركسية اللينينية عاشت قرنا ونصف، وما يزال تأثيرها ممتدا إلى الآن وبالتالي فهي أهم فلسفة في العصر الحديث من زاوية الفاعلية والتأثير، كانت الماركسية تجدد نفسها باستمرار.

صراع الأولويات بين الشكل والمضمون:"**ناقشت الواقعية الاشتراكية مسألة العالقة بين الشكل والمضمون، وانحازت لأهمية المضمون، ولكنها لم تهمل الشّكل من خلال مناقشة** "[1].مسألة الماهية والظاهرة وغيرها من الأفكار التي بنيت عليها الماركسية كنظرية الإنعكاس، البنية التحتية والبنية الفوقية، الأدب والايديولوجيا...

كما أن أفكار الماركسية لم تنته بسقوط الاتحاد السوفياتي، بل هي:" **تعيد تشكيل نفسها بطرق مختلفة وجديدة**".[1]

معجم الأعلام والمصطلحات

Blanks البياضات أو الفجوات النصية	هي تلك المسافات التي يحدث فيها التفاعل بين المتلقي والنص، أو هي تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب، أو بين المبدع والمتلقي، بحيث يعرف احدهما ما لا يعرفه الأخر، وينتج هذا التفاوت ثغرة معرفية بين الطرفين، تعد إحدى العناصر الضرورية للتواصل، أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة
Aesthetic Distance . مسافة جمالية	هي ذلك العامل الذي ينشا بين القارئ والنص، أي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد
Aesthetics of Reception . جمالية التلقي أو الاستقبال	هي نظرية تهتم بالكيفية التي تم بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية بعينها ولذلك نجدها ترتكز على شهادات المتلقين بشان هذا النّص، أو بشان الأدب عموما، وعلى أحكامهم، وردود أفعالهم المحددة تاريخيا وتعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها، وتوجهها هذا هو ما يبرر اعتمادها على المناهج التاريخية والسوسيولوجيةHistoric and sociologic approaches
Aesthetic Experience . خبرة جمالية	الوحدة الأساسية للاستماع بالفهم، وفهمالمتعة، حيث ان وظيفة كتابة الشعراء سواء كانوا(مداحين وصافين...او حتى محاكمين)هي التي تجعل القارئ واعيا بان العمل الذي يستقبله يشكل فنا."وبمعنى اخر فان عمل هؤلاء يستقر في ذهن المتلقي مشكلا خبرة جمالية يتم اسقاطها على النصوص التي يتلقها مستقبلا من نفس النوع الادبي(الشعر كمثال)، وفي حال كانت معايير هذه النصوص تنسجم مع الخبرة التي يمتلكها

[1] --عز الدين مناصرة،علم الشّعريات،ص 364

	القارئ، فانه يتلقاها بوصفها فنا ينسجم مع مكتسباته الجمالية.اما في حالة حدوث العكس فإنها ستشكل بالنسبة لوعيه الجمالي(نقصا)، او ما اطلق عليه((ياوس))مصطلح جمالية السلبية)بحيث تكون هذه النصوص عصية التواصل ولا تزيد لخبرة القارئ شيئا خصوصا وانه يرفضها بحجة انها لا تتوافق مع معايير الجمالية.
Horizon of Expectation . افق الانتظار	مفهوم فلسفي يعني(السوابق) أي الفكرة السابقة عن شيء ما وهو مفهوم يعيد تعريف التاريخ الادبي الذي يعتمد في نظر ((ياوس)) على الخبرة السابقة لقراء النصوص الأدبية، فالنص الادبي لا يمتلك أي تأثير، ما لم يدرك القارئ ان قراءة أي نص ليست مغلقة عن افق توقعات القراء.والتاريخ الادبي في رأيه هو مجموعة من النصوص رشحتها القراءات المختلفة في ازمنة مختلفة تبعا لمعايير هذه القراءات، وحينما يتعامل القارئ مع نص ما فانه يقارن بينه وبين نصوص سابقة تتشكل في الحقيقة افق توقعاته معنى هذا ان النص عندما يظهر للمرة الأولى يرتبط باستقبال معين، ويعتمد على افق التوقعات السائد في الفترة الزمنية التي ظهر فيها، وقد يتغير ذلك الاستقبال من فترة زمنية الى أخرى ترفع من شان النص، او تخفضه حسب افق التوقعات الجديد.
قارئ ضمني Implicit Reader	بنية نصية تتوقع حضور متلق دون ان

	تحدده بالضرورة، وهو مفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي ان يتبناه كل متلق على حدى، "فالقارئ الضمني ليس سوى (دور القارئ) المسجل، او المكتوب داخل النص وبعبارة أخرى فإن (عملية التنسيق) بين منظورات العرض النصية المختلفة (منظور السرد، ومنظورالشخصيات، ومنظور العقدة او الحدث ومنظور القارئ المتخيل) وهكذا فان القارئ الضمني باعتباره (دور القارئ)، او باعتباره(فعل التنسيق) لا يمتلك أي وجود حقيقي.انه يجسد مجموعة التوجيهات الداخلية للنص، والتي تشكل شروط تلقيه، وبالتالي فانه لا يمتلك أي أساس تجريبي. بل هو متجذر داخل النص ذاته.

Phenomenalism الظاهراتية	تعني الدراسة الوصفية للظواهر كما تبدو لنا، فالظواهر اجمالا ليست ظواهر عبثية او عفوية، وإنما هي ظواهر تختزل قصدا معينا يشكل ماهية توجهها.
Point of View	هذا المصطلح ليس من ابتداع"ايزر" فهو مصطلح معروف في دوائر النقد الادبي، وقد أضاف له لفظة "الجوالة"لوصف عملية تجميع

	المعنى في ذهن المتلقي، ويعني مصطلح "وجهة النظر" الطريقة التي يستعملها المرسل لتنويع القراءة، التي يقوم بها المتلقي للقصة في مجموعها او انطلاقا من اجزائها، او هو موقف يتخذه المؤلف من موضوع او شيء ما، وتعني (وجهة نظر) في الرواية:الوجدان/ المنطق الذي توجه به القص نحو القارئ، وتتم وجهة النظر في الرواية عبر ثلاث مواقف: رواية الراوي بضمير المتكلم، مع خروج الاحداث عن حيز التجارب. رواية من منظور احدى الشخصيات. رواية من جانب العلم بالأشياء.

Textual Strategies . الاستراتيجيات النصية	هي اضاءة يهتدي بها المتلقي لبناء معنى النص، فالنص الذي يمثل خلاصة العناصر المستمدة من الواقع والمنتقاة بدقة، والمشكلة للذخيرة(Repertory) انما ينظم ذلك كله وفق استراتيجية معينة، ويتعين على هذه الاستراتيجية ان تربط بين عناصر الذخيرة أي تبحث في الإمكانات الضرورية للتأليف بينها ضمن الخطية النصية لنلك العناصر التي هي مستقلة من جهة ثانية، كما ان عليها تحقق الربط بين السياق المرجعي للذخيرة، والقارئ المدعو الى تحقيق نظام التوازن.اضافة الى ذلك تتحمل الاستراتيجيات مسؤولية ادماج الذات داخل النص.

معجم المصطلحات

A

مجرد	Abstract
المواضعات والتقاليد الأدبية	Aesthetic Conventions
التأثير الجمالي	Aesthetic Effect
فعل	Act
التأثير	Action
القارئ الفعلي	Actual reader
جمالية	Aesthetic
الانزياح الجمالي	Aesthetic Deviation
المسافة الجمالية	Aesthetic Distance
الخبرة الجمالية	Aesthetic Experience
الأفق الجمالي	Aesthetic Horizon
الحكم الجمالي	Aesthetic judgment
اللغة الجمالية	Aesthetic Language
معايير جمالية	Aesthetic Norms
جمالية الإنتاج	Aesthetic production
علامة جمالية	Aesthetic Sign
موضوع جمالي	Aesthetic Subject
المعيار الجمالي	Aesthetic standard
القيمة الجمالية	Aesthetic Value

جماليات التلقي	Aesthetics of reception
بنيةالتأثير	Affective Structure
استعاري، مجاز	Allegoric.(adj)
الاستعارة، تؤميز	Allegory
التطبيق	Application
اعتباطي	Arbitrary
الاستيعاب	Assimilation
	B
الخلفية، الواجهة الخلفية	Background
الخلفية، الأسس الخلفية أوالمرجعية	Background
البياضات	Blanks
	C
كرنفال	Carnival
تحليل فئات المحتوى	Categorical content analysis
تغير أفق الانتظار	Change of the horizon of expectation
تصنيف	Classification
الشفرة، السنن	Code
التشفير	Codification
صورةذهنية	Cognitive image

التعليق	Comment
الفهم	Comprehension
فعل الفهم	Comprehension Act
تحليل مفهومي	Comprehensive Analysis
مفهوم	Concept
التشكيل	Configuration
القارئالمعاصر	Contemporary reader
المواضعات، الاتفاق	Convention
المواضعات والأعراف والتقاليد	Conventions
المواضعات والتقاليد الجمالية	Conventions Aesthetic
السياق الثقافي	Cultural Context
	D
خيبة الانتظار	Deception of Expectation
الانزياح	Deviation
الدياكرونية، التعاقبية	Diachronic
البعد	Dimension
	E
التأثير	Effect

جمالية التأثير	Effect Aesthetic
الانجاز	Elaboration
الابستيمولوجيا، علم المعرفة	Epistemology
الحدث	Event
الأداء، الانجاز، التنفيذ	Execution
نموذجالانتظار	Expectation model
الانتظارات	Expectations
تفسير	Explanation
السياق الخارجي	External Context
	F
تخيل الأدبي	fantasy(ad)
التخييل	Fiction
تخييلي	Fictional
المجال، الحقل	Field

شكل	Figure
التشكيل	Formation
الصدارة، الواجهة الأمامية	Front
	G
الفراعات ، الفجوات	Gaps
الفراغات	Gaps
جشطلت، الشكل، الصيغة	Gestalt
	H
هرمنوطيقي	Hermeneutic(adj)
الهرمنوطيقا، التأويلية	Hermeneutics
السياق التاريخي	Historic Context
الأفق التاريخي	Historical Horizon
السيرورة التاريخية	Historical process
التلقي التاريخي	Historical reception
الوضعية التاريخية	Historical Situation
تاريخ التلقي	History of Reception
أفق اللانتباه أو اللاهتمام	Horizon of disinterest

Horizon of expectation	أفق الانتظار
Horizon of interest	أفق الانتباه أوالاهتمام
I	
Ideal	مثالي
Ideal reader	القارئ المثالي
Ideal Subject	موضوع مثالي
Idealism	المثالية
Ideology	ايديولوجيا
Ideology Criticism	نقد الايدولوجيا
Imaginary(n)	المتخيل
Imagination	التخيل
Implication	المشاركة، التورط
Implied reader	القارئ الضمني
Indetermination	اللاتحديد
Indetermination spaces	أماكن اللاتحديد
Indicator	مؤشر
Informed reader	القارئ المطلع

القارئ المقصود	Intended reader
القصد	Intent
القصدية	Intentionality
التأويل	Interpretation
	J
الحكم	Judgment
الحكم القيمي	Judgment of value
	K
الأدب الاستهلاكي أوالترفيهي	Kitch
	L
تصميم، خطاطة	Layout
التطور الأدبي	Literary Evolution
الجنس الأدبي	Literary Genre
أفق الانتظار	Literary Horizon of Expectation
معايير أدبية	Literary norms
السجل الأدبي	Literary Repertory

نظرية الأدب	Literary Theory
التقاليد الأدبية	Literary Tradition
العقل	Logos
	M
الآليات أو الميكانزمات	Mechanisms
االخطاب الواصف	Metadiscoursal
منهج	Method
كنائي	Metonymies
الجوالة، الطوافة، المتحركة	Mobile
النموذج	Model
	N
سارد، راوي، حاكي	Narrator
نفي، تسليب	Negation
القيمة السلبية، القيمةغير	Negative Value
السلبية	Negativity

معياري	Normative
	O
الموضوع	Object
موضوعي	Objective
الموضوعية	Objectivity
ملاحظة	Observation
اللغة العادية	Ordinary Language
القارئ العادي	Ordinary reader
	P
معلق	Pendant
فعل الإدراك	Perception Act
شخصيات	Personages
ظواهر	Phenomena
الظاهراتية	Phenomenalism
الفينومينولوجيا	Phenomenology
اللذة	Pleasure

اللغة الشعرية	Poetic Language
وجهة النظر	Point of view
الاحتمالية، الافتراضية	Probability
احتمالي، افتراضي	Probable
الافتتاحية الروائية	Prologue
افتراضي	Proposition
	Q
السؤال، المساءلة	Question
استمارة استبيان	Questionnaire
	R
سيرورة القراءة	Reading process
القارئ الحقيقي	Real reader
التحقق، التجسيد	Realization
التلقي	Reception
الاستقبال أوجماليةالتلقي	Reception Aesthetic

طرائق التلقي	Reception Modes
سيرورة التلقي	Reception process
نظرية التلقي	Reception Theory
التعرف	Reconnaissance
إعادة البناء	Reconstruction
الاسترجاع	Recuperation
المرجع، الإحالة	Reference
الحقل المرجعي	Referential Field
الأفق المرجعي	Referential horizon
السجل، الذخيرة	Repertory
مراحل البحث	Research Phases
	S
سادية	Sadism

عينة	Sample
حجمالعينة	Sample Size
التشكيل الخطاطي	Schematic Configuration
التشكيل الدلالي	Semantic Configuration
الحقل الدلالي	Semantic Field
علامة	Sign
الوضعية	Situation
القيم الاجتماعية المحددة	Social Values
واقعية اشتراكية	Socialist realism
السياق الاجتماعي	Sociologic Context
المثير	Stimulus
استراتيجية	Strategy
تيار الوعي	Stream of Consciousness
بنية الاستجابة أوردالفعل	Structure of reaction
القارئ الأعلى	Super reader

التزامنية	Synchronic
حوصلة	Synthesis
نسق المنظورات	System perspective
	T
السجل النصي	Text Repertory
السياق النصي	Textual Context
خطاطةنصية	Textual Layout
الاستراتيجيات النصية	Textual Strategy
التقاليد	Tradition
المتعالي	Transcendence
التاريخ العالمي	Universal History
المسكوتعنه	Unspoken
	V
المعيار، المقياس، القاعدة	Value

القيمة	Value
القارئ المتخيل	Virtual reader
القارئ المفترض	Virtual reader
الرؤية	Vision
الفراغ	Void

فهرس المحتويات

مقدّمة .....أ–ز

مدخل.....8

المجال المفاهيمي لمصطلحات الدّراسة 9

أولا: المصطلحات والمفاهيم العامة 10

أ–الدّلالة اللّغوية: 10

ب/الدّلالة المعرفية: مفهوم التّراث في الفكر العربي المعاصر. 12

2:النّصوص التّراثية (التّراث المكتوب). 14

.أ/الموروث الأدبي "فنّ المقامة" أنموذجًا: 15

. ب/ المقامة: 16

3/ التّراث الأدبي–المقامة العربيّة– في ضوء المفاهيم الواعية لمصطلح الحداثة. 23

1– القراءة المعاصرة للنّصوص التّراثية. 24

أ/الصّورة التّقليديّة: 25

ب/الصّورة العصريّة: 25

2–البنيّة السّرديّة: 27

أ – البنيّة: (Structure) 27

*لغة: 27

*– اصطلاحا: 28

ب/السّرد:(Narratology) 29

جـ–السّرديات نشأتها وتطورها: 32

الفصل الأول: جماليّة التّلقي بين لنّشأة والتّطور.....37

أولا:جمالية التلقي. 37

أ/ التّلقي عند اليونان: 37

*فلسفة التلقي عند أرسطو: 39

ب/ التّلقي عند العرب..... 42

2/ التّلقي والاهتمام بالمتلقّي عند العرب:..... 41

أ/ سلبية المتلقّي عند النّقاد البلاغيين : 43

ب/ قضيّة التّنقيح والتّحكيك..... 43

جـ/*افتتاح الشّعراء بقصائد النّسيب* 44

د/مطابقة الكلام لمقتضى الحال 45

هـ-ايجابيّة المتلقي عنّد النّقاد والبلاغيين : 47

ثانيا: إرهاصات النّظرية-جمالية التّلقي- عند النّقاد الغرب المعاصرين. 50

1/ إشكالية التّلقي في دراسات ميخائيل ريفاتير Micheal Reffaterre. 51

2/ إشكالية التّلقي في دراسات (إمبيرطو إيكو-Umberto Eco-). 52

ثالثا: تبلور النّظرية-جمالية التّلقي (دلالة المصطلح ومفهوم النّظرية) 53

1/ دلالة المصطلح: (القراءة-التلقي) 54

أ/ مفهوم القراءة:..... 55

ب/ مصطلح التّلقي. 57

ج/ وظيفة المتعة الجماليّة:..... 62

رابعا: المرجعيات الفلسفيّة والمنهجيّة لـ"جماليّة التّلقي": 64

1/ الفلسفة الظاهراتية (Phenomenalism). 64

2/ الهرمينوطيقا (التّأويلية/Hermeneutics)..... 66

3/ المنهج الشّكلي(formalism) 69

4/ مدرسة براغ البنيويّة:..... 70

خامسا: الجهاز المفاهيمي لجماليّة التّلقي. 71

1/ أطروحات هانز روبرت ياوس:Hans Robert Jauss 71

أ/ أفق الانتظار:(Horizon of expectation) 75

ب/ المسافة الجمالية أو (تغيّر الأفق) (Aesthetic Distance): 78

ج/ مفهوم المنعطف التاريخي:(Historic Turn) 79

2/ طروحات فولفغانغ إيزرWolfgang Iser 81

أ/ القارئ الضّمني (implied reader). 83

ب/ الاستراتيجيات النّصية (textual strategies): 84

ج/ تفاعل النّص والقارئ: 85

د/ وجهة النّظر الجوّالة:(omniscient point of view) 88

الفصل الثّاني: مقامات بديع الزّمان الهمذاني والإجرات التّطبيقيّة لطروحات"هانز روبارت ياوس.93

أولا : القراء ومدارات استقبال "مقامات بديع الزّمان الهمذاني" عبر التّاريخ 94

1/ القراء الأوائل (قراء من التّراث)..... 96

أ/ قراءة الهمذاني – القارئ الأول – 97

ب/ قراءة أبي علي مسكويه. 98

ج/ قراءة الثّعالبي (350هـ – 469هـ) 99

هـ/ قراءة ابن الأثير (736 هـ)..... 101

2/ القراء اللاحقون (القراء المحدثون)..... 101

أ/ قراءة محمد حسين هيكل: 103

ب/ قراءة علي الوردي:..... 106

3/ القراء المعاصرون..... 108

أ/ قراءة شوقي ضيف..... 108

ب/ قراءة مصطفى الشّكعة:..... 111

ج/ قراءة عبد الملك مرتاض: 112

4/ ثقافة النّاقد وأثرها في تلقي النّص الأدبي 114

5/ القراء النّخبة: 115

أ/ قراءة يوسف وغليسي..... 116

ب/ قراءة عزالدين جلاوجي 117

ج/ قراءة العربي حمدوش: 118

5/ موازنة بين القراءات 118

ثانيا: الموروث الأدبي "فن المقامة" من توقعات القارئ إلى معنى التّجربة الجماليّة. 123

1/ مدارات استقبال ومسائلة نصوص بديع"مقامات الزّمان الهمذاني"..... 123

أ/ استقبال المقامات من منظور بديعي بياني(شكلي). 124

ب/ استقبال المقامات من منظور سوسيولوجي ماركسي..... 125

2/ الأسئلة 126

ب/ سؤال القراءة السّوسيلولوجية الماركسية..... 127

ج/ منطق السؤال و الجواب..... 128

د/ استيعاب الأفق الجديد. 129

3/ استقبال تحليلي "المقامة الجاحظية" من منظور جمالية التلقي: 130

أ/ المقامة الجاحظية نحو قراءة جديدة: 130

ب/ أفق الانتظار. 132

ج/ الإعجاب والاستحسان (العنوان المقامة الجاحظية) 133

المسافة الجمالية وفاعليّة القارئ:..... 137

4/ مواقع اللاتحديد: 139

ثالثا: الموروث الأدبي "فن المقامة" من توقعات القارئ إلى معنى التّجربة الجماليّة. 140

1/ فن المقامة – النّص التّراثي- نحو تجدد القراءة 147

2/ التّلقي والمخطط القرائي بين أفق توقع القارئ والتّجربة الجماليّة. 147

أ/ أفق التوقع: Waiting Horizon 147

ب/ البناء الهيكلي وسلطة النّص الحكائي. 151

2/ تغيير أفق التّوقع: (*Change of the horizon of expectation*) 153

أ/ المقامة المغربيّة- الاستنكار والرّفض..... 153

ب/ كسر أفق التّوقعات: (Change of the horizon of expectation) 154

ج/ البناء الهيكلي وسلطة الكاتب..... 157

حوصلة وتركيب: 161

الفصل الثّالث: مقامات الهمذاني والإجرات التّطبيقيّة لأطروحات "إيزر".....162

أولا: التّلقي والاستراتيجيات النّصية "للنّص المقامة" 164

1/ الاستراتيجيات النّصية (البنية السّطحية-الشّكل). 164

أ/ استراتيجية البنية الشّكلية (المقامة المضيرية..... 166

ب/ استراتيجية بنية الشكل " للمقامة المضيرية"..... 171

ثانيا: التّلقي بين الوصف البلاغي والوقع الجمالي-قراءة في مقامات بديع الزّمان الهمذاني- . 173

1/استراتيجية البلاغة والتّلقي في (ق 4 هـ) 173

أ/ مفهوم الّتلقي 174

التلقي والقرآن الكريم..... 175

المتلقي وتلقي الخطاب القرآني..... 175

ب. تلقي الخطاب القرآني واختلاف العلماء في إعجازه..... 176

جـ- نماذج مختارة من مقامات بديع الزّمان الهمداني:..... 178

2/ تأثير الخطاب القرآني على الخطاب الأدبي:..... 180

أ/ مخططات الصّورة الأماميّة والخلفيّة بين النّص والقارئ. 184

ب/ الصّورة الأماميّة (النّص) 186

3/ حوصلة و تركيب 190

ثالثا: تجلي القارئ الضّمني في بعض نصوص مقامات بديع الزّمان الهمذاني. 191

1/ القارئ الضّمني: implied reader..... 191

*القارئ الضمني:(Implied Reader) 192

2/ مراحل تشكيل القارئ الضّمني implied readerفي نص المقامات 195

أ /أزمة التلقي 195

ب/ المفتاح:(المقامة القريضيّة أنموذجا) 197

لحظة التعرف: 197

ج/ استدعاء وجهة النّظر الجوالة. 200

د/ ميلاد القارئ الضّمني implied reader 202

3/ مراحل تشكل "القارئ الضّمني" وتكوين موضع فلسفة الجمال 204

حوصلة وتركيب: 207

4/ القارئ الضمني وتجليات المكان: 208

أ/ المكان 208

ب/ المكان المفتوح (المقامة القرديّة أنموذجا) 209

ج/ القارئ الضّمني بين المكان العام والمكان الخاص..... 209

حوصلة وتركيب: 212

خاتمة.....212

قائمة المصادر والمراجع..... 217

ملخص: عربي– فرنسي– انجليزي 232

ملحق..... 236

فهرس المحتويات 273