الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مشروع القارئ
في الفكر النقدي العربي
عبد الله الغذامي أنموذجا

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب و اللغة العربية
تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالب:
علي بخـوش

إشراف الأستاذ الدكتور:
صـــالح مفقـــودة

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	اللقب والاسم	الجامعة	الصفة
01	أ.د محمد خان	محمد خيضر بسكرة	رئيسا
02	أ.د صالح مفقودة	محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
03	أ.د الطيب بودربالة	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
04	د. الشريف بوروبة	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
05	د. سفيان زدادقة	جامعة سطيف	عضوا مناقشا
06	د. أحمد مداس	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1435/1434هـ
2014/2013م

يعد القارئ طرفا أساسيا في التواصل اللغوي والأدبي، وقد تعددت النظريات المهتمة به في النقد الأجنبي الحديث والمعاصر، خاصة نظرية التلقي الألمانية عند رواد مدرسة كونستانس بقطبيها هانز روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر.

ولم يقتصر الأمر على النقد الحديث، بل شهد الفكر القديم أيضا إشارات واضحة إلى طرف القارئ واهتماما بدوره وجهده؛ يُلمس ذلك في الفكر اليوناني من خلال جهود أشهر فلاسفته، كسقراط وأفلاطون وأرسطو، كما يُلمس ذلك في جهود البلاغيين العرب كالجاحظ والجرجاني.

وإذا كان النقد الغربي قد أولى القارئ منزلة مهمة تنظيرا ودراسة، فإن النقد العربي الحديث قد تناوله بدرجة أقل، وأغلب الدراسات العربية حول القارئ متأثرة بالنظريات الغربية تأثرا قويا يبلغ حد التقليد والتبعية، وقليل منها عمد إلى التراث يبحث عن آراء وأفكار قاصدا إثبات أولية القدماء في تناول هذه المسألة؛ بيد أن بعض هذه المحاولات يطبعها عامل التحيز وإثبات الأسبقية، أكثر من اهتمامها بالدراسة الموضوعية الخالصة.

وتسعى بعضالمشاريع العربية المتعلقةبالقارئ إلى التوفيق بين الأخذمن النظريات الغربية، والاستناد إلى التراث؛ وهي معادلة يصعب تحقيقها في ضوء ضغط النظريات الغربية، وهيمنة الفكر الأجنبي بمصطلحاته وأدواته الإجرائية على المشهد النقدي العربي الحديث.

يبدو تحقيق هذه المعادلة أمرا عسيرا على النقد العربي الحديث لاعتبارات أهمها غياب نظرية عربية خالصة يستند إليها النقاد، إضافة إلى الأزمة التي يعيشها المشهد النقدي العربي من فوضى المصطلحات، وغياب مرجعية نقدية يعود إليها الباحثون، وتعدد المناهج النقدية التي يرجعون إليها واختلافهم الجوهري في فهمها واستيعابها في التنظير والممارسة العملية. ولذلك تُطرح بقوة إشكالية أساسية عن إمكانية وجود نظرية نقدية عربية تعنى بالقارئ ومتعلقاته اهتماما حقيقيا تبرز دوره وفعاليته تجاه النص الأدبي.

تحاول هذه الدراسة أن تقدم جوابا أوليا لهذه الإشكالية؛ من خلال جهود الناقد السعودي عبد الله الغذامي؛ الذي سعى - بوضوح خطابه النقدي، وجرأته في اقتحام النظريات الغربية والحركة الحرة بينها، وثقته القوية بالتراث وعودته إلى جهود القدماء دون شعور بالنقص - إلى تأسيس نظرية نقدية متكاملة الأطراف قريبة من الفهم والاستيعاب، وممكنة التطبيق في الدراسات.

ولا ريب أن تصورا مثل هذا التصور للقارئ سيكون صعب التحقيق تنظيرا وممارسة؛ غير أن الاجتهاد في هذا الأمر يفتح بابا من النقاش الحقيقي والحوار البناء والنقد الصريح الذي يمكن النقد من المضي نحو الطريق الإيجابي، ويضع التنظير النقدي العربي في مساره المفترض، وإن كان هذا المسار في خطواته الأولى المتعثرة المليئة بالأخطاء والنقائص.

ويمكن أن يتحقق ذلك في ضوء مشروع واضح المعالم بيّن الحدود، يمتلك الحد الأدنى من المعقولية والمنطقية، ويتسم بنظرة موضوعية إلى فكرة التواصل الأدبي؛ حيث لا يركز على قطب النص على حساب القارئ كما في النظريات البنيوية، ولا يميل إلى القارئ كما في نظريات القراءة المختلفة، بل يحاول أن يكون وسطيا قدر الإمكان، ينظر إلى النص الأدبي ومؤلفه بالقدر نفسه الذي ينظر فيه إلى القارئ ودوره.

لهذا جاءت هذه الدراسة الموسومة " **بالقارئ في الفكر النقدي العربي عبد الله الغذامي أنموذجا** " لتحاول أن ترسم صورة القارئ العربي المنشود الذي يقع ضمن معادلة التراث والمعاصرة؛ فيكون قارئا ضاربا بجذوره في التراث العربي القديم، كما يكون منخرطا في النقد الغربي المعاصر، دون أن يجعله ذلك فاقدا للخصوصية العربية، ولا فاقدا للانتماء في النقد المعاصر.

ولا يُعقل أن يكون هذا البحث جديدا كل الجدة في الدراسات الأكاديمية المعاصرة، فقد تناولت الباحثة العراقية نادية هناويسعدون القارئ من خلال دراستها **"القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر نجيب محفوظ أنموذجا"**لكنها تعرضت لتعدد مستويات القراءة النقدية لأدب نجيب محفوظ تبعاً لتباين

مستويات القراء وتباين مواقفهم؛ أي إنها اهتمت بردود أفعال القراء تجاه النصوص الأدبية لنجيب محفوظ.

وقدم الباحث المغربي فؤاد عفاني دراسة موسومة **بنظرية التلقي في النقد الأدبي المغربي المعاصر**كان همها الأول رصد أشكال استقبال النقد الأدبي المغربي لهذه النظرية كما أسس لها هانس روبرت ياوس وفولفغانغ آيزر وكذا أهم القنوات التي انتقل عبرها الوافد الجديد. إلى غير ذلك من الدراسات الكثيرة التي تناولت القارئ القديم والحديث من زوايا متعددة ورؤى متباينة.

ولم أعثر ـ في حدود ما اطلعت عليه ـ على دراسة تناولت القارئ بالتخصيص في الفكر النقدي لعبد الله الغذامي، رغم كثرة الدراسات حول جهوده النقدية وإسهاماته الجلية في المشهد النقدي العربي المعاصر، التي كان أغلبها يدور حول فلك النقد الثقافي.

وموضوع البحث في جانبه الشكلي والموضوعي والمنهجي يقتضي تقسيم الدراسة إلى مدخل وأربعة فصول إضافة إلى مقدمة وخاتمة؛ خصَّص الباحث المقدمة بالحديث عن موضوع البحث وأهميته وهدفه وأسباب ومبررات اختياره، والمنهج التي اعتمد عليه، وتقسيماته، وهذا بعد الوقوف عند أقسامه. ذاكراً أهم الصعوبات، التي تقف عائقا في وجه الباحث، و التنويه بالمصادر والمراجع.

أما المدخل، فقد خصصته لضبط المصطلحات الأساسية الواردة في البحث ومنها مصطلح التلقي والقراءة والنص، متتبعا أصولها اللغوية ومقدما بعض النماذج الاصطلاحية ومشيرا إلى أهم إشكاليات المصطلح النقدي العربي المعاصر.

جاء الفصل الأول عارضا لأهم الاجتهادات التي تناولت قطب المتلقي في الفكر اليوناني والعربي؛ فقد تضمنت جهود فلاسفة اليونان نحو سقراط وأفلاطون وأرسطو آراء قيمة استمدوها من فلسفتهم، كما احتوت جهود البلاغيين العرب على أفكار موضوعية مهمة اعتمد الغذامي بعضها في مشروعه كأفكار الجرجاني في الاختلاف.

وتعرض الفصل الثاني لأهم النظريات الأجنبية التي ركزت على طرف القارئ؛ كتفكيكية دريدا التي عُدت فكرا مفتوحا منح المتلقي حرية لم يعرفها من قبل، ونظرية التلقي الألمانية التي انطلقت من الفلسفة الظاهراتية والفينومينولوجية لتؤسس لأهم اجتهاد ركز على القارئ تركيزا جوهريا، سواء تعلق الأمر بروبرت ياوس الذي خاض في تاريخ الأدب من منظور التلقي، أو آيزر الذي ركز على التفاعل بين النص والقارئ. كما تتبع هذا الفصل نماذج من القراء الافتراضيين والواقعيين.

وجاء الفصل الثالث ليؤسس لمشروع القارئ المختلف عند الغذامي؛ حيث يقوم شقه الأول على أرضية التأسيس، ويُقصد به الأرضية التي حاول الغذامي أن يبني عليها مشروعه، وكان من الطبيعي أن يتعرض هذا الفصل إلى أرضية النقد الواقعية وما تشتمل عليه من أزمات، تراعيها أرضية التأسيس وتصلح من شأنها حتى تكون قاعدة متينة للمشروع. وتتكون أرضية التأسيس من أدوات النقد الأدبي والنقد الثقافي.

أما الشق الثاني من المشروع فهو البناء؛ وهو ما سعى الفصل الرابع لتبيينه، وهو بناء يقوم على تصور شمولي للتواصل اللغوي والأدبي يتألف من المؤلف و النص والقارئ كأطراف ضرورية لتحقيق أفضل تواصل أدبي ممكن يتسم بالجمالية والاختلاف والتفرد.

وخُتمت الدراسة بمجموعة من النتائج؛ من أهمها أن مشروع القارئ المختلف عند الغذامي هو مشروع أولي مقترح على الفكر النقدي العربي المعاصر، محتاج إلى كثير من النقد و التعديل والإصلاح، ورغم ذلك فهو مشروع جريء يمثل الجانب الإيجابي من النقد الذي يفضل الحركة على السكون وعلى المحاولة بدل الاكتفاء بالنقد السلبي.

استعنت بالمنهج الوصفي في مقاربة الآراء والأفكار القديمة والنظريات الحديثة والمعاصرة لحاجة البحث إلى التوصيف دون تدخل ـ إلا في القليل النادر ـ بالتحليل والمناقشة، كما حاولت

احترام الترتيب التاريخي للأفكار والآراء خاصة في الفصل الأول والثاني.

استخدمت مجموعة من المصادر والمراجع رأيتها مفيدة للدراسة؛ منها مؤلفات الناقد عبد الغذامي خاصة كتبه: **الخطيئة والتكفير** ، و**تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، و**النقد الثقافي** في الفصل التطبيقي، وفي الفصل النظري استعنت بمجموعة من المراجع المترجمة والعربية التي تخص النظريات الغربية الحديثة والمعاصرة.

واجهت الدراسة جملة من الصعوبات لعل أهمها في الشق النظري غموض الخطاب النقدي المعاصر مثل الخطاب التفكيكي، إضافة إلى تعدد النقاد الذين تناولوا قطب المتلقي بالدراسة، مما اضطرني إلى الاكتفاء ببعضهم. كما كان البحث ينقطع في كثير من المحطات.

في الأخير لا يسعني إلا أن أشكر الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور صالح مفقوده على تحمله أعباء الإشراف ، وأشكر له دقة ملاحظاته وحسن توجيهاته وسعة صدره من أول يوم قبل فيه الإشراف على هذا البحث.

وختاماً فإن هذا العمل يقتضي التوجيه والترشيد، والتقويم، من طرف لجنة متخصصة، تقوم بعملها، لتهدي لي أخطائي، فأكون شاكراً لها؛ ليتسنى لهذا العمل الأجر، والمنفعة، والثواب.

مدخل: ضبط المصطلحات (الأديب ـ النص ـ المتلقي)

يعد المصطلح مفتاحا مهما للتواصل الناجح في كل حقول المعرفة، ويرتبط نجاح الحقل المعرفي بدقة مصطلحاته وانضباطها والتوافق عليها . وحقل النقد الأدبي جزء من الحقول المعرفية التي تحتاج احتياجا ضروريا إلى المصطلح الدقيق والمضبوط والمتفق عليه وهذا ما غاب في بعض الدراسات النقدية.

يحدد المصطلح قصد الباحث ويمنع اللبس عن القارئ، كما يحد من الاضطراب النقدي الذي يسود كثيرا من المصطلحات والدراسات[1]، مما يؤدي بالباحث إلى صعوبة اختيار اللفظة الملائمة لتعدد المصطلحات حتى في المعنى الواحد والفكرة الواحدة.

وترجع إشكالية المصطلح النقدي إلى الفوضى التي يعيشها التأليف والترجمة في هذا المجال، ويزيدها اضطرابا اختلاف مشارب النقاد والباحثين؛ فيوجد الناقد ذو الثقافة الأجنبية الذي يقرأ الأدب الأجنبي ونقده باللغة الأجنبية في حين يكون حظه من النقد العربي وأدبه ضعيفا ، ويوجد أيضا الناقد ذو الثقافة المضطربة الذي يقرأ الأدب الأجنبي ونقده باللغة العربية، كما يوجد أيضا ذو الثقافة العربية الخالصة التي لم يخالطها شيء من النقد الأجنبي[2]. وكل هذه الأنواع لا تخدم النقد العربي الحديث بقدر ما تُشيع فيه كثيرا من الحيرة والاضطراب.

ولا شك أن النقد العربي بحاجة إلى ناقد ملم بالآداب الأجنبية ومدارسها النقدية، وبحاجة أشد إلى استيعاب مصطلحات النقد العربي القديم للاسترشاد بها، وجعلها مرتكزا للولوج إلى النقد الحديث والمعاصر؛ لأن الانطلاق من الذات هو المحرك الأساس

---

1 ينظر : معجم مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون،ط2، بيروت، لبنان، 1417هـ - 1417م، ص1-10

2 ينظر : المرجع نفسه، ص10.

لكل تجديد نقدي، في حين أن الاستيراد غير المدروس يؤدي إلى نتائج غير مرضية.

وعليه فالدراسات المصطلحية المعاصرة محتاجة إلى ما أسماه الباحث **الشاهد البوشيخي** في كتابه **مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبين*** بالقراءة الثالثة[1]؛ ويقصد بها قراءة ا لذات بعيدا عن سيادة النظريات الغربية، يتم فيها التقويم والتعديل في المصطلحات التراثية من منظورنا الخالص متجنبين تأثير المركزية الفكرية الغربية قدر المستطاع. وتعني المركزية الفكرية الغربية إسقاط النظريات الغربية على الفكر العربي حرفيا دون مراعاة الفروق الطبيعية بينهما في الجذور والمبادئ.

و لتوضيح المصطلحات الأساسية المستخدمة في ثنايا البحث، وتبيينها حتى يتضح المقصد وتتجلى المعاني دون غموض ولا التباس، لابد من ضبطها وتعريفها ضبطا يقترب من الموضوعية النقدية ويتحرى الدقة والبيان، وإن كان هذا الضبط غير نهائي ولا تام.

إن تحديد المصطلح ليست هي الإشكالية الوحيدة التي يعاني منها النقد الأدبي، فثمة مشكلة التحيز التي تعني لغويا الانضمام إلى ناحية ما وله مفهومان؛ أحدهما أنه ميل للناحية الأخرى، والآخر أنه خروج على الاستواء، وهذين المفهومين ينسحبان على الدراسات الأدبية واللغوية، وبما أن اللغة هي الثقافة، فإن التحيز في اختيار نموذج معين للنظر اللغوي هو اختيار لنموذج ثقافي ورفض لآخر[2]. وأغلب الفكر النقدي العربي الحديث والمعاصر متحيز إلى نظريات غربية بعينها كالبنيوية والسيميائية وغيرها.

---

* هكذا وردت في كتابه ، وقد ساق مجموعة من الأدلة لإثبات أن الكتاب الأصلي للجاحظ هو البيان والتبين وليس البيان والتبيين. ينظر : مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبين للجاحظ: الشاهد البوشيخي، دار القلم للنشر والتوزيع، ط2،الكويت ، 1415هـ - 1995م، ص5 وما بعدها.

1 ينظر المرجع نفسه، ص 2.

2 إشكالية التحيز : عبد الوهاب المسيري، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط3، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 1418هـ - 1998م، ص 14.

يجد الباحث صعوبة في التفريق بين التحيز وبين والرأي الموضوعي على مستوى الواقع من جهة وعلى مستوى الأمل (ما ينبغي أن يكون) من جهة ثانية، فالتحيز قد يتعارض أو يتوافق مع الرأي الموضوعي، فالرأي الموضوعي ينصب على الحكم على موضوع الكلام، أما التحيز فهو منشئ ذلك الرأي، ولأن التحيز منه ممدوح ومذموم، فإنه يصدر منه الرأي الموضوعي ويصدر منه الهوى[1].

ينبغي لمن يتعرض للنقد أن يستند إلى مرجعية معينة، وقد اخترت أن أكون متحيزا إلى أهم مبادئ النقد البلاغي القديم في عرض مشروع القارئ المختلف **للغذامي**؛ وهي الوضوح والإفهام والمنطقية. وهذا يعني عرض المتلقي في الفكر القديم ـ اليوناني والعربي ـ والفكر الحديث والمعاصر بموضوعية منطلقة من هذه المبادئ قدر المستطاع، وإن كانت هذه الموضوعية تصطدم بعراقيل كثيرة منها غموض الخطاب النقدي وجنوحه للتجريد وارتكازه على الفكر الفلسفي ونشأته في بيئات فكرية متنوعة.

تتم العملية التواصلية في صورتها المطلقة عن طريق الأقطاب الثلاثة: المرسل و الرسالة و المتلقي، و من اللازم التعرض لها وتحديد دلالاتها تحديدا يميل إلى الموضوعية ويجنح إلى اللغة النقدية الواضحة حتى لا يختلف المرسل والمتلقي في فهم المعنى اختلافا شديدا ؛ لأن بعض الاختلاف أمر طبيعي ما دام الأمر يتعلق بمصطلحات إنسانية على قدر كبير من الذاتية والانسيابية وصعوبة الضبط والتقنين.

تتألف حلقة التواصل اللغوي من : المرسِل وهو الباث، والمرسَل إليه وهو السامع أو القارئ أي المستقبل للرسالة، والخطاب وهو نص الرسالة المراد توصيلها. وتعمل هذه الأقطاب مجتمعة معا لأداء الرسالة وتبليغها؛ حيث لا يمكن الاستغناء عن أحد الأقطاب فعليا إلا على سبيل الدراسة النظرية.

---

1 ينظر : المرجع السابق، ص 19.

أما المرسل في التواصل اللغوي والأدبي فيمكن أن تدل عليه عدة مصطلحات منها: المبدع والأديب والمنشئ والصانع والكاتب والشاعر والفنان وغير ذلك، وهي وإن اختلفت في جذورها اللغوية والاصطلاحية فإنها تكاد تتفق في دلالة المرسل المطلقة.

وينطبق على المرسل مصطلح الأديب في النصوص الأدبية إجمالا؛ والأدب لغة «**الذي يَتَأَدَّبُ به الأَديبُ من الناس سُمِّيَ أَدَباً لأَنه يَأْدِبُ الناسَ إِلى المَحامِد ويَنْهاهم عن المقَابِح وأَصل الأَدْبِ الدُّعاءُ ومنه قيل للصَّنِيع يُدْعَى إليه الناسُ مَدْعاةٌ ومَأْدُبَةٌ**»[1]، والأديب الآخذ بمحاسن الأخلاق والحاذق بالأدب وفنونه[2]. والأديب في ضوء هذا المعنى هو مثل الصانع الماهر الذي يعمد إلى تأليف نصوص ذات طابع فني مستعملا ذخيرته الكلامية.

والملاحظ أن الأدب فن من فنون كثيرة، وإذا حاولنا التعرض لمفهوم الفن فإنه يعرف في صورته المجملة على أنه « **تعبير عن تجربة يمر بها الفنان، تصبح أدبًا إذا اتخذت الكلمة وسيلة** »[3].

أما إذا سعينا إلى بعض التفصيل فإنه يمكن أن يعرف ـ في معناه الانتقائي ـ على أنه القدرة التي يمتاز بها الفنان على الانتقاء من بين الموجودات المحيطة به أو التي يتخيلها نوعيات معينة ذات صفات متباينة ويقوم بنقلها إلى المشاهد أو المستمع في صيغة أو أخرى[4]، أما في معناه الانطباعي فالفنان يتلقى المؤثرات الجمالية من الواقع من حوله ثم يعمد إلى تخزينها في نفسه ويقيم بينها علاقات جديدة لم تكن موجودة في الواقع البيئي الذي استمدت منه[5].

---

1 لسان العرب: جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، تحقيق : عبد الله علي الكبير وآخران، دار المعارف، القاهرة، ج1،(مادة أدب)، ص42.

2 المعجم الوسيط: إبراهيم مصطفى وآخرون ، ،دار الدعوة، تحقيق مجمع اللغة العربية،ج1، القاهرة، ص10.

3 قضايا الشعر المعاصر: الطاهر علي مكي،الندوة الثانية، إصدارات مجمع اللغة العربية، فبراير 1998، ص2.

4 ينظر : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: يوسف ميخائيل أسعد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1986، ص5.

5 المرجع نفسه، ص8.

بمعنى أن الفنان يحدث لونا من التفاعل بين الذات والخارج؛ فيتلقى الموضوعات الخارجية بواسطة الإحساس الداخلي، ثم يصهرها في بوتقة التجربة الفنية، ويخرجها في ثوب فني للمتلقي[1].

يدل هذا عمليا أن الفنان يسير في ثلاث مراحل أساسية[2]:

المرحلة الأولى : مرحلة التلقي من الخارج.

المرحلة الثانية: وهي تصنيع ما يتلقاه بدخيلته فيحيله إلى مقومات ومركبات جديدة.

المرحلة الثالثة: مرحلة التقديم والإبانة الفنية وهي تعتمد على كفاءة الفنان وما يحوزه من أدوات.

يختلف الأدباء في مرحلة الإبانة قوة وضعفا باختلاف قدراتهم ومواهبهم، كما يختلفون باختلاف بيئاتهم وعقائدهم وزمانهم؛ فالأديب الذي عاش في العصر الجاهلي لا يمكن أن يكون نفسه أديب القرن العشرين، والأديب الألماني ليس هو نفسه الأديب الهندي. وبطبيعة الحال فإن ذلك لا ينفي التشابه في طرق بعض المواضيع، لأن الإنسان واحد في كل زمان ومكان.

يختلف الأديب عن العالم ؛ ويعود هذا الأمر إلى أن الأديب يعبر ـ من ناحية ـ عن الواقع من خلال انفعاله به، في حين أن العالم يعلل الحادثة انطلاقا من أسبابها المكونة ، ولذلك ينبغي التأكيد على الخاصية الفردية في الأديب لأنها تميز أديباً عن آخر ؛ فالشخصية الفردية في الفنون تحتفظ بذاتها على مر الزمان ، مما يجعل ضبط مفهوم علمي للأديب صعب المنال[3].

كما أن تجارب الأدباء ـ من ناحية أخرى ـ تتنوع وتتعدد تبعا لعوامل كثيرة منها النفسية والاجتماعية والعقائدية وغيرها. بل إن شخصية الأديب ذاته تتباين؛ ذلك أن كل شخص مملوء بكل

---

1 ينظر : فعل القراءة (النشأة والتحول): حبيب مونسي، منشورات دار الغرب،[د.ط] ،الجزائر، 2001م/2002م، ص11.

2 سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب: يوسف ميخائيل سعد، ص8.

3 ينظر : الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره: كريم الوائلي، المكتبة الشاملة،[د.ط]، [د.ت]، ص8.

الشخصيات الممكنة، وكأن سيرة الشخص سلسلة من اللحظات تعمرها شخصيات جديدة تفرض المواقف ظهورها تباعا[1].

وهذا ما يجعل الأديب في مرحلة ما من مراحل شخصيته متباينا مع مرحلة سابقة أو لاحقة، ويتجلى تباينه في أعماله بشكل من الأشكال، ويكون التباين ظاهرا للعيان مرة وغامضا مرة أخرى؛ فشاعر الرسول صلى الله عليه وسلم حسان بن ثابت تختلف قصائده في الجاهلية جوهريا عن قصائده في الإسلام. وفهم هذا الأمر يساعد في استيعاب جيد للحركات النقدية والمذاهب الأدبية وأجناسها على مر التاريخ.

ومن المستحسن والأمر كذلك أن يحتفظ كل مصطلح ببيئته وثقافته وحضارته، فإذا كان النقاد العرب القدماء ـ على سبيل المثال ـ يصفون الأديب بالشاعر أو الخطيب ويسمون العملية الأدبية بالصنعة وغير ذلك من المصطلحات فإن الموضوعية تقتضي الحفاظ على هذه المصطلحات بدل إدراج مصطلحات غربية قد تفسد الدلالة وتذهب المعنى وتسيء إلى النقد القديم والحديث على حد سواء.

أما القطب الثاني في عملية التواصل اللغوي العام فهو النص؛ و النَّصُّ لغة رفْعُك الشيء: نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً رفَعَه وكل ما أُظْهِرَ فقد نُصَّ، قال الأَزهري النصُّ أَصلُه منتهى الأَشياء ومَبْلَغُ أَقْصاها ومنه قيل نصَصْتُ الرجلَ إِذا استقصيت مسأَلته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده، ومنه قول الفقهاء نَصُّ القرآنِ ونَصُّ السنَّة أَي ما دل ظاهرُ لفظهما عليه من الأَحكام[2].

ومنه يمكن القول إن النص في أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، فإذا قلنا نصصت الرجل أي أخرجت كل ما عنده، ونصصت الناقة أي أوصلتها إلى أقصى سرعتها[3]، وإذا ربط

---

1 فعل القراءة النشأة والتحول: حبيب مونسي ، ص4.

2 ينظر : لسان العرب: ابن منظور ، ج7، (مادة نصص) ص4441-4442.

3 تهذيب اللغة: محمد بن أحمد الأزهري ، تحقيق محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، ط1، ج12، بيروت،2001، (مادة نص) ص82 .

النص باللغة صار المعنى اللغوي المفترض إظهاره واستخراج أقصى ما يمكن استخراجه منه (من المعاني).

يبتعد المفهوم الاصطلاحي للنص ظاهريا عن الجذر اللغوي له، ولعل ذلك يعود إلى كون الاصطلاح ـ مع تعدده ـ مأخوذا من الفكر النقدي الغربي أكثر مما هو مستوحى من التراث العربي.

فمن بين التعاريف المقترحة له أنه عبارة عن نسج تتخلله جملة من الوحدات الدالة والمفاهيم القائمة، وهو تعريف **رولان بارت** (Roland Barthes). وانطلاقا من تعريف النص المقترح من **تودوروف** (Tzvetan Todorov) فإن النص لا يقع في المستوى نفسه الذي تقع فيه الجملة، كما أنه لا يقع موقعها من حيث المفهوم. وعلى هذا الأساس فإن النص يجب أن يتميز عن الفِقْرة باعتبارها وحدة نمطية من عدة جمل، لذا، يمكن عدُّها علامة من علامات الترقيم. كما أن النص في تصوّر **تودوروف** يتحدد باستقلاليته وانغلاقه (أي له بداية ونهاية)، كما أنه ذو محتوى دلالي متجانس و متكامل، ويمتاز بالوضوح، بينما أكد **بنفنيست** (Émile Benveniste) بأن النص هو الجملة وهي إبداع ليس لها تعريف، وتنوع بدون حدود، وهي الحياة نفسها للغة في أثناء الفعل[1].

كما انتهى **محمد مفتاح** إلى أن النص مدوَّنة حدث كلامي ذي وظائف متعددة[2]، وذلك على الرغم من إقراره المبدئي بأن للنص تعاريف عديدة تعكس توجهات معرفية ونظرية ومنهجية مختلفة[1].

---

1 ينظر : تحليل الخطاب (مقدمة للقارئ العربي): عبد القادر سلامي، موقع ديوان العرب، تاريخ المقال 17 - 10- 2007،تاريخ التحميل : 20- 10 -2011. موقع إنترنت: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article10843

2 الوظائف حسب الباحث هي أنه حدث ، تفاعلي، وتواصلي ،ومغلق، وتوالدي. ينظر شرح هذه المصطلحات المرجع السابق، (موقع إنترنت).

والملاحظ أن النص يأخذ تعريفات عدة عند النقاد المحدثين، ومرد هذا إلى الزاوية التي ينطلق منها الباحث لتوصيف النص؛ فمنهم من يتوسل الفلسفة، ومنهم من يجعل النصوص الأدبية كالرواية والشعر مرتكزا في صنع افتراضاته النقدية، ومنهم من يتأثر باللسانيات والبنيوية وغير ذلك.

يستحسن ـ ما دام الأمر يتعلق بضبط المصطلحات ـ أن يكون التعريف بالنص شاملا لكل الأجناس الأدبية الإنسانية ويكون خاضعا لحكم البيان قدر المستطاع ما يمكن المتلقي من تمثله واستيعابه.

وبناء على هذا، يمكن تكوين تعريف من التعريفات السابقة مع مراعاة أن يكون جامعا لمختلف الأجناس الأدبية التي تستعمل اللغة وسيلة تواصل؛ فيكون النص حينها عبارة عن النسيج اللغوي المدون والمؤلف من سلسلة من الجمل المترابطة المنظمة التي تشكل وحدات ذات دلالات خاصة بها، تتضافر هذه الوحدات لتشكل كلاما يؤدي هدفا ما، وهذا الكلام هو النص[2].

وتبدو كل التعريفات السابقة نظرية؛ أي إنها لا تخص جنسا أدبيا معينا، فإذا لامست الجانب التطبيقي فيمكن أن يقسم النص الأدبي حينها ـ في المنظور التراثي ـ إلى قسمين كبيرين هما : الشعر والنثر؛ فالنثر كلام يخالف الشعر ومصدره العقل، و الشعر هو الكلام الموسيقي المقيد بالوزن والقافية الذي يحقق الجمال الخالد في شكل يلائم ذوق العصر الذي قيل فيه، ويتصل بنفوس

---

1 المرجع نفسه .

2 أسباب التعدد في التحليل النحوي: محمود حسن الجاسم، المكتبة الشاملة ، [د.ط]، [د.ت] ، ص50.(والمفهوم كما يقول الباحث مستخلص من مؤلفات عديدة اختلفت في تحديد مفهوم النص، منها: بحيري، سعيد حسن: علم لغة النص ص99-118، وحنفي، حسن: قراءة النص، مجلة ألف ع8ص11-12، وخليل، إبراهيم: النص الأدبي تحليله وبناؤه ص9-18، والزناد، الأزهر: نسيج النص ص11-17، ومرتاض، عبد الملك: ثلاثة مفاهيم نقدية بين التراث والحداثة، نظرية، أدب، نص، ضمن سلسلة قراءة جديدة لتراثنا النقدي ص266-275، ونصر، عاطف جودة: النص الشعري ومشكلات التفسير ص15-16). ينظر المرجع نفسه، ص50.

الناس الذي ينشد بينهم ويمكنهم من أن يذوقوا هذا الجمال حقا، فيأخذوا بنصيبهم النفسي من الخلود على حد تعبير طه حسين[1].

و يفرض مصطلح النص مصطلحا آخر معه هو الخطاب، والخطاب في الاصطلاح مثل النص أيضا عرف تعاريف كثيرة يمكن الإشارة إلى بعضها[2]؛ حيث نجد إميل **بنفنست** يقابل بين اللسان بوصفه نسقا من العلامات والخطاب بوصفه إنتاجا للمرسلات، فالخطاب قريب من الكلام أو التلفظ، كما يعرف **ديكرو** (Oswald Ducrot) الخطاب بوصفه تتابعا لملفوظات تتقاسم المقتضيات نفسها. وهذه تعريفات تخص مجال اللسانيات.

وقد يتسع المجال فلا يعود الخطاب مقتصرا على الوحدات الصغرى بل يشمل الأبنية الكلية للنص[3]. أي أن مصطلح الخطاب يشير إلى أجزاء من اللغة أكبر من الجملة يتلفظ بها المتكلم خلال عملية التواصل مع غيره[4]. وهذه الاصطلاحات النظرية هي نتاج الجهود الفكرية الغربية وثمرة التفكير الغربي، وقد لا نجد فروقا جوهرية بين الخطاب والنص إذا أُخضعت بعض التعاريف السابقة للتطبيق؛ فالقصيدة الشعرية نسيج من دلالات ذات وظائف متعددة، وهي أيضا مدونة حدث كلامي، وهي أيضا إنتاج للمرسلات وتتابع للملفوظات تتقاسم المقتضيات نفسها؛ بيد أن بعض اللسانيين يميزون النص على أنه مكتوب، ويستخدمون مصطلح الخطاب

---

1 نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر: عز الدين الأمين، دار المعارف، مصر، ط2، 1390هـ ،1970م،ص114.

2 المصطلحات المفاتيح في اللسانيات:ماري نوال غاري بريور، تر/عبد القادر فهيم الشيباني، ط1، سيدي بلعباس،الجزائر،2007م،ص49.

3 بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل،عالم المعرفة، الكويت ،أغسطس 1992م، الكويت،ص7.

4 معجم اللسانيات الحديثة (انجليزي عربي): سامي عياد وآخران، مكتبة لبنان،ط1 ، بيروت، لبنان، 1997م، ص40.

للإشارة إلى الحديث المنطوق[1]، وهذا المعنى يتشابه مع الدلالة العربية التراثية .

إذن فالتعاريف التجريدية الغربية فلسفية بالدرجة الأولى، تميل إلى العلمية والموضوعية و مقاربتها للأدب والنصوص الأدبية تؤدي إلى صعوبة ملامسة الفروق بينها عكس ما يقع في العلوم التجريبية، كما أن علميتها لا تمكن القارئ من التعرف الدقيق لحدودها بوضوح وجلاء.

و لا يعني هذا أن المصطلح الغربي خاطئ أو مبهم؛ بل يعني أنه ابن بيئته التي تميل إلى التقنين والتقعيد في كل أمر، كما تميل إلى النزعة العلمية والتجريد الرياضي الفلسفي الغامض أحيانا، كما أن مجال التطبيق هو النصوص الأدبية الغربية التي تتسم بجنوحها إلى الغرابة والتمرد وغيرها من مصطلحات الحداثة التي لا تتقبل القوانين العلمية الصارمة والتقنين الذي يُذهب جماليات النص. فيحدث الغموض الطبيعي المتوقع.

في حين تحتاج النصوص العربية إلى مصطلحات نقدية تميل إلى البيان والوضوح الذي تتسم به الثقافة العربية عموما، والنقد القديم خصوصا، وإلى هذه الرؤية الأخيرة تميل الدراسة.

يعرف الخطاب وفق هذه الرؤية على أنه الكلام النفسي الموجه به نحو المرسِل للإفهام، وأنه صناعة تتكلف الإقناع الممكن في كل مقولة من المقولات[2]. والمقصود بالصناعة أنها مجموع قوانين متعلقة بكيفية العمل فترشد الإنسان إلى طرائق الإقناع، وتتولى ترغيب الجمهور وحملهم على المراد منهم[3].

---

1 المرجع السابق، ص40.

2 ينظر : علم الأدب (علم الخطابة): لوبس شيخو، مطبعة الآباء اليسوعيين، ط 3 ، بيروت، لبنان ، 1926، ج2، ص7.

3 المرجع السابق، ص7.

كما يقصد بالإقناع الممكن أن يتحرى الخطاب ما يفيد الإقناع في كل مسألة وإن لم يتمكن من إدراك غايته لأسباب[1]، وعليه فإن الخطاب هنا يكون أكثر وضوحا من حيث الفهم والاستيعاب. ويكون نسبته إلى الفنون النثرية أشد قربا، كما يكون إلى القرآن أشد صلة؛ لأن القرآن يخاطب الإنسان ـ بصفة عامة ـ مبتغيا إقناعه إلى أمور يراها موصلة له إلى السعادة الخالدة.

ولهذا تميل هذه الدراسة ـ في جانبها التطبيقي ـ إلى هذا المصطلح للخطاب، فتشمل كل الأجناس الأدبية التي يكون هذا مرادها، التي تضع القارئ كطرف مقصود بالخطاب في التواصل . كما أن مصطلح النص المقترح ينبغي أن ينطبق على كل الأجناس الأدبية التي تحقق اللذة والإمتاع للنفس[2] شرط تحقيق بعض المواصفات التي سيأتي ذكرها في مواطنها.

والنص مرتبط ومتأثر بقراءته؛ فلا تأثير ولا شهرة بل لا وجود ولا تحقق للنص من دون فعل القراءة، ومن ثم فلا دلالة ولا معنى له[3]. لهذا يعد القارئ ـ وهو القطب الثالث ـ (المرسَل إليه) اللبنة الأساس في اكتمال حلقة التواصل للنص اللغوي[4]؛ فدون قارئ لا تتحقق عملية التواصل اللغوي التي تستلزم الأطراف الثلاث: المرسِل والنص والمرسَل إليه، ووجود هذه الأطراف ضروري جدا، حيث إنه من الصعب على الدارس إجراء نوع من المفاضلة بين الأطراف، فلكل طرف دوره وطبيعته الخاصة.

وكل قطب من الأقطاب الثلاثة يرتبط مع شريكيه بعلاقة تكاملية غير قابلة للفصل، والإشارة إلى الأقطاب الثلاثة ضروري لفهم متكامل للعملية التواصلية في شكلها الإيجابي.

---

1 المرجع نفسه، ص8.

2 نشأة النقد الأدبي في مصر : عز الدين الأمين، ص115.

3 القراءة في الخطاب الأصولي (الاستراتيجية والإجراء): يحي رمضان، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007م ، ص43.

4 تتألف حلقة التواصل من : المرسل وهو الباث، والمرسل إليه وهو السامع أو القارئ أي المستقبل للرسالة، والخطاب وهو نص الرسالة المراد توصيلها.

وسيكون الاهتمام منصبا ـ في هذه الدراسة ـ حول المتلقي وكل ما يحيط به من ملابسات وظروف، مع الإشارة كلما اقتضت الضرورة إلى قطبي النص والمؤلف، حسب ما يقتضيه مشروع القارئ.

التلقي لغة :

المتلقي لغة من لقى، « **وتلقاه الشيءَ ألقاه إليه**»[1]، وأصل التلقي أنه التكلف للقاء الآخرين[2] وربط التلقي قديما بدلالات الخير والشر[3]؛ ففي الشر كأن يقال: « **تلقي الركبان وهو أن يستقبل الحضري البدوي قبل وصوله إلى البلد ويخبره بكساد ما معه كذبا ليشتري منه سلعته بالوكس وأقل من ثمن المثل**»[4]، كما أن المعنى اللغوي قد جاء من اللَقى، وهي الثياب التي يلقيها الحجاج في الجاهلية[5] لهوانها.

وجاء في قوله تعالى: ﴿ يَتَلَقَّى ٱلۡمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلۡيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴾[6]، ذلك أن الملكين الحفيظين يستقبلان الخير والشر ولا يفوتهما شيء منه على الإطلاق.

وقد استخدم مصطلح التلقي قديما بدلالات سلبية كما سبقت الإشارة كما استخدم القرآن لفظة التلقي بدلالات إيجابية أيضا كقوله تعالى:﴿ فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٖ فَتَابَ عَلَيۡهِ ﴾[7]، أي استقبل آدم دعوات من ربه ألهمها إياه فقبلها ودعاه بها[8]، والتلقي هنا هو قبول

---

1 ، القاموس المحيط : مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ،تحقيق : محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط8،بيروت ، 1426هـ - 2005م ، ص1331.

2 ينظر : التحرير والتنوير: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، دار سحنون للنشر والتوزيع - تونس - 1997 م، ج18، ص188.

3 ينظر: القاموس المحيط : الفيروز آبادي، ص1331.

4 لسان العرب : ابن منظور ، ص 4066.

5 ينظر: المصدر نفسه،ص4066.

6 سورة ق،الآية 17.

7 سورة البقرة، الآية36.

8 ينظر : محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع،[د.ط]، بيروت، لبنان، 2001م، ص44.

عن فطنة وفهم[1] ،وهذا يعني أن التلقي يتضمن الاستقبال والقبول، والقبول لا يكون إلا بعد الفهم.

والكلمات التي تلقاها آدم ـ عليه السلام ـ تحمل دلالات الاعتراف بالذنب والإقرار بالخطيئة مع التذلل والتضرع والرغبة في حصول التوبة[2].

وكقوله تعالى: ﴿ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُواْ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴿٣٥﴾ ﴾[3] أي ما يستقبلها ويقبلها وينفذها لينالها إلا ذو منزلة رفيعة، والمقصود كظم الغيظ واحتمال الأذى حتى يصير العدو كالصديق الحميم المقرب[4]. وهذا المعنى لا يقتصر على الاستقبال فقط بل يحمل أيضا دلالة الثقل والمشقة، ذلك أن قارئ هذه الآيات المعني بها لا يجد صعوبة في تلقيها وفهمها، بل مكمن الصعوبة في معايشة محتواها وتنفيذه.

ورغم أن الآية واحدة (المعنى واحد)، لكن الإنسان المستقبل مختلف؛ فالمؤمن يستقبلها بملكات سليمة، فيزداد بها إيمانا، والكافر يستقبلها بملكَات فاسدة فيزداد بها كفرا، إذن: المشكلة في تلقي الحقائق واستقبالها أن تكون ملكات التلقي فاسدة[5].

وذكر فعل التلقي في القرآن الكريم ست مرات، حملت في معظمها معنى الاستقبال بصفة عامة، ويوضح الجدول الآتي مواضع التلقي في القرآن الكريم مع تبيان معانيها[6]:

---

1 تفسير السمعاني:أبو المظفر السمعاني، دار الوطن،[د.ط]، الرياض، السعودية، 1417هـ -1997م، ج7، ص39.

2 هذه الكلمات مفسرة في قوله تعالى: ﴿قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَآ أَنفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴿٢٣﴾ ﴾ من سورة الأعراف، الآية 23 ينظر صفوة التفاسير، ص44، ويقال غيرها.

3 فصلت، الآية 34.

4 صفوة التفاسير: محمد علي الصابوني، ص114.

5 تفسير الشعراوي: متولي الشعراوي، دار أخبار اليوم 1991م، م 3، ص8711.

6 اعتمدت في تفسير المعاني على مؤلف صفوة التفاسير لمحمد علي الصابوني.

الآية المتضمنة للفعل	المعنى من خلال التفسير
فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٣٧﴾ (البقرة 37)	استقبل دعوات من ربه للتوبة.
وَلَقَدۡ كُنتُمۡ تَمَنَّوۡنَ ٱلۡمَوۡتَ مِن قَبۡلِ أَن تَلۡقَوۡهُ فَقَدۡ رَأَيۡتُمُوهُ وَأَنتُمۡ تَنظُرُونَ ﴿١٤٣﴾ (آل عمران 143)	تستقبلوا شدته
لَا يَحۡزُنُهُمُ ٱلۡفَزَعُ ٱلۡأَكۡبَرُ وَتَتَلَقَّىٰهُمُ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةُ هَٰذَا يَوۡمُكُمُ ٱلَّذِي كُنتُمۡ تُوعَدُونَ ﴿١٠٣﴾ (الأنبياء 103)	تستقبلهم الملائكة مهنئين
إِذۡ تَلَقَّوۡنَهُۥ بِأَلۡسِنَتِكُمۡ وَتَقُولُونَ بِأَفۡوَٰهِكُم مَّا لَيۡسَ لَكُم بِهِۦ عِلۡمٞ وَتَحۡسَبُونَهُۥ هَيِّنٗا وَهُوَ عِندَ ٱللَّهِ عَظِيمٞ ﴿١٥﴾ (النور 15)	تستقبلونه ويأخذه بعضكم عن بعض لإذاعته
وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلۡقُرۡءَانَ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ عَلِيمٍ ﴿٦﴾ (النمل 6)	تستقبل هذا القرآن من لدن الله الحكيم العليم
إِذۡ يَتَلَقَّى ٱلۡمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلۡيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٞ ﴿١٧﴾ (ق 17)	يستقبل الملكان الحفيظان وهما المتلقيان أي المستقبلان ما يتلفظ به الإنسان من خير وشر

يرى بعض الدارسين أن المعاجم العربية القديمة والحديثة عموما تقدم لنا مفهوم مصطلح التلقي على أنه مفهوم لغوي يفيد الاستقبال أو الأخذ أو التعلم أو التلقين، وقد يُطلب من المعاجم الحديثة أن تنتقل بالمصطلح من المستوى المعجمي القديم إلى المستوى الحديث المُكتسِب للبعد النظري والجمالي[1] ؛ إلا أن هذا المطلب قد يصطدم بمسألة الانتماء الفكري للمصطلح؛ إذ إن هذه النقلة تعني أن نجعل من مصطلح التلقي العربي مصطلحا ألمانيا (مدرسة كونستانس l'école de Constance) خالصا، وهذا يفسد الأصل اللغوي العربي، كما أنه يجعل هذا المصطلح أسير نظرية غربية واحدة تحول بينه وبين الاتساع الذي يتضمنه فعل التلقي.

بناء على ما سبق أجد أن مفهوم التلقي يحمل في معناه الواسع دلالة استقبال الشيء برمته؛ فالمتلقي يستقبل الأشياء المادية والمعنوية، السهلة والصعبة، رفضا أو قبولا، أي يستقبله ويقبله و يكون متبوعا بالتنفيذ في حال القبول و لا يكون كذلك في حال الرفض. وإذا قصدنا اللسان البشري وجدنا التلقي يشمل المظهر المسموع والمقروء منه، وإذا وسعنا مجال التلقي فيمكن إضافة المظاهر التي تعتمد ـ بالإضافة إلى المظاهر المسموعة والمقروءة ـ على الجوانب المرئية كالمسرح والسينما.

أما مصطلح القراءة، فهو من فعل قرأ، ويقال قرأ القرآن يقرَؤُهُ ويَقْرُؤُهُ، قَرءاً وقِراءَةً وقرآناً، فهو مقروء، ويسمى كلام الله تعالى الذي أنزله على نبيه صلى الله عليه وسلم كتابا وقُرآناً وفُرقاناً، ومعنى القُرآن معنى الجمع، وسمي قُرآناً لأنه يجمع السور فيضمها[2].

1 نظرية التلقي والنقد العربي الحديث: أحمد بوحسن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات)،[د,ط]، الدار البيضاء المغرب، [د.ت]، ص14.

2 لسان العرب : ابن منظور ، (مادة قرأ)، ص 3563.

ومنـه قولـه تعـالى:﴿ إِنَّ عَلَيۡنَا جَمۡعَهُۥ وَقُرۡءَانَهُۥ ﴿١٧﴾ [1]﴾، أي جمعـه وقِراءته[2]. وقرأت الشيءَ قُرآناً: جمعته وضممت بعضه إلى بعض، ورجل قارئ من قوم قراء وقَرَأة وقارئين[3].

فالقراءة هي كل شيء جمع وضم بعضه إلى بعض، فقارئ النصوص اللغوية يجمع الكلمات ويضمها ليحفظها؛ والحفظ لا يمكن أن يقتصر على حفظ النصوص دون التدبر ولا الاستذكار، فهذا ما يمثله النص القرآني بحمار يحمل أسفارا ذات قيمة وفائدة ولا يستفيد منها: ﴿ مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُواْ ٱلتَّوۡرَىٰةَ ثُمَّ لَمۡ يَحۡمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلۡحِمَارِ يَحۡمِلُ أَسۡفَارَۢاۚ بِئۡسَ مَثَلُ ٱلۡقَوۡمِ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَٰتِ ٱللَّهِۚ وَٱللَّهُ لَا يَهۡدِي ٱلۡقَوۡمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٥﴾ ﴾[4]، إنما القراءة هي قراءة التدبر والتأمل والتنفيذ والمعايشة.

ويكون مصطلح القراءة – في الاصطلاح العربي القديم – جامعا لمعنى الضم والحفظ مع حضور التدبر والاستيعاب خاصة في الخطاب القرآني.

ويتوافق مصطلح المتلقي مع مصطلح القارئ، على أن مصطلح المتلقي أشمل من مصطلح القارئ؛ فالقارئ متلق بالضرورة، إذ إنه يستقبل الكلمات ويجمعها ويحفظها ويتدبرها، وبالتالي فهو متعلق بحفظ الكلمات، ويتصل باللغة دون سواها اتصالا وثيقا، بيد أن مجال المتلقي أوسع وميدانه أعم، فهو لا يكتف بالاستقبال اللغوي ليشمل الماديات والمعنويات، لهذا يصح أن يقال: تلقى فلان الصخرة، لكن لا يصح أن يقال: قرأ فلان الصخرة.

ويحضر مصطلح القارئ في هذه الدراسة في أوسع دلالاته ليتصل في كثير من الأحيان بمصطلح المتلقي، وقد يرجح استعمال

---

1 القيامة، الآية 16.
2 صفوة التفاسير: محمد علي الصابوني، ص461.
3 ينظر : لسان العرب : ابن منظور،(مادة قرأ) ، ص 3563 .
4 الجمعة،الآية5.

مصطلح القارئ أحيانا لارتباطه بالقرآن الكريم، وارتباطه بقراءة نص لغوي شفويا كان أو مكتوبا.

ويظهر مصطلح المتلقي بدقة حين يتعلق الأمر بالجوانب التجريدية، لأن الحديث حينئذ يكون عاما، ومرتبط بكثير من الظواهر اللغوية وغير اللغوية كالسينما والمسرح وغيرها من الفنون التي تستخدم التواصل الإنساني الفني. لهذا فمن الصواب استخدام هذا المصطلح حين يتعلق الأمر بتلقي الفن، وكذلك ينسحب مصطلح المتلقي على مصطلحات مثل السامع والجمهور والمتفهم وغيرها تبعا لأحوال معينة.

يتطابق مصطلح المتلقي مع مصطلح السامع في العصر الجاهلي، ويتداخل بمصطلح الجمهور، لأن للشاعر جمهورا كبير ا عند العرب؛ فاحتفال قبيلة ـ وهي الجمهور الأساس للشاعر ـ من القبائل العربية بنبوغ شاعر من شعرائها أكبر من احتفالها بولادة فارس من الفرسان[1]. ثم يتطابق مع مصطلح قارئ القرآن حين نزول الوحي. وكذلك ينسجم مع مصطلح المفسر والمؤول حين يتعلق الأمر بشرح معاني القرآن.

ويختلف من جانب آخر المتلقي باختلاف اختصاصه ومهارته ونوع الرسالة التي يستقبلها، كما تتنوع أيضا ردود فعله على ما يتلقاه، وكل هذا يجعل من عملية استقراء مكانة المتلقي عبر التاريخ عملية واسعة الأطراف متعددة الجوانب تستعصي على الإحاطة.

وينقسم المتلقي في الواقع إلى قسمين: متلق واقعي وآخر افتراضي؛ أما الواقعي فهو الذي اتصل حقيقة بالنصوص اللغوية والأدبية وتفاعل معها، وارتبط بجمهور المتلقين على امتداد التاريخ حيث سجلت ردود أفعالهم مع النصوص إعجابا وسخطا. وهذا ما يعتمد على توفر الوثائق التاريخية والشهادات الموثقة.

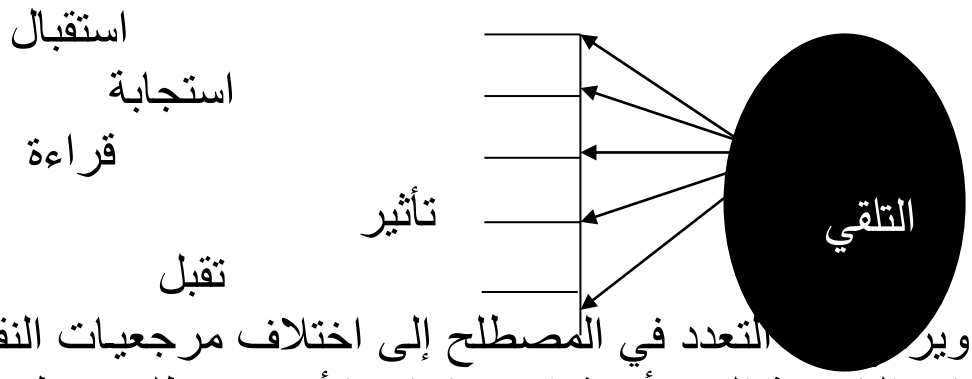
والقسم الثاني هو المتلقي الافتراضي المبثوث في ثنايا النظريات النقدية المختلفة قديما وحديثا، و الذي يحتاج إلى تحليل لاستخلاص مفهومه وهو ما سيأتي تبيانه في مظانه.

---

1 من صور التلقي في النقد العربي القديم: ظافر بن عبد الله الشهري، ص59.

ولا تختلف لفظة التلقي ـ في الاصطلاح اللغوي ـ باللغة الأجنبية (reception بالانجليزية من الفعل receive ، réception بالفرنسية من الفعل réceptionner) كثيرا عن معناها في العربية؛ فهي لا تخرج عن معنى الاستقبال[1].على أن اللفظة في الاصطلاح النقدي والفكري قد عرفت تشعبات واتجاهات عدة سيتم الإشارة إليها في مواضعها.

ويرتبط التلقي في الاصطلاح العربي المعاصر ـ كما سيأتي بيانه وشرحه في الفصول ذات الصلة ـ بمصطلحات عدة يمكن تمثيلها بالمخطط الآتي[2]:



ويرجع التعدد في المصطلح إلى اختلاف مرجعيات النقاد والبيئات الفكرية التي أخذوا منها، كما أن مصطلحي نظرية الاستقبال والتلقي لا يحيلان إلى مفهوم واحد، ولا ينتميان إلى بيئة واحدة؛ فنظرية التلقي في أمريكا تختلف عنها في ألمانيا أو إسبانيا أو غيرهما من البلدان الأوروبية، والقراءة عند **رولان بارت** غيرها عند **ياوس** (Hans Robert Jauss) أو **آيزر** (Wolfgang Iser)أو **لاثارو كاريتير**(Fernando Lázaro Carreter) أو **جارثيا بيريو** (Garcia Perillo)، بل إن هذين الأخيرين وهما إسبانيان يطرحان نظرية القراءة من

1 سهيل إدريس: المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2003م، ص1025.

2 ينظر: فاطمة البريكي:قضية التلقي في النقد العربي القديم،دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، دبي،2006م ، ص45.

منظورات بعيدة إلى حد كبير عما يُطرح في الأوساط الأوروبية الأخرى[1] .

كما يرجع التعدد في المصطلح النقدي واضطرابه في النقد العربي في بعض الأحيان إلى كون مهمة الناقد العربي الآن ليست سهلة لأسباب كثيرة من بينها أن مشكلة البحث عن منهج نقدي مازالت غير واضحة وغير مستقرة لسبب بسيط هو أننا مازلنا في مرحلة استيعاب للمناهج النقدية التي نشأت في الغرب خلال القرن العشرين، وقد كثرت هذه المناهج خلال العقود الثلاثة الأخيرة وتفرعت بصورة تجعل متابعتها في حد ذاتها أمرا شاقا فما بالك بالاستيعاب والتمثل ثم التأصيل[2].

لا تختلف لفظة القارئ (lecteur بالفرنسية من الفعل lire ، reader بالانجليزية من الفعل read) لغويا عن المعنى العربي فهي تعني من يقرأ ويطالع على الإطلاق[3]. وقد حدث لهذا المصطلح تعميق لدلالاته في الفكر النقدي الغربي ـ سيأتي شرح تفصيلاته أيضا حين يتم التطرق للنظريات ذات الصلة ـ حيث ظهرت نظرية القراءة والتلقي؛ و ينبغي التفريق هنا بين المصطلحات الآتية:

ـ نظرية الاستقبال .

ـ نظرية التلقي .

فالمصطلحان لا يُحيلان إلى مفهوم واحد ، بل لا ينتميان إلى بيئة واحدة، فنظرية الاستقبال وُلدت في النقد الأمريكي الحديث ضمن ما يعرف بالنقد الأنجلو ـ أمريكي ، ويتحدد بمجموعة من النقاد من أهمهم : **جوناثان كيلر** (Jonathan Culler) ، **ونورمان هولاند** (Norman N. Holland) ، و**ديفيد بليش** (David Bleich) ، و**ميشال ريفاتير**(Michael Rifaterre)، أما نظرية التلقي فقد وُلدت في

1 الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة): حامد أبو حامد، مركز الحضارة العربية، ط2، القاهرة، 2003م، ص11.

2المرجع نفسه، ص9

3 المنهل :سهيل إدريس ، ص726.

ألمانيا ، منبثقة بشكل مباشر من معطيات الظاهراتية والتأويلية ، ومن أهم من مثلها **آيزر** ، و**ياوس**.

كما يجب تحديد المنطلقات المنهجية لكل ناقد في ميدان النظريتين السابقتين كي تتضح المسيرة المعرفية النقدية المنهجية لمعطيات نظريات الاستقبال والتلقي بشكل دقيق ، ويمكن إيضاح ذلك كالآتي :

1. نظريات الاستقبال الأمريكية :

- **جوناثان كيلر** = نظرية القدرة الأدبية .
- **نورمان هولاند** = نظرية هوية النص .
- **ديفيد بليش** = نظرية الأثر النفسي في الاستقبال .
- **ميشال ريفاتير** = نظرية دور العلامات في الاستقبال .

2. نظريات التلقي الألمانية :

- **وولفغانغ آيزر** = نظرية النصية وعملية التلقي .
- **هانز روبرت ياوس** = نظرية جماليات التلقي .
- **ستانلي فيش**(Stanley Eugene Fish) = نظرية الأسلوبية التأثرية والتواصل في عملية التلقي .

إن نظريات الاستقبال والتلقي تُعد صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في أمريكا وألمانيا ، وليس بين الجانبين أي رابط ، سوى ما يفرضه الفكر الإنساني من تشابه .

يرتبط القارئ بالقراءة وهي نشاط متعدد الوجوه و أبعادها خمسة[1]:

1- نشاط عصبي وفيزيائي: لأن القراءة لا تتحقق دون تشغيل الجهاز البصري ووظائف الدماغ المختلفة، فالقراءة هي عملية إدراك للعلامات وتحديدها وتخزينها.

1 ينظر : القراءة : فانسون جوف . تر/ محمد ايت لعميم و نصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية ، ط1، مراكش، المغرب ، 2013م، ص 23-30. وينظر أيضا: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : حسن مصطفى سحلول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2001م، ص20-25.

2- نشاط معرفي : حين يدرك القارئ العلامات ويفكها، يشرع في فهم المشكلة، وذلك يفرض جهدا تجريديا مهما، لأن القراءة تتطلب كفاءة ما، فالنص يوظف معرفة ما، وعلى القارئ أن يمتلك معرفة أكثر إذا أراد متابعة قراءته.

3- نشاط عاطفي : تنبع جاذبية القراءة بشكل كبير من الانفعالات التي تحدثها، والانفعالات هي أساس مبدأ التماهي الذي يعد محركا جوهريا لقراءة العمل الأدبي التخييلي.

4- نشاط حجاجي : النص باعتباره حصيلة لمجموعة عناصر منظمة قابل للتحليل، وكيفما كان نوع النص، فالقارئ مدفوع تقريبا إلى الانحياز إلى موقف ما، فله الاختيار في أن يتبنى أو لا يتبنى، وبالتالي تتولد عملية حجاج تتطور داخل النص.

5- نشاط رمزي : يتخذ المعنى المستخلف من القراءة مكانة مباشرة في السياق الثقافي الذي يعيش فيه كل قارئ، وكل قراءة تتفاعل مع الثقافة والأطر مهيمنة للمكان والعصر، فتفرض القراءة بعدها الرمزي من خلال هذه الثقافة.

لهذا استدعت مسألة القراءة حقولا معرفية متصلة ومنفصلة عن حقل نظرية القراءة؛ مثل تاريخ الأدب وعلم النفس وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية والفلسفات بعامة وفلسفة الفن بخاصة والمدارس النقدية وعلوم أخرى منها على وجد التحديد العلوم البيولوجية والرياضية[1].

ليست القراءة وصفا موضوعيا للنص فقط وما ينبغي لها أن تكون كذلك، بدليل أن قراءتين لنص واحد لا يمكن أن تتطابقا ،

1 القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة): أحمد يوسف، الدار العربية للعلوم،[د.ط]، بيروت، لبنان، 2007م،ص26.

إنما هي أن يقول القارئ شيئا لا يقوله النص[1]. وسبب ذلك أن المعطيات ـ التي تنشأ من تعدد وجوه القراءة ـ هي التي تتحكم في القراءة، فتحمل القارئ على قراءة أمور معينة، وإعطاء الأهمية لجانب من جوانب المقروء والتقليل من أهمية جوانب أخرى[2].

كل هذا أدى إلى ظهور نظريات عديدة حول القارئ والقراءة، التي يُمكن إجمال بعض سماتها المشتركة في هذه النقاط[3]:

1- إعادة الاعتبار للقارئ
2- الاهتمام بالتفاعل الذي يحدث بين النص والقارئ
3- الاحتفال بالمنجزات اللسانية وفلسفة اللغة
4- العلاقة الوطيدة بعالم الأفكار وبالفلسفة
5- أثر الماضي الخفي أو المعلن

وهذا ما سنراه لاحقا في الفصل الثاني والثالث خاصة ما تعلق بإعادة الاعتبار للقارئ والتفاعل الحاصل بين النص والمتلقي والارتباط بالفكر والفلسفة وظهور أثر الماضي بشكل صريح أو مضمر.

ينبغي التأكيد هنا أن اعتماد مصطلحات دقيقة في أي دراسة تقود إلى التواصل الإيجابي وهو ما يجعل كلا من المرسل والمتلقي في مستوى واحد من الحوار المطلوب والجدل المنطقي فإن اتفقا اتفقا على بينة وإن اختلفا كان الاختلاف واضحا؛ ذلك أن أشد خطر على الباحث المرسل هو اعتقاده بوضوح مصطلحاته في حين أن المتلقي في واد آخر من الفهم. وعليه كان ميل الدراسة واضحا لاحتفاظ كل مصطلح ببيئته ومرجعيته الفكرية والفلسفية؛ فحين يتعلق الأمر بالنقد العربي القديم، ينبغي الحفاظ على المصطلح العربي التراثي كما جاء عند البلاغيين العرب مثل **الجاحظ** و**الجرجاني** دون تعسف في تأويل أفكارهم ، وحين يتعلق بالنقد

---

1 ينظر: المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني): نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2003م، ص26.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص61.

3 القارئ في الخطاب الأصولي: يحي رمضان، ص13.

الغربي المعاصر يجب المحافظة أيضا على مقصديته وجذوره الفلسفية دون تحرف أو تبديل نحو أفكار **رولان بارت** و **جاك دريدا** (Jacques Derrida).

وتقع المشكلة حين يتم مقاربة النقد القديم بأدوات النقد المعاصر، أو مقاربة النقد المعاصر بأدوات النقد القديم دون مراعاة لطبيعة الفروق الفكرية بينهما . والحل هو التزام قدر من الموضوعية التي تثبت الآراء لأصحابها مع مقاصدهم مهما كانت هذه المقاصد متعارضة مع ما يؤمن به الباحث أو يتبناه، وتلك غاية يصعب تحقيقها.

يعرف المشروع لغة من الفعل شرع؛ يقال شرعتُ في هذا الأمر شروعا أي خضتُ[1] وشرع الطريق أي مدَّه ومهده[2]، والمشروع الأمر يُهيأ ليُدرس ويقرر[3]، وهذا بالضبط ما سيتم فعله في هذه الدراسة من تهيئة لمشروع القارئ المختلف عند **الغذامي** ، والبحث في أرضيته وبنائه بالإضافة إلى المشاريع المختلفة للمتلقي في الفكر القديم والحديث على حد سواء، لمعرفة مكانة هذا المشروع وتميزه ضمن المشاريع الموجودة سلفا.

1 لسان العرب : ابن منظور ،ج 25،(مادة شرع)، ص 2238.
2 المعجم الوسيط :مجمع اللغة العربية ، ط4، مصر، 1425هـ - 2004م، ص 479.
3 المعجم الوجيز : مجمع اللغة العربية ، ط1، مصر، 1400هـ - 1980م، ص 341. وينظر : المعجم الوسيط، ص 479.

1 - البدايات:

يرتبط المتلقي الأول في القديم بنظرتين* مختلفتين جوهريا؛ نظرة إسلامية وأخرى غربية. وسبب هذا الاختلاف هو التباين في تحديد أصل الإنسان و الخلق الأول وبداية الحياة، ولذا كان لزاما التعرض إلى هذا الأمر بشيء من التفصيل؛ لأن تحديد الأصل والبداية الأولى تساعد في فهم الأرضية التي يستند إليها الفكر الغربي والإسلامي، مما يوضح فيما بعد الافتراضات التي يقترحها كل طرف في مقاربته للنص اللغوي والأدبي.

1- 1 المتلقي الأول (آدم عليه السلام) في الفكر الإسلامي:

ترى النظرية الإسلامية أن أصل الإنسان يبدأ من خلق آدم مصداقا لقوله تعالى:﴿ وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي ٱلْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوٓاْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّيٓ أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴿٣٠﴾ ﴾[1] ، فالنص القرآني يصرح أن وجود الإنسان وبدايته كانت بأمر من الله الذي أخبر ملائكته باتخاذ خليفة يخلفه في تنفيذ الأحكام في الأرض[2]، وقد وهب الله هذا الإنسان المكلف والمشرف من الطاقات الكامنة والقدرات والاستعدادات ما يمكنه من أداء وظيفته على أكمل وجه.

ويوحي تعقيب الملائكة** ﴿ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ ٱلدِّمَآءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ﴾ بأنهم يعرفون أو يتوقعون أنه سيفسد في الأرض وأنه سيسفك الدماء استنادا إلى شواهد الحال أو تجارب

---

* القصد هو اتجاهان فكريان ينطلقان من مرجعيتين مختلفتين كل الاختلاف. وقد ترقى النظرة الغربية إلى حد النظرية.

1 سورة البقرة، الآية 30.

2 ينظر: صفوة التفاسير: محمد علي الصابوني، ج1، ص41.

** سؤال الملائكة كان على سبيل الاستكشاف والاستعلام عن وجه الحكمة لا على سبيل الاعتراض. ينظر: صحيح قصص الأنبياء: أبو الفداء عماد الدين إسماعيل بن كثير القرشي، مكتبة الريان، ط1، الجزائر، 1422هـ - 2002 م، ص13.

سابقة في الأرض أو من إلهام البصيرة، فكان أن خفيت عليهم حكمة الله العظيمة في بناء الأرض وعمارتها من طرف الإنسان الذي إن أفسد أحيانا وقتل أحيانا أخرى كان وراء الشر والفساد والقتل خير أعم وأشمل، وهو خير محاربته وخير المحاربة والاجتهاد والتطلع والتغيير[1].

اختار الله آدم ليكون خليفة له في الأرض، ووهبه كل ما يلزم ليؤدي هذه الوظيفة الصعبة، ومن بين ما منحه القدرة على الرمز بالأسماء على المسميات : ﴿ وَعَلَّمَ ءَادَمَ ٱلْأَسْمَآءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ فَقَالَ أَنۢبِـُٔونِى بِأَسْمَآءِ هَٰٓؤُلَآءِ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴿٣١﴾ ﴾[2]، والأسماء هنا أسماء المسميات كلها[3] مما يحتاج إليه الفرد للتواصل، وقد أراد الله أن يظهر للملائكة فضل آدم بتعليمه ما لم تعلمه الملائكة، وخصه بالمعرفة التامة دونهم، من معرفة الأسماء والأشياء والأجناس واللغات، ولهذا اعترفوا بالعجز والقصور[4].

فيكون الحاصل ـ في النظرية الإسلامية ـ أن آدم هو أول مخلوق مكلف بأداء وظيفة الخلافة كما أمره الله، وموهوب بكل القدرات التي تمكنه من أداء مهمته، ويتضح أيضا أن قدرة التواصل اللغوي من أعظم القدرات وأجلها؛ ذلك أن التواصل اللغوي قدرة ذات قيمة كبرى في حياة الإنسان على الأرض يستطيع بفضلها تسمية الأشخاص والأشياء بأسماء يجعلها ـ وهي ألفاظ منطوقة ـ رموزا لتلك الأشخاص والأشياء المحسوسة[5] فلا تفاهم ولا وتواصل لو لم يوهب الإنسان هذه القدرة.

---

1 ينظر: في ظلال القرآن: سيد قطب، دار الشروق، ط9، القاهرة، 1400هـ - 1980م، مج1، ص56.

2 سورة البقرة، الآية 31.

3 صفوة التفاسير: محمد علي الصابوني، ج1، ص41. ويقول ابن عباس: علمه كل شيء حتى القصعة والمغرفة. ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 المصدر نفسه، ج1، ص41.

5 في ظلال القرآن: سيد قطب، مج 1، ص57.

ومن ثمة كان أمر الله للملائكة بالسجود لهذا الإنسان المكرم والموهوب بعد أن بيَّن لهم قدرة آدم: ﴿ قَالَ يَٰٓـَٔادَمُ أَنۢبِئۡهُم بِأَسۡمَآئِهِمۡۖ فَلَمَّآ أَنۢبَأَهُم بِأَسۡمَآئِهِمۡ قَالَ أَلَمۡ أَقُل لَّكُمۡ إِنِّيٓ أَعۡلَمُ غَيۡبَ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِ وَأَعۡلَمُ مَا تُبۡدُونَ وَمَا كُنتُمۡ تَكۡتُمُونَ ﴿٣٣﴾ وَإِذۡ قُلۡنَا لِلۡمَلَٰٓئِكَةِ ٱسۡجُدُواْ لِأٓدَمَ فَسَجَدُوٓاْ إِلَّآ إِبۡلِيسَ أَبَىٰ وَٱسۡتَكۡبَرَ وَكَانَ مِنَ ٱلۡكَٰفِرِينَ ﴿٣٤﴾ ﴾[1].

ليتم بعد ذلك الامتحان الذي فشل فيه آدم، ويتلقى كلمات* التوبة، ثم يأتي أمر الله بالنزول إلى الأرض وبداية الامتحان الكبير لآدم وذريته:

﴿ قُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ مِنۡهَا جَمِيعٗاۖ فَإِمَّا يَأۡتِيَنَّكُم مِّنِّي هُدٗى فَمَن تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوۡفٌ عَلَيۡهِمۡ وَلَا هُمۡ يَحۡزَنُونَ ﴿٣٨﴾ ﴾[2] ، وخلال هذا الامتحان يمنح الإنسان كل الوسائل والأدوات التي تمكنه من النجاح والفوز؛ فالله عز وجل يبعث إليه الرسل والأنبياء وينزل الكتب الحاملة للبينات والبيان وهو ما تضمنه معنى لفظة الهدى في الآية السابقة[3]، ولا ريب أن هذه الرسائل الإلهية تضمنت نصوصا مدعمة بحجج قوية تدعو الإنسان المتلقي إلى الرجوع إلى طريق الحق، والسير في طريق الله الذي يقود إلى النجاح والسعادة دوما. ولاشك أيضا أنها تخاطبه بأسلوب صريح واضح دون تعقيد أو غموض أو تعجيز، فغاية النصوص هو تبيين الحق من الباطل، وإرشاد الإنسان إلى سبيل الخير والفلاح.

---

1 البقرة، الآية 33 - 34.

* قيل إن الكلمات مفسرة بقوله تعالى: ﴿ قالا ربنا ظلمنا أنفسنا وإن لم تغفر لنا وترحمنا لنكونن من الخاسرين﴾: ينظر تفسير القرآن العظيم للإمام الحافظ عماد الدين، أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي، ج1، ص157.

2 البقرة، الآية 38.

3 تفسير القرآن الكريم: ابن كثير، ج1، ص158.

تأسيسا على ما تقدم يتضح جليا أن الرؤية الإسلامية تقر أن الإنسان خلق كاملا ووهب كامل القدرات التي تمكنه من أداء مهمة الخلافة في الأرض، وبالتالي فهو متلق جيد ـ منذ البداية ـ للنصوص الإلهية بالرفض أو القبول، وعلى وعي تام وعقل كامل لكل أفعاله وممارسته في غيه وصلاحه، وهذا الوعي والعقل هو الذي استوجب الجزاء بالسعادة أو الشقاء. ولذا كان الله يبعث في كل فترة رسلا وأنبياء ليرشدوا الناس إلى الحق إذا زاغوا ويثبتوهم إذا أدركوه، ومع كل هذا فقد ترك الإنسان حرا في اختيار الطريق الذي يشاء: ﴿ وَقُلِ ٱلۡحَقُّ مِن رَّبِّكُمۡۖ فَمَن شَآءَ فَلۡيُؤۡمِن وَمَن شَآءَ فَلۡيَكۡفُرۡ ﴾[1].

وأخلص إلى أن هذا المتلقي ـ في ضوء هذه النظرية ـ قد خلق كاملا تاما موهوبا بقدرات التواصل اللغوي في أقطابه الثلاث (الإرسال ـ النص ـ التلقي) مما يجعله مستقبلا بامتياز لكل النصوص اللغوية الإلهية والبشرية بالرفض والقبول.

1- 2 - المتلقـــي الأول (الإنســـان البـــدائي) فـــي النظرية الغربية:

يرتبط الإنسان الأول في النظريات الغربية عموما بالإنسان البدائي، والبدائية* تتعلق بما يسمى شعوب ما قبل التاريخ التي ظهرت إلى الوجود عن طريق تطور بعض الكائنات كالقرد مثلا، ويعرف عن الإنسان البدائي أنه ذلك الكائن الذي ظهر قبل خمس عشرة ألف سنة متصفا بالصفات المتوحشة، وأقرب للحيوان منه للإنسان[2].

---

1 الكهف، الآية 29.

* يشير مصطلح البدائية (primitivisme) بوجه عام إلى الفجاجة وانعدام التطور والخشونة وتدني النوعية. ينظر: آشلي مونتاغيو (Ashley-Montagu)، البدائية ، تر/محمد عصفور، عالم المعرفة، ع35، ماي 1982، ص20.

2 البدائية : آشلي مونتاغيو ، ص16، ويرى صاحب المؤلف أن هذا الاعتقاد الذي يسود الفكر الغربي بصفة عامة هو اعتقاد فيه كثير من الأخطاء.

يميل أغلب المؤرخين إلى وصف أحوال الشعوب التي عاشت قبل ظهور الكتابة بالشعوب البدائية أو الهمجية أو البربرية، وذلك لتأكيد شبهها في السلوك والمعاملة مع بعض الثديات القريبة من الإنسان، ليصلوا إلى فكرة مفادها أن هذه الشعوب كانت تنتهج نهجاً لا يرتقي إلى معايير السلوك الإنساني المتحضر الذي عرفته الإنسانية مع تشكل الحضارات وظهور الثقافات المتقدمة[1].

ومن أهم صفات هذه الشعوب البدائية أنها **لاكتابية**[2]، وتعتمد بعض الرموز الساذجة في التواصل اللغوي. ويرى بعض الباحثين أن بداية تذوق الفن لدى الإنسان البدائي كان حين سكن الكهوف؛ فقد أخذ إحساسه بالجمال ينمو، فصنع التماثيل من الطمي والمساكن من الطوب، وعمل على زخرفة جدران كهوفه ومساكنه بشتى أنواع الحيوانات والطيور المستوحاة من البيئة[3].

وهذا يعني ـ عكس النظرية الإسلامية ـ أن المتلقي البدائي ذا فطرة ساذجة جدا وحس فني شبه منعدم، ولا يستطيع التعبير بلغة واضحة عن مراده وأحواله، ولذا فهو لا يمكن أن يتلقى نصوصا لغوية ولا أن يتفاعل معها سلبا أو إيجابا حتى وإن كان مستواها سهلا.

وترى هذه النظرية الغربية أن الإنسان المتلقي قد بدأ يتطور في ذوقه وتواصله اللغوي شيئا فشيئا؛ ففي مصر القديمة مثلا استلهم الفنان المصري البيئة الطبيعية من حوله، إذ تأمل الحيوان والنبات والطيور، وشاهد جمال البيئة المصرية بما تتميز به من سماء صافية وشمس ووديان، وعكس ذلك في فنه، وهذا ما يظهر في قبورهم وكذلك في الأواني الفخارية والفؤوس والأدوات والحلي مما كان يبهر المتلقي[4].

---

1 علي أسعد وطفة: طبيعة التفكير عند الشعوب البدائية، (موقع إنترنت بتاريخ 04/13/ 2008م في الساعة 13:51).

2 البدائية : آشلي مونتاغيو، ص16.

3 الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور: علي عبد المعطي محمد وراوية عبد المنعم عباس، دار المعرفة الجامعية، [د.ط]، القاهرة، 2003م ، ص13.

4 المرجع نفسه، ص16-17.

ويبدو غريبا الحديث عن تذوق المتلقي في مصر القديمة للرسومات والأشكال والرموز وغياب تذوق الكلمة والنص، وهذا ما يطرح احتمالين: فإما أن النصوص اللغوية (المائلة إلى الفن والأدب) التي يتداولها المصريون لم تصل إلى أيدي الباحثين، وإما أن المصريين القدامى برعوا في فن الرسومات واتخذوه بديلا ـ في التواصل الفني ـ عن النصوص اللغوية نفسها.

فأما الاحتمال الثاني فيبدو ضعيفا، ذلك أن الحضارة المصرية تشهد على تفوق الإنسان المصري في عديد المستويات الحضارية، وهو ما يجعله مؤهلا لتواصل لغوي راق رقي الحضارة نفسها، كما تظهر بعض النصوص القرآنية ــ إذا اعتمدنا المرجعية الإسلامية ــ أن التواصل المؤثر كان يتم لغويا في ذلك العهد؛ ومثال ذلك ما كان بين النبي موسى عليه السلام وفرعون: ﴿ ٱذۡهَبۡ إِلَىٰ فِرۡعَوۡنَ إِنَّهُۥ طَغَىٰ ﴿٢٤﴾ قَالَ رَبِّ ٱشۡرَحۡ لِي صَدۡرِي ﴿٢٥﴾ وَيَسِّرۡ لِيٓ أَمۡرِي ﴿٢٦﴾ وَٱحۡلُلۡ عُقۡدَةٗ مِّن لِّسَانِي ﴿٢٧﴾ يَفۡقَهُواْ قَوۡلِي ﴿٢٨﴾ ﴾[1].

كما يتبين من قول موسى عليه السلام:﴿ وَيَضِيقُ صَدۡرِي وَلَا يَنطَلِقُ لِسَانِي فَأَرۡسِلۡ إِلَىٰ هَٰرُونَ ﴿١٣﴾ ﴾[2] أهمية التواصل اللغوي« **رغبة منه في غاية الإفصاح بالحجة، والمبالغة في وضوح الدلالة؛ لتكون الأعناق إليه أميل، والعقول عنه أفهم، والنفوس إليه أسرع**»[3] على حد تعبير الجاحظ.

وهذا ما يتعارض مع فكرة أن الإنسان المصري القديم له مستوى محدود في التواصل اللغوي المؤثر.

---

1 طه، الآيات 24 - 28.

2 الشعراء، الآية 13.

3 البيان والتبيين: الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر). تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي،ط7، القاهرة، 1418هـ، 1998م، ج1، ص7.

وعموما تذهب النظرة الغربية إلى أن الإنسان البدائي الأولي لا يكاد يفرق بين نفسه وبين العالم الخارجي، وأن تذوقه للفن وتلقيه له بدائي طفولي[1].

و يتناقض هذا الأمر مع الحقيقة الإسلامية التي تنفي كلية هذا القول، وتؤكد على أن الإنسان كما سبقت الإشارة منذ خلقه الله قد وهبه آليات التذوق والمعرفة تمكنه من تمييز النصوص اللغوية المسموعة والمكتوبة والتأثر بها إيجابا أو سلبا.

1 - 3 - المتلقي في الفكر القديم:

يستلزم البحث عن طبيعة المتلقي عند القدماء - في الفكر اليوناني والعربي على حد سواء - توضيح نقطتين مهمتين: الأولى، هي أن يتجنب الباحث عن المتلقي في الفكر القديم - قدر الإمكان - ضغط النظريات الحديثة كجمالية التلقي الألمانية مثلا؛ ذلك أن النظر إلى فكر القدماء من منظور المحدثين يسيء إلى البحث الموضوعي، لأن إسقاط أصول النقد الحديث على أفكار قديمة أمر غير عادل، إنما ينبغي للباحث الموضوعي أن ينظر إلى فكر القدماء في ظل الظروف التي نشأ فيها والبيئة الفلسفية التي ولد في ظلالها، متجنبا تأثير المركزية النقدية الغربية الحديثة.

وهنا يفترض أن يكون العكس هو الصحيح، فحضور الفكر القديم اليوناني خاصة في الفكر الحديث والمعاصر حضور قوي جدا؛ إذ لو تأملنا في الفلسفة الحديثة لوجدنا أفلاطون وأرسطو والسفسطائيين مخبوئين في ثنايا كل فكرة فلسفية معاصرة[2].

أما النقطة الثانية فتخص كيفية التلقي قديما، حيث كان الجمهور يستقبل الأعمال الأدبية غالبا عن طريق السماع؛ ففي اليونان كان الشعر ينظم على أنغام الآلات الموسيقية، وأنغام العود، وارتبطت المسرحيات عندهم بأناشيد الجوقة، وكذلك كان الشعر

1 الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور: عبد المعطي محمد وراوية عبد المنعم ، ص13.

2 ثقافة الأسئلة: عبد الله الغذامي، دار سعاد الصباح، ط2، الكويت، 1993، ص17.

الجاهلي ينشد في مجالس الشعر[1]. لذا كان من اللازم أن أشير إلى قضية السماع والتفصيل فيها، لأن النص السماعي يقتضي آليات تلق مختلفة عن آليات تلقي النص الكتابي.

1 – 4 ـ الشفاهية والكتابية في القديم:

ينبغي الإشارة إلى أن الشفهية أسبق وأهم في الخطاب اليومي قديما وحديثا؛ فالشفهية أسهل وأسرع من الناحية العملية في الاستعمال والتوظيف، ومازالت الشواهد التاريخية تشهد على أفضلية الخطاب الشفهي.

ولذا يمكن الحديث عن فرق جوهري بين النص المسموع (الشفهي) والنص المكتوب؛ فالنص الشفهي مرتبط ارتباطا كبيرا بالتواصل قديما (خاصة التواصل الأدبي العربي القديم) وبمجموعة من الآليات والأدوات، وهذا ما يجعل من الباحث في النصوص التواصلية القديمة ملزما بالنظر إليها في سياقها الخاص دون أن يحكم سياقه الحالي، بمعنى « **أن ننظر إليهم (القدماء) في سياقهم الخاص وقد تفاعل مع سياقنا الخاص،على أن نكون في الوقت نفسه على وعي بالفروق الرئيسة بين هذين السياقين**»[2].

وهذا ما يقود إلى الحديث عن نظرية شفاهية ظهرت في الفكر الغربي يمكن الاستعانة ببعض نتائجها في فهم أهمية الخطاب المنطوق، مع ضرورة الإشارة أن بعض نتائجها تنطبق على الأدب العربي القديم خاصة تلك الجهود المنطلقة من دراسة الإلياذة.

وهي نظرية تسمى غالبا نظرية الصيغ الشفاهية (Oral-Formulaic Theory)، وترتبط بجهود مفكرين غربيين من بينهم ميلمان باري (Parry) وتلميذه ألبرت لورد (Albert Bates Lord)، كما ينبغي النظر إلى جون ميلز فولي (John Miles Foley) على أنه أهم الدارسين المعاصرين والمؤرخين لهذه النظرية، ويمكن اعتبار مؤلفه (

1 رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، الاسكندرية، 1998، ص17.

2 والتر جاكسون أونج (Walter Jackson Ong) : الشفاهية والكتابية. (ترجمة: حسن البنا عزالدين)،عالم المعرفة، 1994، ص10.

نظرية الإنشاء الشفاهي ، تاريخ ومنهج) أحدث ما كتب في هذا الصدد[1].

تمنح هذه النظرية المظهر الشفهي كل الأهمية، فللكلمة المنطوقة قوة وفعل، فهي تقول إن أغلب الشعوب تنظر إلى الكلمات بوصفها حاملة لقوة عظيمة .فلا يمكن أن يصدر الصوت دون استخدام للقوة؛ « **إذ يمكن للصياد أن يرى ثور البفالو**[Buffalo] **ويشمه ويتذوقه ويلمسه وهو متجمد في مكانه أو حتى ميت ولكنه حين يسمع صوته ،فمن الأفضل له أن يحترس؛ لأن هذا معناه أن شيئا ما سيحدث .وبهذا المعنى يكون كل صوت ،وخاصة ذلك الذي تنطقه الشفاه ويأتي من الكائنات العضوية الحية ديناميا**»[2].

وهذا يعني أن للكلمة المنطوقة قديما قوة سحرية عند المرسل والمتلقي معا وعليها يترتب كل شيء، فالمرسل عليه أن يكون في أهبة الاستعداد لنطق الكلمات التي تصبح ملزمة له، والمتلقي هو الآخر ينبغي أن يبدي الاستعداد نفسه لتلقي مضمونها في الوقت ذاته، والمكان ذاته، وأي خلل ـ ولو كان بسيطا ـ يصيب العملية كلها أو بعضها بالفشل.

و يعد الحضور الزماني والمكاني من أهم مظاهر الخطاب الشفهي، فالمرسل يحتاج إلى الكلمات التي يتذكرها لإرسال خطاب في زمن قصير جدا ــ عكس الخطاب الكتابي ــ إلى متلق مرتبط بمكان ما ونفسية معينة ومزاج معين وثقافة خاضعة لأعراف مجتمع ما، وينبغي لهذا المرسل من خلال معجمه اللغوي الخاص وتلك الظروف المرتبطة بالمتلقي والزمن القصير أن يوصل خطابه كاملا وواضحا ومفهوما، واضعا في الاعتبار أن المتلقي نفسه خاضع للاعتبارات ذاتها.

كما ينبغي أن يشار إلى نقطة بالغة الأهمية وهي أن التلقي الشفاهي هو الأساس في نقل القرآن الكريم، بداية من الأمين جبريل عليه السلام إلى النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وصولاً إلى

1 ينظر: المرجع نفسه، ص11.
2 المرجع السابق، ص75.

زماننا المعاصر، وهكذا إلى أن تقوم الساعة،و لهذه الخاصية (المشافهة) آثار تصل إلى حد الإعجاز[1].

هذا حين يتعلق الأمر بنصوص لغوية يسيرة تتعلق بالاستخدام اليومي، أما إن كان الأمر يتعلق بالنصوص الأدبية والفلسفية فإن الأمر يزداد صعوبة؛ ذلك أن النصوص الأدبية ليست نصوصا مكتوبة يمكن الرجوع إليها في أي وقت، إنما هي نصوص تلقى مرة واحدة وتحفظ في الذاكرة، ثم إنها تتميز بميلها إلى استخدام الخيال والطرق غير المباشرة في التعبير مما يصعب على المتلقي استيعابها وتذوقها والاستجابة لها في لحظات يسيرة من الزمن. و لا يمكن لهذا السبب أن يُلام الأدب الجاهلي (في النقد المعاصر) لأنه جاء على نحو خاص؛ فالشفهية قد أثرت في بنائه تأثيرا واضحا.

ويمكن أن يطرح سؤال هنا عن كيفية تنظيم النصوص وإعادة إنتاجها في الخطاب الشفهي؟

يرى أصحاب النظرية الشفهية أنه « **مادامت لا توجد أية كتابة على الإطلاق، فلا شيء موجود خارج المفكر[...] إن وجود مخاطِب في هذه الحالة أمر جوهري فمن الصعب أن تتحدث إلى نفسك لساعات دون انقطاع .فالفكر المتصل في الثقافة الشفاهية يرتبط بالتواصل بين متحاورين أو أكثر**»[2] ومن ثمة يلزم المرسل أن يفكر تفكيرا « **يمكن تذكره. ففي الثقافة الشفاهية الأولية ، عليك ، لكي تحل مشكلة الاحتفاظ بالتفكير المعبر عنه لفظيا واستعادته على نحو فعال، أن تقوم بعملية التفكير نفسها داخل أنماط حافزة للتذكر ، صيغت بصورة قابلة للتكرار الشفاهي وينبغي أن يأتي تفكيرك إلى الوجود إما في أنماط ثقيلة الإيقاع ، متوازنة ، أو في جمل متكررة أو متعارضة؛ أو في كلمات متجانسة الحروف الأولى أو مسجوعة، أو في عبارات وصفية أو أخرى قائمة على الصيغة ، أو في وحدات**

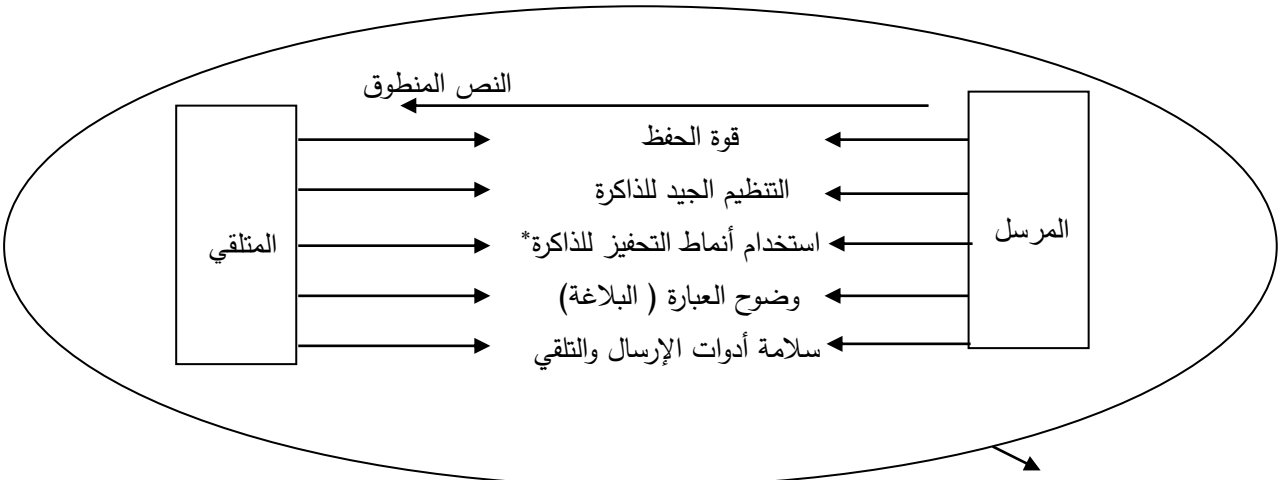
1 ينظر: الإعجاز اللغوي والبياني في القرآن الكريم :علي بن نايف الشحود، المكتبة الشاملة، [د.ط]، [د.ت]، ص261. وتجدر الإشارة إلى أن التلقي الشفاهي المقصود هو التلقي الذي يتكون من التلقي المتضمن للقراءة الصحيحة بكل شروطها (قراءة ورش مثلا) مع التفسير الصحيح وهذا يتطلب جهدا لاستيعاب التجويد من لدن القارئ.

2 المرجع السابق، ص 77.

موضوعية ثابتة (مثل موضوع المجلس، وتناولت الطعام، والمبارزة، و« مساعد » البطل ، إلخ)؛ أو في الأمثال ، التي يسمعها المرء باستمرار وترد على الذهن بسهولة ، وقد صيغت هي نفسها على نحو قابل للحفظ والتذكر السهل ، أو في أشكال أخرى حافزة للتذكر. فالفكر الجاد مجدول مع نظم للذاكرة .والحاجة الحافزة للتذكر تقرر تركيب الجملة نفسه»[1].

فإذا أُسقطت هذه الفكرة على الأدب القديم، ألفينا الشعر الجاهلي مثلا يعتمد على الجمل البليغة الفصيحة ذات الإيقاع الخلاب و المحفز للحفظ والتذكر، وعلى الصور البيانية التي تشد الذهن وترسخ فيه. ذلك أن الجمل البليغة والإيقاع الثابت يساعدان على الحفظ ويحفزان الذاكرة.

بناء على ما تقدم يمكن الخروج بنتيجة وهي أن الخطاب الشفهي بين المرسل والمتلقي يفترض الآنية الزمانية والمكانية، كما يفترض قوة الذاكرة وسرعة الحفظ والقدرة الكبيرة على التنظيم الذهني للكلمات واستخدام الجمل القصيرة والميل للكلام البليغ ، كما أنه ـ وهو أمر ضروري ـ محتاج إلى سماع جيد حتى تتحقق الاستجابة على نحو جيد. كما يحتاج أيضا إلى لسان مبين، مما يعني أن كلا من المتلقي والمرسل يشتركان تقريبا في نجاح عملية التواصل. ويتضح ذلك في المخطط الآتي:



التواصل الشفهي يستلزم الحضور المكاني والزماني للمرسل والمتلقي ومراعاة السياق الخاص بهما.

1 المرجع السابق، ص 77.

* يمكن إدراج الإيقاع والجمل القصيرة وكل المؤثرات التي تحفز المرسل والمتلقي معا.

مخطط 01 يبين مميزات التواصل الشفهي السليم

وعلى العموم يجب أن ينظر الباحث في الآداب الشفهية القديمة نظرة مختلفة عن الآداب المكتوبة حتى يصل إلى نتائج موضوعية، كما يفترض أن يضع في الحسبان الفروق الجوهرية بين الخطاب الشفهي ونظيره الكتابي حتى تكون الأحكام النقدية عادلة، وهذا ما سنلحظه في الأمثلة التي ستأتي في مواضعها بشيء من التفصيل.

2 - المتلقي في الفكر اليوناني:

يستوجب الحديث عن المتلقي والتلقي في الفكر اليوناني أولا تقسيم البحث إلى قسمين رئيسين؛ قسم يتناول المتلقي اليوناني المتضمن في النصوص الشعرية القديمة كالملاحم والمسرحيات وغيرها من الفنون الأدبية، وهو ما يمكن أن ندعوه المتلقي الواقعي أو الحقيقي باعتبار أن النص يخاطبه مباشرة. وقسم افتراضي نظري كما تضمنته جهود فلاسفة اليونان من أمثال السفسطائيين وسقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم ممن كانت لهم جهود في هذا المضمار.

2-1 المتلقي الواقعي في الخطاب الأدبي اليوناني:

يستدعي الحديث عن المتلقي الواقعي في الخطاب الأدبي اليوناني حضور النصوص التوثيقية التي تتحدث عن ردود فعل القارئ الحقيقية ووظيفته تجاه النصوص الأدبية .

ولما كان هذا المتلقي ينتمي إلى حقب تاريخية مختلفة، ويعتمد في إعادة تركيبه على وجود وثائق تلك الحقب، وكلما رجعنا إلى الوراء في الزمن متجاوزين القرن الثامن عشر أصبح التوثيق نادرا، ونتيجة لذلك غالبا ما تعتمد إعادة التركيب بشكل تام على ما يتم تحصيله من الأعمال الأدبية نفسها[1].

1 ينظر : فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب): آيزر. تر\ حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، [د.ط]، مراكش، المغرب،[د.ت]، ص21-22.

يستند استقراء القارئ الواقعي - إضافة إلى الاعتماد على الأعمال الأدبية إلى ضرورة اللجوء إلى البيئة اليونانية وأثرها على ذائقة المتلقي وصناعة الفن والأدب، ذلك أن البيئة ذات تأثير جلي في صناعة طبائع الناس وأذواقهم. كما يحتاج هذا الاستقراء أيضا إلى توضيح طبيعة اللغة اليونانية وخصائصها المؤثرة في شيوع ضروب من الفنون الأدبية وتسهيل عملية التواصل الأدبي، بل وتحفيز كل من المؤلف والمتلقي في المشاركة فيها، بالإضافة كذلك إلى فهم الجانب الغيبي عندهم.

فالبيئة اليونانية تتمتع بمناخ معتدل عامة؛ فربيعها وصيفها يتميزان بسماء صافية نقية، وجوها تلطفه نسمات رقيقة تأتي من البحر، وقد ساعد هذا المناخ المعتدل اليوناني على رؤية الأشياء بدقة والنظر إليها بوضوح وجلاء[1]. كما جعلت المناظر الخلابة المتأثرة بالمناخ الفرد اليوناني شخصا مرهف الحس، شاعري التصور، كما جعلته يميل إلى التأمل ويتصف بعمق التفكير ويتميز بالاعتدال ولا يميل إلى المبالغة[2].

أما اللغة وهي الأداة المهمة لقياس درجة التحضر لأي أمة فإنها (اللغة اليونانية) لغة ذكية جدا وعلى مستوى كبير من الدقة[3] ؛ فهي تمتاز بموسيقاها العذبة ونغمها الجميل وسهولة نطقها وتعدد حركاتها، وهي غنية بمفرداتها، مرنة في قواعدها، تتميز بكثرة النهايات في إعراب الأسماء وتصريف الأفعال وتعدد صيغها وأزمنتها[4].

هذا من حيث اللغة المنطوقة، ولا شك أن رسم الكتابة ينبغي أن يساير اللغة المنطوقة حتى تستكمل اللغة جودتها، وهذا ما يتجلى في الكتابة اليونانية التي لا تعتمد على أي زينة كبيرة، بل هي كتابة سهلة مباشرة واقعية[5]تتيح للمرسل إمكانات لا حصر لها في الإبداع

1 تاريخ الأدب اليوناني: محمد صقر خفاجة، مكتبة النهضة ، [د.ط]، مصر، 1956م، ص6.
2 المرجع نفسه، ص7.
3 الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة: أديث هاملتون، تر/: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، [د.ط] دمشق، سورية، 1997م، ص57.
4 تاريخ الأدب اليوناني : محمد صقر خفاجة، ص13.
5 الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة: أديث هاملتون، ص58.

وتمكن المتلقي من التجاوب الجمالي مع الرسائل الفنية والأدبية. و ليس من المبالغة إذا ذهب أحد الدراسين إلى أن اللغة اليونانية لغة تضطر غير اليوناني إلى سنوات من الدراسة لإتقانها[1] وتذوق جمالياتها.

فالشخصية اليونانية التي نشأت في بيئة جميلة ومناخ معتدل وجو صاف ولها لغة دقيقة وجمالية وغنية من جميع الجوانب ونظرة خاصة إلى الكون والوجود ـ سأتعرض إليها فيما بعد ـ يتكون لديها أسلوب حياة خاص يحمل تأثيرات البيئة واللغة والغيبيات وغيرها من المؤثرات، ويبرز هذا الأسلوب أكثر في مجال الفن والأدب؛ ذلك أن الصلة بين الأسلوب الحياتي والأسلوب الأدبي عند الإغريق كان متوافقا إلى حد بعيد[2].

يعد الأدب اليوناني أو الإغريقي من أغنى الآداب القديمة وأشهرها؛ فهو يضم كثيرا من الشعراء من أمثال الشاعر **هوميروس** (Homère) و**سوفوكليس** (Sophocle) و**أريستوفانيس** (Aristophane) والكتاب مثل **أفلاطون** (Platon) و **أرسطو**(Aristote) والخطباء مثل **ديموستنيس**(Démosthène) والمؤرخين مثل **هيرودوت** (Hérodote) و **ثوكيديس** (Thucydide)وغيرهم كثير؛ بيد أن كثيرا من الأعمال الأدبية اليونانية قد فُقدت وضاعت، ولم يبقى منها إلا النزر اليسير، ومثال ذلك مسرحيات **أيسخولوس** (Eschyle) و**سوفوكليس** و**يوريبيديس**(Euripide) « **فلقد عزى إليهم مجتمعين ما لا يقل عن ثلاثمائة مسرحية [...] ولم يصل إلينا كاملا من هؤلاء الشعراء الثلاث سوى ما يزيد قليلا على الثلاثين مسرحية. وبعبارة أخرى فإن نسبة ما وصلنا إلى مجمل نتاج هؤلاء الشعراء الثلاث ليست سوى العشر تقريبا !** »[3].

ولذا فإن أحكام النقاد والمؤرخين تخص بالدرجة الأولى هذا النزر اليسير المتبقي من الأدب اليوناني، ورغم ذلك فهو على

1 ينظر: المرجع السابق، ص57.
2 المرجع نفسه، 05.
3 الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا: أحمد عثمان، عالم المعرفة، 1984، ص7.

درجة من التميز والتطور حيث بقي خالدا ومحافظا على تألقه إلى هذا العصر.

توجه الأدب الموجود آنذاك إلى الجماهير اليونانية (باعتبارها المتلقي الواقعي) التي كانت تعيش في أثينا واسبرطة وغيرها من المدن اليونانية، ومن الضروري الإلمام بالجانب الثقافي السائد لدى هذه الجماهير، بعد أن تعرضت إلى جانب اللغة والبيئة؛ لأن الناحية الثقافية مهمة بدورها في فهم الذوق اليوناني القديم في الشعر والمسرح وغيرها من الفنون.

يستلزم الأمر التعرض لنقطتين جوهريتين: الأولى تخص كيفية تلقي هذه الفنون من طرف الجماهير اليونانية. والثانية المعتقدات التي كانت تسود المجتمع اليوناني؛ لأن هذه المعتقدات كفيلة بتوجيه النصوص الأدبية الوجهة التي ترضي ذوق المتلقي أكثر ما ترضي ذوق المرسل.

أما الأدب اليوناني ففي أغلبه شفاهي مسموع لا مكتوب ،وظل الحال هكذا حتى أواخر العصر الإغريقي عندما شرع الفقهاء والنحاة في تحقيقه وتدوينه، وهذا ما يصعب من مهمة درس هذه الآداب ووصفها وتذوقها من لدن الدارس المعاصر؛ ذلك أنه محتاج ـ في سبيل فهم سليم وتذوق جمالي للنصوص الأدبية ـ أن يسمع هذه الفنون تُلقى أو تُغنى بمصاحبة الموسيقى بدل أن يقرأها مكتوبة[1]. وحتى إن قرأها مكتوبة ينبغي أن تكون باللغة الأم؛ ذلك أن الكتابة اليونانية حين تترجم تبدو في الغالب جامدة لا تشبه الكتابة الأصلية[2] .

ويُقصد بذلك أن يتلقى الباحث المعاصر النص القديم تماما كما كان المتلقي اليوناني يفعل وهذا أمر بالغ الصعوبة. وللتمثيل على ذلك أسوق مقطعا من الإلياذة ترد فيه هذه الأبيات[3]:

أبولو ، ابن زيوس ، وليتو ، لنقمته على المَلِك ،

1 المرجع السابق، ص 8.

2 الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة: أديث هاملتون، ص58.

3 الإلياذة: هوميروس، المجمع الثقافي، ط1، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2002م، ص25.

نشر الوباء بين الجموع، ففني الناس،
لأن ابن أتريوس قد أهان خروسي ، كاهن أبولو ،
حين اقترب هذا من سفن الآخيين السريعة
ليفتدي ابنته، وهو يحمل ما لا يحصى من الغنائم
وبين يديه ، على محفة من ذهب ، أوشحة أبولو ،
الذي يضرب عن بعد ، وتضرع إلى الآخيين

ولعل قراءة أولى توحي للقارئ المعاصر غير الملم بالبيئة اليونانية القديمة أنه إزاء نصوص خرافية تفتقد إلى معنى هادف وإلى أية جمالية، غير أن الإلمام بكل السياقات المصاحبة للنص تجعل استجابة القارئ أكثر وتذوقه يتغير؛ فهذا النص مصحوب عادة بالغناء والإنشاد مما يطرب المتلقي ويبهجه ، والآلهة المذكورة لها قدسية خاصة عند اليونانيين القدماء مما يجعل حضورها في النص ذا أثر إيجابي، إضافة إلى حركية الشعر وإيقاعه المرتبط بالأعراف اليونانية التي ـ دون ريب ـ ترضي ذائقة اليوناني القديم.

يُضاف إلى ذلك ضرورة معرفة حيثيات أسطورة **هوميروس**؛ ففي هذا المقطع يتحدث عن غضب الإله **أبولو** (Apollon) على الجيش اليوناني المحاصر لطروادة (Troie)بسبب سبي **أغاممنون** (Agamemnon) لابنة خادم معبد **أبولو خريسيا** (kryseis) ورفضه إعادتها له رغم توسلاته.

تمنح كل هذه العوامل مجتمعة النص جمالية قوية في ذلك الوقت، ينبغي للقارئ أو الدارس المعاصر أن يلم بها إن أراد أن يحقق الحد الأدنى من تذوق جمالية نصوصها، أو على الأقل أن يصل إلى التأويل الأكثر صحة، كما يجب عليه أن يدرك أن الخطاب الأدبي القديم كان موجها لإنسان ذلك الزمن لأجل إسعاده والتأثير فيه، فغاية الأدب هي التسلية وإدخال البهجة في النفس كما يرى هوميروس[1].

1 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، مكتبة الأنجلومصرية، [د.ط]، 1999م، ص18.

ويزداد الأمر صعوبة (في التذوق والاستجابة) حين تُترجم هذه النصوص المكتوبة من اللغة اليونانية القديمة إلى لغة أخرى (كالعربية مثلا)؛ فمن المعروف أن الترجمة تفسد النصوص الأصلية ، لأنها لا تستطيع ـ مثلا ـ أن تصور بدقة بلاغة الخطاب عند **جورجياس** (Gorgias) وما اشتهر به من إيقاع وموسيقى ومجاز وتشبيهات وغيرها من الأشكال البلاغية[1] كما تفقد كثيرا من الكلمات الصوتية حلاوتها و جماليتها حين نقلها إلى لغة أخرى ذات ثقافة مغايرة لثقافة اللغة الأصلية.

ويمكن التمثيل بهذه الأبيات من الإلياذة[2]:

هلل الآخيون جميعاً موافقين
على أن يُكرّم الكاهن، وتؤخذ الفدية المبهرة ·
لكن هذا لم يهدّئ قلب أغاممنون ، ابن أتريوس ·
بل طرده بقسوة وأمره بصرامة حاسمة :
" لا تدعني أراك ثانية، أيها العجوز، قرب سفننا الخاوية ·
فلا تتلكأ الآن ، ولا تعد مرة أخرى إلى هنا

فالجمل في لغتها الأصلية أقرب إلى التذوق السمعي منها حين تكون مترجمة، فالمتلقي لصيق بها وعلى دراية بوقع كل كلمة؛ فقد يكون لكلمة الكاهن ـ مثلا ـ قوة تأثير عند اليوناني القديم قد تُفقد حين تترجم إلى لغة أخرى، وقد يمتلأ المتلقي اليوناني رهبة حين سماع اسم **أغاممنون** مما يجعله في عالم من العجائب المثيرة.

وحتى في حال إتقان الدارسين اللغة اليونانية القديمة فإنهم لن « **يتفهموها فهما كاملا يصل بهم إلى حد تذوق الجانب الصوتي في الأدب الإغريقي** »[3] وهذا لاختلاف الزمان والمكان والمعتقد والأعراف.

أما النقطة الثانية الخاصة بالمعتقد اليوناني فإنها شديدة التأثير في تلقي النصوص الأدبية وتذوقها؛ وأسوق مثال مجمع الآلهة في

1 المرجع السابق، ص70.
2 الإلياذة: هوميروس ص25.
3 الشعر الإغريقي: أحمد عثمان، ص8.

الأولمب لتوضيح أهمية معرفة أحوال الآلهة وحيثياتها للولوج إلى أعماق النص اليوناني وتلمس جماليته.

ففي شعر هوميروس يظهر مجمع الآلهة في جبال الأولمب أشبه بالمجتمع البشري: « **فزيوس** Zeus **هو السيد المسيطر، والقائد الأعلى، وأب الآلهة والبشر، ثم هناك ، بعد ذلك ، بعض التخصصات في الوظائف :فهيرا** Hera **هي حارسة الزواج ، وبوزيدون** poseidon **يحكم البحر ، أفروديت** [Aphrodite] **هي قوة الحب ، وآرتميس** Artemis **هي ربة الطبيعة البرية .أما أثينا** [Athéna] **فهي-بالإضافة إلى خصائصها الحربية-ربة الحكمة وراعية الحرف الفنية .كما أن ديميتر** Demeter **أصبحت الأرض الأم ،وارتبطت بصفة خاصة بحصاد القمح .وأما الإله« أبوللو » فهو مركب ومثير للخلاف :فاسمه مزدوج فوبس أبوللو** Phoebus Apollo **أي أبوللو المطهر والمركز الرئيسي لعبادته مزدوج أيضا ، فهو يوجد في ديلوس** [Délos] **وفي دلفي** [Delphes] **كما أنه يرتبط ارتباطا مزدوجا بالشمال والشرق ، وهذا يشير إلى أصله ا لمركب .ويوحي لقب فوبس بأنه إله الشمس الذي يرسل أشعته فتنشر الوباء كالسهام ، والذي يستطيع أن يعالج الطاعون كما يستطيع أن يأتي به ،ولقد أشرف ، في العصور الكلاسيكية على الثقافة بمعناها الواسع : الموسيقى والأدب ، والفكر الراقي .أما الإله هرمس** Hermes **فهو ركام من حجارة أو كومة من الأحجار، توضع على جانب الطريق للتوقير، ولهذا أصبح مرشدا للمسافرين والتجار ، ورسول الآلهة الذي يرافق ا لموتى ، وهو بصفة عامة المحتال النشط ، مثل القيوط** Coyote **في أمريكا أو الأنانسي** Anansi **في غرب إفريقيا . وكلمة هرمايون** Hermaior **كومة حجارة تعني لقية تجلب الحظ وكانت الحجارة أو الأعمدة الأربعة التي تحمل وجه إنسان وعضو الذكورة تحدد شوارع ا لمدينة .أما هيفاستوس** Hephaestus **فيمكن أن تتعقب أثره حتى حقول النفط في الشرق الأدنى ، فمن الطبيعي بوصفه إله النار أن يرتبط اسمه بالحدادة والتقنية .وأما آريس** Ares **فيبدو أنه قدم من تراقيا، وأيا ما**

كان أصله فقد كان عند الإغريق إله الحرب وعشيق أفردويت، وأخيرا هناك هستيا Hestia **ربة ا لمدفأة والمنزل وبذلك يكتمل عدد الآلهة اثني عشر إله»**[1].

فهذا المجتمع ـ الذي يؤمن بهذا العدد الهائل من الآلهة وغيرها إيمانا شديدا خاصة في المرحلة الأولى من نشأة اليونان[2] (عصر الملاحم) ويقدسها ويشعر حقا أنها تمارس هذه الأفعال ـ يتلقى النصوص التي تتحدث عن هذا الأمر تلقيا فيه تقديس وتعظيم ، فتراه مشدوها بأقوال الشاعر منبهرا مأخوذا بأفعال الآلهة ـ التي يعظمها ـ مستجيبا للخطاب الشعري استجابة كبرى، واجدا فيه ـ أي الخطاب ـ كل المواضيع الغيبية وغير الغيبية التي تلائم ذوقه وهواه، فلا عجب بعد ذلك أن يشيع لون من الألوان الأدبية اليونانية ، فالمتلقي هو الذي يحي لونا ويميت آخر.

وآية ذلك أن الإلياذة والأوديسة تعطيان صورة صادقة للمجتمع اليوناني في عصر الأبطال عندما كان يحكم اليونان ملوك يدعون أنهم من سلالة الآلهة[3].

تختلف نظرة المجتمع اليوناني القديم عن نظرة مجتمع العصر الحالي (المجتمع العربي ذو المعتقد الإسلامي مثلا) الذي قد يجد فيهما مجموعة من الخرافات غير المرحب بها، وبالتالي فإن تذوقهما أو الاستجابة لهما يكون أمرا صعب المنال.

ومن ثمة صار من الواجب على الباحث أو القارئ للأدب القديم أن ينظر إليه مستحضرا كل السياقات التي عاش في ظلها؛ فعلى سبيل المثال لابد ـ لفهم المسرح اليوناني ـ من استحضار الخلفية الطبيعية والجغرافية، كما ينبغي إلقاء نظرة فاحصة على أصول هذا الفن الدينية والاجتماعية والاقتصادية وكذا الظروف السياسية، ولا بد أيضا من استيعاب العلاقات الاجتماعية بين الأقارب داخل الأسرة الواحدة وخارجها، كما يجب دراسة وضعية

---

1 المعتقدات الدينية لدى الشعوب : جفري بارندر. تر/ إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة،1993، ص 52-53.

2 تاريخ الأدب اليوناني: محمد صقر خفاجة، ص15، 16

3 المرجع نفسه، ص18، 19.

المرأة في البيت وفي المجتمع، ومن الضروري أن نتعرف على مفاهيم الصداقة والحب وكذا طبيعة العلاقة بين الناس والآلهة في ضوء الشعائر والطقوس الدينية والمعتقدات الفكرية[1].

وتقود هذه المعرفة والدراية بالنصوص القديمة إلى تذوق جمالي صائب لقارئها الحالي، كما أنها تساهم في معرفة تطور الأجناس الأدبية وفهم عميق لبنية خطابها للباحث المختص.

لم يكن المتلقي اليوناني المتأثر بالبيئة واللغة والمعتقد هو نفسه في كل مراحل الحضارة اليونانية، فهو متغير بتغير الحالة الفكرية والسياسية والاقتصادية؛ فإذا كان اليوناني قد اتجه في مرحلة النشوء إلى العالم الخارجي من خلال البحث في أصل الكون والوجود إلا أنه سرعان ما اتجه صوب العالم الداخلي فنشطت الفلسفة الخلقية والعقلية والسياسية نشاطا ظاهرا[2].

كما أن اليوناني الذي آمن بآلهته أشد الإيمان في مرحلة النشوء أخذ إيمانه يضعف تدريجيا كلما ارتقى تفكيره واستنار عقله، مما جعل الأدباء يغيرون نظرتهم إلى الآلهة بتطور الزمن، فبعد أن كانوا يمجدونهم ويجلونهم كل الإجلال في العصور الأولى بدؤوا منذ القرن السادس قبل الميلاد ينتقدونهم[3] استجابة لوضعية المتلقي الجديدة وإرضاء للذوق العام الجديد.

مما تقدم يمكن استنتاج فئتين من المتلقين الواقعيين؛الأولى: فئة المتلقين التي ظهرت في عصر الملاحم* منذ القرن العاشر قبل الميلاد حيث كانت السيادة فيه للخيال الواضح في الشعر ممثلا في قصائد هوميروس وهزيود (Hesiod) التي استهوت هذه الفئة المتلقية فحفظتها وأنشدتها[4].

---

1 الشعر الإغريقي: أحمد عثمان، ص10.

2 تاريخ الفلسفة اليونانية: يوسف كرم، لجنة التأليف والترجمة والنشر، [د.ط]، القاهرة، [د.ت]، 1936م، ص57.

3 تاريخ الأدب اليوناني، محمد صقر خفاجة، ص15،16.

* عصر الملاحم أو فترة الأبطال والأساطير تمتد من القرن الخامس عشر قبل الميلاد وتنتهي في منتصف القرن الثامن قبل الميلاد حيث سادت فيها الأناشيد والملاحم وهي أول فنون الأدب اليوناني. ينظر: المرجع نفسه، 17.

4 قصة الفلسفة اليونانية: زكي نجيب محمود وأحمد أمين، دار الكتب، ط2، القاهرة، 1935، ص03.

وتمثل الإلياذة خير تمثيل هذه القصائد التي أعجبت بها الفئة الأولى الإلياذة ؛ إذ إنها شعر وبلاغة وقصص وتاريخ وأساطير يتغلب عليها وضوح الأسلوب وحسن العبارة وسمو الخيال والتأثير في الوجدان[1] ، يُضاف إلى ذلك مكانة الأديب العظيمة عند الإغريق؛ فهو يحظى بالتقدير والاحترام لأنه مُلهَم من الآلهة مباشرة، ومُكلَّف بأن يمنح بأشعاره الخلود للبشر[2]، وهذا ما جعل تأثير الإلياذة يتعدى زمان هذه الفئة، ومن ذلك أن الصورة التي رسمها **هوميروس** لآلهة الأولمب ظلت منطبعة في أذهان الإغريق قرونا طويلة، ولم يستطع الإغريق التحرر من هذا التأثير[3]، بل لم يستطع الفكر العالمي أن يتحرر من هذا التأثير في بعض المجالات الفنية.

استجابت الفئة المتلقية الأولى التي عاشت في عصر الأبطال للأدب الملحمي، لأنها اعتقدت أن الأدب ومن ورائه الأديب ينبغي أن يُعظَّم ويُقدَّس وهو ما يثبته **هوميروس** في إلياذته؛ حيث جعل الشعراء في منزلة عالية ؛ وذلك في صورة **أخيل** (Achille)البطل المعروف الذي يعزف على قيثارته متغنيا بمآثر الأبطال حين جاءه الرسل يستعطفونه ليعود إلى ساحة المعركة بعدما تخلى عن الحرب بسبب ما وقع بينه وبين **أغاممنون**[4].

وحتى تكتمل الاستجابة، فإن **هوميروس** يجعل **أخيل** من سلالة الآلهة يفوق اليونانيين جميعا ببسالته وقوته[5] ما يجعل الجمهور في حالة استجابة تامة لمضمون الإلياذة، لأنهم بصدد قائد لا يمكن أن يصلوا إلى نسبه، ولا أن يبلغوا قوته، فحسبهم أن يسمعوا خبره ويندهشوا لما يسمعون.

ويقوم المنشد بدور مركزي اتجاه الجمهور في كل هذا؛ فهو الذي ينقل إليهم الخطاب الأدبي شفاهة؛ والمنشد رجل يحمل أداة موسيقية يجتمع الناس حوله يستمعون إليه ليشجعوه،فيندفع هو في

1 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، دار علاء الدين، ط1، دمشق، 1999م، ص253.
2 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص17.
3 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص28.
4 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص15.
5 ينظر: تاريخ الأدب اليوناني: محمد صقر خفاجة، ص18,19.

غنائه، وإذا هو يقص عليهم في لغة عذبة رائعة أخبار طائفة من الأبطال يمثلون الثروة التي يطمحون إليها، والقوة التي يعتزون بها، والشجاعة والبأس، فإذا هو يخلب ألبابهم، ويستهوي عقولهم، حتى إذا فرغ من قصصه وغنائه التفوا حوله يهنئونه ويكرمونه[1] ،لأنه ذكر ما يحبون، ووصف ما يتمنون، وأرضى ذوقهم.

ولم يكن المنشد مجرد ناقل ومكرر لنص واحد في كل مرة، فقد يصيب الجمهور بالملل حينئذ، بل كان عمل المنشد إعادة تأليف لقصة معروفة في صيغ مألوفة ومعدة خصيصا لمناسبة معينة، وكان المنشد يدخل من التغييرات والإضافات في القصة التي يرويها ما يراه متماشيا مع ميول جمهور السامعين وقدراتهم[2]. بمعنى أنه يراعي أذواقهم ويحاول إثارتهم حتى يحقق الاستماع المنشود، مثل ما يحدث في الأوديسة التي تتناول مجموع حوادث منها بلوغ **أوديسيوس** (Ulysse) جزيرة نائية يرى فيها المتلقي طائفة من المناظر الغريبة، فيمر به منظر الجبابرة أكلة لحوم البشر، وبنات البحر الفاتنات والجزيرة الطافية على وجه الماء، وأنواع كثيرة من عجائب المخلوقات[3].

أما الفئة الثانية من المتلقين فهي التي أخذت في التغير تدريجيا ابتداء من القرن السادس قبل الميلاد من الناحية الدينية والأدبية الفكرية؛ فدينيا أخذ الناس ينتقدون الآلهة وأفعالها ويشكون في قدرتها بل في وجودها في بعض الأحيان، فقد هاجم **اكزنوفنس** (Xenophanes) الآلهة اليونانية وسخر من هؤلاء الذين استباحت عقولهم أن تستسيغ آلهة تولد وتموت وتضطرب مع البشر فيما يضطربون فيه ولام **هوميروس** و**هزيود** لأنهما ذكرا تلك الصور الشائنة للآلهة[4].

ومن الناحية الأدبية ظهرت ألوان جديدة من الآداب استجابة لذوق هذه الفئة الثانية منها الشعر التمثيلي الذي قسمه **أرسطو** إلى

---

1 ينظر: قادة الفكر: طه حسين، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1983م، ص 9-10.
2 ينظر: الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص240.
3 المرجع نفسه، ص253.
4 قصة الفلسفة اليونانية: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، ص39.

قسمين رئيسين: المأساة (tragedy- tragédie) والملهاة* أو الكوميديا[1] (comedy- comédie).

أما الناحية الفكرية فقد تبدلت عما كانت تناقشه وتبحث فيه تبدلا جذريا، حتى إنه يقال إن سقراط أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض، و صارت المواضيع المناقشة هي مواضيع تهم الإنسان من الناحية العقلية والخلقية والسياسية التي تعنيه في عالمه المعيش، فظهرت الفلسفة السفسطائية والسقراطية وغيرها نتيجة للمناخ الجديد الذي صار يعيشه اليوناني بعد دخوله عصر الديموقراطية وحكم الشعب.

جعلت العوامل الدينية والسياسية الجديدة المتلقي اليوناني مائلا إلى فنون أدبية جديدة ترضي ذائقته المتأثرة بالأوضاع الجديدة، فكانت كل من المأساة والملهاة من الألوان المفضلة التي تحقق له هذه الرغبة.

وأول ما يميز هذين الفنيين أنهما على درجة من الوضوح والصفاء والبساطة في الطرح ؛ وهذا ما يلائم الذات اليونانية التي تحب البساطة والوضوح متبعة المثل الإغريقي للفن " لاشيء في المبالغة" حيث يُنبذ كل غموض وإبهام[2]، ولأجل هذا الوضوح تظهر الشخصيات في التراجيديات اليونانية بسيطة للغاية[3].

والبساطة في الطرح كانت عنوان الذوق الأدبي الجديد؛ فمال الأدباء إلى الوضوح وحاولوا تجنب الغموض والإبهام؛ يقول **يوريبيديس** في كوميديا أريستوفانيس منتقدا ما يراه تعقيدا في تراجيديا **اسخولوس**: «**لقد تسلمت فن كتابة التراجيديا منك منتفخا بألفاظ طنانة وجمل ثقيلة الوزن، لذا كان علي أن أخفف من ثقل وزنها، وأخلصها من الكلمات الثقيلة، كما أنني تجنبت الثرثرة والمهاترة، وتجنبتُ الغموض والإبهام، وجعلت أول شخصية**

* تترجم (comedy) إلى ملهاة ومهزلة وثمة من يبقي الكلمة كما هي كوميدي حفاظا على خلفيتها الحضارية.

1 تاريخ الأدب اليوناني: محمد صقر خفاجة، ص256.

2 الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة: أديث هاملتون، ص54.

3 المرجع نفسه، ص274.

تشرح بمجرد ظهورها فكرة المسرحية الأصلية، واستعملت الجمل البسيطة».[1]

ولا تعني هذه البساطة والوضوح أن المتلقي واقع تحت أسر الأدب الاستهلاكي المباشر، إنما تعني أن التراجيديا والكوميديا تقترح على المتلقي جهدا لفك رموزها دون إبهام يغلق الطريق كلية أمام إدراك المعنى، بعبارة أخرى أن المتلقي اليوناني يمتلك قدرة أدبية - هي ثمرة الواقع الثقافي الراقي الجديد - تؤهله لفهم ما يقدم له من رسائل تميل إلى الوضوح واليسر أكثر مما تميل إلى الغموض والتعقيد.

ويلاحَظ في هذا الصدد أن كوميديا **أريستوفانيس** تعتمد على الأسلوب الساخر[2] المليء بالتلميحات الأدبية والملاحظات النقدية والاقتباسات الساخرة التي كان المؤلف واثقا في قدرة الجماهير اليونانية المتلقية على إدراكها[3]، بل كانت هذه الجماهير تظهر أحيانا في الكوميديا على أنها الطرف الأكثر ذكاء من الممثلين[4].

ولا يعود ميل الفئة الثانية إلى التراجيديا والكوميديا إلى الوضوح والبساطة فقط، بل يعود في جانب منه إلى البناء الداخلي لهذا الفن؛ أي أن الأديب نفسه يعتمد أسلوبا خاصا في بناء التراجيديا والكوميديا يجذب به المتلقي، **فسوفوكليس** على سبيل المثال يعمد إلى طريقة سرد مشوقة للمشاهد: إذ يبدأ من وسط الأحداث في مسرحياته ويقصد مفاجأة المشاهدين بالمشكلة التي يأتي ذكر أسبابها السابقة فيما بعد، فمثلا يستهل مسرحية **أوديب** (Œdipe) بالتفاف الشعب حول قصر الملك **أوديب** بعد أن قتل أباه وتزوج أمه وأنجب منها[5]، حتى يحقق عنصر المفاجأة عند المشاهد.

---

1 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص56.
2 الكوميديا وأساليب الإضحاك: نرمين الحوطي، البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع432، الكويت، يوليو 2006م، ص100.
3 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص46،45.
4 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص343.
5 المرجع السابق، ص335.

ويصل التواصل الأدبي بين النص والمتلقي في ضوء التراجيديا والكوميديا إلى مستويات مدهشة؛ حيث تتجنب المسرحيات الغموض والإبهام، وتعمد إلى إحداث التشويق في سرد الأحداث، وتنزع نحو الواقعية في شخصياتها وذلك بتقمصها لكل فئات المجتمع، فكان الجميع يشتركون في حوار المسرحية من السيد والسيدة والصبية والعجوز والعبد وغير ذلك وهم يلبسون ألبسة واقعية ممزقة في بعض الأحيان[1].

ويمكن النظر إلى جزء في الكوميديا باعتباره قمة التواصل الأدبي المباشر؛ فبعد أن يكون الجمهور في حالة من الاستجابة للشخصيات وحوارها على المسرح وسير الأحداث، يتجه الشاعر الكوميدي نحوهم ويتحدث إليهم مباشرة معلنا أن صراحته ونقده النزيه إنما هي للصالح العام[2]، وهي ما يعرف بالباراباسيس (parabasis)، وجماليتها أنها تحدث صدمة فنية للمتلقي تجعله يخرج من جو الخطاب المسرحي التمثيلي إلى الخطاب المباشر ثم العودة مرة أخرى إلى المسرحية، وهذا التوقف محطة مهمة ليفكر المتلقي في مضمون الرسالة وليعيد النظر إليها مرة أخرى فتكون الاستجابة أقوى.

بناء على ما تقدم يمكن القول إن المتلقي اليوناني الواقعي المحكوم بمعتقداته وبيئته وشفوية خطابه ولحظته الزمانية قد استدعى نصوصا أدبية معينة مصبوغة بطابع ترضي ذوقه وإحساسه ومعتقده وإيمانه وتحرك عواطفه ، وهذه النصوص تختلف باختلاف الزمن الذي ينتمي إليه؛ فالفئة الأولى من المتلقين الخاضعة لتأثير الأساطير والآلهة وعصر الإقطاع مالت نحو الملاحم والشعر القصصي، أما الفئة الثانية المتأثرة بالمجتمع اليوناني الجديد المحكوم بالديموقراطية والحريات والفكر الفلسفي الجديد صارت تطلب فنونا جديدة كالتراجيديا والكوميديا (الشعر التمثيلي) لأنها تجد فيه ما تطلبه فنيا.

1 ينظر: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص56.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص46-47.

والتقسيم المقترح ليس تقسيما دقيقا للغاية،إنما هو اجتهاد، ذلك أن عصور اليونان الأدبية متداخلة، والجماهير لا يتغير ذوقها بسرعة إنما يتم الأمر بحركة بطيئة جدا، كما أن اتجاه الفئة الثانية نحو الشعر الغنائي والتمثيلي لا يعني إطلاقا أن الملاحم قد صارت ميتة ، بل يعني أن الطابع العام الذي يغلب على المشهد الأدبي هو الشعر الغنائي والتمثيلي لا الملاحم. مع ملاحظة أن الشعر الغنائي يسبق زمنيا الشعر التمثيلي، إلا أنني آثرت أن أجعل الفئة الثانية شاملة لهما.

ويوجَد من النقاد في هذا الصدد من يقترح ثلاث فئات؛ الأولى تميل إلى الشعر القصصي المطلوب في مرحلة بداوة الأمة اليونانية وبدء تحضرها، والثانية تمثيل إلى الشعر الغنائي وذلك لما عظم حظها من الحضارة المادية وظهر التفكير العقلي والفلسفي فيها ، والثالثة يستهويها الشعر التمثيلي وذلك لما ازداد حظها من الحضارة والتمدن والنضج الفكري والفلسفي[1]. وهو اقتراح حسن إلا أن فيه سعيا نحو دقة يصعب إثباتها، فالفئة الثانية في حقيقة أمرها تتبع ـ كما أرى ـ الفئة الثالثة لأنها أقرب إليها في الذوق والتحضر والبيئة الفكرية والدينية والسياسية. وسيكون من العسير إثبات نقاط اختلاف جوهرية بين الفترتين.

وعلى العموم يمكن تلخيص نقاط التقاطع والاختلاف بين الفئة الأولى والثانية في الجدول الآتي*:

العنصر	الفئة الأولى: الجمهور المستمع	الفئة الثانية: الجمهور المستمع والمشاهد
الزمان	**تقريبي: حوالي القرن الخامس عشر قبل الميلاد إلى حوالي القرن الثامن قبل الميلاد**	**تقريبي:حوالي القرن السابع قبل الميلاد إلى حوالي القرن الثالث قبل الميلاد**

1 ينظر: حديث الأربعاء: طه حسين، دار المعارف ، ط12، ج2، مصر، 1976م، ص6.

* هذا الجدول خلاصة لعنصر المتلقي اليوناني الواقعي.

العصر	عصر الأبطال والأساطير (عصر الإقطاع).فترة النشوء الأدبي	عصر الحريات والديموقراطية والتغير السياسي. فترة التطور والازهار الأدبي
الحالة الدينية	سيطرة الآلهة وأنصاف الآلهة والأساطير	قيم الشك، وضعف تأثير الآلهة
الحالة الفكرية	ضعف التأثير الفلسفي	قوة التأثير الفلسفي، وتعدد الفلسفات
الفنون الأدبية المطلوبة بقوة	التراتيل الدينية (أرفيوس) الشعر القصصي: الملاحم؛ هوميروس (الإلياذة والأوديسة). هزيود (الأعمال والأيام)	الشعر الغنائي (كاليونس، صافو...) الشعر التمثيلي: التراجيديا والكوميديا (اسخولوس، سوفوكليس، يوريبيدس)
خصائص النصوص	المضمون:ذكر الآلهة، البطولات الخارقة، الأساطير. أعمال الناس الأسلوب: الوضوح والصفاء الأداة: الإنشاد التلقي: سماعي مباشر	المضمون: متنوع، يحاكي شخصيات الناس النبيلة والوضيعة، حوادث سابقة. الأسلوب: الوضوح والصفاء والتشويق. الأداة: النظم والمسرح التلقي: سماعي مرئي مباشر

2 - 2: المتلقي في الفكر الفلسفي اليوناني:

يقتضي البحث عن ماهية المتلقي في الفكر الفلسفي اليوناني تحديد جملة من الفلاسفة الكبار الذين كان لهم أثر في الحركة الفكرية قديما، ثم استقصاء مفهوم المتلقي ودوره من خلال أعمالهم الفلسفية، **كبروتاغوراس** (Protagoras) و**جورجياس** (Gorgias) ممثلين للفلسفة السفسطائية و**سقراط** (Socrates الحوار السقراطي) و**أفلاطون** ، و**أرسطو** (خاصة ما تعلق بمصطلح التطهير) و**لونجينوس** (Longinus مصطلح السمو).

يلاحظ أن الفلاسفة اليونان لم يتحدثوا بشكل أساسي وجوهري عن المتلقي، إنما ضمنوا ذلك في مؤلفاتهم وتحدثوا عنه عرضا في بعض الأحيان ولم يخصوه بأبحاث مستقلة، وكل ما يمكن أن يقال

عن المتلقي في فلسفتهم هو استنتاجات استقرائية أكثر منها أحكاما يقينية مباشرة.

رغم ذلك يرجع بعض الدارسين الغربيين أصول النقد المتعلق بالقارئ إلى أرسطو وأفلاطون، على اعتبار أن كلا منهما قد تحدث في بعض آرائه عن الأثر الذي يحدثه الأدب في القارئ[1]. وفي كل الأحوال فالفحص الموضوعي للفكر الفلسفي اليوناني يمكن أن يقدم لنا صورة مقبولة للقارئ المتصوَر عندهم، وهذا يجعل الفلسفة اليونانية مدخلا مهما من مداخل النقد الأدبي اليوناني.

يرى بعض الباحثين أن أصل بداية الفلسفة من بلاد اليونان، ومن أصحاب هذا الرأي **برتراند راسل** (B.Russell) و**سنتهلير** (Saint-Hilaire) و**فيكتور كوزان** (V.Cousin)، في حين يرى فريق آخر أن بلاد اليونان ليست مهد الفلسفة الإنسانية ومن هؤلاء **شارل فارنر** (C.Werner) **وغوستاف لوبون** (G.Lebon) وغيرهما[2]. وسواء أكان الصواب مع الفريق الأول أم مع الفريق الثاني فهذا لا يمنع حقيقة أن الفلسفة اليونانية هي أكثر الفلسفات الإنسانية القديمة أهمية وتأثيرا في الفكر الإنساني الحديث، ولهذا تم اختيارها كنموذج للفكر القديم في هذه الدراسة.

ظهرت الفلسفة اليونانية لعوامل عدة: تاريخية واقتصادية وسياسية وجغرافية و فكرية[3]؛ فالتاريخية تتمثل في اتحاد كبرى المدن اليونانية اسبرطة وأثينا، والاقتصادية في كون بلاد اليونان حلقة وصل بين الشرق والغرب وملتقى التجار والصناعيين، أما السياسية فتمثلت في ظهور ما يشبه النظام الديمقراطي الحر، وأما الجغرافي فلموقعها الاستراتيجي الهام.

فكان لهذه العوامل مجتمعة الأثر البالغ في ظهور الفلسفة اليونانية ونموها نموا هائلا مما جعلها نبع الفكر الغربي والإسلامي

1 الغذامي من الخطيئة والتكفير إلى النقد الثقافي: خالد سليمان (الغذامي الناقد عبد الرحمن السماعيل)، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1422هـ ، ص139.

2 ينظر: مهدي فضل الله: بدايات التفلسف الإنساني، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1994م، ص39.

3 ينظر: جميل حمداوي: مدارس الفلسفة اليونانية ومناهجها، موقع دروب، 24 مارس 2007م (موقع إنترنت).

في بعض مراحله، وقد مرت الفلسفة اليونانية في مسارها الفكري بثلاث مراحل أساسية[1]:

1- طور النشأة أو ما يسمى بفلسفة ما قبل **سقراط**.

2- طور النضج والازدهار ويمتد هذا الطور من **سقراط** حتى **أرسطو**.

3- طور الجمود والانحطاط و قد ظهر هذا الطور بعد **أرسطو** و**أفلاطون** وامتد حتى بداية العصور الوسطى.

يخص الحديث عن المتلقي في هذه الدراسة الفترة الثانية بالتفصيل باعتبارها قمة النضوج والاجتهاد الفلسفي اليوناني؛ حيث ستتعرض الدراسة إلى الفكر السفسطائي وكيف تمثل المتلقي ودوره مع إيضاح الاختلافات مع الإيليين في قضية المعنى، ثم الإشارة إلى جهود كل من **سقراط** و**أفلاطون**،ثم الإشارة إلى حيثيات المتلقي عند **أرسطو** خاصة ما تعلق منه بمصطلح التطهير في المسرح، بالإضافة إلى فكرة السمو عند **لونجينوس**.

سعى فلاسفة اليونان إلى التنظير متأثرين بالحركة الفكرية السائدة حينئذ، وقد نظروا إلى الكون والوجود نظرة شاملة لا نظرة جزئية، جاعلين الموضوعات* والأشياء ضمن دائرة الوجود الكبرى، ودرسوها في هذا الإطار وإذا عُدَّ حديثهم عن الوجود هو حديث عن المعنى في وجه من الأوجه[2]، فإن المسألة الأولى التي ناقشها الإيليون** والسفسطائيون هي مسألة المعنى، حيث انطلق

---

1 محمد عبد الرحمن مرحبا: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات بيروت، باريس،ط2 ، 1981،ص85.

* الموضوعات : ما بحثه الطبيعيون الأوائل في الماء أو الهواء أو النار، الفيثاغوريون في الأعداد.

2 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، دار الشروق،ط1، مصر،1997م، ص21.

** يعتقد الايليون في مذهبهم "بواحدية الوجود وثباته". وقد اقترن هذا المذهب بجملة الأفكار المنسوبة إلى بارمنيدس (= حوالي 540 - 450 ق.م)، إلا أن التدقيق في الأصول التاريخية لهذا المذهب، يرجح أن بذوره الأولى تعود إلى اكسينوفان (حوالي 560 - 478 ق.م) وانه استمّر بعد بارمنيدس بشخص تلميذه زينون الايلي (حوالى 490 - 430 ق.م). وقد نسبت فلسفة الإيليين إلى مدينة إيليا (Elea) وهي مستعمرة يونانية كانت في جنوب إيطاليا. ينظر: قصة الفلسفة اليونانية: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، ص37.

كل فريق من أرضية فلسفية مختلفة أدت إلى اختلافهم في هذه المسألة اختلافا جوهريا.

أما الإيليون فنظروا إلى الكون على اعتباره واحدا و ساكنا وثابتا، منكرين عليه الكثرة والحركة[1]، مما يجعل المعنى غير متغير عند المتلقي، والأشياء ثابتة متجانسة مستقلة بوجودها عن حواس الإنسان التي سعوا إلى تقويضها.

ويمثل هذا التيار الفيلسوف **بارمنيديس*** الإلياني (Parménidês) الذي قرر بأن الوجود هو جوهر الكون، حيث يقصي الأشياء التي تقع تحت الحس، لأن الحواس عنده فانية، أما الوجود فهو لا يتغير ولا يصير ولا ينشأ ولا يفنى وليس له ماض ولا حاضر ولا مستقبل[2]، حيث يملك المتلقي إزاء هذه الرؤية معنى واحدا تجاه الوجود لا يمكن أن يصل إليه عن طريق الحواس المضللة.

يعتقد السفسطائيون عكس هذه الرؤية ؛ فهم يرون أن الإدراك الحسي هو أصل المعرفة، وأن الحواس هي المعول عليها في هذا الإدراك، والمراد هنا ليس مطلق الحواس، إنما الحواس الفردية؛ أي الحواس في صلتها بالذات، وهذه الحواس لا تقدم لنا حقائق صادقة دوما لأن المحسوسات في تغير متصل، ومقياس التغير هو ما يظهر للحواس في لحظة زمنية محددة، ومن ثمة فإن الحواس تنقل لنا في كل مرة شيئا مختلفا[3].

وهذا يعني أن الحواس لا ترى الأشياء بموضوعية مستقلة، إنما تربط هذه الرؤية بالذات، فحين أتأمل وردة ــ مثلا ــ فإني أمنحها دلالة نفسية على الجمال والسعادة، وقد أمنحها في موقف آخر دلالة مادية، لا تعني شيئا سوى مظهر من مظاهر الطبيعة.

والحواس عند الإيليين هي طريق الظن المرفوض مطلقا عندهم؛ حيث إن بارمنيديس حدد طرق تحصيل المعرفة وماهية

---

1 تاريخ الفلسفة اليونانية: يوسف كرم، ص35.

* بارمنيدس الايلياني Parménidês : (540 - 450 ق.م): فيلسوف يوناني له قصيدة "في الطبيعة" قال فيها بالتوحيد المطلق وعدم التغير وأزلية كل شيء.

2 قصة الفلسفة اليونانية: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، ص42.

3 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص29

الوجود في طريقين: طريق الحق واليقين المرتكز على ثبات المعنى عند المرسل والمتلقي معا، وطريق الظن المستند إلى عمل الحواس غير الصادق[1]. لكن طريق الحق عند بارمنديس طريق إلهي غير قابل للمناقشة ؛ ففي مفتتح قصيدته التي قسمها إلى قسمين أيضا : سبيل الحق وسبيل الظن ألمح إلى أن قصيدته إلهام إلهي[2] ومن ثمة فإن المتلقي ملزم بالمعنى الثابت المقدس للكون المقترح من أصحاب هذه الفلسفة كمعنى وحيد، وهذا المعنى لا يترجَم إلا عن طريق اللغة، ولذا فالخطاب اللغوي المنشود عندهم لا يحتمل إلا معنى واحدا وهو معنى الحق الثابت، شرط أن تبتعد الحواس عن أي دور لها في بناء هذا المعنى.

وهذا ما يجعل المتلقي ــ في ضوء نظرة بارمنديس والإيليين بصورة عامة ــ ذا اتجاه تأويلي وحيد لكل مظاهر الوجود بما فيها الظواهر اللغوية، كما أنه ذو رؤية ثابتة للكون ككل على اختلاف مظاهره وتعدده، مما يعني إضفاء صفة الثبات ـ المتأتية من الأصل الإلهي ـ على الوجود وإلزام المتلقي بإدراك هذا الثبات.

2 – 2 - 1 المتلقي في الفكر السفسطائي:

إذا كانت صورة المتلقي في ضوء الفكر الإيلي خاضعة لتأثير الفلسفة الإيلية تأثيرا جليا، وتعكس الاتجاه الفلسفي السائد، فإن الفلسفة السفسطائية كانت بدورها مرآة صادقة للحياة الاجتماعية التي« **كانت تنكر كل شيء في نفسه، ولا تعترف إلا بشيء واحد وهو المنفعة الفردية والتي كان زعماؤها يطوفون في الأرض كما كان يفعل الشعراء القدماء يحملون الشك والإنكار، ويخدمون المنفعة الفردية ويعلمون الفرد كيف يلبس الحق بالباطل وكيف يعبث بعقول القضاة في المحكمة، وبعقول الجماعات في المجالس السياسية العليا، وكيف يعبث بعقول الأفراد ومنافعهم** »[3].

1 ينظر: الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص111.
2 ينظر: تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي: مصطفى النشار، دار قباء، القاهرة، 1998م، ج1، ص188، 189.
3 قادة الفكر: طه حسين، ص43.

وهذا يعني أن هذه الفلسفة لم تنشأ من عدم، بل كانت صورة حقيقية للبيئة، فالسفسطائيون كانوا تمثيلا دقيقا لعصرهم ولسانا ناطقا يعبر عما كان يخالج النفوس في ذلك الحين[1]؛ حيث جاءت السفسطائية استجابة ايديولوجية لحاجة اجتماعية سياسية صنعتها مرحلة انتصار الديموقراطية التي أتت على مفاهيم الأرستقراطية، وقوضتها نظريا وعمليا، وقد صاحب انتصار هذا النظام ظهور هيئات منتخبة[2] (محاكم، مجالس شعبية..).

وإذا تتبعنا أصل كلمة سفسطائي ألفيناها تعني أول الأمر الرجل الحكيم، ثم اختصت بمهنة المعلمين المتجولين الذين كانوا يتنقلون من مدينة إلى أخرى يعلمون الأفراد لقاء أجر موضوعات كثيرة[3]. وكانوا يعلمونهم موضوعات يتطلبها الجمهور آنذاك؛ **فبروتاغوراس** (Protagoras) كان يعلم قواعد النجاح في السياسة، وجورجياس كان يعلم البلاغة وعلم السياسة، و**بروديكوس** (Prodicus) قواعد النحو والصرف[4].

ولم يكن المنطلق في فلسفتهم التعليمية البحث عن الحقيقة الموضوعية المطلقة كما هو الحال عند الإيليين وتبليغها إلى المتلقي، بل كان الهدف غرس فكرة الشك بديلا عن الحقيقة المطلقة الإيلية، فجعلوا المتلقي يقبل الرأي ونقيضه، وفي هذا يشير **بروتاغوراس** إلى أن الآلهة موجودة لمن اعتقد ذلك، وهي غير موجودة لمن آمن بذلك[5].

وقد انتقل هذا الشك السفسطائي في القيم والمعتقدات إلى الأعمال الأدبية؛ وقد عبر **يوريبيدس** عن ذلك شكلا ومضمونا في مسرحياته: أما من ناحية الشكل فقد كان يعدل في الأساطير كما يشاء على غير ما وردت في الملاحم الهوميرية، وأما مضمونا فيتجلى في جرأته البالغة في التهجم على الآلهة وانتقاد المعتقدات[6].

---

1 ينظر: قصة الفلسفة اليونانية: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، ص 91.
2 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص127.
3 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص64.
4 قصة الفلسفة اليونانية: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، ص93.
5 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص128.
6 المرجع السابق، ص338.

اعتمد السفسطائيون على نسبية الأشياء بالنسبة للذات الإنسانية لتحقيق مبدأ الشك، خاصة ما تعلق بالأشياء المعنوية؛ ذلك أنهم جعلوا الحواس ـ كما سبقت الإشارة ـ السبيل الوحيد للإحاطة بالمعلومات، ولما كان الإدراك الحسي يختلف باختلاف الأشخاص كانت المعلومات التي تجيء عن طريقه مختلفة أيضا[1]، فما يراه الفرد أنه الحقيقة فهو حقيقة، وما يراه آخر حقيقة ثانية فهي كذلك بالنسبة إليه[2]، بغض النظر عن موقع الحقيقة في كل هذا.

وقد ارتكزوا على فكرة الظن التي حاربها **بارمنيدس** ، وهي مفهوم يقترب كثيرا من مفهوم التأويل، وجعلوها مدخلا أساسيا لتحقيق غرضهم في جعل المحتمل حقيقة واقعة[3].

ويرى ناظم عودة أن السفسطائيين قد وضعوا المتلقي في وضع مزدوج طبقا لما كانوا يعتقدون به من أن كل ملفوظ هو احتمال وهذا افتراض أول، وأن هذا الملفوظ ينبغي أن يحقق الإقناع وهو افتراض ثان، وقد سمح الافتراض الأول ـ حسبه ـ بتنشيط القدرات التأويلية للمتلقي، أما الافتراض الثاني فقد جعل المتلقي في حالة استجابة تامة للملفوظ[4] .

استعان السفسطائيون باللغة لتحقيق فلسفتهم الشكية (أو النسبية)، وقد نظروا إلى الكلمة نظرة تعظيم؛ فالكلمة عندهم (اللوجوس) جبارة في قوتها جسدها ضئيل لكن أفعالها مقدسة، فهي قادرة على أن تُذهب الخوف وتقضي على الألم، وتُدخل البهجة في النفوس، وتزيد من قدر الشفقة[5]، ولم يكن هدفهم من الكلمة إطلاقا قول الصدق أو السعي إليه، ذلك أن قوة اللوجوس تكمن عمليا في إيقاع عقل البشر وعواطفهم في الخطأ[6].

لا تتحقق نسبية الأشياء عند السفسطائيين من إدراك الحواس فحسب، بل اللغة نفسها تشارك في هذه النسبية؛ **فجورجياس** يلح

1 قصة الفلسفة اليونانية: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، ص119.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص98.
3 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص24.
4 المرجع نفسه، ص11، 12.
5 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص71.
6 المرجع السابق، ص72.

على أن الأفراد يعرفون الأشياء بشكل مختلف، وكل واحد منهم لا يستطيع أن يعبر عن هذه المعرفة وينقلها إلى الآخرين بسبب حاجز اللغة، فنحن نرمز للأشياء بكلمات معانيها فضفاضة وغير متفق عليها، وكل يفهم منها حسب هواه وخبرته[1] .

ولما كانت اللغة تتمتع بالنسبية، فقد لجأ السفسطائيون إلى الخطابة كشكل لغوي مؤثر ومحقق لأهم مبادئهم ؛ ذلك أن الخطابة (الريطوريقا) تعكس تصوراتهم المعرفية وتسعى في المقام الأول إلى إقناع المستمع[2].

وقد ظهرت الخطابة نتيجة للديموقراطية وظهور هيئات منتخبة كالمحاكم والمجالس الشعبية ، إذا زادت القضايا أمام المحاكم، وشاع الجدل القانوني والسياسي، فنشأت الحاجة إلى تعلم الخطابة والبلاغة والبيان[3].

وهذا يعني أن الخطابة لم تكن ثمرة خلاف فلسفي مع الإيليين في حقيقة الأمر إنما كانت استجابة لحاجة منفعية ومادية؛ ذلك إنه كان لنبوغ العلماء والشعراء والفنانين والمؤرخين والصناع والأطباء الأثر البالغ في تقوية الديموقراطية في جميع المدن اليونانية، فتعاظم التنافس بين الأفراد، وزادت أسباب النزاع أمام المحاكم الشعبية وشاع الجدل القضائي والسياسي، فظهرت الحاجة ماسة إلى تعلم الخطابة وأساليب المحاجة واستمالة الجمهور[4].

لم تكن غاية السفسطائيين من خلال الخطابة غاية معرفية خالصة، إنما هي غاية منفعية مادية بالدرجة الأولى، ويتجلى ذلك في تعليمهم الشباب كيفية خدمة الفكرة مهما كانت، بالحق وبالباطل، فكان شأنهم شأن محام يخدم قضيته من أي سبيل،فيعلمون كيفية غلبة الخصوم بكل الوسائل؛ عن طريق اللعب

1 ينظر : مدخل إلى الفلسفة: حسام الدين الآلوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005م، ص 167.
2 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص25.
3 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص128.
4 تاريخ الفلسفة اليونانية: مصطفى النشار، ص57.

بالألفاظ وبالاستعارات والكنايات الجذابة وبخداع المنطق وتمويه الحقيقة[1] لقاء أجر يتلقونه.

يرى السفسطائي أن تحقيق النسبية في الخطابة يبتدأ بمعرفة أهمية اللغة في الجدل وضرورة تحري دقة الألفاظ[2] من أجل استعمالها في جانب الخداع والتمويه، ولأجل ذلك يشير **جورجياس** إلى أن أفضل الشعراء التراجيديين هو الشخص الذي يكون محاكاته للحقيقة مقنعا ومخادعا، لأن الشعراء لا يهتمون بتصوير الحقيقة بقدر ما يهتمون بإدخال البهجة على نفوس السامعين[3]، ومن ثمة ارتبط أسلوبه بالمجاز والتشبيهات المتناهية في الجرأة والتورية والجناس واللحن والتكرار واستخدام الجمل المتوازنة في الطول والقصر والقول المباشر والتضاد[4]،مثل قوله :«**ماذا ينقص هؤلاء الرجال ويجب أن يكون لدى غيرهم؟ ماذا يكون فيهم ويجب ألا يكون في غيرهم؟ ليتني أستطيع أن أعبر عما أرغب. يا ليتني أرغب فيما أستطيع أن أعبر عنه، متفاديا غضب الآلهة، متفاديا حسد البشر مقدسة كانت شجاعتهم، لكن فناءهم كان بشريا**»[5].

بناء على ما تقدم يمكن القول إن فهم الهدف من فلسفتهم الإقناعية يساعد في فهم أصوب لأسس افتراضاتهم التي تقوم على جعل الأمر المحتمل حقيقة يقينية عن طريق الإقناع، وهو ما أُعتبر أصل مهم من أصول التأويل[6].

تعود فكرة المحتمل التي طبقت في الخطابة إلى نظرية **بروتاغوراس** في المعرفة التي تؤكد على دور الذات في إنتاج المعنى وذلك للمعطيات التي يمكن إجمالها فيما يأتي[7]:

1 قصة الفلسفة اليونانية: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، ص94.
2 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص129.
3 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص69.
4 المرجع نفسه، ص70.
5 المرجع نفسه، ص70.
6 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص24.
7 ينظر: المرجع السابق، ص24.

1 الإحساسات صادقة، وهي معيار الحقيقة.

2 المعرفة نسبية، لأن **بروتاغوراس** يعتقد أن الأشياء تبدو لك على نحو ما، في حين تبدو لي على نحو آخر.

3 الوجود متوقف على المدرِك، لأن "الإنسان مقياس الأشياء جميعا"*.

ولعل هذا ما جعل عملهم محل احتقار في عهد أرسطو وأفلاطون؛ فقد اعتبروا مجرد مغالطين ومتاجرين بالعلم، فكانوا يفاخرون بتأييد الرأي الواحد ونقيضه وبإيراد الحجج الخلابة في مختلف المسائل والمواقف[1].

يرى السفسطائيون أن أي موضوع فكري يحتمل وجهات نظر متعددة، وأن أي معنى يحتمل تفسيرات مختلفة، غير أنهم لم يحرصوا على تبيان كل وجهة نظر وشرح كل تفسير محتمل لإبراز التعدد التأويلي، بل كان اهتمامهم مقتصرا على وجهة نظر واحدة (لمنفعة ومصلحة معينة أو حاجة ملحة أو غير ذلك)، مركزين عليها، ساعين إلى إقناع المتلقي بها بغية التأثير عليه.

أرى مما تقدم أن السفسطائيين كانوا يولون أهمية كبرى لطرف المتلقي، حيث كانوا يسعون إلى التأثير عليه من خلال الخطابة ببنيات كلامية مرصعة بالبديع والزخارف اللفظية المؤثرة قصد إحداث استجابة عنده، وبالتالي إحداث فعل الإقناع، وهو ما يمثل غايتهم الأساسية. وقد جعلهم - هذا الأمر - يهتمون بالمتلقي من حيث جعله يتأثر ويفهم المعنى على النحو الذي يرتضونه ويريدونه لا على النحو الصائب والحقيقي، ولم يكن يعنيهم أن يكون المعنى المقصود صائبا أو غير صائب من الوجهة العقلية أو الأخلاقية، بل كان يعنيهم أن يصل هذا الموضوع إلى ذهن المتلقي في أحسن حال وأجمل ثوب، فيستجيب له استجابة قوية، ويعتقد اعتقادا راسخا بصوابه.

---

* المحور الذي دارت حوله فلسفة بروتاغوراس بل فلسفة السفسطائيين جميعا هو عبارته المشهورة " الإنسان مقياس كل شيء". ينظر: قصة الفلسفة اليونانية: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، ص96.

1 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص58.

2- 2-2 المتلقي في فلسفة سقراط وأفلاطون:

انتقد **سقراط** مبادئ الفكر السفسطائي لأنه قائم على الخداع والتمويه ولا يخدم الحقيقة التي يسعى إلى تثبيتها، فالحقيقة ليست لغوا ولا عبثا ولا باطلا، وكان يعلم الناس أن يكونوا نفعيين ولكن على الوجه الروحي الأخلاقي الذي يميز بين الجوهر والعرض[1] لا على الوجه الذي دعا إليه الفكر السفسطائي ؛ الذي يتهمه بالعبث واللعب[2].

ويكون ذلك حين يعمد الكتاب السفسطائيين إلى الغش؛ فيؤلفون خطابات في قضايا لم يعيشوها بأنفسهم، ويصدرون خطابا يقود إلى الغواية وبالتالي ينحطون إلى الجوانب السفلى في الوجود[3].

اعتمد **سقراط** لأجل محاربة الفكر السفسطائي طريقة خاصة لتثبيت الحقائق في ذهن المتلقي سميت "التوليد"؛لأنه يعتقد أن النفس مشتملة على الحقائق كاشتمال الأم على الجنين، وعمل الفيلسوف هو استخراج هذه الحقائق من النفس[4].

تقوم طريقة **سقراط** التوليدية على مرحلتين " التهكم والتوليد"[5] : ففي المرحلة الأولى ـ التهكم ـ كان يتصنع الجهل، ويتظاهر بالتسليم بأقوال محدثيه، ثم يلقي الأسئلة ويعرض الشكوك شأن من يطلب العلم والاستفادة ، حيث ينتقل من أقوالهم (الخاطئة) إلى أقوال أصدق منها ولكنهم لا يسلمون بها فيوقعهم في التناقض، ويحملهم على الإقرار بالجهل.

التهكم السقراطي هو تصنع الجهل وغرضه تخليص عقول المتلقين من السفسطائية الزائفة وإعدادها لقبول الحقيقة الثابتة،

---

1 قادة الفكر: طه حسين، ص61.

2 صيدلية أفلاطون: دريدا. تر/ كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، [د.ط]، تونس، 1998م، ص5-6.وقد ذهب دريدا إلى نقيض هذا الرأي لما بين أن الفلسفة ليست مؤكدة الانفصال عن نقيضها المزعوم في السفسطائية، ويضع سقراط ضمن دائرة الميتافيزيقيا التي يقلقها اقتراب الكتابة من اللعب والسحر، كما يقلقها تفتيت وحدة العائلة. ينظر المرجع نفسه، ص5-6(المترجم).

3 المرجع نفسه، ص6.

4 المرجع نفسه، ص64.

5 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص132.

لينتقل بهم إلى المرحلة الثانية ـ التوليد ـ مساعدا محدثيه بالأسئلة والاعتراضات المرتبة ترتيبا منطقيا على الوصول إلى الحقيقة التي أقروا أنهم يجهلونها ، فيصلون إليها وكأنهم استكشفوها بأنفسهم.

يمكن استنتاج أن المنهج السقراطي يساعد المتلقي على التفكير العقلي السليم الذي يقود إلى الحقيقة الثابتة، كما يساعد المتلقي أيضا على اكتشاف أخطائه وزلاته الفكرية والفلسفية فيقوم بإصلاحها ذاتيا، ولا ريب أن الإنسان الذي يتصور أنه أكتشف بنفسه الحقيقة يكون أكثر اقتناعا من الذي تعلم هذه الحقيقة؛ فالأول يحس بأنه مساهم قوي في كشف الحقيقة، والثاني ملزم بها مستهلك لها.

كان سقراط يجوب الطرقات ويتحاور محاورة فعلية مع الشباب من خلال منهجه التوليدي دون أن يكون همه المال عكس ما كان مع السفسطائيين، بل كان هو من يدفع المال حتى يجذب الناس إلى حديثه، وقد سعى إلى توجيه الشباب أخلاقيا وفكريا وعقائديا حتى إنه تعرض للمعتقدات اليونانية بالتسفيه ؛ فمال الجمهور إليه يستمع ويتحاور ويكتشف فلسفة هذا المتواضع، وكان يختلف عن فلاسفة عصره من حيث أنه لم يلتزم مكانا للدرس ولا موضوعا بعينه[1].

وقد جلب له هذا المنهج متاعب جمة؛ فثمة من الخصوم من يقدس الآلهة و يرضى بالواقع السائد والأخلاق السائدة فلا يحب منهج سقراط الفلسفي التحاوري ولا أهدافه، فاخترعوا له تهما عدة منها[2] : أنه أفسد الشباب، وأنه لا دين له، وأنه يعبث بالنظم السياسية القائمة.

جرته هذه التهم إلى المحاكمة، ولا شك أن لأسلوب سقراط التحاوري جوانب سلبية تجاه المتلقي؛ منها استخدامه المفرط للسخرية فهو لا يتخلى عن هذا الأسلوب حتى في أصعب المواقف. فنجده يقول **لأوطيفرون** (Euthyphron) وهو يشرح له ما سيقوله في المحاكمة : « **أما أنا فأخشى أنني أبدو لهم، بسبب محبتي للبشر،**

1 قادة الفكر: طه حسين، ص45،46.
2 المرجع نفسه، ص50.

موزعا ما لدي بغير حساب عندما أتكلم مع كل الناس، وذلك ليس فقط بغير أجر، بل وكذلك دافعا من جيبي في سرور لمن يرغب في الاستماع إلي، وهكذا، كما كنت اقول، فإذا كانوا يريدون السخرية مني... فلن يكون سوء في الهزر معهم وإضحاكهم في المحكمة»[1].

لكن هذا الإضحاك كلفه غاليا، فحينما سئل عن العقوبة التي يرى أنه يستحقها أجاب ساخرا أنه يرى أن تطعمه الدولة مجانا بقية حياته[2]، وهذا الجواب الاستهزائي بهيئة المحكمة كفيل أن يشدد من عقوبته ويجعلها أكثر قسوة.

كما أن **سقراط** ـ رغم أهدافه الأخلاقية والعقدية والفلسفية الجيدة ـ يسخر أحيانا من بعض محاوريه؛ ويتجلى ذلك في حواره مع **أوطيفرون** الذي يجعله محط سخرية مبطنة طوال الوقت، لكن نادرا ما ينتبه إلى هذه السخرية، بل هو يحملها محمل الثناء أو يأخذها على مأخذ الجد[3].

أما **أفلاطون** تلميذ **سقراط** فهو يتفق معه في كره السفسطائية، ويتفق معه في الحكم على المذاهب الفلسفية القديمة بالضعف أو الفساد أو العجز، كما يتفق في الحكم على الشعر وأثره السيء في نفوس الجمهور[4]، بالإضافة إلى اعتمادهما على الحوار في تبليغ فلسفتهما إلى المتلقي؛ إلا أن **سقراط** كان يحاور محاورة لسانية مباشرة، أي أنه يناقش أصحابه وتلاميذه بالفعل، أما **أفلاطون** فكان يحاور محاورة نظرية في الكتب[5].

فمعظم كتب **أفلاطون** عبارة عن مجلس يجتمع فيه **سقراط** مع الناس فيتحدثون ويتحاورون، ويشرف **سقراط** على الحوار وينقلهم

---

1 محاكمة سقراط: أفلاطون(ترجمة: عزت القرني)، دار قباء للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، مصر، 2001م، ص38.
2 قادة الفكر: طه حسين، ص51.
3 ينظر: محاكمة سقراط: أفلاطون(المترجم)، ص16.
4 قادة الفكر: طه حسين، ص79.
5 المرجع نفسه، ص92.

من موضوع إلى آخر ومن صعوبة إلى مثلها حتى ينتهي بهم إلى النتيجة الفلسفية التي كان يريد إثباتها[1].

أصبح أسلوب التحاور علي يدي **أفلاطون** وسيلة لاستمالة طبقة المثقفين ودفعهم إلى الاهتمام بالفلسفة الجديدة، مستهدفا الوصول إلى الحقيقة عن طريق السؤال والإجابة ليكشف عن الحقيقة من زوايا مختلفة[2] تماما كما كان الحال مع **سقراط**.

ويوجه بعضهم انتقادا لهذا الأسلوب المستخدم مع المتلقي؛ من ذلك أن القارئ الذي يفتقر إلى الخبرة لا يفهم المغزى الذي يلمح إليه **أفلاطون** بخصوص موضوع معين، إذ أنه يتحدث بأسلوب تمثيلي بلسانه ولسان **سقراط** مما يصعب على التفريق بين أفكارهما، كما أنه لا يعبر عن آرائه تعبيرا مباشرا ومرتبا ومنظما، فيكون القارئ ملزما على جمع أجزاء متناثرة من هنا وهناك ثم يسعى لتكوين رأي متكامل[3].

يسعى **أفلاطون** إلى توصيل فلسفته عن طريق الحوار، وفلسفته قائمة على تمكين المعاني الحقيقية الإلهية في عقل المتلقي، ولذا كانت أولى خطواته تخليص هذا المتلقي من سيطرة الفلسفة السفسطائية الخادعة؛ فحمل **أفلاطون** على السفسطائيين وأكد أن فكرهم قائم على الوهم لأنهم يعلمون الناس أشياء يعلمون هم أنفسهم أنها باطلة[4] .

ولإثبات ذلك وجه انتقادا للخطابة السفسطائية وقال إنها لا تهتم بالصدق أو العدالة، فهي فن الإقناع وهدفها الرئيس قلب الحقائق وإثارة الانطباعات الزائفة باستخدام اللغة الراقية، فهي حسبه رياء وزيف[5]، وهو ما يتعارض مع أهداف فلسفته.

وعموما فإن نقد أفلاطون للنظرية السفسطائية يتجلى في مجموعة من الأفكار أهمها[6]:

---

1 المرجع السابق، ص94.
2 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص97.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص97.
4 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص144.
5 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص115.
6 ينظر: قصة الفلسفة اليونانية: أحمد أمين وزكي نجيب محمود، ص125.

- قول بروتاغوراس إن ما يبدو حقا لشخص ما فهو حق بالنسبة له، هو وهم باطل أحيانا يكذبه الواقع والمستقبل مثلا.
- الاعتماد على الحواس سبيلا إلى العلم والمعرفة وهي تحمل إدراكات المتلقين المتناقضة في كثير من الأحيان.
- استحالة التعليم والحوار وبطلان الأدلة والبرهان بسبب ذاتية الحواس وغياب مرجعية خارجية يرجع إليها.
- لو كانت الحواس مقياس الحقائق كلها لاشترك الحيوان مع الإنسان في إدراك الحقيقة، لأنه يشترك معه في الجانب الحسي منها.
- القول بهذه النظرية لا يجعل فاصلا بين الحق والباطل.
- لا يخلو إدراك أي كائن من عنصر خارج عن عمل الحواس والذي يتدخل في عملية الإدراك.

يمكن استنتاج موقف أفلاطون تجاه القضايا الأدبية من خلال أعماله الفلسفية، ورغم أن أفلاطون لم يكن مهتما بالحالة الأدبية كاهتمامه بالمشاكل السياسية والاجتماعية والمعرفية، إلا أن اهتمامه بالأدب كان من حيث هو وسيلة لتقويم الانهيار في شخصية المتلقي اليوناني[1] ، لهذا استبعد معظم الشعراء من جمهوريته لأنهم يصورون في أعمالهم الوضاعة والخسة والنذالة وهو ما يخشاه على الجمهور اليوناني[2].

يرى **أفلاطون** أن أشد أخطر أنواع الشعر تأثيرا على السامعين هما الشعر التمثيلي (التراجيديا والكوميديا) والشعر الملحمي، وحجته في ذلك أن الشاعر يتقمص شخصيات، ويرغم المشاهدين والمستمعين على المشاركة في هذا التقمص[3] .

بمعنى أن الشعراء يعيشون في الخيال ويغرون من يستمع إلى أعمالهم أو يشاهدها أن يعيش فيه أيضا، ومن ثمة فهم يروون عواطف المتلقي بدل أن يجففوها، لأن الفرد حسب أفلاطون

1 ينظر: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: المرجع نفسه، ص98.
2 المرجع نفسه، ص98.
3 المرجع السابق، ص104.

مطالب بأن يتحكم في عواطفه لا أن تتحكم فيه وهذا هو الأصلح لسعادة الجنس البشري[1].

لهذا يرفض مثلا تمثيل بعض الشخصيات النسائية على المسرح حيث تظهرن في صورة نسوة مشاكسات أو كافرات أو باكيات أو عاشقات للعشق المحرم[2].

كما يرفض أن يجعل وظيفة الشعر مقتصرة على إدخال البهجة والسرور في المتلقي؛ فالغرض الأساس من الشعر هو التأثير على شخصية المرء وتشكيلها وإظهار أفضل ما في النفس البشرية وبالتالي مساعدة البشر على تحسين حياتهم، وبناء عالم أفضل[3] مرتبط بمذهبه المثالي.

بناء على ما تقدم يمكن القول إن كلا من **سقراط** و**أفلاطون** يسعيان إلى تثبيت الحقائق في ذهن المتلقي تثبيتا تاما وكاملا وذلك عن طريق الحوار الفعلي عند **سقراط** والنظري عند **أفلاطون**، وأن هذه الحقائق هي زبدة الفلسفة السقراطية والأفلاطونية، ترتبط عند **سقراط** بقيم أخلاقية ودينية وسياسية تخالف النظرة السفسطائية كل الخلاف، وترتبط عند **أفلاطون** بنظرية المثل وكيفية تحقيق مبادئ جمهوريته.

ويمكن ملاحظة أداة الحوار التي استحدثها سقراط في عملية التوصيل ومدى أهميتها وإيجابياتها تجاه المتلقي، وما تتيحه من تنشيط لقدراته الفكرية وعملية بناء المعنى واكتشاف الحقيقة، إلا أن جانب السخرية والهزل المفرط في بعض الأحيان قد أساء لهذه الأداة وعطل من وظيفتها الجوهرية وهي قيادة المتلقي برفق ويسر وذكاء إلى اكتشاف الحقيقة المنشودة من قبل الفيلسوف.

كما يمكن ملاحظة أن كلا من السفسطائيين و**سقراط** عرفوا باحتكاكهم المباشر مع المتلقي، لذا فهم يحوزون على إدراك دقيق بأساليب التأثير فيه، **فسقراط** والسفسطائيون يطبقون المبدأ نفسه(مبدأ المواجهة المباشرة) من حيث التعامل مع المتلقي لكنهم

---

1 المرجع نفسه، ص104.

2 المرجع نفسه، ص100.

3 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص116.

يختلفون في الغاية ، وعليه فهم أشد تأثيرا على المتلقي من الفلاسفة السابقين بفضل الاهتمام المباشر، على أن **سقراط** يستخدم منهج الحوار الذي يزيد من شدة تأثيره.

2- 2 - 3 المتلقي في فكر أرسطو:

يقود الحديث عن مفهوم التلقي عند **أرسطو*** إلى الحديث عن مصطلحي المحاكاة و التطهير؛ والتطهير مصطلح يستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني كاتارسيس (Catharsis) ، وقد يترجم أحيانا إلى كلمات تحمل معنى التطهير والتنقية أو التنظيف وهي الكلمة التي وردت في ترجمة **أبي بشر بن متّى"**** لكتاب **أرسطو** فن الشعر [1].

والكلمة اليونانية (Catharsis) في أصلها من مفردات الطب، وتعني التنقية والتطهير والتفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي. وقد ارتبط المعنى الأصلي القديم لهذه الكلمة بكلمة فارماكوس(Pharmakos)التي تعني العقار والدواء وعليها تلقى خطايا الجماعة للتطهر، وأصلها رقية سحرية، ثم أصبح معناها العقار الشافي، وهناك أساليب عدة للتطهير أبسطها التضحية بخنزير أو كلب أو ديك ثم امتدت الأساليب إلى خبرات كثيرة متكررة[2]، و مع الزمن تحولت الكلمة إلى مفهوم فلسفي و جمالي له علاقة بالتأثير الانفعالي الذي يستثيره العمل الأدبي أو الفني أو الاحتفال عند الممارس والمتلقي كل من جهته[3].

---

* أرسطو أو أرسطوطاليس Aristote (384 - 322 ق.م) : مربي الاسكندر. فيلسوف يوناني من كبار مفكري البشرية. تأثرت بوادر التفكير العربي بتآليفه التي نقلها إلى العربية النقلة السريان، وأهمهم إسحاق بن حنين. مؤسس مذهب "فلسفة المشائين". مؤلفاته في المنطق والطبيعيات والالهيات والأخلاق أهمها : "المقولات" "الجدل" ، "الخطابة" ، "كتاب ما بعد الطبيعة" ، "السياسة"، "النفس".

**متى بن يونس المنطقي (ت 940م) : فيلسوف وطبيب نسطوري. أستاذ الفارابي. أول من نقل عن اليونانية كتاب الشعر لأرسطو.

1 ينظر: مسرح (التطهير): مجلة أفق.(www.ofouq.com/archive00/sept00/aqwas1-6.html)

2 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص 58، 59.

3 مسرح (التطهير)، موقع إنترنت.

ارتبط مفهوم التطهير عند **أرسطو** بالناحية الأخلاقية على وجه الخصوص للمتلقي؛ لأن الفن متعلق بأخلاق المتلقين وخاضع لمهام إصلاح النفس بالاستزادة من الطبيعة، فمؤلفات الفن تسمو بالإنسان عن طريق تطهير روحه وتحرره من الشهوات السلبية[1] .

لذا يقترح الأعمال الفنية التي تتميز بالانفعالات الشديدة والمثيرة على هؤلاء الذين لا يسيطرون على مشاعرهم حتى تثار أكثر فأكثر لتصل إلى ذروة تطهرهم من التمادي في الانفعال وتعيدهم إلى حالة من الصلاح الأخلاقي والاتزان العاطفي[2].

وكنتيجة لذلك فإن المتلقي المعني بالتطهير هو ذلك الذي ينتمي إلى فئة الحرفيين والعمال وما شابه ذلك، أما فئة المثقفين فهي تتحكم في عواطفها وبالتالي فهي ليست بحاجة شديدة إلى التطهير[3]؛حيث يقسم **أرسطو** المتلقين إلى فئتين[4]: الرجال الأحرار المثقفين وهي الفئة المحترفة، وفئة السوقة والحرفيين والعمال وغير ذلك.

ينفعل المتلقي الذي ينتمي إلى فئة العمال والحرفيين (العامة) بشدة مع الأعمال الفنية، لذا يحرص **أرسطو** على تقنين الأعمال الفنية تقنينا يتلاءم مع غاية التطهير؛ إذ يحدد لأجل ذلك طبيعة البطل التراجيدي الذي لا ينبغي أن يكون قديسا ولا شريرا، لأن الرجل الطيب يثير الدهشة إذا أصابته كارثة، والشرير لا يثير أي إحساس في جل أوضاعه، فالهدف أن يشعر المتلقي بالشفقة من أجل إنسان أصابته كارثة لا يستحقها (**أوديب** مثلا) وبالتالي سيشعر بالخوف لأن البطل يشبهه[5].

بالإضافة إلى ذلك، فإن تحقيق المتعة عند المتلقي تبدأ حين يوحد بين عواطفه وعواطف البطل، وبما أن القديس والشرير لا

1 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص353.
2 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص175.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص175.
4 هذا التقسيم ورد في مقال السياسة لأرسطو: ينظر: المرجع نفسه، ص174.
5 المرجع السابق، ص135.

يحققان هذه الوحدة، يقترح **أرسطو** شخصية بينهما تتحول من السعادة إلى الشقاء بسبب هفوة* كبيرة يرتكبها[1].

يتدخل **أرسطو** في البناء الداخلي لأحداث التراجيديا حيث يجعلها مثيرة للشفقة والخوف، كما يجعلها تكشف عن تحول حظ الشخصية الرئيسية من السعادة إلى الشقاء ويكون هذا التحول مصحوبا بما يسميه التعرف، ويعني به اكتشاف حقيقة الأشخاص كما كان حال **أوديب** حين عرف حقيقة أمره بأنه قاتل أبيه ومتزوج من أمه، ويكتشف المتلقي ويتعرف إلى هذا التحول من خلال سير الأحداث المفاجئ[2].

يحرص **أرسطو** على أن تكون العلاقة بين أجزاء التراجيديا غير واضحة منذ البداية لتحقيق عنصر المفاجأة في سير الأحداث ، لأن هذه العلاقة هي ما يسعى المتلقي إلى اكتشافها[3]، ولأجل هذا فإن الشخصية التي يمكن أن تتناغم مع هدف تحقيق المفاجأة ينبغي أن تكون على تشابه كبير مع خصائص اللون الأدبي الذي تنتمي إليه.

تصور المأساة كما يرى **أرسطو** أنبل نماذج الناس (أوديب)، وتصور المهزلة أحطها، و يجب أن يكون بطل المأساة ذا شخصية كبيرة، وأن يظهر بمظهر لائق محترم،أما الوضيع فلا يصلح أن يكون بطلها والعكس مع الملهاة[4].

ولا يقتصر الأمر على شخصية التراجيديا، فمؤلفها نفسه مطالب بأن يتناغم مع عمله؛ إذ إن أقدر الكتاب التراجيديين هم الذين يشعرون بالمشاعر نفسها التي يريدون التعبير عنها، فالذي يشعر بالكآبة يستطيع أن يصور الكآبة بصدق وينقلها إلى المشاهدين[5].

---

* الهفوة تسمى الهامارتيا (الزلة) التي يمكن أن تكون خطأ أخلاقيا أو عقليا أو كليهما. ينظر: المرجع نفسه، ص136.

1 المرجع نفسه، ص136.

2 المرجع نفسه، ص134، 135.

3 المرجع نفسه، ص134.

4 تاريخ الأدب اليوناني: محمد صقر خفاجة، ص265.

5 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص155.

هدف التراجيديا تحقيق المتعة للمتلقي، وهذه المتعة المقصودة ليست عابرة، إنما هي متعة تقود إلى الشفقة والخوف والاحساس بالعاطفة المتطهرة والمصفاة[1]، وقد فرض هذا الهدف على **أرسطو** التقنين للتراجيديا بأن قسمها إلى أجزاء معلومة وهي الحبكة والشخصية واللغة والفكر والمنظر والأغنية[2].

كما جعل للمأساة طولا معلوما تؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة[3]، حيث إن طول الحدث لا بد أن يكون معتدلا وأقرب إلى القصر حتى يتمكن المتلقي المشاهد من استيعابه وتحقيق التطهير المنشود[4].

ويقصد **أرسطو** باللغة ذات الألوان من الزينة؛ اللغة المشتملة على الإيقاع والألحان والأناشيد[5] التي تدعم بدورها هدف التطهير، كما أنه يدعو إلى اجتناب توظيف الآلهة كمؤثر رئيس في التراجيديا، فهو يمكن أن يقبل بها ككاشفة عن الماضي أو المستقبل لكن لا يسمح لها بالتدخل في سير أحداثها[6]. وقد يعود هذا الأمر بالدرجة الأولى إلى موقف **أرسطو** من الآلهة ، كما قد يعود إلى رغبته في الاستجابة لذوق المتلقي اليوناني الذي ضعف تأثير الآلهة في نفسه.

أجد، في ضوء ما تقدم، أن فكرة التطـــــهير لدى "أرسطو" ترتـــبط « **بإثارة انفعالي الشفقة والخوف لدى المتلقي في أثناء المشاهدة، والتطهير ليس هو التطهر** purification **بالمعنى الديني ولا تطهير الجروح** purgation **بالمعنى الطبي. فقد يوحي هذان المعنيان بأن المتلقي عندما يذهب للمسرح تكون لديه انفعالات مختلطة أو شريرة، ثم تحدث لها في أثناء المشاهدة المسرحية وعقبها حالة من "الطهر" أو "الطهرانية". أو قد تكون لديه**

1 الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة: أديث هاملتون، ص185.
2 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص 127.
3 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص332.
4 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص134.
5 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص332.
6 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص140.

"أمراض انفعالية" يحدث لها "تطهير" في أثناء المشاهدة أو عقبها فتشفى»[1].

سعى **أرسطو** من خلال الفن إلى الوصول إلى التطهير التام عند المتلقي كما سبقت الإشارة. و الفن عنده ليس محاكاة لعالم المثل (كما هو الحال عند **أفلاطون)**، بل محاكاة للطبيعة بغية صناعة نموذج أفضل وأجمل منها[2] ، ويقصد بالمحاكاة تكوين عالم رمزي وخيالي، لا يقلد الأصل المثالي عند أستاذه **أفلاطون**، إنما هو واقع وملموس يؤدي إلى التطهير من الانفعالات الضارة[3].

يسلك الشاعر في ضوء فكرة المحاكاة ثلاثة طرق[4]: إما أن يحاكي الأشياء كما كانت أو تكون، وإما أن يحاكيها كما تقال أو تظن، وإما أن يحاكيها كما ينبغي أن تكون؛ لأن الشعر وسائر الفنون هي في الواقع صور مختلفة من محاكاة الواقع، بمعنى أن المواقف والأحداث والشخصيات التي يتم تصويرها في الشعر مثلا مطابقة للواقع في تعدد مظاهره[5].

أراد **أرسطو** أن ينقل نظام الطبيعة إلى الفن بواسطة المحاكاة[6]، لذا نظر إليها باعتبارها تجاوزا للطبيعة و إيجاد ما لم تستطع إيجاده[7]، وبذلك تسعى كل من المحاكاة والطبيعة نحو تحقيق شيء حي و ملائم، فضلا عن أن كلا منهما لا يُصنع إلا لغاية. ومهمة الفنان لا تنحصر في إمداد المتلقي بصورة مكررة لما يحدث في الطبيعة، وإنما تنحصر في العمل على التغيير من طبيعة الطبيعة[8].

---

1 التفضيل الجمالي: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001م، ص346.

2 النقد الأدبي الجزائري الحديث: عمار بن زايد. المؤسسة الوطنية للكتاب، [د.ط]، الجزائر، 1990م. ص26.

3 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص38.

4 ينظر: فن الشعر: أرسطو. تر /إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، [د.ط]، القاهرة، مصر، [د.ت]، ص 215. وينظر أيضا :النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص153.

5 ينظر: المرجع السابق، ص150- 151

6 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص41.

7 ينظر : فن الشعر : ، ص61-62..

8 الأصول المعرفية لنظرية التلقي : ناظم عودة خضر، ص42.

و يتوخى من هذا التغيير الذي يقصده ـ كنتيجة نهائية ـ تغييرا في ذهن المتلقي، وهو ما يتم بالتطهير،وحتى يتحقق ذلك على نحو مؤثر وفعال ؛ يشترط أن تكون أجزاء العمل الفني مرتبة ومتناسبة وواضحة؛ وبالتالي تتحقق أهم معاييرالعمل الفني الجميل عنده: وهي الترتيب والتناسب والوضوح[1].

أخلص مما سبق إلى أن عملية التطهير هذه تشتمل على جوانب انفعالية وجوانب عقلية؛ جوانب انفعالية ترتبط بإنجاز وظيفة التراجيديا من خلال مشاعر الشفقة التي تشتمل في جوهرها على انفعالات اقتراب (التعاطف أو التقمص)، وكذلك الخوف الذي يحوي بداخله انفعالات الابتعاد (أو المسافة النسبية). كما أن انفعالات أو عمليات معرفية أخرى قد تدخل أثناء فعل التلقي المسرحي كإثارة التوتر وإشباعه، أو الغضب أو الفرح أو الاستنكار[2].

تتوالد، خلال عملية المشاهدة في المسرح، المعاني والأفكار والأهداف والدوافع والاهتمامات لدى المتلقي. ومن ثم يقوده العمل المسرحي نحو حالة خاصة من الفهم الكامل، يتجاوز مجرد عملية تعاطف أو تقمص أو تطهير انفعالي مؤقت، لأن ما يحرص عليه **أرسطو** هو التطهير التام والدائم وليس مجرد نزوة عابرة يمر بها المتلقي. و الفهم الكامل والصحيح هو ما يسمح له بتطهير نفسه باقتناع وفهم ودراية من كل المشاعر والتوترات الضارة، وبالتالي يتحقق هدف الفن كما رسمه.

تأكيدا لأهمية التطهير بالنسبة للمتلقي قديما وحديثا، أورد **روبرت هوليب** (Robert C Holub) في الفصل الموسوم بالمؤثرات والإرهاصات أن كتاب **فن الشعر لأرسطو** يشتمل على فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية وهذا

1 الفكر الإغريقي: محمد الخطيب، ص352.
2 المرجع نفسه، ص346.

يمكن أن يُعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي[1].

يمكن أن يلاحظ اهتمام **أرسطو** بالمتلقي من خلال حديثه عن الخطابة أيضا؛ ويحدد هدفها في اكتشاف كل الوسائل الممكنة لإقناع المتلقي باختلاف مستوياته الاجتماعية والفكرية، وقد لجأ إلى تقسيم الخطابة إلى أقسام ثلاثة تتبع وضعية المتلقي.

القسم الأول سماه خطبة الدفاع التي يتسم أسلوبها بالبساطة الشديدة والمباشرة، كما تتصف بالدقة لأن المتلقي في هذه الحالة قاض واحد وجمهور قليل، لا تعتمد إلا القليل من الحيل البلاغية والتأثير العاطفي. ثم الخطبة التأملية التي تلقى أمام جمهور كبير وأسلوبها تغيب عنه اللمسات الفنية المتقنة رغم أنه يبدو كاملا إذا نظرنا إليه نظرة شمولية. والقسم الثالث جعلها للخطبة الاستعراضية التي تتميز بأسلوب دقيق وكامل قادر على إظهار اللمسات الدقيقة الرقيقة معبر عن كل درجات المشاعر الرفيعة، وتقع بين الخطبة التأملية وخطبة الدفاع (القضائية)، كما تناسب كل أنواع النثر المكتوب مثل الفلسفة والسياسة[2].

وعليه تظهر ثلاث فئات من المتلقين تتبع أنواع الخطابة؛ فالخطبة القضائية تستدعي جمهورا فئويا خاصا يمكن أن يُطلق عليه جمهور الحرفة الواحدة والتخصص الواحد. والخطبة التأملية تستدعي جمهورا عاما يمكن أن يندرج تحته المتلقي العادي ذو الثقافة المقبولة. أما الخطبة الاستعراضية فهي تتطلب جمهورا محترفا يحسن التواصل مع الخطاب الموجه له وهي اللون الذي يشجعه **أرسطو**.

ويظهر التأثير الفلسفي الأرسطي واضحا في تحديد أقسام الخطبة ؛ إذ يشجع الخطبة الاستعراضية على حساب التأملية حتى يتمكن الخطيب من إقناع المتلقي بأفكاره، ويرفض **أرسطو** أن تكون الخطابة مجرد دغدغة للعواطف وإثارة للقلق لأن ذلك لا

1 نظرية التلقي: روبرت هوليب. تر/عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، السعودية، 1994م، ص66.

2 ينظر: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص 168.

يتوافق مع غرض الإقناع، فأول ما ينبغي أن تراعيه الخطابة الصدق في المناقشة وعلى الخطيب أن يعرف أمزجة المتلقين وكيفية التأثير فيهم[1].

2- 2 - 4 المتلقي في بلاغة لونجينوس*:

استقراء مفهوم المتلقي عند **لونجينوس** هو بحث عن نظريته في السمو وتفتيش في معانيها؛ حيث وضع نظرية في السمو تشتمل على قيمة جمالية خاصة، تتضمن أنماطا متعددة للاستجابة[2].

يحدد **لونجينوس** مصدر السمو الرئيس في عظمة الفكرة والقدرة على تشكيل مفاهيم عظيمة ، ويتحقق ذلك في النبل الروحي للشخصية، ثم الاحساس العاطفي الجارف الذي يبلغ تأثيره إلى المتلقي، شرط أن يكون استخدام الصورة بشكل غير لافت له، حتى لا يتغلب اهتمامه بالأسلوب على اهتمامه بالمعنى[3].

و السمو عنده له معنيان: « **الأول يظهر على نحو ملموس في العمل الأدبي، فهو امتياز خاص وبراعة في التعبير. والثاني فيه مسحة أفلاطونية، فهو صدى لروح عظيمة، لذلك فإن الفكرة في بعض الأحيان تثير الإعجاب دون النطق بكلمة واحدة، وذلك بسبب ما تضمنته من عظمة في الروح**»[4].

ويتجسد السمو الذي يظهر في العمل الأدبي في الكتابة، وقد ناقش في مقالته عن السمو خصائص الكتابة الجيدة وكيفية وصول الكاتب إلى قمة الجودة مفكرا في الصياغة الجيدة للفقرة[5]. ويرى أن الكتابة موهبة تولد مع الإنسان لكن لابد من تهذيبها وتنميتها وذلك

---

1 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص165،164.

* ديونوسيوس لونجينوس longinus dionysius كتب مقالا بعنوان " عن الأسلوب" أطلق عليه مكتبة تسير على قدمين، كان محل جدل في حياته وهويته وعصره بين الدارسين. ينظر: المرجع نفسه، ص359.

2 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص51.

3 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص362.

4 المرجع السابق، ص51.

5 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص361.

من خلال أساليب يسلكها الكتاب مثل أسلوب المحاكاة والمحسنات البديعية وغيرها[1].

يجب أن يتم سبيل السمو عن طريق الصنعة والفطرة معا؛ ذلك أنه يرفض بوجه خاص الفكرة التي تذهب إلى أن التأثير في المتلقي يمكن أن يتم عن طريق الفطرة وحدها، دون عون من الصنعة، وعلى الرغم من ذلك فإن أهم مصدر للسمو الفني هو العظمة الفطرية التي تمنح موهبة إدراك الأفكار العظيمة، وقوة توليد العاطفة واستلهامها[2].

ذلك أن الجلال هو أثر من آثار العقل الجليل والسامي، ولهذا فهو يشدد على الاهتمام بشخصية الكاتب(الشاعر أو الخطيب أو غيره من المبدعين) ويؤكد وجوب استخدامه الدائم للغة الحماسة والإلهام [3] حتى يثير المتلقي، وبالتالي يحقق التواصل في أسمى مظاهره. فالإنسان الجليل (السامي) يرتفع بالمتلقي تجاه عظمة الإله الروحية، على حد تعبير **لونجينوس**[4].

لذلك يلح على استخدام المفردات الوقورة والعبارات الراقية لجعل المتلقي مستجيبا للمعاني استجابة قوية[5].

نحو رؤية بحر عاصف ـ مثلا ـ أو منظر بركان تجعل المتلقي يتأمل عظمة الخالق وقوته، كما أن رؤية منظر الغروب أو منظر الشلال تجعل المتلقي في جو من الإجلال والتعظيم لمبدع هذا الجمال.

يعرف **لونجينوس** السامي (الجليل) بأنه« **كل حافل بالإيحاء، وما يصعب بل يستحيل صرف الانتباه عنه، وما يبقى في الذاكرة قويا ولمدة طويلة»**[6]. فالعمل الأدبي الذي يحوي عناصر التأثير، هو ذاك الذي يخلد في ذاكرة المتلقي ويستحوذ

---

1 المرجع نفسه، ص361-362.

2 حسن البنا عزالدين:الشعر والجنون.

http://www.aljazirah.com/1999/19990318/cu7.htm.

3 المرجع نفسه.

4 المرجع نفسه.

5 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص362.

6 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص52.

على اهتمامه، وما دام المتلقي مغرم بكل ما هو سام وجليل فإن روحه **« تتأثر غريزيا بالسمو الحقيقي، فتسمو معه، ثم تحلق بكبرياء، وهي تفيض بالسرور والزهو، وكأنها هي التي أنتجت ما سمعته»**[1].

ولو تصفحنا مقالته **عن الأسلوب** لوجدناه يقدم بوضوح طريقة متميزة في الصياغة والتأليف والكتابة تؤثر على السامع المتلقي :

« سوف تبحر من مدينة "إليفاتين Elephantine**" صاعدا، وعندها ستصل إلى سهل منبسط، وبعد عبور هذا السهل سوف تستقل سفينة أخرى وتبحر لمدة يومين، ومن ثم تصل إلى مدينة عظيمة اسمها "ميرو** mero**"، ألا تلاحظ يا صديقي كيف يقودك خيالك عبر المكان بواسطة "هيرودوت*** Hêrodotos**" (وهو صاحب التعبير الذي علق عليه "لونجينوس") ويجعلك ترى ما تسمعه؟**[2] **».**

تضع أفعال الخطاب الشخصي المباشرة في مثل هذه الحالات (ألا تلاحظ يا صديقي) المستمع في المشهد المجسد، حيث يظهر وكأن هذا الحديث موجه نحو شخص واحد وليس إلى الجميع، ذلك إن **لونجينوس** يسعى إلى جعل مستمعه شخصا يقظا وأكثر حماسة وحضورا ومشاركة؛ فهو يحرص على لفت انتباهه حين يخاطبه باستخدام خطاب كلمات موجهة إليه شخصيا، مما يجعل المتلقي يشعر شعورا حقيقيا بالمشاركة الفعالة[3].

وعلى الرغم من الاهتمام البالغ الذي منحه للمتلقي، من خلال معنى المشاركة، فإن هذا الاهتمام لا يصل إلى مستوى ما تعنيه كلمة المشاركة في النظرية الحديثة؛ حيث إن معناها عند

---

1 المرجع نفسه، ص52.

* هيرودوتس Hêrodotos (484 - 425 ق.م) : مؤرخ ورحالة يوناني لقب ب"أبي التاريخ". زار العالم المعروف آنذاك لاسيما العراق وفينيقيا ومصر. له " تاريخ " هو من أهم المراجع لمعرفة أخبار الأمم القديمة وأساطيرها.

2 جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفانج أيزر). : سامي إسماعيل، المجلس الأعلى للثقافة، [د.ط]، القاهرة، مصر، 2002م ، ص33.

3 المرجع السابق، ص33.

لونجينوس لا يرقى إلى المعنى الذي يدعو إليه أصحاب النظرية الحديثة[1] ، حيث العمق والشمولية وإعادة بناء المعنى (نقد القارئ في العصر الحديث).

طبق **لونجينوس** فكرة السمو في ميدان الأدب على اعتباره استجابة كبرى تتحقق بأشكال مختلفة في التعبير الأدبي، وتمتلك القدرة الكبيرة على إحداث التأثير التام الذي لا يقاوم، والذي يتجاوز حجة الإقناع؛ ذلك أن « **اللغة الرفيعة لا تقنع المستمعين ولكنها تُدخل الطرب إلى نفوسهم، وفي كل وقت، وعلى كل حال، يتغلب الكلام المؤثر بسحره الذي يغمرنا به على غيره من الكلام الذي يهدف إلى الإقناع والإرضاء. إن السيطرة على قناعاتنا أمر ممكن عادة، أما ما هو سام في بلاغته فأثره لا يقاوم وقوته عنيفة تسيطر على أفئدة المستمعين**»[2].

فهو ـ إذن ـ يركز على السامي باعتباره يؤثر في المتلقي، لا بقوة حجته وبرهانه، إنما بسموه وجلاله وتعاليه؛ إذ إن الإنسان يتأثر بكل ما هو سام في الحياة، ويصبغ نوعا من الهيبة والإجلال على كل أمر يلمح فيه سموا وجلالا، مما يحدث في ذات المتلقي نوعا من الرهبة والانبهار، و يستمر ذلك مدة من الزمن.

كانت اللغة عنده شكلا من أشكال القوة[3]، التي تتحقق بواسطة اللغة الرفيعة ، حيث يُفترض فيها امتلاك قوة و قدرة على الاستجابة والتأثير في المتلقي، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال خمسة مصادر للسمو هي[4]:

1 ـ القدرة على خلق الأفكار العظيمة، وتتأتى إما من نبل متأصل في الكاتب، أو من براعة في اصطفاء المواضيع ذات التأثير البليغ وتنسيقها.

2 ـ العاطفة المتأججة الملهمة.

---

1 المرجع نفسه، ص 34.

2 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص53.

3 جماليات التلقي: سامي إسماعيل، ص 34.

4 محاضرات في الأدب الأوروبي (ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية): حسام الخطيب ، ص 425.

3 ـ حسن استخدام المؤثرات والمجازات الأسلوبية والبلاغية.

4 ـ اختيار الكلمات ودقة الألفاظ وجمال اللغة.

5 ـ المقدرة الإنشائية الرفيعة و الجليلة.

وتعمل هذه المصادر الخمسة، التي ينبغي أن تتميز بها اللغة لتجسيد السمو، مجتمعة؛ حيث ينبغي أن تحقق التناغم والتلاحم حتى تكون لها قدرة التأثير على الجمهور تأثيرا قويا وحاسما، إذ لا قيمة لها إذا حالت دون تحقيق المقدرة على خلق الاستجابة، لأجل ذلك « **انتقد سيسلياس لأنه حذف الانفعال العاطفي من هذه المصادر، فقال: "لا شك أنه مخطئ إذا فعل ذلك". معتمدا على أن سمو البلاغة والانفعال العاطفي وحدة كاملة، أو ظن أنهما أمر واحد، لا انفصال لأي أحدهما عن الآخر، إذ أن هناك بعض الانفعالات التي تبعد بعدا شاسعا عن السمو، وهي من طبقة أدنى، مثال ذلك الرأفة والحزن والخوف، ومن ناحية أخرى توجد أمثلة عديدة على بلاغة سامية مستقلة عن الانفعالات العاطفية**»[1].

يتضح مما سبق، أن الانفعال عنده لا يمثل دوما سموا، فثمة انفعالات لا تحققه، ذلك أن السمو مقدرة، وعلى الكاتب أن يحسن اختيار الانفعالات التي تسهم في صنع السمو البياني عند السامع الموجود دوما طرفا في مقياسه[2].

ففي تعليقه على فقرة منسوبة **لهوميروس** *:

« وإلى أبعد مدى تستطيع أن تميز عينا رجل، عبر ضباب البحر، رجلا يحدق وهو جالس على صخرة من بحر حالك خمري، تثب خيول الخالدين طاوية هذا المدى بقفزة واحدة عالية الصهيل»[3] يقول :

---

1 الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص54.

2 المرجع نفسه، ص55.

* هوميروس Homêros (القرن 9ق.م) شاعر ملحمي يوناني. قيل إنه كان أعمى. نسبت إليه أشعار" الإلياذة" و"الأوذيسة" و"الأغاني الهوميرية" التي أثرت تأثيرا عميقا على مستقبل الشعر الأوروبي والإنساني.

3 الأصول المعرفية لنظرية التلقي : ناظم عودة خضر ، ص50.

« إنه يجعل من اتساع الكون مقياسا لقفزتهم . إن سمو هذه الصورة طاغ لدرجة تجعلنا نطلق صيحة تعجب بشكل طبيعي متسائلين: ترى لو قفزت هذه الجياد الإلهية مرتين متتابعتين ألا تجتاز حدود هذا الكون!»[1].

يعقب **لونجينوس** على المقطوعة السابقة بالتعجب والتساؤل؛ رغبة منه في تبيين قوة الصورة الإيحائية المؤثرة في المتلقي، ذلك إن السامع حين يطرح على نفسه إمكانية قفز هذه الجياد مرتين فهو يسهم في إنتاج معنى من جهة، ويسهم في قراءة تأويلية بسيطة للنص من جهة أخرى، مما يجعله مشاركا وحاضرا ومنتبها أثناء قراءة العمل.

ويرى إلى جانب ذلك ـ من أجل جذب السامع إلى العمل الفني ـ **« أنه من الضروري أن نجد مصدرا واحدا لهذا السمو، وهذا المصدر هو الاختيار المنظم لأهم العناصر الموجودة، وجعلها في شكل منسجم متسق، وهو حسن التركيب، وكل هذا لأجل تكوين ما يدعى بجسم واحد؛ فالاختيار المنظم يجذب السامع بحسن انتقاء الأفكار، كما أن القدرة على التركيب تجذبه في جمعها لهذه الأشياء المختارة، فمثلا تختار "سافو**Sapho** " العواطف الملازمة للانفعالات المحمومة من كل مكان في حياتها الواقعية، ولكن تُرى أين يظهر امتيازها الأسمى؟ إنه يظهر في مهارة اختيارها وربطها بإحكام أكثر الحالات الانفعالية لفتا للأنظار، وأشدها عنفا»**[2].

بمعنى أن الانفعالات التي تحقق السمو هي تلك التي تترك أثرها في السامع وتلفت نظره وتشد اهتمامه، وليس مهما إن كانت هذه الانفعالات تلقي الرهبة في القلوب أو تنتهك حرمة الشعور، إنما المهم هو أن تخلق استجابة وتأثيرا عند المتلقي. وهذا ما يحرص عليه.

---

1 المرجع نفسه، ص55.

**سافو Sapho (نحو 625 - 580 ق.م) : شاعرة يونانية امتازت بالغزل.ذاعت شهرة دواوينها التسعة في التاريخ القديم.فقدت أكثر أشعارها .

2 المرجع نفسه، ص57.

يمكن القول إجمالا إن نظرية السمو عند **لونجينوس** تتلخص في سعيها لتمكين المعنى الفني في ثوب أنيق، حيث يُصبغ الأسلوب بهالة من الجلال والسمو باعتماد خصائص لغوية وأسلوبية متنوعة، لجعل المتلقي في حالة من الرهبة والشعور بالعظمة تجاه ما يسمع، فلا يجد مناصا من قبول التأويل والفهم الذي رسمه المبدع، فيتمكن المعنى من نفسه، ويستسلم لسمو العمل الفني وجلاله فتتحقق غاية هذا الفكر.

يمكن أن يشار إلى الفيلسوف **أريستارخوس*** (Aristarchus) وفكرته المتعلقة بدور المتلقي في إكمال المعنى كإسهام مهم في الفكر القديم؛ إذ يرى أن الشاعر له حرية كاملة في عرض الأحداث وترك بعض التفاصيل ليكملها المتلقي، ومثال ذلك مخاطبة الإله **زيوس** للإله **أبوللون** (كان قبل ذلك في ميدان القتال) فوق جبل ايدا، فالشاعر ليس مضطرا إلى شرح كيفية وصول **أبوللون** إلى الجبل[1] وإنما يترك هذا للمتلقي ليتمه ليكون بذلك طرفا مشاركا بدور بسيط في العمل الأدبي.

كما أنه ثمة فكرة مشابهة تُنسب إلى الفيلسوف **ثيوفراستوس*** (Théophraste)وملخصها أن الخطيب يمكن أن يترك لخيال المستمع المتلقي فرصة الاستنتاج، وبذل الجهد في التخيل ، ومن ثمة سوف يصير هذا المستمع شاهدا يدلي بشهادته مدافعا عن أفكار الخطيب الموجزة.[2]

بناء على كل ما سبق (الفكر السفسطائي، و**سقراط، وأفلاطون**، وآراء **أرسطو**، وآراء **لونجينوس**)، يمكن القول إن التأويل في النظرية القديمة يقوم على كشف معنى المؤلف ووسائل تمكينه، فاقتربت مباحث هذه النظرية من البحث الأسلوبي، على

---

* أريستارخوس Aristarchus البيزنطي (217 ق.م 145 ق,م) مسؤول مكتبة الاسكندرية عام 180 ق.م: ينظر: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص212.

1 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص215،214.

* ثيوفراستوس ولد في أريسوس eresos عام 372 ق.م مات عام 287 ق.م، تولى رئاسة اللوكيوم، وأضاف مجموعة من الأبنية، اتبع في تعليمه إرشادات أستاذه أرسطو. ينظر: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص179.

2 النقد الأدبي عند الإغريق والرومان: عبد المعطي شعراوي، ص182.

عكس النظرية الحديثة في التلقي التي تقوم بإعادة بناء المعنى من خلال فعل الإدراك. فعملية الإدراك عملية دالة في النظرية الحديثة، في حين أن وسائل الأسلوب هي التي تكون دالة فقط، في النظرية القديمة. وهذا فرق جوهري بين النظريتين[1].

لا يعني هذا الأمر قطيعة بين النظرية القديمة والحديثة، فلقد اجتهد الفلاسفة والمفكرون القدماء مثل **سقراط** و**أفلاطون** و**أرسطو** والمحدثون مثل **هيغل** (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) و**ديكارت** (René Descartes) في بناء صرح الفلسفة، وإرساء أسس النظم الفكرية الكبرى، وصياغة الأسئلة الفلسفية الجوهرية ، ومن جاء بعدهم من فلاسفة القرن العشرين **كجون ديوي** (John Dewey) و**برغسن** (Henri Bergson) و**برنارد رسل** (Bertrand Arthur William Russell) و**هوسرل** (Edmund Husserl) و**هايدغر**(Martin Heidegger) و**سارتر** (Jean-Paul Sartre) و**دريدا** و**هابرماز**(Jürgen Habermas) انهمكوا بصورة عامة في تحليل نظم ذلك الصرح الكبير [2] تأسيسا ونقدا وتقويضا واستثمارا، وفي الفصل الخاص بالمتلقي في الفكر الغربي سنلمس تأثير هؤلاء الفلاسفة اليونانيين على النقد الحديث والمعاصر، وسنرى أن النظريات الحديثة والمعاصرة هي امتداد طبيعي وقوي للفكر اليوناني كما يلاحظ ذلك بوضوح عند دريدا.

3 - المتلقي (السامع) في العصر الجاهلي:

يتطابق مصطلح المتلقي ومصطلح السامع في عصر الرواية عند العرب القدماء، كما يتطابق أو يتداخل بمصطلح الجمهور[3]. ولاستقراء وضعية المتلقي في العصر الجاهلي يُستحسن التعرض للبيئة التي عاش فيها واللغة التي كان يستقبل بها النصوص الأدبية وأدوات التلقي التي يستخدمها لذلك.

---

1 الأصول المعرفية لنظرية التلقي : ناظم عودة خضر، ص50.

2 معرفة الآخر: (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة): عبد الله إبراهيم وآخرون، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 1992م، ص7.

3 من صور التلقي في النقد العربي القديم: ظافر بن عبد الله الشهري، ص 59.

و يمكن الحديث عن نوعين من المتلقين في العصر الجاهلي: متلق ناقد ومتلق مستمع، فالمتلقي الناقد يملك القدرة على إصدار الأحكام بين الشعراء، أما المتلقي المستمع فهو لا يختلف كثيرا عن المتلقي الناقد إذ يملك ذوقا عاليا يجعله قادرا على أن يكون في بعض الأحيان في مستوى الشاعر؛ بيد أنه لا يصدر الأحكام النقدية. وسأتعرض أولا لوضعية المتلقي السامع وسأبدأ الحديث عن بيئته ثم لغته لفهم وضعيته فهما سليما.

تمتاز البيئة الجاهلية صحراوية في جملتها بمناخ حار جدا وأمطار قليلة ينتظر الناس نزولها بشغف، ولذلك سموها الغيث، فكثرت لأجل ذلك الرحلة عندهم لطلب الماء والكلأ[1]، فجعلهم هذا يحرصون على الماء والكلأ ويدققون في كل صغيرة وكبيرة لعلهم يجدون منبعا للماء أو مصدرا للكلأ. فنشأت بين الجاهلي والطبيعة علاقة قوية جدا منطلقها الدقة في تأمل كل مكوناتها التي ترى بالعين المجردة وهو ما يبينه الاستخدام البليغ للغة.

ولقد ارتضى الجاهلي لنفسه لهجة قريش التي عظم شأنها في شمال الجزيرة العربية شرقها وغربها على باقي اللهجات، وأصبحت اللغة الأدبية الرسمية التي يصوغ فيها الجاهليون أدعيتهم الدينية وأفكارهم وأحاسيسهم، ويدل على ذلك سوق عكاظ، فقد كانت سوقا أدبية وكان الخطباء يرتجلون خطبهم وينشد الشعراء قصائدهم[2] .

وقد أتاحت اللغة القرشية الراقية والبليغة للشاعر أن ينظم قصائد غنائية منذ البداية، لأنه مفطور على حب الغناء؛ حيث عمد إلى «**ترتيب النغمات الطبيعية التي تروق سمعه وتسكن إليها نفسه، وعليه فإنه أخذ يقلد ما يقع في مسمعه من الأصوات، فنظم في أول الأمر اتفاقا أو عمدا بعض مقاطع وتغنى بها ثم أخذ يترقى**

1 ينظر: الأدب العربي بين البادية والحضر: إبراهيم عوضين، مطبعة السعادة،[د.ط] ، 1983م، 1403هـ، ص 19. وينظر أيضا: تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي): شوقي ضيف، دار المعارف، ط24، القاهرة، مصر، [د.ت]، ص20-21.

2 تاريخ الأدب العربي: شوقي ضيف، ص134،133.

هذا العمل وينتظم حتى صار على النحو المعروف في أواخر العصر الجاهلي»[1].

ذلك أن الشاعر يتفاعل تفاعلا ابتداعيا لا اتباعيا مع الطبيعة، فهو يفكر في شيء محسوس يفهمه، ويشعر بعاطفة شخصية يتأثر بها، ويرى مشهدا شيقا يقع من نفسه موقعا لطيفا، فيصور كل ذلك بما لديه من الألفاظ تصويرا صادقا، ولهذا فشعر الجاهليين لا يختلف عن حقيقة حياتهم البدوية[2].

وإذا كان هذا الأمر يعني الشاعر، فالأمر ذاته ينطبق على المتلقي؛ الذي هو ابن البيئة نفسها يعاني مما يعانيه الشاعر ويعيش الأحاسيس ذاتها التي يعيشها الشعراء.

إن استقراء وضعية المتلقي الجاهلي ينبغي أن يُسبق أولا بالإشارة إلى نقطتين جوهريتين؛ الأولى أن اختلاف الزمان والمكان بالنسبة للناقد يؤثران في الأحكام النقدية ، فنظرة الناقد المعاصر إلى الإنتاج الأدبي الجاهلي لن تكون بالضرورة هي الأحكام التي كانت عند القدماء، لأن الناقد المعاصر تنقصه خبرات كثيرة كانت تتوفر للأقدمين، فإحساسه باللغة التي جاء فيها الشعر الجاهلي هو غير إحساس الخليل بن أحمد والأصمعي[3].

وهذا يبين أن المتغيرات المادية والمعنوية الكثيرة تؤدي إلى تغير جوهري في ذوق الناقد ونظرته إلى النصوص الأدبية، وهو ما يجعل الأحكام النقدية متغيرة من بيئة إلى أخرى، ولأجل ذلك فإنه من الخطأ النقدي أن ينتقص بعض النقاد من قدر الشعر الجاهلي لأنه لم يحو الملاحم والبطولات والأساطير كالشعر اليوناني لأنه في هذه الحالة قد فرضنا خصائص أدبية يونانية مرتبطة ببيئتها؛ تختلف كلية عن البيئة الجاهلية وخصائص أدبها، ومن ثمة فإن مقاربة النصوص الجاهلية وإصدار الأحكام النقدية ينبغي أن يتم بشيء من الموضوعية الذي يقتضي الحيطة والنظر

---

1 الشعر الجاهلي: فؤاد أفرام البستاني، المطبعة الكاثوليكية، [د.ط]، بيروت، لبنان، 1938م، ص11-12.

2 المرجع نفسه، ص32.

3 ينظر: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي: جيميز مونرو، تر/ فضل بن عمار، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، ط1، 1987م،1407هـ ، ص11.

إلى الأدب الجاهلي على أنه يمتلك خصائص معينة مرتبطة أشد الارتباط ببيئته.

أما النقطة الثانية فهي الشفوية، والعصر الجاهلي عصر الخطاب الشفوي فقد عرف العرب ببلاغتهم وبيانهم وإنشادهم الشعر وشغفهم به، وتمتلك هذه الشفوية مقومات أصيلة، وتستند إلى مجمل الحياة الشعرية التي تزخر بها بيئة الجزيرة العربية[1] ، حيث إن هذه الشفوية لا تقود إلى التسرع أو السطحية فشاعر مثل زهير بن أبي سُلمى أو النابغة كانا يتكلفان إصلاح شعرهما وتنقيحه ومع ذلك فشعرهما شفوي خالص[2].

ومن يقرأ شعر **المهلهل** و**الشنفرى** وتأبط شرا وهم من نوابغ القرن الخامس وأوائل السادس يرى فيه من البلاغة والانسجام ما يجعلهم في طليعة شعراء العرب، وقصائدهم تبرهن على عمل استعدادي طويل[3].

ويقابل هذا التفوق والنبوغ والبلاغة عند الشعراء مثله عند السامعين؛ فقد عُرف عن المتلقي الجاهلي حسن السماع وقوة البلاغة التي تكاد تلامس مستوى بلاغة الشاعر، ولما كان المتلقي يشترك معه في الأعراف والتقاليد والميول والأهواء والأذواق فإنه يحضر بقوة في ذهن الشاعر الجاهلي، ويمكن إدراك ذلك في طريقة إلقاء الشعر في محفل جماهيري مما يتطلب تلقيا شفويا سريعا يدفع الشاعر إلى استبطان صوت الجماعة، كما يُرى ذلك في التزام بعض أغراض الشعر كالمديح الذي يقتضي الحضور الجسماني للممدوح وغير ذلك[4].

ومع أن الشعر الجاهلي يتسم بالسهولة واليسر وقلة الغموض بالنسبة للمتلقي الجاهلي لأن مراد الشاعر هو إيصال شعره إلى المتلقي بوضوح وترك الحكم له، وفي هذا يقول **حسان بن ثابت**:(البسيط)

---

1 استقبال النص عند العرب: محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999م، ص110.

2 المرجع نفسه، ص111.

3 الشعر الجاهلي: البستاني، ص17.

4 ينظر للاستزادة: استقبال النص عند العرب: محمد المبارك، ص110-111.

وإنّمَـــا الشِّـــعرُ لُـــبُّ المَـــرْء عَلَـــى المَجَـــالِسِ إنْ كيســـا وإن
يَعرِضُـــــــــــــــــــــــــــه حُمقـــــــــــــــــــــــــــا
وإنَّ أشْـــعَرَ بَيْـــتٍ أنْـــــــتَ بيْـــــتٌ يُقـــــال إذا أنْشَـــــدتَه
قَائلُـــــــــــــــــــــــــــه صَدَقَـــــــــــــــــــــــــــا[1]

إلا أنه قوي التأثير يتميز بإتمام أقسام الوصف وطبيعة التشبيه ومتانة التعبير[2].

كان الخطاب الشعري الجاهلي شفويا خالصا، وكان كل من الشاعر والسامع يسعيان إلى حفظ الشعر عن طريق الرواية الشفوية فقط، إذ « **لم يدون الجاهليون أشعارهم، إنما كانوا ينشدون شعرهم إنشادا، ومن كان منهم يعد قصيدته في حول أو أقل من حول كان يعدها في نفسه، ويرددها في ذاكرته ثم ينشدها، فيحملها الناس عنه** »[3].

إذن لم يكن الشعراء وحدهم من يُعنى بالرواية والحفظ، بل كان نصيب المتلقين كبيرا؛ خاصة أفراد قبيلة الشاعر ، فهو يسجل مناقب قومهم وانتصاراتهم في حروبهم، كما يسجل مثالب أعدائهم ، كما كان كثير من أفراد القبائل الأخرى يشتركون معه في إشاعته[4]، خاصة إذا كان هذا الشعر يرضي ذوقهم ويلبي حاجاتهم الفنية والاجتماعية.

إذا كان المتلقي الجاهلي على درجة متميزة من البلاغة وحسن السماع والقدرة على التذوق الأدبي فالشاعر ملزم بإيصال شعره على نحو مبدع ومؤثر وإلا كان الشعر ميتا لا روح فيه، وهذا ما جعل الشاعر يقترب من صفة الخطيب؛ فكان في شعره صفات الخطابة من جذب انتباه السامعين، ولفت نظرهم،وإعدادهم إلى سماع الشعر بتفنن، وهذا ظاهر في غالب شعرهم[5] .

---

1 ديوان حسان بن ثابت، تحقيق: وليد عرفات، دار صادر، بيروت، لبنان، 2006م، ص 430.

2 ينظر: الشعر الجاهلي: البستاني، ص39.

3 تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي): شوقي ضيف، ص158.

4 المرجع نفسه، ص143، 144.

5 ينظر: الشعر الجاهلي: البستاني، ص31.

كما أن طريقة الشعراء في الوصف من أتم الطرق وأكملها، فكانوا لقلة الموصوفات عندهم يجمعون كل انتباههم وجميع ملاحظاتهم لإتمام الصورة، فإذا وصف الشاعر منهم استقرأ جميع صفات الموصوف وتتبعها ، فلا يختم عمله حتى يتم لنا الصورة بأبهى منظر وأدق بيان[1].

إضافة إلى ذلك فإن الذوق الذي يسعى الشاعر لتحقيقه يتجلى في إصراره على روعة البيت الواحد أكثر من وحدة القصيدة، فالشاعر الجاهلي يريد أن يدهش المتلقي ويثير إعجابه بالخيال الجميل[2].

فالشاعر الجاهلي مؤثر في المقام الأول يرغب في تملك القلوب بالانفعال، فهو خطيب لا قصاص، فإذا عرض له أثناء قصيدته سرد حكاية أو شرح حادثة ذكرها باقتضاب متنقلا إلى ما يرغب فيه من هياج العواطف[3].

يرى بعض الباحثين أن ملكة النقد عند الجاهليين هي الذوق الفني المحض، وأما الفكر وما ينبعث عنه من التحليل والاستنباط، فذلك شيء غير موجود عندهم، وبعيد كل البعد عن روح الجاهلي وطبيعة العصر الجاهلي[4].

بل إن بعض الباحثين **كعز الدين اسماعيل** يذهب إلى حد أبعد من هذا الأمر، إذ يزعم أن الجاهلي كان يتسم بالمعرفة الجمالية الأولية الساذجة التي يشترك فيها جميع الناس، وهي معرفة أقرب إلى التفكير البدائي التي تفتقر إلى التأمل والتركيب[5].

كما أن الجاهلي ـ حسب الباحث نفسه ـ لم يفكر في الجمال، وإن كان قد انفعل بصوره، وهو لم ينفعل بكل صوره، بل انفعل بصوره الحسية، ومن ثمة فإن الشاعر الجاهلي كما المتلقي يميل

---

1 المرجع نفسه، ص33.

2 تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري: محمد زغلول سلام، ص33.

3 الشعر الجاهلي: البستاني، ص 20.

4 رأي طه أحمد إبراهيم. ينظر: حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام: سعيد حسين منصور، ص35.

5 ينظر : الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين اسماعيل، ص109.

إلى النزعة الحسية في تذوق الجمال[1]، بيد أن تحقيق الجمالية أمر يقوم به القارئ وهو محكوم في هذا الأمر بمواصفات عصره (سنن العصر)، لأنه في وفائه لمعايير عصره يمنح النص الأدبي معنى[2] ويخرجه إلى الاستقبال الحي.

ولا شك أن عز الدين اسماعيل قد نظر إلى الشعر الجاهلي من منظور جمالي غربي وهذا تحيز منه؛ لأن معايير الجمال عند العربي القديم ليست نفسها معايير الجمال اليونانية أو الغربية الحديثة، فالجاهلي كان يعيش الجمال ويتذوقه في شعره عن طريق الخيال والتشبيهات، وإصابة الوصف والدقة فيه،وجودة الوزن والإيقاع والبلاغة في اختيار اللفظ وإصابة المعنى.

يرتبط التذوق الجمالي بالحس والشعور أكثر مما يرتبط بالفكر والعقل، ولذا فحكم عز الدين اسماعيل مبالغ فيه عموما؛ لأنه لا ينصف جماليات التلقي الجاهلية، ذلك أن الإشارة إلى مواطن الجمال في الشعر الجاهلي (الوصف مثلا) هي دعوة إلى إدراك هذا الجمال والاحساس به، وهذا يكمن في جمال الكلمة وجمال التشبيه وجمال الوصف وجمال الوزن والإيقاع، وغير ذلك. بمعنى أن هذه الأشياء مجتمعة تحدث لذة جمالية عند المتلقي حين تكون في أتم بناء لها.

يعود سبب ميل كثير من الباحثين إلى الآراء المتطرفة في حق الأدب القديم إلى كون هؤلاء « **الذين درسوا الآداب الغربية، ووقفوا على ما فيها من أصول النقد الأدبي وطرائقه ، وعلى هذه المذاهب السياسية والاجتماعية التي طبعت آثار الكتاب بطوابعها الخاصة، حاولوا أن يفرضوا هذه المذاهب والأصول على الأدب العربي فرضا، واجتهدوا مخلصين أو عابثين أن يجدوا في نصوصه مُثُلا لما حفظوا من قواعد وقوانين؛ فإن ظفروا من ذلك بما اشتهوا حمدوا لأنفسهم مغبة هذا الكشف الخطير، وأما إذا**

1 المرجع نفسه، ص113.
2 استقبال النص عند العرب: محمد المبارك، ص48.

تنكر لهم هذا الأدب العربي، وأبى عرفان هذه الآراء المنقولة، والمذاهب المستحدثة، فهو أدب متأخر فقير»[1].

يحتل المتلقي الجاهلي مكانة عالية في عملية التواصل الأدبي، وهو ما تجسده تلك المسافة التي يتركها الشاعر أحيانا للمتلقي لكي يثبت هذه المكانة، وهو ما يدعى الاكتفاء أو التلميح؛ أي الاكتفاء بذكر شيء من مزايا الموصوف يشير إلى باقي صفاته، أو بذكر أمر من القصة ينبه إلى الحادثة بكاملها مثل قول عمرو بن كلثوم[2]: (الوافر)

أَبَا هِنْدٍ فَلا تَعْجَلْ عَلَيْنَا وَأَنْظِرْنَا نُخَبِّرْكَ الْيَقِينَا
بِأَنَّا نُورِدُ الرَّايَاتِ بِيضاً وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْراً قَدْ رَوِينَا

فإنه لم يزد على اصطباغ الرايات باللون الأحمر الدموي ليكمل المتلقي ذكر ما تبقى وهو شدة المعارك وكثرة القتل[3].

كما أن مكانة المتلقي الجاهلية تتيح له أن يوسع دلالات المعاني في حدود لا يخرج إلى معنى لا يتحمله النص ولا قصد المرسل؛ ومثال ذلك بعض نصوص شعراء الصعلكة الذي يحتمل نسقا ظاهرا وآخر مضمرا، فالنص الظاهر يثير إعجاب المتلقي ببطولة الصعاليك ومغامراتهم، أما النسق المضمر فيتجلى في كون هذا الصعلوك مجرم يستحق العقاب بسبب تمرده على القبيلة[4].

يضع المتلقي هذا النص في مرتبة عالية من وجهة أدبية فنية خالصة، حتى إذا وضعه إزاء واقع حياته رفضه رفضا تاما لأن القبيلة ترفضه.

---

1 تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع: طه أحمد إبراهيم، تمهيد أحمد الشايب، ص1.

2 ديوان عمرو بن كلثوم : تحقيق : إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1996م، 1416هـ ، ص 71.

3 الشعر الجاهلي: البستاني، ص36.

4 جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا): يوسف عليمات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004م، ص25.

ما يزيد إعجاب السامع الجاهلي بالشعر هو قضية الإنشاد؛ فكما هو معلوم أن الإنشاد قد لزم كثيرا من الشعر القديم؛ فالشعر بالإنشاد يؤدي إلى الطرب والمتعة ويزيد من جذب السامع، لذا لزمه كثير من الشعراء واستعانوا به: (البسيط)

تَـــغنَّ فـــي كـــلِّ بَيْـــتٍ أنـــتَ قائلُـــــــــــــــــــــــــــه إنَّ الغِنَـــــاءَ لِهَـــذا الشِّـــعر مِضْـــــــــــــــــــــــــــمَارُ

يَميـــزُ مُكفَـــأهُ عَنْـــهُ وَيَعْزلُـــهُ النَّـــــــــــــــــــــــــــارُ[1] كمَـــا تَميـــزُ خَبيـــثَ الفِضـــة

فالشعر في ضوء هذا المفهوم لا يسمى شعرا إلا إذا حقق الطرب عند المتلقي، وهذا ما قصده الشاعر صدقي الزهاوي في بيته: (الطويل)

إذا الشِّـــعْرُ لـــمْ يَهـــززْك عنْـــدَ ســـــــــــــــــــــــــــمَاعهِ فَلَـــيْسَ خَليقـــا بِـــأنْ يُقَـــال لَـــهُ شِـــــــــــــــــــــــــــعر[2]

ويقول القاضي الجرجاني:« **ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده** [الشعر] **وتفقد ما يتداخلك من الارتياح، ويستخفك من الطرب إذا سمعته** »[3]، كما يقول في موضع آخر:« **ثم أحسست في نفسك عنده هزة ووجدت طربة تعلم لها أنه انفرد بفضيلة لم ينازع فيها** »[4]، وما يقصده الجرجاني ليس الإنشاد لوحده بل الإنشاد جزء من كل تتحقق به اللذة والطرب عند المتلقي.

ومن تجليات الإنشاد عند الجاهليين تركيزهم على موسيقى الشعر، لأنها تجعل المتلقي واقعا تحت وطأة الإيقاع الذي يحوي

1 ديوان حسان بن ثابت. تحقيق: وليد عرفات، ص 420.

2 ديوان الزهاوي: جميل صدقي الزهاوي، المطبعة العربية، مصر، 1343هـ ، 1924م ، ص 369.

3 الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي،المكتبة العصرية،ط1، صيدا بيروت، 1427هـ ، 2006م، ص 33.

4 المصدر السابق، ص165,

سلسلة من التوترات تجعل النفس مستجيبة للنص الذي كان يُروى ويُنشد[1].

كان للأدب مكانة عظيمة في نفوس الجاهليين، وتبوأ الشعر المنزلة الكبرى، حتى قال أحد النقاد القدماء إنه بمثابة« **ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون** »[2].

لا يختلف المتلقي المستمع عن المتلقي الناقد كثيرا في العصر الجاهلي؛ بيد أن المتلقي الناقد يملك إمكانية إصدار الأحكام النقدية **كالنابغة الذبياني**؛ حيث جاء في الموشح أنه كانت « **تضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها** »[3]،**فاتفق أن أنشده « حسان بن ثابت الأنصاري**: (الطويل)

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلمَعْنَ بالضحى وَ أسْيافُنا يقطُرن مِنْ نَجدةٍ دمًا

ولدنا بني العنقاء وابني محرق فأكرم بنا خالا واكرم بنا ابنما

فقال له النابغة : " أنت شاعر ولكنك أقللت من جفانك وأسيافك وفخرت بمن ولدتْ ولم تفخر بمن ولدك»[4]

وقد أسهمت هذه الأحكام النقدية التي كانت تلقى أمام جمهور متذوق للشعر في نشأة النواة الأولى للنقد الأدبي مثل ما حدث في يثرب حين دخلها النابغة فأسمعوه غناء ما كان في شعره من إقواء، وفي مكة حين أثنت قريش على علقمة الفحل وغير ذلك[5].

1 التلقي والتواصل في النقد العربي القديم: حنان حمودة، مجلة التواصل، ع23، جامعة عنابة، 2009م، ص60.

2 ابن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء، ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة،ج1، ص24.

3 الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء: المرزباني، جمعية نشر الكتب العربية، المطبعة السلفية، القاهرة، 1334هـ ،ص60.

4 المصدر نفسه، ص60.

5 ينظر: النقد الأدبي عند العرب، طه أحمد إبراهيم، ص18,

يستمد المتلقي الناقد أصول أحكامه من الأعراف التي تسود بيئته والذوق العام السائد، لهذا فلكل ناقد ذوقه الخاص الذي تكون لديه بالفطرة والتعلم وسماع النصوص وتلقيها، ورغم ذلك فإن سلطة المتلقي الناقد عادة ما تكون قرارا نهائيا لأنه يعبر عن ذوق الجماعة الأدبي.

وهذا ما يعني أن النقد الجاهلي فيه شيء من الموضوعية المرتبطة بشعور جمعي متحد؛ ذلك أن النصوص النقدية الجاهلية تبين أن النقاد كانوا يحرصون على الصياغة والفكرة والنظم المحكم؛ فمعنى **المتلمس** الشاعر فاسد لأنه أسند صفة لغير ما تُسند إليه* ،ومعاني **المهلهل** التي غالى فيها فاسدة لأنها فوق المعقول**، وشعر **الزبرقان** يجمع بين الطيب والرديء***،أو هو ألفاظ مرصوصة لا قوة في معانيها ولا روح تؤلف بينها، وشعر **عبدة بن الطبيب** قوي الأسر متين النظم متماسك متلاحم،فالصياغة والمعاني هي ما ينقد في شعر العصر الجاهلي[1].

يدل هذا أن مجال المتلقي الناقد لم يكن مجالا واسعا للفكر النقدي المتعدد الجوانب بقدر ما هو انعكاس للذوق الجاهلي السائد، لذا فالحكم على الشعر والتنويه بمكانة الشاعر بصورة غير تفصيلية ولا تحليلية هي أقصى غايات الناقد[2].

خلاصة القول إن الفرق بين المتلقي المستمع والمتلقي الناقد فرق يسير يتضح في قدرة الناقد على إصدار الأحكام الجزئية دون تحليل، ويعود ذلك إلى غياب أرضية نقدية تأصيلية عندهم، فآراؤهم لا تعدو أن تكون نتاج البيئة الشعرية الجاهلية والذوق الشعري المتبع الذي وإن اختلف فإنه لا يكاد يبين اختلافه وإن تعدد

---

* ويقصد به البيت الذي أنشده المسيب بن علس:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره بتاج عليه الصيعرية مُكدم

ولما سمعه طرفة بن العبد، قال: استنوق الجمل، لأن الصيعرية سمة تكون في عنق الناقة لا عنق البعير. ينظر: الموشح، ص76.

** ينظر الموشح، ص74.

*** وذلك في قول ربيعة بن حذار حين قال له إن شعرك مثل لحم أسخن لا هو أنضج فأكل ولا ترك نيئا فينتفع به. ينظر: الموشح، ص75,

1 النقد الأدبي عند العرب: طه أحمد إبراهيم، ص 22.

2 المرجع نفسه، ص 22.

فلا يكاد يظهر هذا التعدد. لأن المتلقي يصدر في تعليله لجودة النص أو تذوقه من محيطه، فكلما كان النص الأدبي وفيا لعادات القوم كان وقعه أشد، وهذا أمر طبيعي في مجتمع يعد الشعر ديوانا.

وقد يُظن أن المستمع لا يحتاج إلى رأي الناقد ما دام المستمع يستطيع أن يستحسن النص الأدبي لوحده، وهذا ما جعل أحدهم يقول لخلف الأحمر:« **ما أبالي إذا سمعت شعرا استحسنه، ما قلت أنت وأصحابك فيه، قال له: إذا أخذت درهما تستحسنه وقال لك الصراف: إنه رديء هل ينفعك استحسانك** له»[1]، فالحاجة إلى رأي الناقد وحكمه أمر ضروري للمتلقي.

بناء على ما سبق يمكن القول إن المتلقي في الأدب الجاهلي سواء كان ناقدا أم مستمعا كان على درجة متميزة ـ في ضوء الأعراف الثقافية السائدة ـ من التذوق الأدبي والتفاعل الإيجابي مع الشاعر ومشاركته النص مشاركة حيوية ، كما يسبق الناقد المستمع في إصدار الأحكام النقدية من غير تفصيل ولا تعليل، لكن المستمع لا يفتقر إطلاقا إلى الاحساس الجمالي بلغة الشعر.

4 ـ المتلقي في الخطاب القرآني:

نزل القرآن الكريم على النبي محمد صلى الله عليه وسلم، فكان بذلك أول متلق للآيات القرآنية ، ومن الإعجاز أن يكون أول أمر تلقاه الإنسان كان الأمر بالقراءة اقرأ[2] ، هذا الأمر تكرر ثلاث مرات ؛ جاء في صحيح البخاري: « **أول ما بدئ به رسول الله صلى الله عليه وسلم من الوحى الرؤيا الصالحة في النوم فكان لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق الصبح ثم حبب إليه**

1العمدة، ابن رشيق، ص240. وينظر أيضا: كشف العبارات النقدية والأدبية في التراث العربي: محمود الربداوي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1،الرياض، السعودية، 1420هـ 1992م، ص60.

2 يرى عبد الملك مرتاض أن مفهوم اقرأ في سورة العلق قد ورد بمعنى سرد الوحي واستظهار ما نزل وحفظه ثم تطور إلى المعنى الدنيوي المبتذل. ينظر: نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر. ويرى يحي رمضان أن القراءة هنا قد أتت بمعنى التبين والفقه والفهم وكلها ألفاظ تدل على معرفة الأشياء وتعقلها. ينظر: القراءة في الخطاب الأصولي (الاستراتيجية والإجراء) : يحي رمضان، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2007م، ص50.

الخلاء وكان يخلو بغار حراء فيتحنث فيه وهو التعبد الليالى ذوات العدد قبل أن ينزع إلى أهله ويتزود لذلك، ثم يرجع إلى خديجة فيتزود لمثلها حتى جاءه الحق وهو في غار حراء فجاءه الملك فقال: اقرأ قال: ما أنا بقارئ قال فأخذني فغطني حتى بلغ منى الجهد ثم أرسلني، فقال: اقرأ قلت: ما أنا بقارئ فأخذني فغطني الثانية حتى بلغ منى الجهد ثم أرسلني، فقال: أقرأ فقلت: ما أنا بقارئ فأخذني فغطني الثالثة ثم أرسلني، فقال: اقرأ باسم ربك الذى خلق خلق الانسان من علق اقرأ وربك الاكرم. فرجع بها رسول الله صلى الله عليه وسلم يرجف فؤاده فدخل على خديجة بنت خويلد فقال: زملوني زملوني فزملوه حتى ذهب عنه الروع فقال لخديجة وأخبرها الخبر لقد خشيت على نفسي فقالت خديجة: كلا والله ما يخزيك الله أبدا إنك لتصل الرحم وتحمل الكل وتكسب المعدوم وتقري الضيف وتعين على نوائب لحق »[1]

وقد اعتذر الرسول الأمين صلى الله عليه وسلم أول الأمر بعدم استطاعة القراءة، إلا أن الأمر الإلهي كان شديدا جدا بالدعوة إلى القراءة والكتابة والعلم، لأنه شعار دين الإسلام، أي اقرأ يا محمد القرآن مبتدئا ومستعينا باسم ربك الجليل الذي خلق جميع المخلوقات[2] كما أن تكرار لفظة القراءة« ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ»[3] تأكيد للأول[4] « ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِى خَلَقَ »[5].

إن الدعوة التي أمر بها الله عز وجل إلى القراءة ليست مقتصرة على الجانب الصوتي الذي يعني إخراج الأصوات بعد التعرف إليها، ولكنها إضافة إلى ذلك عملية فهم وتبين وتنشيط للقوى والقدرات التي توصل إلى ذلك[6].

---

1 صحيح البخاري: محمد بن اسماعيل البخاري، المطبعة الكبرى الأميرية، 1311هـ ، ص7.
2 صفوة التفاسير: محمد علي الصابوني، ج3، ص554.
3 العلق: الآية 03.
4 تفسير الجلالين: جلال الدين المحلي وجلال الدين السيوطي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1326 هـ 2006 م، ص597.
5 العلق: الآية 01.
6 القراءة في الخطاب الأصولي: يحي رمضان، ص44.

ثم يعيد الخطاب القرآني الدعوة إلى التعليم بالقلم (الكتابة) لأن القلم كان وما يزال أوسع وأعمق أدوات التعليم أثرا في حياة الإنسان ولم تكن هذه الحقيقة حينئذ بهذا الوضوح الذي نلمسه الآن ونعرفه في حياة البشرية[1]، فالله عز وجل علم بالكتابة البشر ما لم يكونوا يعرفونه من العلوم والمعارف ، فنقلهم من ظلمات الجهل إلى نور العلم، وفي هذا الأمر تنبيه إلى قيمة الكتابة والقراءة والمنافع العظيمة من وراء الحرص عليهما[2].

ولقد كانت عظمة النبي محمد صلى الله عليه وسلم متجسدة في حسن تلقيه للقرآن الكريم وفهمه له الفهم الصحيح باعتباره المتلقي الأول الذي اختاره الله عز وجل لتبليغ الرسالة، وآية ذلك أن خلقه القرآن كما قالت السيدة عائشة[3].

فالمتلقي ـ إذن ـ مطالب في ضوء الخطاب القرآني وفي ضوء ما جاءت به السنة النبوية الشريف بقراءة من شروطها التبين والفقه والفهم وكلها ألفاظ تدل على معرفة الأشياء وتعقلها[4]. ولا يستقيم هذا الأمر إلا بفهم البيئة التي نزل فيها القرآن لأن كثيرا من معانيه لا تُفهم إلا من خلال البيئة، كما أن دراسة سيرة الرجل الذي نزل عليه القرآن ضرورة لتفهم كيفية نزول القرآن وإدراك حقيقة الدعوة التي تضمنها[5].

ولا شك أن مسألة تلقي الوحي من النبي محمد صلى الله عليه وسلم مختلفة كل الاختلاف عن تلقي النصوص البشرية على تعددها؛ فالبشر لا يتلقون الخطاب الإلهي مباشرة مصداقا لقوله تعالى:

---

1 في ظلال القرآن: سيد قطب، مج6، ص3939.

2 صفوة التفاسير: محمد علي الصابوني، ج3، ص555.

3 جاء في المسند: حَدَّثَنَا هَاشِمُ بْنُ الْقَاسِمِ، قَالَ: حَدَّثَنَا مُبَارَكٌ، عَنْ الْحَسَنِ، عَنْ سَعْدِ بْنِ هِشَامِ بْنِ عَامِرٍ، قَالَ: أَتَيْتُ عَائِشَةَ فَقُلْتُ: يَا أُمَّ الْمُؤْمِنِينَ، أَخْبِرِينِي بِخُلُقِ رَسُولِ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم قَالَتْ: " كَانَ خُلُقُهُ الْقُرْآنَ، أَمَا تَقْرَأُ الْقُرْآنَ، قَوْلَ اللَّهِ صلى الله عليه وسلم:"وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ ": مسند أحمد بن حنبل : أحمد بن حنبل، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، لبنان، [د.ت]، ص24079.

4 القراءة في الخطاب الأصولي: يحي رمضان، ص50.

5 محاضرات في علوم القرآن: غانم قدوري الحمد، دار عمار للنشر والتوزيع، ط1، 1423هـ 2003م، عمان، ص 16.

﴿ وَمَا كَانَ لِبَشَرٍ أَن يُكَلِّمَهُ ٱللَّهُ إِلَّا وَحْيًا أَوْ مِن وَرَآيِٕ حِجَابٍ أَوْ يُرْسِلَ رَسُولاً فَيُوحِيَ بِإِذْنِهِۦ مَا يَشَآءُ ۚ إِنَّهُۥ عَلِيٌّ حَكِيمٌ ﴿٥١﴾ وَكَذَٰلِكَ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ رُوحًا مِّنْ أَمْرِنَا ۚ مَا كُنتَ تَدْرِى مَا ٱلْكِتَٰبُ وَلَا ٱلْإِيمَٰنُ وَلَٰكِن جَعَلْنَٰهُ نُورًا نَّهْدِى بِهِۦ مَن نَّشَآءُ مِنْ عِبَادِنَا ۚ وَإِنَّكَ لَتَهْدِىٓ إِلَىٰ صِرَٰطٍ مُّسْتَقِيمٍ ﴿٥٢﴾ صِرَٰطِ ٱللَّهِ ٱلَّذِى لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ ۗ أَلَآ إِلَى ٱللَّهِ تَصِيرُ ٱلْأُمُورُ ﴾[1].

كانت طريقة تلقي محمد صلى الله عليه وسلم للقرآن من جبريل لا تعطيه الفرصة للمراجعة والحفظ في لحظة التلقي فكانت هذه الحالة تثير قلقه وخوفه من فقدان شيء من ألفاظ القرآن في وقت تلقيه من الملك، وكان رسول الله صلى الله عليه وسلم يتعجل في بادئ الأمر في حفظ القرآن ، فيسابق جبريل وهو يلقي إليه القرآن ساعة الوحي، فيردد الآيات قبل أن ينتهي الملك مخافة أن ينسى منها شيئا، وكان ذلك مما يشق عليه، فجاء القرآن يطمئنه في أول الطريق، ويتكفل له بالحفظ المطلق ودعاه إلى عدم العجلة[2]؛ قال عز وجل:﴿ وَكَذَٰلِكَ أَنزَلْنَٰهُ قُرْءَانًا عَرَبِيًّا وَصَرَّفْنَا فِيهِ مِنَ ٱلْوَعِيدِ لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ أَوْ يُحْدِثُ لَهُمْ ذِكْرًا ﴿١١٣﴾ فَتَعَٰلَى ٱللَّهُ ٱلْمَلِكُ ٱلْحَقُّ ۗ وَلَا تَعْجَلْ بِٱلْقُرْءَانِ مِن قَبْلِ أَن يُقْضَىٰٓ إِلَيْكَ وَحْيُهُۥ ۖ وَقُل رَّبِّ زِدْنِى عِلْمًا »[3]

كما قال أيضا :« لَا تُحَرِّكْ بِهِۦ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِۦٓ ﴿١٦﴾ إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُۥ وَقُرْءَانَهُۥ ﴿١٧﴾ فَإِذَا قَرَأْنَٰهُ فَٱتَّبِعْ قُرْءَانَهُۥ ﴿١٨﴾ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا بَيَانَهُۥ ﴾[4].

وهذا يعني أن تلقي الوحي الأول هو أمر إلهي صرف لا يد فيه للإنسان, وأن حفظ القرآن أمر حاصل لا محالة، عكس بداية

1 الشورى: الآيات 51-53.
2 محاضرات في علوم القرآن: غانم قدوري الحمد، ص 26.
3 طه: الآيات 113- 114.
4 القيامة: الآيات من 16- 19.

تداول الوحي وانتشاره ـ رفضا وقبولا ـ الذي هو من صميم رسالة الإنسان سواء أتعلق الأمر بصاحب الرسالة أم بالمتلقي.

فقد استقبل المتلقي الأول النبي العربي الأمي محمد صلى الله عليه وسلم الخطاب القرآني وحيا؛ وسُمي وحيا لأن الأمين جبريل أسره على الخلق وخص به النبي المبعوث إليه[1] ، وكان تلقيه للوحي بطرق منها[2] أن الوحي ينزل عليه كأنه صلصلة الجرس ومنها أيضا أن الملك يتمثل برجل يكلمه[3].

وهو في كل هذا يعاني أشد المعاناة؛ فقد روي أنه إذا أُنزل عليه الوحي أخذته البُرَحاء ـ والبرحاء هي شدة الحمى وهي هنا شدة الكرب من ثقل الوحي ـ وقد لاحظ الصحابة تصبب العرق من جبينه، وتروي السيدة عائشة أم المؤمنين أنها رأته في الليلة الشديدة البرد ينزل عليه الوحي وجبينه يتفصد عرقا، كما يروي بعض الصحابة أن الراحلة قد تبرك من ثقل الوحي[4].

ولا يتوقف الأمر عند معاناة الوحي ونزوله، بل هو يزداد صعوبة حين يراد تبليغ ما تلقاه إلى الناس بصدق وصبر وعزم « **وقام رسول الله صلى الله عليه وسلم، فظل قائما بعدها أكثر من عشرين عاما! لم يسترح ولم يسكن، ولم يعش لنفسه ولا لأهله. قام وظل قائما على دعوة الله يحمل على عاتقه العبء الثقيل الباهظ ولا ينوء به، عبء الأمانة الكبرى في هذه الأرض عبء البشرية كلها عبء العقيدة كلها وعبء الكفاح والجهاد في ميادين شتى،عاش في المعركة الدائبة المستمرة أكثر من عشرين عاما لا يلهيه شأن عن شأن في خلال هذا الأمد. منذ أن سمع النداء العلوي الجليل، وتلقى منه التكليف الرهيب ...جزاه الله عنا وعن البشرية كلها خير الجزاء**»[5].

---

1 محاضرات في علوم القرآن: غانم قدوري الحمد، ص23.

2 ينظر للاستزادة في بيان أقسام الوحي: الرحيق المختوم: صفي الرحمن المباركفوري، دار الشهاب للنشر والتوزيع،[د.ط]، 1989، الجزائر، ص 81-82.

3 محاضرات في علوم القرآن: غانم قدوري الحمد، ص23.

4 المرجع نفسه، ص24.

5 الرحيق المختوم: صفي الرحمن المباركفوري، ص85.والكلام لسيد قطب في تفسيره " في ظلال القرآن".

هذا عن المتلقي الأول للخطاب القرآني والمكلف بتبليغه للناس؛ أما الناس ـ حين نزول القرآن ـ فقد وقفوا تجاه هذا الخطاب موقفين، أحدهما انصاع له وكان من مناصريه والآخر تلقاه برفض وتكذيب.

وقد شاءت الحكمة الإلهية أن يكون القرآن منجما وعلى فترات ليخاطب تلك الفئتين: يقول الله عز وجل ﴿ وَقُرْءَانًا فَرَقْنَٰهُ لِتَقْرَأَهُۥ عَلَى ٱلنَّاسِ عَلَىٰ مُكْثٍ وَنَزَّلْنَٰهُ تَنزِيلًا ﴾[1] و أسباب نزوله مفرقا أي منجما كما يسميه العلماء عائد إلى حكم كثيرة منها[2]:

- تيسير حفظه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم وتقوية قلبه وتثبيت فؤاده.
- إصلاح أوضاع البشرية الفاسدة في العقيدة والسلوك والتشريع ولا يناسب ذلك إلا الدعوة المتأنية.
- تلبية الحاجات الحية للجماعة المسلمة وهي في نشأتها ونموها وفق منهاج تربوي رباني دقيق يراعي ضعف النفس الإنسانية وغفلتها.

أما أصحاب الموقف الأول المناصرين للخطاب القرآني فقد كانوا من الرعيل الأول الذين لم تخالجهم ريبة قط في عظمة الرسول صلى الله عليه وسلم وجلال نفسه وصدق خبره، وهم من عرفوا بالسابقين الأولين وفي مقدمتهم زوجة النبي صلى الله عليه وسلم أم المؤمنين **خديجة بنت خويلد** ومولاه **زيد بن حارثة** وابن عمه **علي بن أبي طالب** وصديقه الحميم **أبو بكر الصديق**[3] وغيرهم ممن ذكرتهم كتب السيرة.

وهؤلاء أسلموا سرا ، وكان الرسولﷺ يجتمع بهم ويرشدهم إلى الدين متخفيا؛ لأن الدعوة كانت لا تزال فردية وسرية، وكان الوحي قد تتابع وحمى نزوله بعد نزول أوائل سورة المدثر، وكانت الآيات وقطع السور التي تنزل في هذا الزمان آيات قصيرة، ذات

1 الإسراء: الآية 106.
2 ينظر: محاضرات في علوم القرآن: غانم قدوري الحمد، ص 32- 33- 34.
3 الرحيق المختوم: صفي الرحمن المباركفوري، ص88.

فواصل رائعة منيعة، وإيقاعات هادئة خلابة تتناسق مع ذلك الجو الهامس الرقيق، تشتمل على تحسين تزكية النفوس، وتقبيح تلويثها بالمعاصي، تصف الجنة والنار كأنهما رأي عين، تسير بالمؤمنين في جو آخر غير الذي فيه المجتمع البشري آنذاك[1].

وكان هذا الصنف من المتلقين على درجة متميزة من التذوق الجمالي للغة العربية فلقد عاشوا زمن الجاهلية وبرعوا كما برع كل العرب في البيان والبلاغة وضروب الشعر، فلما خاطبهم القرآن زلزلوا زلزالا شديدا ، فخطابه مبين غاية في الإتقان والبلاغة يشتمل على أمور يقتنع بها كل عاقل ويرضى بها صاحب الفؤاد السليم ويستسلم لها صاحب الضمير والقلب الرقيق، والخطاب القرآني في مكة كان دعوة للناس إلى حياة أفضل، ولعل كلمة جعفر بن أبي طالب في حضرة النجاشي تلخص هذا الأمر خير تلخيص، يقول جعفر: « **أيها الملك ، كنا قوما أهل جاهلية ، نعبد الأصنام ، ونأكل الميتة ، ونأتي الفواحش ، ونقطع الأرحام ، ونسيء الجوار ، ويأكل القوي منا الضعيف ؛ فكنا على ذلك ، حتى بعث الله إلينا رسولا منا ، نعرف نسبه وصدقه وأمانته وعفافه ، فدعانا إلى الله لنوحده ونعبده ، ونخلع ما كنا نعبد نحن وآباؤنا من دونه من الحجارة والأوثان وأمرنا بصدق الحديث ، وأداء الأمانة ، وصلة الرحم ، وحسن الجوار ، والكف عن المحارم والدماء ، ونهانا عن الفواحش ، وقول الزور ، وأكل مال اليتيم ، وقذف المحصنات ؛ وأمرنا أن نعبد الله وحده ، لا نشرك به شيئا ، وأمرنا بالصلاة والزكاة والصيام - قالت : فعدد عليه أمور الإسلام - فصدقناه وآمنا به ، واتبعناه على ما جاء به من الله ، فعبدنا الله وحده ، فلم نشرك به شيئا ، وحرمنا ما حرم علينا ، وأحللنا ما أحل لنا ، فعدا علينا قومنا ، فعذبونا ، وفتنونا عن ديننا ، ليردونا إلى عبادة الأوثان من عبادة الله تعالى ، وأن نستحل ما كنا نستحل من الخبائث ، فلما قهرونا وظلمونا وضيقوا علينا ، وحالوا بيننا وبين ديننا ، خرجنا إلى بلادك ، واخترناك**

1 المرجع السابق، ص89.

على من سواك ؛ ورغبنا في جوارك ، ورجونا أن لا نُظلم عندك أيها الملك . »[1].

هذه الفئة ـ وإن كانت على الضلال ـ ما إن تسمع هذا الكلام الإلهي الذي يأسر كل ذي لب، ويقنع كل ذي عقل تستجيب استجابة تامة وتذعن إذعانا كليا حتى وإن وضعت في طريقها عقبات في سبيل إدراك جوهر الخطاب القرآني؛ وقصة طفيل بن عمرو الدوسي مثال على ذلك، حدَّث طفيل **« أنه قدم مكة ورسول الله صلى الله عليه وسلم بها، فمشى إليه رجال من قريش، وكان الطفيل رجلا شريفا شاعرا لبيبا، فقالوا له: يا طفيل، إنك قدمت، وهذا الرجل** [يقصدون محمد صلى الله عليه وسلم] **الذي بين أظهرنا قد أعضل بنا، وقد فرق جماعتنا، وشتت أمرنا، وإنما قوله كالسحر يفرق بين الرجل وبين أخيه، وبين الرجل وزوجه، وإنا نخشى عليك وعلى قومك ما قد دخل علينا، فلا تكلمنه ولا تسمعن شيئا منه. قال: فوالله ما زالوا بي حتى أجمعت أن لا أسمع منه شيئا ولا أكلمه،حتى حشوتُ في أذني حين غدوتُ إلى المسجد كُرسُفاً* فرقا من أن يبلغَني شيئٌ من قوله، وأنا لا أريد أن أسمَعه. قال : فسمعت كلاماً حسنا. قال: قلت في نفسي: واثكل أمي، والله إني رجل لبيب شاعر ما يخفى علي الحسنُ من القبيح، فما يمنعني أن أسمع من هذا الرجل ما يقول! فإن كان الذي يأتي به حسنا قَبلتُه، وإن كان قبيحا تركته. قال : فمكثت حتى انصرف رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى بيته فاتبعته، حتى إذا دخل بيته دخلت عليه، فلقت: يا محمد، إن قومك قد قالوا لي كذا وكذا، للذي قالوا، فوالله ما برحوا يخوفونني أمرك حتى سددت أذني بكرسف لئلا أسمع قولك، ثم أبى الله إلا أن يُسمعني قولك ، فسمعته قولا حسنا، فاعرض علي أمرك. قال: فعرض علي رسول الله صلى الله عليه وسلم الإسلام وتلا علي القرآن ، فلا والله ما**

---

1 السيرة النبوية: ابن هشام. تحقيق : مصطفى السقا و ابراهيم الأبياري و عبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة ، ط2 ، بيروت، 1375هـ، 1955م، ج1، ص 336.

* الكرسف هو لقطن ، وهو الكرسوف ، واحدته كرسفة .

سمعتُ قولاً قط أحسن منه، ولا أمرا أعدل منه. قال: فأسلمت وشهدت شهادة الحق.»[1]

أما الفئة الثانية المتلقية للخطاب القرآني في بداية نزوله فهي التي عارضته ورفضت مضمونه وكذبت رسول الوحي تكذيبا شديدا واتهمته تهما عدة منها السحر والكهانة والشعر وغير ذلك، بيد أن العجيب في أمر هذه الفئة الرافضة لمضمون الخطاب كونها تعجب بالخطاب وتندهش لقوة بيانه وسحر تراكيبه وهذا ما جعل الوليد بن المغيرة ـ وهو من أصحاب الفئة الثانية ـ يصف القرآن بأوصاف تدل على انبهاره بقوة بلاغته وحقيقته الناصعة وذلك لما اجتمعت قريش لاتخاذ موقف موحد من النبي صلى الله عليه وسلم حين اقترب موسم الحج حتى لا يتفرق صوتهم ويقولوا فيه قولا واحدا لا يكذب بعضهم بعضا لتنفير القبائل من سماع **محمد صلى الله عليه وسلم**؛ يقول الوليد : **« يا معشر قريش إنه قد حضر هذا الموسم** [موسم الحج] ، **وإن وفود العرب ستقدم عليكم فيه، وقد سمعوا بأمر صاحبكم هذا ، فاجمعوا فيه رأيا واحدا، ولا تختلفوا فيكذب بعضكم بعضا [...] قالوا: نقول كاهن؛ قال: لا والله ما هو بكاهن، لقد رأينا الكهان فما هو بزمزمة الكاهن ولا سجعه؛ قالوا: فنقول : مجنون ؛ قال: ما هو بمجنون، لقد رأينا الجنون وعرفناه، فما هو بخنقه،ولا تخالجه، ولا وسوسته؛ قالوا: فنقول : شاعر؛ قال: ما هو بشاعر، لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهجزه وقريضه ومبسوطه، فما هو بالشعر؛ قالوا: فنقول : ساحر؛ قال: ما هو بساحر،لقد رأينا السُحار وسحرهم،فما هو بنفثهم وعقْدهم ؛ قالوا: فما نقول يا أبا عبد شمس؟ قال: والله إن لقوله لحلاوة،وإن أصله لعذق*، وإن فرعه لغدق** وما أنتم بقائلين من هذا شيئا إلا عرف أنه باطل...»** [2] . وقد يصل الانبهار أحيانا إلى حد يكسر شوكة الرافضين ويقلب عنادهم إلى استسلام مؤقت

1 السيرة النبوية: ابن هشام، ص383.
* العذق(بالفتح): النخلة. يشبهه بالنخلة التي ثبت أصلها وقوي وطاب فرعها إذا جنى.
**الغدق: الماء الكثير
2 السيرة النبوية: ابن هشام، ص 270.

للخطاب القرآني ؛ فحين أخذ رسول الله صلى الله عليه وسلم يتلو سورة النجم في حضور جمع من سادات قريش وكبراؤها باغتهم بكلام رائع خلاب لا يحيط بروعته وجلالته البيان بقي كل واحد مصغيا إليه حتى إذا تلا في خاتمة هذه السورة قوارع تطير لها القلوب ﴿ فَٱسۡجُدُواْ لِلَّهِ وَٱعۡبُدُواْ ﴾[1] ثم سجد، لم يتمالك أحد منهم نفسه حتى خر ساجدا لأن روعة الحق قد صدعت العناد في نفوس المستكبرين فما تمالكوا أنفسهم حتى خروا لله ساجدين[2].

كان معجزة محمد صلى الله عليه وسلم هي القرآن ، وبه رد عليهم عندما طالبوه بمعجزة مادية بأن دليل صدقه هو القرآن الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد، مبينا لهم عجزهم عن الإتيان بمثله، كما أيقنوا أن محمدا صلى الله عليه وسلم لا يمكن أن يصدر منه ذلك الكلام الإلهي لأنه نشأ بينهم أميا ، فإذا كانوا وهم أصحاب البلاغة والفصاحة والبيان ولهم القصائد العجيبة والخطب البليغة يعجزون عن الإتيان بمثله فكيف يتهمون الرسول صلى الله عليه وسلم بأنه يتقول هذا القرآن[3] .

وقد شعرت الفئة الثانية من المتلقين بضعف حجتها وصدق الخطاب القرآني وقوته البلاغية وشعروا بعجزهم في قرارة أنفسهم عندما دعوا إلى معارضة القرآن والإتيان بمثله، ولكنهم عاندوا واستكبروا ولم يستجيبوا لنداء العقل وأحاسيس الفطرة التي يستشعرونها في داخلهم[4] ولبثوا على رفضهم وعنادهم.

وقد يُطرح سؤال هنا عن طبيعة لغة هذا الخطاب القرآني باعتبار أن المتلقي ـ حين نزول القرآن ـ كان يحسن اللغة الجاهلية ويتواصل بها اجتماعيا وفنيا فهل هي نفسها لغة القرآن؟

يرى **زكي مبارك** أن القرآن ما دام قد نزل بلغة العرب ففهموه أصدق فهم، ووصل إلى قرارة أنفسهم، وتلقاه المسلمون بالتصديق

---

1 النجم: الآية 62.

2 الرحيق المختوم: صفي الرحمن المباركفوري، ص 110.

3 مباحث في إعجاز القرآن: مصطفى مسلم، دار المسلم للنشر والتوزيع، ط2، الرياض، 1416هـ 1996م، ص 35.

4 ينظر: مباحث في إعجاز القرآن: مصطفى مسلم، ص 35.

والإيمان، وتلقاه المشركون بالعناد والرفض فهذا يعني أنه قد نزل بأساليب يفقهها أهل الجاهلية، ومن ثمة ففهمهم للقرآن وتذوقهم له لا يمكن أن يقع اتفاقا وبلا استعداد، ولهذا صنفه كنص جاهلي[1].

لكن هذا الرأي لا يلقى تأييدا عند أكثر الباحثين؛ الذين يؤكدون أن بيان القرآن وإن كان مختلفا عن بيان الجاهليين وأساليبهم في التعبير، إلا أنه ليس مختلفا في لغته عن لسان قومه أو نابيا عن أذواقهم وأفهامهم؛ إذ أنهم فهموه وتذوقوه وأدركوا إعجازه حين سمعوه[2].

من بين وجوه الإعجاز الأدبي للقرآن الكريم أنه وإن كان نثرا إلا أن الشكل الذي وضعت فيه معانيه لم يكن في صورة شعر أو خطابة كتلك التي عرفها العرب في الجاهلية ونبغوا فيها، وبذلك أعجز قوما كانوا أصحاب بيان[3].

وقد قارن الباقلاني بين النص القرآني وألوان التعبير المعروفة عند العرب، وأقر بتفوق القرآن على كل هذه الألوان معتمدا على منهج المفارقة؛ حيث رأى أن إعجاز القرآن يكمن في ميزاته التي تميزه عن أقوال العرب [4] .

والإعجاز الذي يدركه المتلقي ذو وجوه متعددة[5]؛ فنجد الإعجاز البياني الذي يحوي فصاحة القرآن وبلاغته والنظم القرآني وجزالته وتناسقه،والأسلوب القرآني المتفرد، كما نجد الإعجاز العلمي (التجريبي) الذي يحوي عدة مسائل منها بدء الكون ومصيره، والسماء والأرض والشمس القمر والنجوم والجبال والبحر والظواهر الجوية (الرياح و السحب و المطر والرعد و البرق) وتكون الجنين وغير ذلك ، وهذا الإعجاز يتضح للمتلقي بتطور العلوم وازدياد المعارف. كما نجد الإعجاز التشريعي في

---

1 ينظر: حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام: سعيد حسين منصور، دار القلم، ط1، 1401هـ 1981م، الكويت، ص21.

2 المرجع نفسه، ص23.

3 المرجع نفسه، ص22.

4 ينظر: قراءة النص (دراسة في الموروث النقدي): أحمد يوسف علي، مكتبة الأنجلومصرية، ص38. رأي الباقلاني هو أن إعجاز القرآن يكون في القرآن كله كوحدة وجملة ولهذا عارض فكرة الإعجاز البلاغي الذي يتعرض للتحليل الجزئي للعبارة.

5 للاستزادة في هذا الأمر ينظر كتاب: مباحث في إعجاز القرآن: مصطفى مسلم.

العقيدة والشريعة والأخلاق، بالإضافة إلى الإعجاز الغيبي الذي يخص غيب الماضي والحاضر والمستقبل.

لم يدرك المتلقي للخطاب القرآني في بداية الوحي هذه الوجوه مجتمعة إنما أدرك بعض جوانب هذا الإعجاز كالإعجاز البياني مثلا؛ لأن « **المعجز في القرآن أنه يعطي لكل عقل ما يعجبه ويرضيه، فترى غير المتعلم يطرب للقرآن ويجد فيه ما يرضيه ونصف المتعلم يجد في القرآن ما يرضيه والمتبحر في العلم يجد في القرآن إعجازا يرضيه** »[1].

والحق أن الخطاب القرآن لم يعجز الناس زمن نزوله فحسب، بل يستمر إعجازه إلى أن يرث الله الأرض وما عليها؛ ومن ذلك أنه منح المتلقي حرية اكتشاف دلالاته المتجددة، فوسعت هذه الحرية لذة الاكتشافات لدى المتلقي فالأساليب اللغوية المستخدمة وإن أصبحت معطاة بفعل ثباتها في النص، غير أن التمعن فيها كل حين يضفي عليها جدة وديمومة ،لأن معانيها ممتدة وتوقظ الوعي وتنبه الفكر[2]؛ فمن صور التوجه القرآني نحو المتلقي قوله تعالى:﴿ **وَلَوۡ أَنَّ قُرۡءَانٗا سُيِّرَتۡ بِهِ ٱلۡجِبَالُ أَوۡ قُطِّعَتۡ بِهِ ٱلۡأَرۡضُ أَوۡ كُلِّمَ بِهِ ٱلۡمَوۡتَىٰۗ بَل لِّلَّهِ ٱلۡأَمۡرُ جَمِيعًاۗ أَفَلَمۡ يَاْيۡـَٔسِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَن لَّوۡ يَشَآءُ ٱللَّهُ لَهَدَى ٱلنَّاسَ جَمِيعًاۗ وَلَا يَزَالُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ تُصِيبُهُم بِمَا صَنَعُواْ قَارِعَةٌ أَوۡ تَحُلُّ قَرِيبٗا مِّن دَارِهِمۡ حَتَّىٰ يَأۡتِيَ وَعۡدُ ٱللَّهِۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُخۡلِفُ ٱلۡمِيعَادَ** ﴾[3] فقد ترك الجواب لأنه من شأن المتلقي فكأنه قال " لكان هذا القرآن"، فالمتلقي السامع هو الذي شكل دلالة الجواب، وتواصُل المتلقي بهذا الشكل يجعله أكثر ارتباطا بالنص[4]، فالحذف

1 معجزة القرآن: محمد متولي الشعراوي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004م، ص32.
2 استقبال النص عند العرب: محمد المبارك، ص14.
3 الرعد: الآية 31.
4 استقبال النص عند العرب: محمد المبارك، ص15.

(حذف الجواب) في مثل هذا الموضع أبلغ من الذكر لأن النفس تذهب في الحذف كل مذهب[1].

يمنح الخطاب القرآني مساحة للسامع والقارئ، فلو شاء المرء أن يرى الجنة من خلال الأوصاف والنعوت التي ذكرت في القرآن لخرج بتخيلات عديدة تحاول الإحاطة بهذا الوعد الإلهي ، وفي هذا الفعل إعمال لفكر المتلقي لتحصيل المعنى تحصيلا تاما واستخداما لطاقة الخيال[2] ، لكن هذه التخيلات لا يمكن أن تصل إلى حد التناقض لأن الخطاب القرآني يضع ضوابط لغوية في النص أشبه بالمنارات تمنع التأويل الفاسد والمعنى الشنيع.

ومن ذلك فقد يظن المتلقي ـ الذي تنقصه تفاصيل كثيرة من علوم القرآن وبيان اللغة العربية وأسرارها ـ أحيانا أن الخطاب القرآني يستعمل البليغ من الكلام ويترك الأبلغ[3]؛ كقوله تعالى: ﴿ **قَالُواْ يَٰٓأَبَانَآ إِنَّا ذَهَبۡنَا نَسۡتَبِقُ وَتَرَكۡنَا يُوسُفَ عِندَ مَتَٰعِنَا فَأَكَلَهُ ٱلذِّئۡبُۖ وَمَآ أَنتَ بِمُؤۡمِنٖ لَّنَا وَلَوۡ كُنَّا صَٰدِقِينَ**﴾[4], فكان الأبلغ أن يُقال " افترسه الذئب" بدل ﴿ **فَأَكَلَهُ ٱلذِّئۡبُۖ** ﴾ وهذا ما يستعمل في فعل السباع خصوصا، يقال: افترسه السبع، هذا هو المختار الفصيح في معناه، أما الأكل فهو عام لا يختص به حيوان دون آخر؟ ويجيب الخطابي عن هذا التساؤل بقوله :« **إن الافتراس معناه في فعل السبع القتل فحسب، وأصل الفرس دق العنق، والقوم إنما ادعوا على الذئب أنه أكله أكلاَ أتى على جميع أجزائه وأعضائه، فلم يترك مفصلا ولا عظما، وذلك أنهم خافوا مطالبة أبيهم إياهم بأثر باق منه يشهد بصحة ما ذكروه ، فادعوا فيه**

1 ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي)، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف،ط3، القاهرة، مصر، [د.ت] ص52.

2 استقبال النص عند العرب: محمد المبارك، 16.

3 ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ص37-38.

4 يوسف: الآية 17.

الأكل ليزيلوا عن أنفسهم المطالبة، والفرس لا يعطي تمام هذا المعنى، فلم يصلح على هذا أن يعبر عنه إلا بالأكل »[1].

ويمكن أن نمثل أيضا بالفعل والاسم في الخطاب القرآني؛ فالفعل يدل على الحدث والتجدد والاسم يدل على الثبات والاستقرار، وقد استعمل القرآن الفعل والاسم استعمالا فنيا في غاية الضبط والدقة، فمن ذلك قوله تعالى :﴿ يُخۡرِجُ ٱلۡحَيَّ مِنَ ٱلۡمَيِّتِ وَمُخۡرِجُ ٱلۡمَيِّتِ مِنَ ٱلۡحَيِّۚ ذَٰلِكُمُ ٱللَّهُۖ فَأَنَّىٰ تُؤۡفَكُونَ ﴾[2] فاستعمل الفعل (يُخرج) مع الحي، واستعمل الاسم مع الميت، فقال : (مخرج)، وذلك لأن أبرز صفات الحي الحركة والتجدد، فجاء معه بالصيغة الفعلية الدالة على الحركة والتجديد، ولأن الميت في حالة همود وسكون وثبات جاء معه بالصيغة الاسمية الدالة على الثبات فقال: (وَمُخۡرِجُ ٱلۡمَيِّتِ مِنَ ٱلۡحَيِّ) [3].

وثمة إعجاز آخر انصرف عنه الناس وهو صنيع القرآن الكريم بقلب المتلقي وتأثيره في نفسه، وفي هذا يقول الخطابي :« **فإنك لا تسمع كلاما غير القرآن منظوما ولا منثورا إذا قرع السمع خلص له القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى، ما يخلص منه إليه،تستبشر به النفوس وتنشرح له الصدور حتى إذا أخذت حظها منه عادت مرتاعة قد عراها من الوجيب والقلق وتغشاها الخوف والفرق، تقشعر منه الجلود وتنزعج له القلوب، يحول بين النفس ومضمراتها وعقائدها الراسخة فيها**»[4] .

ولا يتأتى التجاوب مع معاني القرآن وأهدافه إلا قارئ أديب، شاعر الفؤاد، وإن لم يقل الشعر، طلي العبارة وإن لم يزوق القول

---

1 ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ص41.
2 الأنعام: الآية 95.
3 التعبير القرآني: فاضل صالح السمرائي، دار عمار، ط4،عمان، 1427هـ 2006م، ص22-23.
4 ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ص70.

بتذوق الجمال الأدبي، ويقول مثل ما قال صاحب الرسالة صلى الله عليه وسلم: إن من البيان لسحرا[1].

فالإنسان مدعو من خلال الخطاب القرآني إلى معرفة الرحمن عن طريقين؛ أحدهما النظر في مفعولاته. والثاني التفكر في آياته وتدبرها. فتلك آياته المشهودة، وهذه آياته المسموعة المعقولة ، والناس وإنْ كانوا متفاوتين في إدراكهم لتلك الآيات، فالفلكي يرى في السماء ما لا يراه الإنسان العادي إلا أن ثمة أرضية مشتركة يدركها الجميع عند رؤيتهم لها، تتمثل في أنَّ خلق السماء خالٍ من كل نقص أو عيب يقدح في تمام صنعتها وعظمة صانعها، ثم إنهم يتفاوتون في إدراك جزئيات ذلك ودلالاته وفق ما يتوافر لدى كل منهم من علم، وثقافة، وميول، وذكاء، وخيال، وخبرات، وعقائد سابقة[2].

بناء على ما سبق فإن دور المتلقي الذي يحرص الخطاب القرآني عليه هو الفهم والتدبر والمعايشة ، ويحتاج لذلك إلى كل أدواته الحسية خاصة السمع والبصر والعقل بإعمال الفكر بروية، ولا يكون ذلك إلا بالقراءة التأملية العميقة التي يساعد عليها أسلوب القرآن المبين والبليغ والمعجز التي تزيد من اطمئنان المتلقي إلى هذا الخطاب والتفاعل معه تفاعلا إيجابيا .

ولا يتحقق هذا الأمر لمن قام بتعطيل عمل العقل والقلب لأن الميزة التي تميز الإنسان عن الحيوان هي التعقل والقدرة الإرادية على تحويل المحسوسات إلى مدركات، فلا قيمة للحواس إذا لم تتم الإفادة منها في المعرفة العقلية. من هنا كانت حاسة السمع متعلقة أشد التعلق بالقلب، فهي تحتاج إليه للوصول إلى الكمال ووصول العلوم إليه[3]، قال تعالى:﴿ وَلَقَد ذَرَأۡنَا لِجَهَنَّمَ كَثِيرٗا مِّنَ ٱلۡجِنِّ وَٱلۡإِنسِۖ لَهُمۡ قُلُوبٞ لَّا يَفۡقَهُونَ بِهَا وَلَهُمۡ أَعۡيُنٞ لَّا يُبۡصِرُونَ بِهَا وَلَهُمۡ ءَاذَانٞ لَّا يَسۡمَعُونَ بِهَآۚ

1 معركة المصحف في العالم الإسلامي: محمد الغزالي، دار القلم، ط1، 1426هـ 2005م، ص113.

2 تفعيل وسيلتي السمع والبصر في إدراك الخطاب القرآني: رقية طه جابر العلواني، مجلة جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، ع10، 1426هـ 2005م، ص20.

3 تفعيل وسيلتي السمع والبصر في إدراك الخطاب القرآني: رقية طه جابر العلواني، ص30.

أُوْلَٰٓئِكَ كَٱلْأَنْعَٰمِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ ۚ أُوْلَٰٓئِكَ هُمُ ٱلْغَٰفِلُونَ ﴾[1] ،ويقول الرسول صلى عليه وسلم ـ تأكيدا لهذا المعنى ـ أنه قد نزلت علي الليلة آية ويل لمن قرأها ولم يتفكر فيها[2].

فإذا اكتملت أدوات المتلقي واستعملها كما ينبغي وتدبر في الخطاب القرآني وأعمل عقله تلقى الخطاب القرآني كما ينبغي أن يتلقاه ، وقرأه كما يجب أن يُقرأ فتحصل الفائدة العظيمة ، مما يحدث الأثر المنشود في داخل المتلقي ، ويحقق الإصلاح الداخلي والخارجي فيه، ويعمل على تنقية نفسه وبعث همته فيقوده هذا إلى السعادة الآجلة والعاجلة ، ولا يقتصر هذا الهدف على الفرد بل يشمل الجماعة، فبصلاح الجماعة يصلح المجتمع البشري وتلك غاية الخطاب القرآني.

والحق أن القارئ في الخطاب القرآن محتاج إلى التفاسير القرآنية ليصل إلى التدبر الصحيح لآياته، فهو يتطلب منهاجا في القراءة يراعي كون النص القرآني يصدر من مصدر إلهي متعال ويمتلك خاصية الإعجاز، لكنه جاء بلسان يفهمه البشر[3].

هذا ما جعل علماء التفسير لا يقفون عند المستوى الأول من مستويات القراءة؛ وهو مستوى التلفظ ونطق الأصوات، بل أخذوا القراءة بكل أبعادها واعتبروا حصرها في المستوى الأول السطحي ليس فقط انصرافا عن أمر إلهي، ولكن خروجا عن عادة بشرية متأصلة في الطبيعة الإنسانية[4].

فالتفسير إذن هي محطة ضرورية ينبغي للقارئ أن يمر بها، وإشارة التهانوي في كشافه* تعضد هذا الأمر؛ فهو يرى أن التفسير

---

1 الأعراف: الآية 179.

2 الآية 190 من سورة آل عمران إِنَّ فِي خَلْقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفِ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ لَأَيَٰتٍ لِّأُوْلِى ٱلْأَلْبَٰبِ

ينظر: القراءة في الخطاب الأصولي: يحي رمضان، ص57.

3 المرجع نفسه، ص31.

4 المرجع نفسه، ص51.

* كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم محمد علي التهانوي.

علم يُبحث فيه عن كيفية النطق بألفاظ القرآن، ومدلولاتها، وأحكامها الإفرادية والتركيبية، ومعانيها التي يحمل عليها حالة التركيب، وتتمات ذلك. ويعني ببحث عن كيفية النطق بألفاظ القرآن علم القرآن، ومدلولاتها أي مدلولات تلك الألفاظ، وهذا متن علم اللغة الذي يحتاج إليه في هذا العلم. ويعني بأحكامها الفردية والتركيبية علم الصرف والنحو والبيان والبديع، ويعني بمعانيها التي يحمل عليها حالة التركيب ما دلالته بالحقيقة ودلالته بالمجاز، فإن التركيب قد يقتضي بظاهره شيئا ويصد على الحمل عليه صد فيحمل على غيره، وهو المجاز. ويعني بتتمات لذلك معرفة النسخ وسبب النزول وتوضيح ما أبهم في القرآن ونحو ذلك[1].

و يبين هذا الأمر بوضوح معاناة القارئ الحديث مع الخطاب القرآني؛ فهو يقرأ قراءة سطحية لا حياة فيها لأنه يفتقد إلى الخطوات الضرورية لذلك ، كما أنه يكتفي بالقراءة التعبدية وهي قراءة ناقصة دون شك، ودعوة الرسول صلى الله عليه وسلم بالويل لمن يقرأ الآية السابقة دون أن يتفكر فيها لدليل قوي على أن المطلوب من القارئ هو تجاوز سطح النص والغوص في أعماقه للوصول إلى جوهره.

5 - المتلقي في العصر الإسلامي:

يسعى هذا العنصر إلى محاولة الإحاطة بمفهوم المتلقي في النقد الإسلامي الممتد من العصر الأموي إلى العصر العباسي، مع التركيز على العصر العباسي، وكذلك عند الشعراء والأدباء (ابن المقفع مثلا) بالإضافة إلى بعض فلاسفة المسلمين كابن سينا والغزالي. ولما كان عدد الذين أسهموا في هذا الموضوع كبيرا كانت الحاجة إلى التركيز على ناقدين اثنين هما الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني بالإضافة إلى آراء بعض النقاد على سبيل الاستشهاد والتمثيل.

كما تظهر الحاجة الملحة هنا على اعتماد مرجعية معينة في مقاربة آراء النقاد وأفكارهم لتوخي قدر معين من الموضوعية

1 إشكالية قراءة التراث: مصطفى البيومي، مجلة فصول، ع63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2004، ص72.

وسوء التأويل أو التقليل من شأن بعض الأفكار بدعوى القدم وغير ذلك ، فكانت البلاغة العربية بخطوطها العريضة المستند الذي يرتكز عليه البحث في هذا الجزء، وأعني بذلك أن الآراء النقدية المعروضة ستكون بمنظار موضوعي يميل إلى البيان والجري وراء الغرض، لا بمنظار النقد العربي الحديث والمعاصر الذي يتعسف مع النص ويلوي عنقه ليثبت مشابهة بعض قضايا النقد العربي القديم مع قضايا في النقد الغربي المعاصر، وسيتضح هذا عند مناقشة قضية المعنى عند العرب القدماء؛ حيث قالوا إن الجملة التي تقود إلى معان مختلفة أشد الاختلاف تكون مضطربة، وإن المعنى الذي يحتمل كثرة التأويل يصبح معنى فاسدا، وهذا ما يناقض بعض النظريات الغربية التي تلح على المعنى المتعدد.

لا يقاس النقد دائما ـ كما يرى إحسان عباس ـ بمقياس الصحة أو الملائمة للتطبيق (بنظرتنا اليوم) وإنما يقاس بمدى التكامل في منهج صاحبه[1] ،وعلى هذا الأساس ستكون المقاربة للنقد العربي القديم، أي إن الواجب على الباحث أن ينظر في الفكر العربي القديم نظرة موضوعية؛ وذلك بإبعاد ضغط النظريات الغربية المركزية على دراسته قدر المستطاع ، على ألا يوقعه هذا في مطب نفي تأثر النقد العربي ببعض الاتجاهات الفكرية غير العربية.

من المعروف أن النقد العربي القديم قد استفاد من الثقافات الأخرى كاليونانية والهندية والفارسية لكنها استفادة الهضم والفهم والمحاكاة[2] . ثم نضج هذا النقد نضوجا قويا جعل من العقل العربي يقدم فكرا لغويا ونقديا متميزا في وقت كان عقل أوروبا يغط في سبات الجهالة، ولولا فترة الانقطاع الطويلة من القرن الرابع عشر الميلادي حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والانبهار بإنجازات الفكر الغربي في العصر الحديث، وموقف القطيعة

1 مقدمات منهجية: جابر عصفور، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1409هـ، ص132.
2 النقد الإسلامي وموقفه من المناهج الغربية: وليد قصاب، الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ع67، الرياض، السعودية، 1431هـ 2010م، ص 43.

الإرادية من تراثنا ، لولا كل ذلك لكوَّن النقد العربي الحديث نظرية متماسكة[1].

ترتبط الدراسات النقدية والبلاغية في الفكر العربي القديم ارتباطا قويا،إذ إن مصطلح البلاغة والنقد قد نشأ في ظل الدراسات القرآنية في معظمه، وذلك بدء من مجاز القرآن **لأبي عبيدة**، و معاني القرآن **للفراء** و بيان مشكل القرآن **لابن قتيبة** وغيرها[2] ، كما أنهما يفترقان أحيانا حسب طبيعة النص المدروس، حيث يغلب الجانب البلاغي على الدراسات القرآنية، ويميل النقد إلى النصوص ذات الطابع الأدبي.

وقد لاحظ **إحسان عباس** أن النقد الأدبي العربي قد وُلد في أحضان الاعتزال (الجاحظ و بشر بن المعتمر...) والمتأثرين به سواء أكان التأثير موجبا أم سالبا (ابن قتيبة و ابن المعتز) وكان الاعتزال حينئذ يعني في أساسه الاحتكام إلى العقل[3] ، وأيا كان الأمر فإن قضايا النقد العربي القديم تُلتمس في كتب البلاغة والنحو والدراسات القرآنية، كما تلتمس في الكتب ذات الصبغة الأدبية.

ويجمل **إحسان عباس** أهم القضايا النقدية التي تناولها النقاد القدماء في القضايا الآتية[4]:

- قضية اللفظ والمعنى.
- قضية المطبوع والمصنوع أو الطبع والصنعة.
- قضية الوحدة والكثرة في القصيدة.
- قضية الصدق والكذب في الشعر.
- قضية المفاضلة أو الموازنة بين شعرين أو شاعرين.
- قضية السرقات الشعرية.
- قضية عمود الشعر.
- قضية العلاقة بين الشعر والأخلاق أو الشعر والدين.

---

1 ينظر: المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) : عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ، 1422هـ ، ص12.

2 قراءة النص (دراسة في الموروث النقدي): أحمد يوسف علي، ص7.

3 تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من القرن الثاني إلى القرن الثامن هجري): إحسان عباس، دار الثقافة، ط4، 1404هـ 1983م، بيروت، ص 10.

4 المرجع نفسه، ص 24.

لا يُبحث عن مسألة المتلقي في قضية واحدة من القضايا السابقة الذكر، ولكن يبحث عنها فيها مجتمعة. وطبيعي أن يتعرض النقاد إلى هذه المسألة كما تعرض فلاسفة اليونان لها، وطبيعي جدا أن يتنبهوا إلى وجود طرف ثالث في عملية التواصل، وأنه المقصود بجوهر الرسالة، وتدل المصطلحات التي استخدموها على ذلك؛ فقد وظفوا مصطلح السامع والقارئ والنفس والمتأثر وضمير المخاطب وفعل الأمر[1].

مما يعني أن النقد العربي القديم قد اعتنى بالمتلقي سامعا وقارئا وبلغت هذه العناية أوجها في عصور ازدهار النقد، وظهور المصنفات النقدية وتأثر النقد العربي بالحقول المعرفية المجاورة مثل اللغة والكلام والفلسفة ، وبلغت هذه العناية حدا يدفع إلى القول إن النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب وقصده بخطابه النقدي قصدا، وحث الشعراء على أن يكون شعرهم متوجها إليه[2].

ومن المنطقي أن نظرة القدماء إلى المتلقي لن تكون نظرة أحادية مستقلة بل هي نظرة شمولية؛ فقد نظروا إلى المتلقي باعتباره طرفا ثالثا في عملية التواصل الأدبي ، وهي عملية تتحقق ضمن إطار مبادئ البلاغة من حيث البيان والتبين والفهم والإفهام. حيث يكون سؤال المعنى هو السؤال الرئيس الذي يسود عملية التواصل اللغوي، ويكون تصور القراءة والتفسير هو تصور السؤال عن المعنى[3].

5 – 1 المتلقي عند الأدباء:

1 استقبال النص عند العرب: محمد المبارك، ص34.

2 المرجع نفسه، ص9.

3 اللغة والتفسير والتواصل: ناصف مصطفى، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص10.

قبل التطرق إلى المتلقي عند الأدباء النقاد في العصر الإسلامي يحسن بنا أن نلقي نظرة سريعة حول وضع المتلقي الحقيقي، وإن كان ذلك صعبا لغياب التوثيق في هذا الجانب.

يلاحَظ على المتلقي القريب من العصر الجاهلي أداؤه القوي وحسن تذوقه للبيان العربي، ومع ذلك فإن وجود شيء من الانفتاح في فهم المعنى العميق واختلافه في ذلك أمر حاصل وإن كان في حالات نادرة.

ويمكن الاستشهاد هنا بقصة بني العجلان الذين كانوا يفخرون بنسبتهم لهذا الاسم، فهجاهم النجاشي الشاعر، فاستعدوا عليه عمر بن الخطاب ـ رضي الله عنه ـ « **قالوا: يا أمير المؤمنين إنه هجانا، فقال: وما قال فيكم؟ فأنشدوه:**

إذا الله عادى أهل لؤم وخسة فعادى بني العجلان رهط ابن مقبل

فقال عمر: إنه دعا عليكم ولعله الإيجاب.

قالوا فإنه قد قال بعد هذا:

قبيلة لا يغدرون بذمة ولا يظلمون الناس حبة خردل

فقال عمر: ليتني من هؤلاء، أو قال ليت آل الخطاب كذلك.

قالوا: فإنه قد قال بعد هذا:

ولا يردون الماء إلا عشية إذا صدر الوراد عن كل منهل

فقال عمر : ذلك أقل للسكاك ، يعني الزحام. قالوا فإنه يقول بعد هذا :

تعاف الكلاب الضاريات لحومهم وتأكل من كعب بن عوف ونهشل

فقال عمر: كفى ضياعا بمن تأكل الكلاب لحمه.

قالوا فإنه يقول بعد هذا:

وما سمي العجلان إلا لقولهم خذ القعب واحلب أيها العبد واعجل

قال عمر: سيد القوم خادمهم، وكلنا عبيد الله، ما أرى بهذا بأسا »[1].

ونلاحظ هنا أن عمر بن الخطاب رضي الله عنه الذي يمثل المتلقي المثقف المتذوق للبيان العربي يقلب المعنى الذي في أذهان قوم بني العجلان ـ وهم أيضا قراء من العصر نفسه ـ ويقدم لهم معنى ثان للأبيات الشعرية، مستثمرا مبدأ البيان الساحر.

و على العموم فإن المتلقي القريب العهد من العصر الجاهلي ليس هو نفسه المتلقي في العصر العباسي؛ فالمتلقي الجاهلي ـ الذي أشرت إليه سابقا ـ كان على درجة متميزة ـ في ضوء الأعراف الثقافية السائدة ـ من التذوق الأدبي والتفاعل الإيجابي مع الشاعر ومشاركته النص مشاركة حيوية ، أما المتلقي في العصر العباسي فقد قل نشاطه التفاعلي وقل اهتمامه بالشعر.

ويعود سبب ذلك إلى تغير الذوق الأدبي تغيرا شديدا خاصة في القرن الرابع والخامس هجري، حيث صار التيار الشعري يفضل المضي في طريق السهولة والسطحية والعفوية والملاحة الموسيقية ومباشرة الموضوعات القريبة إلى النفوس والأفهام[2].

وأدى ذلك إلى انفصال أوسع من ذي قبل بين الشعر والجماهير، فالجمهور الذي ظل اهتمامه بالأدب حيا يمثل قلة من طبقة المثقفين بالثقافة الأدبية[3]، الذين يمكن أن يكونوا من طبقة الرواة أو الكتاب أو المهتمين بالصنعة الأدبية.

وحتى أصحاب الطبقة الواحدة يختلفون في نظرتهم للأدب؛ فالرواة مثلا يختلفون في تصورهم للمهمة التي يروى الشعر من أجلها، فكل فريق منهم يريده أن يخدم غاية محددة[4]:

---

1 في النص الإسلامي والأموي (دراسة تحليلية) : محمد بن علي الهذلي و عبد الرزاق حسين نبيل المحيش، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة ، مصر، 1419هـ 1998، ص9-10.

2 النقد الأدبي عند العرب (من القرن الثاني إلى القرن الثامن هجري): إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن، 1986، ص 361-362.

3 المرجع نفسه، ص 362.

4 المرجع نفسه، ص57.

1- النحويون من هؤلاء الرواة لا يروون إلا كل شعر فيه إعراب.
2- الذين يجمعون الأشعار لا يهتمون إلا بكل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج.
3- رواة الأخبار لا يُقبلون إلا على كل شعر فيه المشاهد والمثل.
4- وعامة الرواة لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة وعلى الألفاظ العذبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد.

بمعنى أن الذوق يحدد الفئة التي ينتمي إليها المتلقي، وهذا بالضبط ما صنعه **الآمدي** حين عمد إلى تقسيم أذواق المتلقين إلى ثلاثة[1]:

أ- ذوق الكتاب والأعراب وكانوا يستحسنون شعر البحتري.
ب- ذوق أهل المعاني والصنعة وكانوا يستحسنون شعر أبي تمام.
ت- ذوق كثير من الناس يساوون بين الشاعرين.

ظهر ذوق جديد يميل إلى البساطة والسهولة جعل المتلقي ابن البيئة العباسية بكل خصائصها الحضارية غريبا عن النص كما في حالة أبي تمام، بل جعل الأعرابي ـ وهو مثال المتلقي المحافظ على جزالة اللغة وقوتها ـ يعجز عن فهم النص الشعري؛ فقد رُوي أن أعرابيا سمع قصيدة **أبي تمام "طلل الجميع لقد عفوت حميدا"** فقال : إن في هذه القصيدة أشياء أفهمها وأشياء لا أفهمها، فإما أن يكون قائلها أشعر من جميع الناس ،وإما أن يكون جميع الناس أشعر منه[2].

1 التلقي والتواصل في النقد العربي القديم: حنان حمودة، ص62.
2 الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: محمد حسين الأعرجي، وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1998، ص85.

هذا عن المتلقي الواقعي ، أما المتلقي عند الأدباء النقاد فيمكن الاستشهاد بالأديب **عبد الله بن المقفع**؛ الذي ألف (ترجم) كتابه كليلة ودمنة، وجعل كلامه على ألسنة البهائم والسباع والطير ليكون ظاهره لهوا للخواص والعوام وباطنه رياضة لعقول الخاصة[1] حتى إذا استمال القارئ إلى كتابه وضعه في صميم وجوهر الرسالة؛ يقول **ابن المقفع** شارحا مهمة المتلقي إزاء كتابه: «**أول ما ينبغي لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وُضعت له والرموز التي رمزت فيه، وإلى أي غاية جرى مؤلفه*** **عندما نسبه إلى البهائم [...] فإن قارئه متى لم يفعل ذلك لم يدر ما أُريد بتلك المعاني، ولم يستفد من الكتاب شيئا سوى اللهو**[2]».

فنشاط القارئ هنا تأملي عميق لا سطحي يكتفي بظاهر النص لهذا يصر ابن المقفع على أن قارئ نصوصه لا ينبغي أن تكون « **غايته التصفح لتزاويقه، بل يشرف على ما يتضمن من الأمثال حتى يأتي عليه إلى آخره، ويقف عند كل مثل وكلمة ويعمل فيه رويته**»[3] ، ولا شك أن هذا النشاط يحتاج إلى قارئ يتمتع بالصبر ومداومة النظر لاستخراج الغرض الحقيقي الباطني الكامن في النص، وهذا ما يؤكده ابن المقفع في قوله: « **يجب على قارئ هذا الكتاب أن يديم النظر من غير ضجر ويلتمس جواهر معانيه، ولا يظن نتيجته إنما هي الإخبار عن حيلة بهيمتين أو محاورة سبع لثور فينصرف بذلك عن الغرض المقصود**[4]».

ويتضح من ذلك أن دعوة **ابن المقفع** هي دعوة مبكرة في النقد العربي القديم إلى ضرورة أن يتحلى المتلقي بكثير من الصبر والعزيمة لفك رموز النص المستغلقة وعدم الاكتفاء بالقراءة الاستهلاكية، وهذا ما يتبين أيضا في رد **أبي تمام** على رجل أراد توبيخه وتأنيبه في مجلس حفل قائلا له :« **يا أبا تمام ، لم لا تقول**

---

1 كليلة ودمنة: ترجمة وتأليف عبد الله بن المقفع، دار ابن حزم، ط1، 2005م، ص22.

* من تأليف بيدبا الفيلسوف الهندي.

2 المصدر السابق، ص33 – 34.

3 المصدر نفسه، ص 40.

4 كليلة ودمنة: ابن المقفع، ص41.

من الشعر ما يُفهم؟ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال؟[1] » ، وقد جاء في العمدة أن «**رجلا أنشد قومَا شعرَا فاستغربوه ،فقال: والله ما هو بغريب، ولكنكم في الأدب غرباء** »[2] ،وقد تكررت هذه المقالة وأشباهها كثيرا في متون الكتب النقدية القديمة؛ ذلك أن المؤلف في ذلك العصر يبذل جهدا كبيرا جدا جعل الفرزدق يقول : « **أنا عند الناس أشعر العرب، ولربما كان نزعُ ضرس أيسر عليَّ من أن أقول بيت شعر** »[3] معبرا عن صعوبة العملية الإبداعية ، ومن ثمة فهو يريد لجهده أن يصل إلى المتلقي تاما غير منقوص، فإذا أحس أن المتلقي لا يبذل الجهد الكافي نبهه وطالبه بالجهد والمشاركة في فهم النص حتى يؤدي دوره الحقيقي.

ولا يتم هذا الدور الحقيقي ما لم يؤمن المتلقي بجدوى النص في حد ذاته؛ فالشعر مثلا لا يمكن أن يحقق تأثيره على المتلقي إلا إذا كان مقتنعا بأهميته ومستعدا للتأثير حسب رأي **القرطاجني**[4] .

5 – 2 المتلقي عند البلاغيين:

لا يقل اهتمام النقاد البلاغيين عن اهتمام الأدباء، بل يزيد ويبدو بصورة قوية واضحة، لأن النقاد منحوا المتلقي اهتماما بالغا، وذلك في دعوتهم له إلى التدبر وإعمال الفكر والدعوة إلى التفقه والتعقل في استحداث المعاني، لأن متعة النص ولذة القراءة لا تتحققان بصورهما العميقة إلا عند بذل الجهد وتحمل العناء من أجل الفهم[5].

---

1 العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، دمشق، 1401هـ 1981م، ج1، ص133.

2 العمدة: ابن رشيق القيرواني، ج1، ص 133.

3 البيان والتبيين: الجاحظ، ج1، ص 130.

4 المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تسعديت فوراري، أتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008م، ص 8-9.

5 تلقي العرض المسرحي: لطيفة عليوي، علامات في النقد، النادي الثقافي ، ج42،م11، 1422هـ 2001م، ص 425.

وتعد صحيفة بشر بن المعتمر من أوائل الوثائق التي تشير إلى طرف المتلقي وحضوره في العملية الإبداعية[1]، يقول بشر: « **ينبغي للمتكلم أنْ يعرف أقدار المعاني، ويُوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلامًا، ولكلّ حالة من ذلك مقامًا؛ حتَّى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدارَ المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات**»[2].

وقد قُسمت ـ بناء على هذا ـ الجمل الخبرية إلى أنواع (ابتدائي/ طلبي/إنكاري) وفق نفسية المتلقي وما يكون أحسن موقعا لهذه الحال أو تلك من تراكيب يستطيع المرسل من خلالها أن يحقق الهدف من رسالته[3].

5 – 2 – 1 الآراء النقدية عند الجاحظ:

ينظر **الجاحظ** إلى الأدب نظره احترام وتعظيم ؛ فهو يعده حرفة وصناعة، كما أن الأدب عنده الكلام الجميل الذي يزود الإنسان بما يحتاج إليه من غذاء عقلي ونفسي في حال الجد والهزل[4] ، ويمنح الشعر مكانة متميزة ويحدد له ثلاثة ضوابط ومقاييس عامة ؛ أولها تخير اللفظ السهل المخرج الذي يؤدي المعنى بوضوح، والثاني إقامة الوزن وتعني اختيار البحر والعروض المناسبين وتجنب الزحافات والعلل ما أمكن، والثالث كثرة الماء وصحة الطبع[5] .

ويؤكد في كثير من مقولاته على أن الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير ، غايته نقل صورة فنية إلى المتلقي تحقق له متعة جمالية، مما يعني أن الشعر تتحكم فيه قوتان داخلية

---

1 ينظر:ظهور منظور المتلقي في التراث النقدي عند العرب: عيد محمد شبايك، شبكة الألوكة، تاريخ المقال 14-12-2010م (http://www.alukah.net/Literature_Language/0/28174/).

2 البيان والتبيين: الجاحظ، ج1، ص 138-139.

3 التلقي والتواصل في النقد العربي القديم :حنان حمودة، ، ص55.

4 مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ: الشاهد البوشيخي، دار القلم للنشر والتوزيع، ط2، الكويت، 1415هـ 1995م، ص61.

5 نظرية الجاحظ في النقد الأدبي : محمد بن عبد الغني المصري، دار مجدلاوي للنشر ولتوزيع، ط1، 1407هـ 1987م، عمان ، الأردن، ص17.

تتعلق بالفرد (الموهبة) وأخرى خارجية مكتسبة (الدربة والتعلم) وتنميتهما تؤدي إلى صناعة شعرية بالغة التأثير في نفس المتلقي[1] .

ولن يحدث هذا التأثير إذا كان الشاعر غريبا عن ميدانه مجبرا على صنعته مضطرا إليها ؛ ذلك أن **الجاحظ** ينصح ناشئة الأدب وطلاب الشعر أن يختبروا ميولهم للأدب بأنفسهم، فإذا كان الكتاب والأدب أحب إليهم مما سواه من مال الدنيا ومتاعها فهم من أهل الأدب، ولا بأس أن يستمروا في هذا الطريق، وإلا فعليهم أن ينسحبوا من ميدان الأدب وليفتشوا عن سبيل آخر[2].

كما أن الشعر في نظر الجاحظ متعلق بلغته وبيئته تعلقا كبيرا، فإذا تُرجم إلى لغة أخرى « **تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موقع التعجب**»[3] ما يجعل المتلقي الذي يتذوقه مرتبطا بالبيئة نفسها التي يعيشها الشاعر أو على الأقل مرتبط بلغة الشاعر إن أراد أن يحقق المتعة الجمالية المنشودة.

يتحدث **الجاحظ** عن أهمية المتلقين في شيوع الإنتاج الأدبي وقبوله لكنه يحدد طائفة خاصة منهم أسماهم العلماء وهم المتخصصون الذين ينبغي لناشد الصنعة الأدبية أن يرضي ذوقهم : « **فان أردت أن تتكلف هذه الصناعة وتنسب إلى هذا الأدب فقرضت قصيدة أو حبرت خطبة أو ألفت رسالة فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك ويدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب فإن رأيت الأسماع تصغي له والعيون تحدج اليه ورأيت من يطلبه ويستحسنه فانتحله فان كان ذلك في ابتداء أمرك وفي أول تكلفك فلم تر له طالبا ولا مستحسنا فلعله أن يكون ما دام ريِّضا قضيبا* ، أن يحل عندهم محل المتروك فإن عاودت أمثال ذلك مرارا**

---

1 مفهوم الخطاب الشعري في التراث النقدي العربي القديم : محمد كراكبي، مجلة التواصل، ع4، عنابة، جوان 1999م، ص29.

2 نظرية الجاحظ في النقد الأدبي: محمد بن عبد الغني المصري، ص 34.

3 الحيوان: الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط2، شركة ومكتبة مصطفى الحلبي، مصر، 1384هـ 1965م، ج1، ص75.

* الريِّض: الذي ابتدئ في رياضته. القضيب: الذي لم يمهر في الرياضة. ينظر: المصدر نفسه، ص 203.

فوجدت الأسماع عنه منصرفة والقلوب لاهية فخد في غير هذه الصناعة واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه »[1] ، فالجمهور المثقف أدبيا وتاريخيا ولغويا هو الحكم الصحيح[2].

وهذا ما جعل **الجاحظ** يخرج الرواة من دائرة المتخصصين الذين بإمكانهم إصدار الأحكام النقدية الصائبة؛ لأنهم لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة والمخارج السهلة والسبك الجيد[3] وجعله يتهمهم أيضا بأنهم «**يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أرى ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد مما كان، وفي أي زمن كان**»[4]،ومن هنا استلزم الحكم النقدي السليم النظرة الشاملة للإنتاج الأدبي .

ولما كان **الجاحظ** يعلم بأهمية المتلقي ودوره الضروري في إنجاح التواصل الأدبي شعر ونثرا أولاه عناية خاصة ووضعه نصب عينيه وجعله منطلقا وغاية لينتقل به من مجال السماع إلى مجال القراءة[5].

ويُستحسن التعرض لمفهوم البلاغة عند الجاحظ كمدخل مهم لاستنتاج وضعية المتلقي ؛ ومعلوم أن البلاغة لغة تعني الوصول والانتهاء، ومنها انطلق **الجاحظ** فعرفها تعريفا اصطلاحيا يرتبط بمعناها اللغوي، وهي الوصول والانتهاء إلى الغاية في التبيين والإفهام بأفضل أسلوب وهي بلاغة تخص المتكلم[6] .

أما طرف المتلقي في البلاغة فيُحرص ـ ابتداء ـ على أن يكون تواصله تاما وناجحا بينه وبين المتكلم وفي هذا الصدد يقول **الجاحظ** في (البيان والتبيين) :

---

1 البيان والتبيين: الجاحظ، ج1، ص203.
2 النقد الأدبي في آثار أعلامه: حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1416هـ 1996م، ص27.
3 النقد الأدبي في آثار أعلامه: حسين الحاج حسن، ص139.
4 الجاحظ: الحيوان، ج3، ص130
5 ينظر: إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ: سميرة سلامي، ع106، مجلة التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1428ه -ـ 2007 م، ص 219.
6 مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبين للجاحظ: الشاهد البوشيخي، ص 91.

« يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع»[1]. لكن مهمة المتلقي لا تقتصر على فقط على السماع الجيد، بل إنه يشارك مشاركة فعالة في تحقيق هدف البيان مع المتكلم، لأن البيان «**اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير حتى يفضي السامع الى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن اي جنس كان ذلك الدليل لأن مدار الأمر والغاية التي ليها يجرى القائل والسامع إنما هو الفهم والافهام** »[2].

أي أن البيان هو ما يتم به توضيح المعنى والكشف عنه كشفا يجعل المتلقي يفضي إلى حقيقته[3].

ولا يعني فهم المتلقي تحقيقه لهدف البيان؛ فليس كل من أفهمنا حاجته فهو بليغ ومن « **زعم أن البلاغة أن يكون السامع يفهم معنى القائل جعل الفصاحة واللكنة والخطأ والصواب والإغلاق والإبانة والملحون والمعرب كله سواء وكله بيانا، وكيف يكون ذلك كله بيانا**»[4] ، إنما البيان المقصود والبلاغة المنشودة هي الإفهام على طريقة العرب الفصحاء وأساليبهم القوية البليغة.

يختص التبيين أكثر بالمتكلم؛ لأنه دوره توضيح معانيه وإبرازها، و يختص التبيُّن بوظيفة المتلقي السامع، لأن معناه التأمل والتفكر في هذه المعاني طلبا لاتضاحها وجلائها، فالتبيين من شأن المتكلم والتبيُّن من شأن السامع[5] .

وعليه فإن وظيفة المتلقي ـ في ضوء البلاغة ـ التفهم والاستبانة والتبين وهتك حجاب المعنى والهجوم عليه وتحصيله ولا يحصل ذلك إلا بالتأمل والتفكر في الخطاب الأدبي تأملا وتفكرا يقود إلى المعنى المراد البعيد عن الفساد وسوء التأويل.

---

1 البيان والتبيين : الجاحظ ، ج1 ، ص87.
2 المصدر السابق، ج1، ص 76.
3 مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبين للجاحظ : الشاهد البوشيخي، ص 118.
4 البيان والتبيين: الجاحظ، ج1، ص 126.
5 ينظر: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبين للجاحظ : الشاهد البوشيخي، ص 137.

يحدث الفهم عند المتلقي من خلال الألفاظ والمعاني التي يهتم بهما **الجاحظ** اهتماما بالغا، فهو لم يمل كل الميل للمعاني على حساب الألفاظ، إنما أكد أن المعنى إذا كان شريفا واللفظ بليغا وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة[1].

ويرى **الجاحظ** أن اللفظ بدن والمعنى روح واللفظ بلا معنى لغو وشيء جامد لا حركة ولا حس ولا منفعة فيه[2] كما يرى أن المعاني ممتدة إلى ما لا نهاية[3]، لكن هذه المعاني « **مطروحةٌ في الطريق يعرفها العجميُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقرَوي، والمدنيّ، وإنَّما الشأنُ في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحَّة الطبع وجَودَة السَّبك** »[4].

ولما كان أمر المعاني والألفاظ مهما عند **الجاحظ** اشترط بعض التوصيات للشاعر حتى يتمكن المتلقي من تحقيق المعنى وتبينه وتذوقه ومنها[5]:

- كراهية اللفظ من الغريب والغريب من المعاني.
- التكلف الذي يظهر في التشدق والتوعر واستخدام السوقي في غير موضعه والمبالغة في الوحشي وغير ذلك.
- كراهية التعقيد في الألفاظ لأنها تتعب القارئ، فمتى كان اللفظ « **بريئا من التعقيد حبب إلى النفوس واتصل بالأذهان والتحم بالعقول وهشت إليه الأسماع وارتاحت له القلوب** »[6] .
- كراهية الفضول والإسهاب.

تراعي هذه الوصايا مصلحة المستمع والقارئ؛ حيث تسهل له عملية التواصل الأدبي وتقوده إلى الفهم السليم للمعنى، وتمكنه

---

1 بحوث ومقالات في البيان والنقد الأدبي : محمد بركات حمدي أبو علي، دار البشير للنشر والتوزيع،[د.ط]، عمان الأردن، 1409هـ 1989م، ص 53.
2 نظرية الجاحظ في النقد الأدبي: محمد بن عبد الغني المصري، ص 84.
3 معجم مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، ص383.
4 الحيوان: الجاحظ، ج3، ص 131-132.
5 ينظر: نظرية الجاحظ في النقد الأدبي: محمد بن عبد الغني المصري، ص 88 وما بعدها.
6 البيان والتبيين : الجاحظ، ج2، ص 8.

من التفاعل مع ا لنص الأدبي مادام المعنى يصل إليه في عذوبة وينثال عليه انثيالا ويتذوقه في غير صعوبة ولا تعقيد ولا تكلف ولا مبالغة.

ويراعي **الجاحظ** عمليا المتلقي في كتاباته ، إذ سلك مسلكا معينا في التأليف يقوم على التنقل بين أبواب الكلام والاستطراد*، وقد عمد إليه حتى لا يمل السامع أو القارئ إن هو أثقل عليه بالإطالة في الموضوع الواحد، ولجأ إلى الاستطراد ليوفر للمتلقي أسباب النشاط والارتياح والتشويق وتجديد الرغبة[1].

كما أنه أدرك اختلاف مستويات القراء وتعدد انتماءاتهم وتباين طبقاتهم وميولاتهم، ومثال ذلك مقدمة كتاب البخلاء الذي يبين فيه أن من القراء من يعده كتابا في الاحتجاج والجدل والإقناع ، ومنهم من يعده كتابا في الاحتيال واللصوصية الظريفة ، ومنهم من يجده كتاب ضحكة ومتعة وترفيه عن النفس[2].

يوصي **الجاحظُ** القارئ ــ في سبيل الوصول إلى المعنى الصائب وتحقيقه القصد من الخطاب ــ بالتثبت والإنصاف والتقوى والتمسك بالحق والبعد عن الباطل ، ولا يكون ذلك إلا بتحرر القارئ من أهوائه وتجنبه التعصب لأفكاره ومذهبه[3]، وفي هذا يقول في مقدمة كتاب الحيوان مخاطبا القارئ خطابا مباشرا : « **جَنَّبَك اللّهُ الشُّبْهةَ، وَعصَمك من الحَيرة، وجَعلَ بينك وبين المعرفة نسباً، وبين الصدق سَبَباً، وحبَّب إليك التثبُّت، وزيَّن في عينك الإنصاف، وأذاقك حلاوة التقوى، وأشعرَ قلبكِ عِزَّ الحقّ، وأودَعَ صدرَك بَرْدَ اليقين وطرد عنك ذلَّ اليأس، وعرَّفك ما في الباطل من الذلَّة، وما في الجهل من القِلَّة** »[4]

---

* الاستطراد عند الجاحظ هو الانتقال من موضوع إلى آخر لكي لا يمل القارئ أو السامع، وهذا واضح في معظم مؤلفاته. ينظر: معجم مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، ص68.

1 إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ: سميرة سلامي، ص 219.

2 المرجع نفسه، ص 221.

3 المرجع نفسه، ص 222.

4 الحيوان: الجاحظ، ج1، ص 3.

بناء على ما تقدم، فإن للمتلقي حقوقا وواجبات؛ أما حقوقه (على المتكلم) فهي حق الفهم والتبيين والسهولة وتجنب الإغراب والحرص على المعنى السليم وجودة السبك وحسن التصوير ، وأما واجباته فهي التفهم والتبين في طلب المعنى والتثبت والإنصاف والحرص على الحق وتجنب التعصب في تأويل المعاني.

5 – 2 – 2 آراء الجرجاني:

يعد **عبد القاهر الجرجاني** من النقاد الذين تناولوا مسألة التلقي بشيء من الإلحاح والتفصيل أكثر مما فعل سابقوه، ولعل مرد ذلك اهتمامه بإعجاز القرآن ومسائل البلاغة والبيان والمعاني مما يتعلق بطرف المتلقي بشكل مباشر وغير مباشر.

وقد نظر إلى المبدع والمتلقي على أنهما ركنان أساسيان متفاعلان في العملية التواصلية. ولذلك دعا المرسل إلى التعقل في ترتيب الكلام واستحداث المعاني، والمتلقي إلى التدبر والتأمل والروية لإزالة أغلفة النص والوقوف على حقيقة معناه، فالنص الأدبي ذو أبعاد متعددة الدلالة ولا يجوز الوقوف على المعاني الظاهرة لألفاظه فقط، وإنما يجب الغوص وراء السطور واستعمال الفكر والروية[1].

وقد أورد ذلك في كتابه دلائل الإعجاز؛ حيث بدأه بالحديث عن أهمية العلم عامة،وعلم البيان خاصة ، وما يحتاجه طالب العلم من ضرورة الإلمام بالشعر والنحو وسائر العلوم التي تدخل في هذا الباب، ورأى أن الانصراف عن هذه العلوم هو ابتعاد عن معرفة أسرار القرآن ومعانيه[2] .

---

1 معنى المعنى في النقد الأدبي بين المبدع والمتلقي:دراسة نقدية أسلوبية، إعداد ضحى عادل بلال؛ إشراف عصام قصبجي، (ماجستير)، جامعة تشرين 1999م، ص120.

2 عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده : أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، ط1، بيروت، لبنان، 1393هـ 1973م ، ص 13.

ثم تطرق إلى مسألة البلاغة التي جعلها كائنة في النظم والتأليف وفي الجملة وغير كائنة في الكلمة المفردة ذلك إن « **القارئ إذا قرأ قوله تعالى واشتعل الرأس شيبا فإنه لا يجد الفصاحة التي يجدها إلا من بعد أن ينتهي الكلام إلى آخره فلو كانت الفصاحة صفة للفظ اشتعل لكان ينبغي أن يحسها القارئ فهي حال نطقه به فمحال أن تكون للشيء صفة ثم لا يصح العلم بتلك الصفة إلا من بعد عدمه ومن ذا رأى صفة يعرى موصوفها عنها في حال وجوده حتى إذا عدم صارت موجودة فيه وهل سمع السامعون في قديم الدهر وحديثه بصفة شرط حصولها لموصوفها أن يعدم الموصوف**» [1].

يدعو **الجرجاني** إلى قارئ يبحث عن المعنى ويفتش عن القصد لا إلى قارئ يهتم باللفظ المفرد وزخرفته ، وجعل هذا الأمر مهما عند المتلقي، حتى إنه قال :

« **لم أزلْ منذُ خدمتُ العِلْمَ أنظرُ فيما قاله العلماءُ في معنى الفصاحةِ والبلاغةِ والبيانِ والبَراعةِ وفي بيانِ المَغْزى من هذه العباراتِ وتفسيرِ المُرادِ بها فأجدُ بعضَ ذلك كالرَّمز والإيماء والإشارةِ في خَفَاء. وبعضَه كالتنَّبيه على مكانِ الخبيء ليُطلبَ ومَوضعِ الدَّفينِ لُيبحثَ عنه فُيخرجُ** »[2].

وهذا يعني أن المتلقي أثناء قراءة النص يتعامل مع المستتر، ويتصارع مع العصي الدفين؛ وذلك أنه يكشف الستر، ويطلب المخبوء، مستدلا بالإشارة والإيماءة[3]،ووفق هذا المفهوم يصبح النص عند **عبد القاهر** شفرة بين المبدع والمتلقي، كلما أوغل الأول في تعميتها، اجتهد الآخر في فكها وفهمها حين يوظف خاصية التلقي لديه[4].

---

1 دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني، تحقيق : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، مصر، 2004م ، ص407 – 408.

2 دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني، ص 34.

3 ينظر:المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني : ماجد بن محمد الماجد، مجمع اللغة العربية الأردني، ع68، عمان، الأردن، جمادى الأولى 1426هـ جانفي 2005م، ص 107.

4 ينظر: المرجع نفسه، ص107.

كما يتبين هنا مبدأ بروز الشيء من غير معدنه ، وهو مبدأ له علاقة وثيقة باللذة الأدبية المرتبط بمفاهيم قريبة منها كالجدة والطرافة والغرابة والمفاجأة؛ فكلما كان النص غريبا وطريفا وموغلا في التعمية احتاج إلى جهد المتلقي ليصل إلى بيانه، وهذا الوصول يحقق اللذة المنشودة، ذلك أنه « **مِنَ المَرْكوز في الطبع أن الشيء إذا نِيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل و ألطف، وكانت به أضن وأشغف** »[1].

ويقود هذا القول إلى مسألة الغموض عند **الجرجاني** ، التي يراها جوهر النص الأدبي وأساسه؛ فالغموض هو الذي يثير الدهشة والاستفزاز للمتلقي، ويجعل من النص الأدبي نصا إبداعيا، لأن النص الذي تتعدد وجوه التأويل فيه ويستفز القارئ إلى بذل الجهد في المتابعة والتفكير هو النص الإبداعي الأصيل[2] .

ولقد أشار **الجرجاني** إلى مرادفات أخرى للغموض مثل التعقيد غير المقصود والتعمية المشروطة[3]،بيد أنه وضع ضوابط للعملية لكي لا يخرج الأمر عن مدار البيان ويدخل إلى مدار الإبهام الذي يرفضه البلاغيون؛ فهو لا يقصد أن يصل المعنى إلى حد التعقيد والتعمية المطلقة وتعمد الغموض مما يغلق باب البحث والتفتيش أمام المتلقي، لهذا يوضح مقصده بالمعنى الذي يطلبه المتلقي : «**فإن قلت فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعمُّد ما يَكْسِب المعنى غمُوضاً، مشرّفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلافُ ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا إن خَيْر الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب إني لم أُرد هذا الحدَّ من الفِكْرِ والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه**»[4].

---

1 أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني، تعليق: محمد محمود شاكر، دار المدني، ط1، القاهرة، مصر، 1991، ص 139.

2 التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم): محمود درابسة، مكتبة الدمام، [د.ط]، السعودية، 2003م، ص131-132.

3 ينظر: أسرار البلاغة : الجرجاني ، ص118. وينظر أيضا : التلقي والإبداع : محمود درابسة، ص133.

4 أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني، ص 139-140.

وهو يرى أن تعقيد المعنى مذموم **« لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكَدَّكَ بسُوء الدَّلالة وأودع لك في قالب غير مستوٍ ولا مُمَلَّس، بل خشِنٍ مُضرّس حتى إذا رُمْتَ إخراجَه منه عَسُرَ عليك، وإذا خرج خرج مُشوَّه الصورة ناقصَ الحُسن »**[1]، كما أن جهد المتلقي وطلبه المعنى ينبغي أن يكون لما يستحق ذلك وإلا كان جهدا ضائعا: **« إنما يزيدك الطلبُ فرحاً بالمعنى وأُنْساً به وسروراً بالوقوف عليه إذا كان لذلك أهلاً، فأمّا إذا كنتَ معه كالغائص في البحر، يحتمل المشقّة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يُخرج الخرَزَ، فالأمرُ بالضدّ مما بدأتُ به، ولذلك كان أحقَّ أصناف التعقُّد بالذم ما يُتعبك، ثم لا يُجدي عليك، ويؤرِّقك ثم لا يُورق لك»**[2].

واستكمالا لوضعية المتلقي عنده، ينبغي فحص رأيه في المعنى وحيثياته؛ وخلاصته أن **الجرجاني** يقسم المعنى إلى المعنى ومعنى المعنى، حيث إن المعنى الأول يتألف من القصد اللغوي المباشر للألفاظ، بينما المعنى الثاني ـ معنى المعنى ـ هو البعد الجمالي والشعري، من المجاز والاستعارة ودلالاتها المختلفة التي تستدعي خيال المتلقي وتحرك مشاعره وأحاسيسه[3].

يصل المتلقي إلى المعنى الأول بغير واسطة لأنه المفهوم من ظاهر اللفظ ، لكنه يحتاج للوصول إلى معنى المعنى إلى واسطة ضرورية وهي صور البيان كالتشبيه والمجاز والتمثيل والمجاز بأنواعه[4]، ولا يتأتى ذلك إلا بنقل المعنى من إطار المفردة إلى إطار النظم[5] ، أي الانتقال من المعنى اللغوي إلى معنى السياق والنظم، وكشف المعنى الموجود في النظم هو وظيفة القارئ وغايته.

---

1 المصدر نفسه، ص142.
2 المصدر السابق، ص142.
3 التلقي والإبداع: محمود درابسة، ص104.
4 ينظر: معجم مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، ص390.
5 ينظر: المشاكلة والاختلاف: الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص35.

ولكي يكشف القارئ المعنى الثاني في النظم فإنه قد يحتاج إلى معرفة أمور كثيرة أهمها: قضايا البلاغة ، ومن ذلك الحذف الذي« **هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق**»[1] ،لذلك فالتمثيل ـ وهو من قضايا البلاغة ـ بلطف معناه، ودقة فكرته دليل على حذف الشاعر وجودة قريحته، والوقوف على أسراره وغوامضه يستدعي جهدا من المتلقي[2] .

الحذف إذن ظاهرة بلاغية مشروطة بحضور القرائن المصاحبة سواء أكانت حالية أم عقلية أم لفظية[3] ، وسيأتي بيان دور القرينة في منع الإبهام عن المتلقي وضبط معنى النص من التأويل المفتوح في نهاية هذا الفصل.

5 – 3 المتلقي في الفكر الفلسفي الإسلامي:

البحث عن فكرة المتلقي في الفكر الفلسفي الإسلامي هو بحث في مجال واسع جدا؛ نظرا للقضايا الفلسفية الكثيرة التي تناولها هؤلاء الفلاسفة وكان للمتلقي علاقة بها، لهذا سأكتفي هنا بتقديم بعض الأفكار كنماذج تبين وضعية المتلقي في هذا الفكر، ومن ذلك الخطاب الأدبي وعلاقته بالمتلقي.

ينبغي التأكيد أن الفلاسفة المسلمين وإن كانوا مقلدين **لأرسطو** ولا سيما في الخطابة يلحون على عناصر أساسية من شأنها أن تعين الخطيب على التأثير في المستمعين ليصدقوا ما يقول لهم، ومن هذه العناصر ما يتعلق بذات الخطيب كأن يكون صادق الانفعال أو يوحي للآخرين بذلك وأن يكون منفعلا بما يقول لأن نغمة الكلام في حال الرضا تختلف عن نغمة الكلام في حال الغضب[4].

---

1 دلالة الحذف في القرآن الكريم: زغدودة ذياب، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، ع04، ماي 2005م، ص125-125.

2 معنى المعنى في النقد الأدبي بين المبدع والمتلقي: ضحى بلال، ص121.

3 دلالة الحذف في القرآن الكريم: زغدودة ذياب، ص125.

4 طبيعة الأدب عند الفلاسفة المسلمين: مختار بولعراوي، مجلة الآداب، معهد الأدب واللغة العربية، ع4، قسنطينة، الجزائر، 1418هـ 1997م، ص16.

وإذا كان هدف الخطاب هو المخاطَب فإن هذا المخاطَب هو إنسان؛ وكل إنسان إما خاصي أو عامي ، والخاصي لا ينتفع من حيث يحتاج أن يصدق تصديق الخواص إلا بالبرهان، والعامي لا ينتفع من حيث يحتاج أن يصدق تصديق العوام إلا بالخطابة[1].

ينقسم الخطاب الأدبي في الفكر الفلسفي إلى خطابة وشعر؛ فالخطابة تُستعمل للإقناع وإيقاع التصديق والشعر يستعمل لإيقاع التخييل[2]، و يعرف التخييل عند الفلاسفة أنه الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري[3].

يحدث التخييل عندما يثيره الخطاب الشعري الصادر عن الشاعر المتخيل بواسطة المعاني والأسلوب من صور يحدث تخيلها وتصورها واستدعاؤها بصورة شيء آخر انفعالا تلقائيا في نفس المتلقي فيؤدي ذلك إلى انبساطه أو انقباضه[4].

ويشبه التخييل هنا عملية تمويه أو إيهام تقوم على مخادعة المتلقي وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تُخدر قواه العقلية وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته[5] . لأن الغرض من الأقاويل المخيلة كما نقل **حازم** عن **الفارابي** أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما، من طلب له أو هرب منه سواء صدق بما يخيل إليه من ذلك أم لا[6].

وقد صنف **الفارابي** الأقاويل الشعرية كلها على أنه كاذبة بالكل، لأنها أقاويل مخيلة لا تهدف إلى إيقاع اليقين أو التصديق أو الظن أو التغليط، فهدفها التخييل[7].

---

1 المرجع نفسه، ص16-17.
2 المرجع السابق، ص11.
3 معجم مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، ص145.
4 المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تسعديت فوراري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2008م، ص13.
5 طبيعة الأدب عند الفلاسفة السلمين: مختار بولعراوي، ص50.
6 النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص36.
7 طبيعة الأدب عند الفلاسفة المسلمين: مختار بولعراوي، ص9.

وقد عد بعض الباحثين التخييل مفهوما إجرائيا يكتسي طابع التجريد ويعبر عن وعي نقدي متقدم، يتجاوز المفهوم الأرسطي للتطهير ذي الحمولة النفسية والإيحاءات الأخلاقية [1].

نظر هؤلاء الفلاسفة إلى الشعر كخطاب يحقق غرضين؛ أحدهما يهدف إلى تحريك المستمعين للمشاركة في الأمور الجادة، وثانيهما لإحداث اللذة* في نفس المتلقي[2]، واللذة لا تتوقف عند المتعة والانفعال والنشوة فحسب، بل تجاوزت عند الفلاسفة المسلمين لتصل إلى هدف جديد، ومهمة سامية هي إحداث تغيير في سلوك المتلقي نحو الفضائل[3].

ولا تتحقق اللذة عند المتلقي إلا بوجود المحاكاة[4]؛ ذلك أن الوظيفة الشعرية تحقق جمالية تتأسس على المحاكاة وما يعضدها من وزن وقافية[5] .

ولا يعني هذا أن الفكر الفلسفي جعل من المتلقي مستقبلا للتخييل الشعري مستسلما للأقاويل الشعرية اللذيذة لا غير؛ ذلك إنه يطالب هذا المتلقي بأن يستعد للتأثر ، على اعتبار أنه لا جدوى من إتقان الشعر وإجادته ما لم يكن هنالك استعداد من المتلقي للتأثر به والإيمان بوظيفته[6].

وينقسم هذا الاستعداد إلى نوعين[7] :

النوع الأول : يتمثل في وجود بواعث خارجية وبواعث داخلية تستعد النفس للتأثر بالأقوال الشعرية بحسب درجة موافقتها لتلك البواعث.

---

1 ينظر: متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، مجلة علامات، ج41، م11، 1422هـ 2001م، ص352. لكن الأمر يحتاج إلى فحص دقيق لأقوال الفلاسفة المسلمين لأن فحص الأقوال السابقة لا يؤيد كثيرا هذا القول. ويظهر التأثر الواضح بفكرة المحاكاة والتطهير عند أرسطو.

* يرد مصطلح اللذة في القديم بلفظتي العجب والتعجيب. ينظر: التلقي والإبداع : محمود درابسة ، ص73.

2 المرجع نفسه، ص73.

3 المرجع نفسه، ص82.

4 المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تسعديت فوراري، ص24.

5 المرجع نفسه، ص18.

6 المرجع نفسه، ص9.

7 المرجع نفسه، ص8-9.

النوع الثاني: يترتب عن إدراك الناس لقيمة الشعر وأهميته في حياتهم، مما يدفعهم إلى الاعتقاد بأن له سلطانه القوي على النفوس بما يفرض عليها من التأثر والارتياح.

5 – 4 خلاصة: ضرورة ضبط المعنى:

يمكن الإقرار بوضوح من خلال فحص الأقوال السابقة المتعلقة بالمتلقي في الفكر الإسلامي سواء عند الأدباء والبلاغيين والفلاسفة أن المسألة الجوهرية التي تهيمن على جهودهم هي مسألة المعنى، وأن غيرها من القضايا إنما تتفرع منها ولا بد من الإشارة إلى أن القدماء تناولوا مسألة المعنى بكثير من الضبط والتحديد، وأن مجمل خلافاتهم لم تحل حول اتفاقهم حول ضرورة ضبط المعنى وإن بطرق متعددة.

فقد طالب كثير من القدماء بتجنب الإشارات البعيدة والحكايات المغلقة والإيماء المشكل، والاستعارات البعيدة، والوحشي الغريب، لأن ذلك يغلق المعنى ويجعله غامضا[1]، لأن الأمر عندهم هو تناسب المعاني مع المستمعين[2]، فحرصوا على المشاكلة بين اللفظ والمعنى لضرورتها في التعبير، لأن لكل معنى لفظا يدل عليه في صورة من الصور التي يريد الشاعر أو الكاتب أن يعبر عنها[3].

و قد جعلهم الحرص على ضبط المعنى منحازين إلى الإيجاز؛ نحو جملة المثل العربي القديم القصيرة التي لا تعدو بضعة ألفاظ في الغالب، ويرتبط إيجاز المثل مع الإيقاع لأنه يقتضي بنية صوتية مركزة ذات رنين وجرس واضحين بما يضمن إشعار المتلقي بقوة الجملة وباكتمالها[4]، فيحقق المعنى.

ويعتقد القدماء أن المعاني التي يحققها المتلقي هي المعاني المبتغاة، فحرص كثير منهم على ما سُمي بالطلاوة والسهولة والتدفق وكثرة الماء والرونق لتسهيل ضبط المعنى وتحقيقه عند

---

1 معجم مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، ص307.

2 التلقي والتواصل في النقد العربي القديم: حنان حمودة، ص54.

3 معجم مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، ص273.

4 الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية): أماني سليمان داود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2009م، ص40.

المتلقي[1]، وذلك في سبيل قطع الطريق على التأويل، لأن التأويل عندهم من عيوب الكلام ، والبيان المطلوب هو أن يكون الكلام بريئا من التعقيد غنيا عن التأويل[2].

ذهب بعض الباحثين إلى نشوء نظرية أسموها نظرية التمكين نشأت في أحضان البلاغة العربية ؛ وغرضها تمكين المعنى في ذات السامع تمكينا مستقرا استقرارا تاما، وهي نظرية استندت إلى دراسات الإعجاز القرآني والدراسات البلاغية المختلفة[3].

وهي نظرية يمكن القبول بها شرط أن نفهم هنا على أن التمكين لا يعني الهيمنة، ذلك أن كلا من المرسل والمتلقي محكومان بمبادئ البلاغة ومن يخرج عنها فقد أفسد المعنى سواء أكان ذلك من جهة المرسِل أم من جهة المتلقي.

حدد البلاغيون في سبيل ضبط المعنى ومنعه من التأويل الفاسد مجموعة من الأدوات البلاغية المانعة للتأويل المطلق مثل شروط الدلالة والقرينة وغير ذلك.

ولتوضيح مسألة الدلالة يمكن التمثيل بلفظة "حقد " التي تحضر دلالتها الاصطلاحية وهي امتلاء الصدر بالغيظ والضغينة وتغيب الدلالة اللغوية الاصلية وهي انحباس المطر في السماء[4]. وهذا يعني أن تحول الدلالة الاصطلاحية يحتم على القارئ تذكر الدلالة اللغوية الأصلية من أجل توجيه الدلالة الاصطلاحية التوجيه السليم بما يمنع إبهام المعنى، ولا بد أن يكون لكل دلالة اصطلاحية جديدة من وجود مناسبة أو مشابهة كبيرة كانت أو صغيرة بين مدلولها اللغوي والاصطلاحي.

أما القرينة فهي دليل مساعد من جهة اللغة أو العقل أو الحال تكون وظيفته تحديد المراد وإزالة الالتباس[5]. والقرائن لفظية

---

1 ينظر: التلقي والتواصل في النقد العربي القديم : حنان حمودة، ص61.

2 معجم مصطلحات النقد العربي القديم: أحمد مطلوب، ص135.

3 ينظر: الأصول المعرفية لنظرية والتلقي: ناظم عودة خضر، ص61-62-63.

4 أثر البيئة في المصطلح النقدي القديم : عبد الله سالم المعطاني، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1409هـ ، ص230.

5 القرينة في البلاغة العربية (دراسة بيانية): تيسير عباس محمد الشريف، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، 1432هـ 2011م، ص15.

ومعنوية؛ والمعنوية تنقسم إلى حالية وعقلية، فالحالية مثلا هي قرينة غير مرئية في التركيب، تخضع للملابسات الواقعية والظروف المحيطة بالمتكلم والسامع، وما تواضع عليه العرف والتقليد، وهي تُكتشف إما من المحيط المادي الذي وقع فيه التخاطب أو من استنتاجات منطقية أو من عادات تخاطبية أو سلوكية أو معلومات أو إشارات سابقة أو لا حقة للكلام[1].

ولم يترك البلاغيون القرينة نفسها دون ضبط؛ فقد وضعوا شروطا منعا للغموض والاضطراب منها، وضوح دلالة القرينة، ومثال ذلك أن تكون القرينة اللفظية من مستلزمات الطرف المحذوف فعلا أو صفة من صفاته الخاصة للأمن من اللبس كقولنا **" شاهدت أسدًا أمس"** لمن كان متغيبا عن هذا الحدث، قاصدا الرجل الشجاع، دون أن يفصح عن المراد بدليل، فالقرينة هنا غامضة[2].

وغرضهم من ذلك كله أن تؤدي القرينة وظيفتها على أتم وجه دون زيادة أو نقصان من غير مجاوزة لحال المتلقي السامع؛ فتكون في الخطاب مع المتلقي الذكي غير واضحة جيدا، ومع غير الذكي في غاية الوضوح، ومع المتوسط على قدر حاله[3].

ومن أجل ذلك اعتقد بعض النقاد المعاصرين أن القرينة من أكثر العناصر السياقية التي مارست دورا في تضييق أفق السياق، لأنها كانت شرطا ضروري الحضور والوضوح لكي تحدد المعنى المجازي وتمنع التباس المعنى[4]، ولعل هذا يوضح بجلاء الفرق الجوهري بين النظرية القديمة والحديثة في مسألة المعنى، ففي حين يسعى الفكر القديم إلى ضبط مسألة المعنى بأدوات متعددة يسعى النقد الحديث والمعاصر إلى فتحه بشكل يكاد يكون مطلقا أو على الأقل إلى تعدده وتنوعه.

---

1 المرجع السابق، ص24.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص45-46.

3 المرجع نفسه، ص48.

4 عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية: حسين السماهيجي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2003م ، ص222.

ولا يعني هذا أن القدماء لم يفطنوا إلى مسألة تعدد المعنى، إنما كان شغلهم تقديم رؤية متكاملة للتواصل اللساني المتشكل من الأطراف الثلاثة: المرسل والنص والمتلقي، بمعنى أنهم نظروا إلى هذه العناصر الثلاثة نظرة تكاملية وسعوا إلى ضبط هذا التواصل بموضوعية.

أما مسألة تعدد المعنى فقد أطلقوا عليه التأويل*، وقد انشغل كثير من المسلمين بإشكال التأويل كما انشغل به من قبلهم ومن بعدهم باقي الأمم المتحضرة والبدائية، لأن عملية التأويل ضرورية[1] ، وحددوا له ميدانه انطلاقا من تمييزهم بين ثلاث عمليات قرائية هي الشرح والتفسير والتأويل، حيث اعتبروا أن ميدان الأول الألفاظ وميدان الثاني المعاني وميدان التأويل البحث في الدلالات الخفية وغير المعلنة[2] .

* التأويل ميدان واسع وحقل متعدد المشارب، وقد تجنبت الخوض في المتلقي في مجال التأويل لأنه باب يحتاج إلى استقصاء من جميع الجوانب للخوض في أنواعه وحيثياته، وهو ما لا يستجيب له هذا البحث المتخصص. وإن كنت أقر أن التأويل ضروري جدا لفهم وضعية المتلقي في القديم.

1 التلقي والتأويل: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2001، ص217.

2 متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، ص357.

1- القارئ في الاتجاهات السياقية:

من الواضح أن العلاقة بين النقد اليوناني القديم والنقد الغربي الحديث هي علاقة وطيدة جدا؛ فالفكر الغربي برمته انطلق من الفلسفة اليونانية استثمارا وتعديلا ورفضا في سبيل الإجابة عن كثير من الأسئلة الإنسانية التي واجهت الإنسان الغربي في العصر الحديث، ولا ريب أن اختلاف المفكرين في بدايات الثورة الصناعية أمر منتظر.

ومثال ذلك الخصومة التي نشأت بين القدماء والمحدثين عام 1687م التي عُدت حدثا هاما هيأت أفكارا تحمل بذور تغير النقد، نذكر منها[1]:

1- التفوق على الأقدمين بمجرد أننا أتينا بعدهم، ذلك أن الفكر الإنساني في تقدم مستمر، وكذلك فإن الطرق الفنية التي تستند إليها الفنون في تحسن مستمر.
2- أن الذوق متغير وتعسفي، لذا يجب الالتجاء إلى صوت العقل الذي هو عام ومطلق.

وتكشف هذه الخصومة بين القدماء والمحدثين عن صراع دائم بين جيلين مختلفين من ناحية، كما تكشف أيضا ـ وهو المهم ـ عن دعوة جديدة سوف تغير الفكر الإنساني تغييرا جوهريا، وهي مسألة انفتاح المعنى والنزوع نحو الغرابة الشديدة.

كان المتلقي ، في القرن السابع عشر حيث ظهرت هذه الخصومة ، يستند إلى التواصل المبني على الوضوح والسهولة؛ وآية ذلك أن الجماهير الشعبية كانت تصغي إلى **شكسبير** (William Shakespeare) لأنها لا تملك خيارا آخر نظرا لصعوبة روايات **توماس ناش***

---

1 النقد الأدبي : كارلو وفيللو. تر/ كيتي سالم، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1984م، ص14.

* هو روائي و كاتب مسرحي إنكليزي. أشهر آثاره: «الرحالة ذو الخط العاثر» The Unfortunate Traveller (عام 1594 م) وهي تُعد أول رواية من روايات المغامرة في الأدب الإنكليزي.ينظر :موقع ويكيبديا :

(T.Nashe)، ولم يترك روائيو القرن الثامن عشر بدورهم للقراء أي إمكانية للهروب لأنهم كانوا مشبعين بالعقلانية وليس بالعاطفة، وقد اختفى هذا الأمر في القرن التاسع عشر[1].

فرض هذا الجمهور الواقعي في القرن السابع عشر والثامن عشر على الفنان مذهبا معينا هو مذهب الصفوة من قومه، دون أن يُقْدِم على نقده، فهو شريك لجمهوره فيما هو عليه من عيوب، ولا تتسرب إليه نظرة غريبة عنه، وليس لهما ـ أي الكاتب والجمهور ـ الحكم على معنى التأليف وقيمته الأدبية، إذ إن التقاليد قد ثبتت قيمة هذا المعنى[2].

والتقاليد التي يتحدث عنها **سارتر** هي تقاليد الاتجاه الكلاسيكي ـ وهو اتجاه قائم على العودة إلى الأصول النقدية عند **أرسطو** خاصة في كتابه **فن الشعر** ـ وقد ساعد في ظهور الكلاسيكية ازدهار الإنتاج الذي يحميه الحكم المطلق (المَلَكية فرنسا مثلا) حيث تطورت علوم الرياضيات والفلك والفيزياء وغيرها، وهذا ساعد بدوره على انتصار الفلسفة العقلية ، وأصبح **رينيه ديكارت"** سيد الفكر ، وهو الذي صاغ أسس الطريقة العقلانية في التفكير[3].

وقد هيمن النقد اليوناني على الفكر الكلاسيكي وصار الناقد ـ في ضوء هذا الاتجاه المؤسس على لغة العقل والمنطق والوضوح ـ يدعو الشاعر إلى الدقة وصفاء الذهن وبرودة الأعصاب والصبر والتفكير السليم، مع التشديد على أن الجمال لا يوجد في غير الصدق وأن الوضوح هو مقياس الجمال، وأن بلوغ الجمال لا يتم إلا عن طريق العقل وليس العواطف[4].

توماس ناش. تاريخ 2013/04/17.

1 النقد الأدبي في القرن العشرين: جان إيف تاديه. تر/ قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة،[د.ط]، دمشق،سورية، 1992م، ص255.

2 ما الأدب : جان بول سارتر. تر/ محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،[د.ط]، القاهرة،[د.ت]، ص86.

3 المدخل إلى الآداب الأوروبية: فؤاد المرعي، منشورات جامعة حلب، ط2، حلب، سورية،1417هـ 1996م ، ص 156.

4 المرجع نفسه، ص 157.

بالغت الكلاسيكية في التركيز على العقل، فقد اهتمت بالطبقات الراقية؛ كالملوك والأمراء والنبلاء وغيرهم، ووصفت ما يجري في القصور من أمور خطيرة متعلقة بالسياسة والحروب والدسائس والعلاقات الاجتماعية الأرستقراطية، أي إنها اهتمت بالمتلقي الذي ينتمي إلى هذه الطبقة.

وقد عمد أدباء الاتجاه الكلاسيكي إلى تصوير الملوك والعظماء في أبهى اللوحات الشعرية، وجعلوا أبناء الطبقة الراقية يتحلون بأسمى العواطف وبالقوة الخارقة والقدرة الروحية العظيمة، ويظلون أبطالا حتى عند اقترافهم الجرائم[1].

ويمكن القول إن الكلاسيكية قد أهملت القارئ العادي الذي ينتمي إلى الطبقة المتوسطة والمسحوقة؛ من حيث إنها لم تهتم بآلامه وآماله وطموحاته وواقعه، فالأدب الكلاسيكي ركز على التعبير الفني عن الأفكار التي تجري في نفوس الصفوة من المجتمع، وأهملت الجمهور وجعلت وعيه مقصورا على فهم هذا التعبير الفني الكلاسيكي[2].

يركز الفكر الكلاسيكي على توصيل المعنى ـ المرتبط بطبقة خاصة ـ إلى القراء ويكتفي بذلك[3]، ورغم أن خطابه يعتمد الوضوح والبيان ولغة العقل والواقع غير المبهم إلا أن ميله إلى الطبقات الراقية وإهماله لقضايا الجمهور الأكثر عددا جعلته يتلقى ضربات قوية من الاتجاه الرومنسي.

فصارت الرومنسية* ثورة العصر لا تشبهها أي ثورة؛ لأنها استدركت الجمهور الكلاسيكي الحائر والمرتاب والمنسي وأيقظته من

---

1 المرجع السابق، ص 158.

2 ينظر: ما الأدب : سارتر، ص87.

3 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، الدار العربية للعلوم، ط1، لبنان، 1428هـ 2007م، ص180.

* ترجمت الرومنسية إلى مصطلحات عدة منها : العاطفية ، الرومنطقية ، الرومنتيكية وغيرها ، واخترت مصطلح الرومنسية لشيوعه .

غفلته ، وذلك لما فاجأه الكاتب الرومنسي وزلزله وأيقظه فجأة بما أوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها على حد تعبير **سارتر**[1].

لقد حل الاتجاه الرومنسي محل الاتجاه الكلاسيكي رافضا لكثير من مبادئه خاصة ما تعلق منه بلغة العقل والواقع وتصويره للطبقات العليا؛ إذ إن أدباء الاتجاه الرومنسي طالبوا بتصوير الناس البسطاء في ظروف حياتهم اليومية، والاهتمام أكثر بمشاعرهم وعواطفهم[2] .

وقد عكس أدباء الرومنسية مثل **بايرون** (Lord Byron) و **شللي** (Percy Bysshe Shelley) و **هيجو**(Victor Hugo) و **جورج صاند** (George Sand) في إبداعهم مصالح جماهير الكادحين الواسعة، وكان إبداعهم مشحونا بروح الحرية[3]،كما كان مصبوغا بالعاطفة القوية المنطلقة دون قيد، ومالوا إلى الطبيعة ، ورفضوا أن يبقى الأدب اليوناني والروماني نموذجا مهيمنا للاقتداء، وجعلوا الحزن والألم فلسفة تطهر النفس.

ومجمل القول إن الرومنسية ـ على تعدد اتجاهاتها ـ نهضت على أنقاض الكلاسيكية الغربية التي ارتبطت باللغة الواقعية الأرستقراطية العقلية، وتدل كل من الكلاسيكية والرومنسية في ذهن القارئ على عناصر التحول وعناصر الثبات، فالرومنسية دليل على التجديد والتحلل من القواعد ، والكلاسيكية دليل على الأصالة والخضوع التام للقواعد[4].

ويُلاحظ في هذا الصدد أن اللغة تصير وسيطا ضروريا في تحقيق التعرف على المذهب الأدبي؛ فكل قارئ متميز يفصل بالحدس بين اتجاه وآخر بمجرد قراءة عادية لنص أدبي ما دون مراجعة منتج النص وعنوان العمل الأدبي، والإشارات الزمنية والمكانية لظهوره،

---

1 ينظر : ما الأدب : سارتر، ص83.
2 المدخل إلى الآداب الأوروبية: فؤاد المرعي، ص 177.
3 المرجع نفسه، ص 184.
4 إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة): سعيد علوش، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1402هـ 1986م، ص16.

فلا غرابة إن التحقت الكلاسيكية والرومنسية والواقعية والرمزية بفترات تحيل باستمرار على تاريخ أدبٍ من الآداب الوطنية[1].

وهذا ما جعل **تيري إيغلتون** (Terry Eagleton) يرى بأن تاريخ النظرية الأدبية الحديثة جزء من التاريخ السياسي والإيديولوجي، وأن النظرية الأدبية مرتبطة بالقناعات السياسية، والقيم الإيديولوجية على نحو لا يقبل الانفصال، وأن وجود نظرية أدبية خالصة، أي خالية من القضايا الإيديولوجية هي أسطورة أكاديمية[2].

ويدعم هذا الرأي قول **تودوروف** الصريح حول بلده الأصلي:« **كانت بلغاريا آنذاك جزء من الكتلة الشيوعية ودراسة الآداب القديمة توجد في قبضة الإيديولوجية الرسمية. كان نصف دروس الأدب علما متعمقا والنصف الآخر دعاية: الأعمال الأدبية الماضية أو الحاضرة تُقاس بمقياس التوافق مع العقيدة الماركسية اللينينية**»[3].

كان القرن الثامن عشر هو البداية الأولية لتغير المتلقي، وكانت الثورة الصناعية السبب الجوهري في هذا التغير؛ فقد أسهمت في تفكك الجمهور التقليدي بانتهاء أوقات الراحة التقليدية له، فصار يطلب أدبا يلائم الحياة الجديدة المتأثرة بالتطور الصناعي[4]، وبتطور الآداب تطور النقد الأدبي تأثرا وتأثيرا.

كان النقد الأوروبي قبل القرن التاسع عشر في جله اجترارا للنقد اليوناني والروماني؛ فلم ينشأ النقد كنوع أدبي إلا مع مطلع القرن التاسع عشر، فقبل هذا القرن كان هناك نقاد، ولكن لم يكن هناك نقد، فما نشره الفرنسيون إثر الإيطاليين في القرن السادس عشر من شروح عديدة **لأرسطو** هي أقل تعلقا بالنقد الأدبي[5] .

---

1 ينظر: المرجع السابق، ص15.

2 النقد الإسلامي وموقفه من المناهج الغربية: وليد قصاب، الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ع67، الرياض، السعودية، 1431هـ - 2010م، ص42.

3 الأدب في خطر : تزفيتان تودروف، تر/ عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط، المغرب، 2007م، ص 6.

4 النقد الأدبي في القرن الشعرين: قاسم المقداد، ص 256.

5 ينظر: النقد الأدبي : كارلوني وفيللو، ص8-9.

استخدم النقاد في القرن التاسع عشر النقد بمعنى الحكم أو تفسير الأثر الأدبي، نحو الدراسات التي أجراها **تين** (Hippolyte Taine) و **برونتير** (Ferdinand Brunetière) وغيرهما الذين اعطوا للنقد طابعا وضعيا، نتيجة تأثرهم بمناهج وقوانين العلوم الطبيعية التي ذاعت في ذلك القرن[1]. وهذا يقودنا إلى الحديث عن الاتجاه التاريخي في النقد.

يتكئ النقد التاريخي على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية؛ فالنص ثمرة صاحبه، والأدب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، ليكون النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته[2]، إذن التاريخ هو الذي يصنف الآثار الفنية، لذلك تعد أعمال **ماريفو*** (Pierre Marivaux) نصوصا أدبية بالتصنيف التاريخي، في حين كان يُنظر لها خلال فترة طويلة أنها دون الأدب[3].

سعى النقد التاريخي أن يكون علميا تأثرا بالحركة العلمية الصناعية آنذاك، ويمثل نقد **سانت بوف** (Sainte-Beuve)خير مثال على ذلك، حيث بذل جهدا جديا للتخلص من النقد المطلق ومن جمل البلاغة الفصيحة والجوفاء، وكان يحرص على أن يصف أكثر من أن يطلق أحكاما[4].

ربطت الاتجاهات التاريخية على العموم الآثار الأدبية بسياقاتها التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية، وركز أصحاب هذا الاتجاه في قراءتهم للعمل الأدبي على مبدعه، وذلك بتتبع سيرته وسيرة عصره، فأخذوا يجرون تحليلاتهم على هذا الأمر حتى جعلوا من النص وثيقة تاريخية تدل على زمنها[5] .

---

1 النقد الأدبي المعاصر: سمير سعد حجازي، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 1421هـ 2001م، ص15.

2 مناهج النقد الأدبي : يوسف وغليسي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1428هـ 2007م، ص15.

* بيير شارلي شاومبالان دو ماريفو Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763) كاتب فرنسي درامي بصورة أساسية ، وصحفي. (ينظر ويكيبديا : مادة Pierre Marivaux).

3 قراءة النصوص وتاريخ الأفكار: جاك روجيه. تر/ محمد غسان دهان، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع335، يونيو 1998، ص50.

4 النقد الأدبي : كارلو وفيللو، ص33.

5 نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ص70.

ولا يختلف النقد النفسي عن النقد التاريخي في مسألة التركيز على المؤلف لتفسير النص الأدبي؛ سوى أن المبدع في النقد النفسي تأتيه خيالات وأحلام معينة تبدو بصورة ما في آثاره الأدبية، وهذه الخيالات يردها بعضهم إلى تجارب الطفولة وعقدها، وتظهر بصورة معينة في الأحلام وفي الأساطير، ومن هنا يقال إن الأدب يعد مجالا خصبا لاكتشاف حياة الشخص الشعورية[1] .

وهذا يعني أن في كل أعماق كائن بشري رغبات مكبوتة تبحث دوما عن الإشباع، فيلجأ المبدع إلى إشباع رغباته عن طريق الفن، ولهذا ينظر النقد النفسي إلى المبدع على أنه شخص عصابي (névrosé) وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل مقبول اجتماعيا[2].

و يركز النقاد ـ في الاتجاه النفسي ـ على دراسة « **المؤلف من حيث علاقته بجنسه وعقله ووطنه وعصره وأسرته وثقافته وبيئته الأولى وأصحابه الأدنين ونجاحه الأول وأول لحظة بدأ عندها يتحطم، وخصائص جسمه وعقله وبخاصة نواحي ضعفه**».[3]

وإذا فحصنا أهم مبادئ النقد النفسي والرومنسي وربطناها بالقارئ، وجدنا أن الدراسات النقدية تثير مسألة التذوق والتأثير في القارئ، حيث ترى بأن الشعر عملية توصيل وتعبير، فالشاعر يقوم بتوصيل مشاعره إلى القارئ بواسطة، وينقل إليه معاناته الداخلية ويوصل إليه تجربته الجمالية[4] .

أما الانطباعية، التي انتقلت من الفن التشكيلي إلى النقد الأدبي على أنها منهج حر، فقد سعى الناقد من خلالها إلى أن ينقل للقارئ ما يشعر به تجاه النص الأدبي، تبعا لتأثره الآني والمباشر بذلك النص،

---

1 النقد الأدبي المعاصر: سمير سعد حجازي، ص 52.

2 مناهج النقد الأدبي : يوسف وغليسي، ص22-23.

3عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر،2001م،ص 42.

4 فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة (بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي): عبد القادر عبو، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2007م، ص103.

وسيلته الأساسية في هذا المسعى الذوق الفردي الذي يعكس تأثر الذات الناقدة بالموضوع الإبداعي[1].

وعلى العموم فإن تركيز الاتجاهات السياقية على المؤلف هو نقطة الاشتراك المحورية بينها، والرابط القوي الذي يجمعها، وأن اهتمامها بالمتلقي يقع في مسألة وصول المعنى المصبوغ بالمذهب الأدبي إلى ذهنه دون بحث في الكيفية والحيثيات ، ومن ثم لم تهتم هذه الاتجاهات بالمتلقي ذلك الاهتمام الذي وجده في النظريات المعاصرة كنظرية التلقي الألمانية.

والحق أن الأمر يتعلق بالمعنى أكثر مما يتعلق بالمتلقي؛ ذلك أن معنى النصوص الأدبية الأوروبية شهد تحولات عميقة مست جوهره متأثرا بما قام به كُتاب القطيعة نحو **ملارميه** (Stéphane Mallarmé) و**نيتشه** (Friedrich Wilhelm Nietzsche) ، هذا التحول طرح مشكلة تعدد التأويلات، وطرحت تبعا لذلك مشكلة دور القارئ وأهميته[2].

وهذا يعني أن المعنى المقصود بالتغيير هو المعنى الديكارتي؛ الذي يقوم على أن هناك ذاتا عارفة تطلب موضوعا للمعرفة مستقلا عنها بالتفتيش عن معناه، ويتحول هذا المعنى ـ في الفكر المعاصر ـ إلى شيء يُطلب غيابه ويُرفض منطقه، بل وتُرفض حقيقته ولا تصير هدفا يسعى إليها القارئ[3].

ولذلك لا يستطيع الناقد ـ في ضوء هذا المفهوم ـ أن يتوصل إلى أي تعيين حقيقي للمعنى؛ لأنه لن يجد أي مقاييس موضوعية يمكن

1 المرجع السابق، ص9.
2 سيميولوجية القراءة : ميشال أوتن (نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي)، تر/ عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع،[د.ط]، اللاذقية ،[د.ت]، ص109-110.
3 ينظر: نيتشه وما بعد الحداثة : عطيات أبو السعود، فصول، ع63، الهيئة المصرية العامة، مصر، 2004م، ص50.

الاستناد إليها[1]، ولا يمكن أن يدعي بتحقيق القراءة المثلى والكاملة والنهائية[2].

وعلى العموم فإن مشكلة المعنى هي التي تميز الفكر الحديث والمعاصر وتصبغ مبادئه وتتحكم في كثير من قضاياه فهي المنطلق وهي الغاية، وإذا كان النقد السياقي قد تناول مسألة المعنى بشيء من الحذر والعقلانية العلمية، فإن النقد ما بعد البنيوي قد أفاض في هذه المسألة وخاض فيها بكل حرية ممكنة.

بعد التعرض للمتلقي في الاتجاهات السياقية بشيء من الاختصار ينبغي الإشارة إلى استمرار هذا النقد ـ التاريخي والنفسي ـ سائدا في الدراسات الأدبية على يد نقاد من أمثال **هيبوليت تين** و **براندز** (Brands) و**سانت بوف** و **برونتيار** ، حتى القرن العشرين مع ظهور المناهج النقدية الحديثة كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية ونظرية التلقي وغيرها من النظريات الحديثة والمعاصرة. حيث سأسعى إلى استقصاء وضعية المتلقي فيها، مع وجوب التأكيد أن هذه المناهج ليست هي كل المناهج، وإنما أهمها.

2 - القارئ في المنهج الشكلاني:

تعد الشكلانية أحد المناهج الحديثة التي أحدثت نقلة في الاهتمام في الدراسات الأدبية من المؤلف إلى النص، ولقد كان ظهورها في بداية القرن العشرين إيذانا بتغير شديد في طريقة النظر إلى النصوص الأدبية.

وقد بدأت الشكلانية من خلال جماعتين؛ الأولى حلقة موسكو اللغوية* بقيادة **جاكبسون** (Roman Ossipovitch Jakobson) والثانية **أبوياز**

1 ينظر: النقد الأدبي: كارلوني وفيللو، ص6.

2 قراءة النصوص وتاريخ الأفكار: جاك روجه، تر/ محمد غسان دهان، البيان، ع 335، رابطة الأدباء في الكويت، يونيو 1998م، ص 52.

* يرى جاكبسون أنه خلال شتاء عام 1914م – 1915م قام بعض الطلبة بتأسيس حلقة موسكو اللغوية، وكان هدفها تشجيع اللسانيات والأدب الصناعي أو الشعرية، واستنادا إلى البرنامج الأولي

(opoyaz- وهو اختصار لجمعية دراسة اللغة الشعرية) بقيادة **فكتور شكلوفسكي** (Victor Borissovitch Chklovski) **وبوريس إيخنباوم**[1] (Boris Michailovitch Eichenbaum)، وكانت القوة الدافعة للجماعتين هي حركة الشعراء المستقبليين*.

وكان العامل الذي وحد الجماعتين هو الاهتمام المشترك بدراسة اللغة، إضافة إلى الأزمة المنهجية التي عرفتها الدراسات الأدبية السابقة كما يرى بعض المؤرخين، بمعنى أن المقاربات السياقية (النفسية والاجتماعية وغيرها) التي كانت تهتم بالمؤلف و مقتضياته في الدراسات النقدية قد رفضتها الشكلانية ، وجعلت موضع اهتمامها الرئيس العمل الأدبي[2].

تقوم الشكلانية الروسية على أطروحتين أساسيتين هما :التشديد على العمل الأدبي* وأجزائه المكونة والإلحاح على استقلال علم الأدب، وقد سمى الشكلانيون أنفسهم بالمورفولجيين والتمييزيين، بينما ألصق بهم خصومهم الوصف الشكلاني، وقد عالجوا الشكل* بوصفه

لهذه الحلقة فقد قامت بنشر أول كتاب جماعي حول نظرية اللغة الشعرية في بترو غراد عام 1916. ينظر : النقد الأدبي في القرن الشعرين : جون ياف تاديه. تر/ قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سورية، 1992م، ص22.

1 ينظر : النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن. تر/ جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة، 1998م، ص26.

* حركة من الشعراء الروس تبنت شعار الكلمة المكتفية بذاتها ، واتجهت جهودها الفنية قبل الحرب العالمية الأولى اتجاها معاديا للثقافة البرجوازية؛ حيث سخر الشعراء المستقبليون من الوضع الصوفي المنطوي الذي انتهى إليه شعراء من أمثال بروسوف brsiouv، وهكذا نجد الشاعر مایاكوفسكي mayakovsky – أهم الشعراء المستقبليين ـ يؤكد أن موطن الشعر ليس المطلق، وإنما هو المادية الصاخبة لعصر الآلة. ينظر : المرجع نفسه ، ص26.

2 ينظر: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) : عبد الله إبراهيم وآخرون، المركز الثقافي العربي، ط2، 1996م، ص9-10.

** أي دراسة الصفة التي تجعل من الأثر الأدبي عملا أدبيا، وهي ما اطلق عليه جاكبسون " الأدبية". ينظر : معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص10. وعموما فإن الشكلانيين الروس يسعون إلى وضع أساس علمي لنظرية الأدب. ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ص25,

* مفهوم الشكل في النص الأدبي عندهم قائم على أن اختلاف النص الأدبي عن غيره من النصوص ببروز شكله. ينظر: المرجع نفسه، ص10.

مجموعة من الوظائف[1]، في حين نظروا إلى المضمون الإنساني (معنى النص الأدبي) من انفعالات وأفكار نظرة تُسقط عنه أي أهمية أدبية ، وتجعل منه مجرد سياق يتيح للوسائل الأدبية أن تؤدي عملها[2].

ويعد مقال **فكتور شكلوفسكي** " الفن كنسق " أشبه بميثاق للمنهج الشكلاني، إذ فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل، ومن هنا يفترق الشكلانيون عن **بوتينبيا*** (Potebnya) ؛ حيث يفند **شكلوفسكي** المبادئ الأساسية التي وصفها **بوتينبيا** وبيَن أن الصورة لا تعمل على تسهيل المعنى، إنما تحاول صناعة رؤيته، ويرى بديلا عن الصورة في فكرة التغريب[3] التي سأتعرض لها فيما بعد.

يمكن استقراء مكانة القارئ ودوره في النظرية الشكلانية بفحص بعض المصطلحات التي تطرحها كالتحفيز والتغريب والإدراك، وينبغي التأكيد على تعدد رواد الشكلانية واختلاف اهتماماتهم؛ فثمة من ركز على النثر **كفلاديمير بروب** (Vladimir Iakovlevitch Propp)و**فكتور شكلوفسكي** وثمة من درس الشعر ؛ وهو ما يجعل هذه النظرية متعددة الاتجاهات.

يحدد الشكلانيون الشعر على أنه مبني بطريقة خاصة، وشكل داخلي مقيد بشبكة كثيفة من العلاقات[4] ، وما يميزه عن اللغة العملية (اليومية) هو استخدامه الأمثل للغة، لأن الشعر لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي، والإيقاع أهم العوامل في بنائه[5] ,

ويرى **ايخانباوم** أن الشعر يختلف عن النثر؛ لأن القصد منه دائما أن يكون مُلقى، بينما تكون معظم الأشكال النثرية بحاجة إلى اللغة

---

1 مناهج النقد الأدبي: يوسف وغليسي، ص67.

2 النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ص25.

* الكسندر بوتينبيا 1835-1891، يرى أن الشعر تفكير بواسطة الصور، وأنه لا يوجد فن وبصفة خاصة شعر دون صورة. ينظر: معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم وآخرون، ص 12.

3 المرجع نفسه، ص12.

4 خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول : مصطفى درواش، اتحاد كتاب العرب،[د.ط]، دمشق، سورية، 2005م، ص227.

5 النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن، ص28.

المكتوبة، فالنثر يتميز بكونه مكتوبا والشعر ملقى، وتتعدد الأشكال في النثر طبقا لتعدد أنماط السرد، وهذا ما يؤكده تطور فن القص، بدءا من الخرافة والأسطورة ثم الملحمة وصولا إلى أشكال الرواية الحديثة[1].

ينظر الشكلانيون إلى الأدب على أنه استخدام خاص للغة يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية وتشويهها، فاللغة العملية تُستخدم للتوصيل، أما اللغة الأدبية فليس لها أي وظيفة عملية سوى كونها تعين القارئ على الرؤية بطريقة مختلفة، نحو شعر **جيرالد مانلي هوبكنز** (Gerard Manley Hopkins)، فلغته صعبة على نحو تلفت الانتباه إلى نفسها بوصفها لغة أدبية[2].

إن موضوع الدراسة الأدبية ـ عند الشكلانيين ـ ليس الأدب، إنما الأدبية، والتي تعني دراسة الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، بعيدا عن كل عامل خارجي. وهو ما يوضح حرص الشكلانية على إنشاء علم للأدب مستقل كل الاستقلال عن السياقات الخارجية التي كانت سائدة قبلها.

والقارئ في ضوء هذه الفكرة مُطالب بمعرفة الخصائص التي تفرق بين النص الأدبي وغيره من النصوص الأخرى، لأن تلك الفروق هي التي تحدد موضوع الأدب عند الشكلانيين.

ولا يتحقق هذا الأمر بسهولة؛ فحين يسعى القارئ لتحديد مفهوم الشعر ـ مثلا ـ فهو مضطر بأن يعارضه بما ليس شعرا، وحين يسعى لتحديد النثر أيضا فهو ملزم بأن يعارضه بما ليس نثرا. وهو في ذلك لا يمتلك المقاييس والأدوات الواضحة والدقيقة في تحديد ما ليس شعرا أو ما ليس نثرا حتى يستقيم له تحديد الشعر أو النثر.

يتجلى اهتمام الشكلانيين بالقارئ في النص الأدبي منذ لحظة تأليفه؛ **فتوماشفسكي** (Boris Viktorovich Tomashevsky) يرى أن أهم

1 معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم وآخرون، ص13.
2 النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ص28.

لحظتين من لحظات الإنتاج الأدبي هما اختيار الموضوع ثم إنجازه، فالأول يرتبط ارتباطا وثيقا بالحفاوة التي سيلقاها لدى القارئ، لأن صورة القارئ تكون دائما حاضرة في وعي الكاتب حتى لو كانت تلك الصورة مجردة[1].

يتعرض **بوريس توماشفسكي** بالتفصيل إلى بناء النص الأدبي بالتركيز على النثري منه؛ حيث يطلق على أصغر وحدة في الحبكة اسم الحافز (motif) الذي يمكن فهمه بوصفه عبارة مفردة، أو فعلا مفردا[2]، وهو الموضوع أو الغرض الذي لا يقبل التجزئة إلى وحدات أصغر منه[3]، والحوافز وحدات غير قابلة للتفكك تؤلف الغرض، وهي ذات أهمية كبيرة في المبنى الحكائي ـ مجموع الأحداث كما تظهر في الأثر الأدبي ـ الذي يعد صياغة فنية للأحداث[4].

يميز **توماشفسكي** بين الحافز المقيد والحر؛ أما الأول فهو الذي تتطلبه الحكاية أو القصة، بينما الثاني هو حافز غير أساسي من وجهة نظر الحكاية، ولكن النظرة إلى الأمر من منظور أدبي تجعل الحوافز الحرة موضع تركيز الفن: ومثال ذلك أن الوسيلة التي تجعل **رفائيل** (Raphael)يروي قصة **الحرب في السماء*** هي حافز حر، لأنها ليست جزءا من الحكاية المطروحة، لكن الحافز أكثر أهمية من الناحية الشكلية بالقياس إلى حكاية الحرب نفسها، ذلك أنه يتيح **لميلتون** (John Milton) إدماج الحكاية في حبكته الشاملة بطريقة فنية[5].

وتكون الحوافز في الأعمال الأدبية متعارضة، أي يمكن حذفها دون أن تتأثر الروابط السببية التي تنظم الأحداث، أو تكون حرة أي

---

1 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ياف تاديه، ص27.
2 النظرية ألأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ص33.
3 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ياف تاديه، ص28.
4 معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم وآخرون، ص14.
* هي الكتاب السادس من الملحمة الشعرية الفردوس المفقود لجون ملتون وفيها وصف رفائيل ـ الملك الذي أرسله الإله إلى آدم حسب الملحمة ـ الحرب في السماء وشرح كيف أن ابن الرب سيقود الشيطان وأتباعه أسفل الجحيم. ينظر : الموسوعة ويكيبديا مادة الفردوس المفقود.
5 النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ص33.

يمكن الاستغناء عنها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي للأحداث[1]، لهذا يقسمها **توماشفسكي** إلى حوافز تأليفية وواقعية وجمالية، ويربطها بفن ظهور الشخصيات في العمل الأدبي، فارتباط حافز معين بشخصية يشد انتباه القارئ[2].

ينظر الشكلانيين إلى التحفيز ـ وهو المرادف للمضمون والمعنى ـ نظرة تقلب المفهوم التقليدي الذي يجعل الوسائل الشكلية خاضعة للمضمون، ذلك إنهم يرون أن أفكار القصيدة وموضوعاتها وإشاراتها إلى الواقع هي مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه الوسائل الشكلية، ويعدون التحفيز عناصر غير أدبية[3].

وغير خاف ما تثيره هذه الفكرة من تساؤل قوي حول جدوى تصنيف التحفيز ضمن العناصر غير الأدبية، فكيف يمكن أن يُنظر إلى مضمون النص الأدبي هذه النظرة المجردة من الأهمية، وعليه يقوم العمل الأدبي وتتضح معالمه؟

ليس من السهل على المتلقي المشبع بالبلاغة العربية تقبل مثل هذه النظرة الأحادية التي تعلي من شأن الشكل وتهمل المضمون، لما فيها من قصور، إذ إن أغلب النقاش الذي يدور في النص الأدبي إنما يدور في المعنى أكثر ما يدور في اللفظ ووسائل تشكيله، ولا قيمة لنص أدبي لا يُكون معنى ما.

يلح **توماشفسكي** ، رغم ذلك ،على أن يكون العمل الأدبي مثيرا للاهتمام، لأن بعض القراء يولون اهتمامهم للمهنة وآخرين يكون همهم التسلية ، وغيرهم يهتم بالقضايا الثقافية الراهنة[4] ، وإشارة **توماشفسكي** حول أنواع القراء تتقاطع مع الفكرة التي طرحها **ابن المقفع** في كتابه كليلة ودمنة الذي ورد في الفصل الأول.

---

1 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص14.
2 المرجع نفسه، ص15.
3 النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن، ص33-34.
4 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ايف تاديه، ص27.

إضافة إلى مصطلح التحفيز، يتحدث الشكلانيون عن مصطلح مهم آخر،وهو التغريب؛ حيث يستخدمه **فكتور شكلوفسكي** خاصة ليعبر عن أهم مفاهيمه النقدية، وذلك باعتقاده أن القارئ لا يستطيع الحفاظ على نضارة إدراكه للموضوعات، لأن مطالب الوجود العادي اليومي تحتم على إدراكاته أن تصبح آلية الوقع (automatisées - automatized) إلى حد بعيد، ومهمة الفن تحديدا هي أن يعيد إلى القارئ الوعي بالأشياء التي أصبحت موضوعات مألوفة لوعيه اليومي المعتاد، وهذه المهمة يقوم بها المؤلف[1] .

تقوم عملية تغريب النصوص الأدبية ـ التي هي من شأن المؤلف ـ على جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، وإبعادها عن الألفة والعرف؛ لأن الأعمال الأدبية توصف بالغرابة؛ والانتهاك والتغريب الذي يعتري اللغة أشبه بالوخز الذي يقلق الفكر ويستفزه لإدراك شيء ما يكمن في القول الشعري، وذلك الانتهاك أو الانحراف هو بعض ما يوجد في الشعر توترا يبعث بطريقة ما في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص[2].

يقدم **شكلوفسكي** أمثلة عن التغريب من خلال قصص **تولستوي** (Lev Nikolayevich Tolstoy)، الذي يعمل على تغريب عملية الجَلْد عن طريق الوصف، وذلك بمحاولته تغيير شكلها دون تغيير جوهرها، كما أنه في رواية كلستومر (klostomer) يسمح للحصان أن يقوم بدور الراوي، موجها بذلك اتهاما إلى الملكية الخاصة، ثم إنه في رواية **الحرب والسلام** يصور المعارك تصويرا غريبا لكي يعمق الإدراك[3].

ويقود مصطلح التغريب إلى مصطلح متعلق به أشد التعلق وهو مصطلح الإدراك؛ الذي يتأسس من مبدأ الاحساس بالشكل، وهذا

---

1 النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن، ص29.

2 في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة: عبد الرحمن بن محمد القعود، مجلة عالم الفكر.ع4. مجلد25. أبريل/يونيو. 1997م، ص 166.

3 نظرية التلقي : روبرت هوليب. تر/ عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، السعودية، 1994م، ص76.

المبدأ هو الصفة المميزة للإدراك الجمالي، لأن الشكل عبارة عن حيوية ملموسة ذات مضمون خاص يقوم بتوجيه إحساس القارئ، بشرط أن يطول هذا الاحساس ليتسنى له التقاط أثر الفن[1].

يقول **فكتور شكلوفسكي** في مقاله **"الفن كتقنية " : « إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف، وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية»[2].**

أي أن وظيفة الفن عند **شكلوفسكي** هي تجريد إدراك القارئ من عاديته وأن يعيد للشيء الحياة مرة أخرى، ومن هنا يصبح دور القارئ بالغ الأهمية، لأن الشخص المُدرِك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل، فمن الممكن أن يكون الشيء قد أبدع نثريا لكن إدراكه كان شعريا[3].

وقد يصير هذا الإدراك الجمالي المطلوب عند القارئ إدراكا مألوفا ؛ومتى أصبح كذلك انتفت عنه الغرابة والإثارة والتميز، واندرج تحت الإدراك اليومي المألوف الذي لا يتضمن أي لمحات جمالية؛ فالغريب يستدعي التأمل الجمالي في حين أن المألوف لا يفعل ذلك، ومثال ذلك المشي والرقص: المشي عادة مألوفة لا يثير الحس الجمالي للمتلقي، في حين أن الرقـــص ـ بعدِّه شكلا فنيا متميزا عن المشي ـ يثير ذائقته الجمالية فيتأثر به.

بناء على ما تقدم، يمكن القول إن الشكلانيين يحرصون على أن تكون النصوص الفنية مائلة إلى الغرابة وعدم الألفة لتحقيق أكبر قدر من التأثير والاستجابة لدى المتلقي، وكلما كان العمل الفني غريبا بحيث يعاق فيه إدراك المتلقي، ويطول فيه إدراكه الجمالي (لا

1 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان يافـ تاديبيه، ص23.
2 النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن، ص30.
3 نظرية التلقي : روبرت هوليب، ص72.

إدراكه المألوف)، ويخرج من كل الأشكال المعتادة المألوفة كان هذا العمل ناجحا، وحقق تأثيره المرجو لديه. وإن الأدبية تتمثل في تلك الفروق التي تميز اللغة الأدبية عن اللغة اليومية، وعلى المتلقي أن يدرك العناصر المهيمنة في الأعمال الأدبية ويحدد البنى التغريبية فيها حتى يحقق المتعة الجمالية المبتغاة. والأشكال التي توظف فيها التقنيات التغريبية تُكون أشكالا جديدة، تتجه بمرور الزمن نحو الألفة فتحتاج إلى أدوات تغريبية جديدة حتى تُبعث من جديد. والمتلقي في كل هذا يُمنح دورا هاما.

لم تسلم النظرية الشكلانية من النقد والاعتراض؛ فنجد أحد أعمدتها وهو **بوريس إيخنباوم** يسجل بعض المآخذ عليها، ومن ذلك الغموض الذي يلف آراءها، وتجاهلها لعلم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع، ويُرجع ذلك إلى دراساتهم التي انصبت بشكل أساسي على تحليل النص[1].

كما أن **رامان سلدن** (Raman Selden) ينتقد الشكلانيين في ادعائهم الفرق بين اللغة العملية والأدبية بقوله :« **من السهل أن يكشف المرء عن عدم وجود لغة أدبية في جوهرها، فحين أفتح رواية توماس هاردي " تحت الشجرة الخضراء" بطريقة عشوائية، أقرأ :" كم ستمكث؟ ليس طويلا، انتظر وتحدث إلي" وليس في هذه الكلمات بالقطع أي سبب لغوي يدفعنا إلى النظر إليها بوصفها كلمات أدبية، والسبب الوحيد الذي يجعلنا نقرأها على أنها أدبية لا على أنها فعل من أفعال التوصيل، هو أننا نقرأها داخل ما نعده عملا أدبيا**»[2].

ولم تفشل الشكلانية في روسيا لهذا السبب فقط، بل إن السبب الأقوى الذي أتى عليها بصفة نهائية هو ذلك القرار الذي صدر عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفييتي عام 1932 القاضي بحل كافة المجموعات الأدبية[3].

---

1 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص11.
2 النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن، ص28
3 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ايف تاديه ، ص22.

لم تواجه الشكلانية أية مصاعب في تطوير أعمالها بحرية في البداية، حين كان الاتحاد السوفييتي منشغلا عنهم بالحرب الأهلية والتدخلات الخارجية وما ترتب عليها من أزمات اقتصادية واجتماعية، ولكن انتقادات **تروتسكي** (Léon Trotski) القوية في كتابه **" الأدب والفنون"** عام 1924 كانت إيذانا ببداية مرحلة دفاعية جديدة للشكلانية الروسية، وهي مرحلة بلغت ذروتها في أطروحات **جاكبسون و تنيانوف** (Iouri Nikolaïevitch Tynianov) عام 1928. وينظر بعض الدارسين إلى التطورات اللاحقة بوصفها مؤشرا على هزيمة الشكلانية الخالصة، وإذعانا للأوامر الاجتماعية الشيوعية[1].

ولم يكن هذا الإذعان إذعانا فكريا بالحجة والنقاش بقدر ما كان إذعانا جسديا وبالإكراه؛ فقد تم سحق الشكلانيين الروس وتصفيتهم في روسيا الشيوعية وبعضهم عُذب حتى بُترت ساقه، ومنهم من نُفي إلى سيبيريا، وأُجبر بعضهم على الظهور على التلفزيون لإدانة أنفسهم، وإعلان براءتهم من الفكر الشكلاني[2].

وقد اضطر بعضهم ممن رفض التخلي عن أفكاره إلى الهروب مثل **جاكبسون** الذي شكل في مدينة براغ ما عُرف بحلقة براغ اللغوية مع مجموعة من الباحثين واللغويين، مقدما لها خلاصة ما توصل إليه هو وأقطاب المدرسة الشكلانية[3].

ولو قُدِّر للشكلانية أن تستمر في موطنها لقدمت للفكر الإنساني أشياء قيمة نظرا للأفكار الجديدة التي تضمنتها نظريتهم على الرغم من النقائص الكثيرة التي لوحظت على جهودهم، ومع ذلك فإن بناءهم قد وجد أرضا خصبة في أوروبا خاصة فرنسا، فاستثمره بعض النقاد الأوروبيين لإحداث نظرية جديدة أطلق عليها النظرية البنيوية.

3 - القارئ في المنهج البنيوي:

1 النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن، ص27.
2 ينظر : اليد واللسان : عبد الله الغذامي ، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2012م، ص 155.
3 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص16.

ظهر المنهج البنيوي في الخمسينات من القرن العشرين؛ وقد أسهمت دراسات الأنثروبولوجي الفرنسي **كلود ليفي ستراوس*** (Claude Lévi-Strauss) لظواهر مثل الأساطير والطقوس وعلاقات القرابة وتقاليد الطعام، في شيوع هذا المنهج وشهرته. وتعد البنيوية امتدادا متطورا للدراسات الشكلانية ـ كما سبقت الإشارة ـ وهي الدراسات التي أولت اهتماما مركزا لقطب النص، وأبعدت كل ما هو خارج عن النص من سياقات ثقافية واجتماعية ونفسية وإيديولوجية وغيرها.

وجاءت البنيوية بعد أن هيمن التشظي والانقسام على المعارف في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فذهب فريق من المفكرين إلى أن مهمة الفلسفة تنحصر في لعبة تحليل اللغة، وآمن آخرون بجدوى العبث، ورد بعضهم الواقع الموضوعي إلى ذرية منطقية ، وفي كل هذا كانت العلوم تزداد انقساما وتجزئة؛ فالفلسفة غريبة عن الفيزياء، وعلم النفس غريب عن اللغة، وفي منتصف القرن العشرين أصبحت الرغبة قوية لتلاقح هذه العلوم والنظرة إليها نظرة كلية تسمح بالعثور على التماسك فيها[1].

فكانت البنيوية استجابة لهذه الرغبة و دعوة منهجية وحركة إنسانية تُسقط الحواجز والتراتب بين الأماكن والأعراق، مؤكدة وحدة الأبنية الشاملة التي تنظم عقل الإنسان من حيث هو إنسان في كل مكان، بعيدا عن معاني التفرقة أو التمييز أو الهيمنة أو الاستقلال من أي نوع[2].

ويعتقد بعض الكتاب الفرنسيين أن انتشار البنيوية الواسع مرده إلى خيبة أمل المثقفين الفرنسيين من تلك التصورات الأيديولوجية

---

* كلود ليفي ستراوس Lévi-Strauss, Claude . ولد 1908 ببروكسل . أنثروبولوجي وعالم اجتماع فرنسي درس الأنظمة الثقافية والاجتماعية . كان له عظيم الأثر في تأسيس البنيوية التي لم تقتصر على الحقل الادبي واللغوي بل شملت كثيرا من مجالات الحياة.

1 معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم وآخرون، ص59.

2 نظريات معاصرة: جابر عصفور، مكتبة الأسرة، [د.ط]، القاهرة، 1998م، ص194.

التي كانت تاريخيا مصدر فخرهم، وهي محاولة للبحث عن نموذج جديد من القيم حول الإنسان[1]، لذا كانت ردة فعل على الفلسفات السابقة، ومنها التفسيرات التاريخية التي سادت منذ القرن التاسع عشر، وذلك بفضل جهود **دوسوسير** (Ferdinand de Saussure) في بحوثه عن اللغة الإنسانية بعدِّها أنظمة خاصة[2].

لقد نهضت البنيوية على تطبيق النموذج اللغوي على المادة قيد الدرس، وعمقت أفكار القطيعة مع المؤثرات الخارجية، وبذلك فقد استفادت من جهود **سوسير** والشكلانية والنقد الجديد[3]، كما انطلقت أيضا من حقل الأنثروبولوجيا لدى **ليفي شتراوس** لاكتشاف القوانين الشاملة التي تكمن وراء الظواهر النسقية التي تتجاوز الزمان والعرق ولا تعترف بالمفاهيم التقليدية للتطور[4].

تهتم البنيوية بتقعيد الظواهر وتحليل مستوياتها المتعددة في محاولة للكشف عن العلاقات التي تتحكم بها، وهذا ما يجعلها أقرب إلى المنهج والطريقة منها إلى الفلسفة والايديولوجيا، بمعنى أنها علم يهتم باستخراج المستويات التحليلية للظواهر الإنسانية[5] ، مؤكدة على طريقة الأبحاث التزامنية ومتجاوزة للأبحاث التي تسعى لدراسة الظواهر بصورة منعزلة[6].

يحاول البنيويون الكشف عن أجرومية أو تركيب أو نموذج فونيمي للأنساق الإنسانية من المعنى، سواء كانت هذه الأنساق أنساق قرابة أو أزياء أو طهو أو خطاب أدبي أو قصص أو أساطير [7].

---

1 من فلسفة الوجود إلى البنيوية : ت أساخاروفا. تر/ أحمد برقاوي، دار دمشق، ط1، 1984م، ص165.

2 ينظر: خطاب الطبع والصنعة : مصطفى درواش، ص231.

3 معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم، ص 18.

4 نظريات معاصرة، جابر عصفور، ص210.

5 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص39.

6 ينظر : البنيوية : جان بياجيه. تر/عارف منيمنة وبشير أوبر، منشورات عويدات، ط4، بيروت، 1985، ص7.

7 النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن، ص92-93.

تتفق البنيوية مع الشكلانية في مخالفتها للاتجاهات النقدية السابقة كالاتجاه النفسي والاجتماعي، وذلك حين ترى أن النص الأدبي لا يعني غير نفسه، ولا يعبر عن غير ذاته؛ فلا هو يحيل على حياة مؤلفه الشخصية أو النفسية، ولا هو يصور الحياة الاجتماعية التي يظهر فيها، ذلك أنه مغلق تام[1].

وقادهم هذا إلى استبعاد كل ما هو خارج النص من العملية النقدية، فصار القارئ ملزما بتنفيذ مقولة موت المؤلف وعدم أهمية التاريخ، كما أنهم لا يهتمون بمعنى النص في حد ذاته، إنما يهتمون بكيفية تحققه[2].

تقوم البنيوية ـ التي جاءت كردة فعل على تشظي العلوم ـ على الكلية؛ فلا قيمة للجزء إلا في سياق الكل الذي ينتظمه، كما أن الأهمية ليست للكينونة ، بل للعلاقة، والأطروحة المركزية للبنيوية هي تأكيد أسبقية العلاقة على الكينونة والكل على الأجزاء[3].

ولذلك فالبنية «**تكتفي بذاتها ولا تتطلب لإدراكها اللجوء إلى أي من العناصر الغريبة عن طبيعتها. ومن ثمة تبدو البنية بتقدير أولي، مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبكلمة موجزة تتألف البنية من ميزات ثلاث: الجملة** totalité **والتحويلات** transformations **والضبط الذاتي** auto-réglage»[4].

البنية ـ إذن ـ مجموعة عناصر تخضع لقوانين المجموعة وتختلف عن خصائص العناصر حين تكون في حالة انفراد[5]، لأن

1 في تأريخ الأدب (مفاهيم ومناهج) : حسين الواد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1993، ص17.

2 الطبيعة التجريدية للمدارس النقدية الغربية : محمد غنوم، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ع67، الرياض، السعودية، 1431هـ -2010م، ص57.

3 مناهج النقد الأدبي : يوسف وغليسي، ص70-71.

4 البنيوية : جان بياجيه، ص8.

5 المرجع نفسه، ص9.

مفهوم البنية هو مجموع المتفاعل من العلاقات وليس حاصل جمع الأجزاء المتجاورة، وهذا النسق هو الهدف الذي يسعى البحث المنهجي إلى اكتشافه في شموله الكلي الذي يغاير مجموع عناصره منفردة[1].

وتشكل البنيات مجموعة من التحويلات ذات طبيعة متحركة (دينامية)، فلو كانت لا تحتوي على تحويلات لصارت بنيات ساكنة وفقدت أي فائدة تفسيرية، مع ضرورة التمييز ـ داخل البنية ـ بين العناصر التي تخضع للتحويلات والقوانين التي تضبطها، والتحويلات الملازمة لبنية معينة لا تؤدي إلى خارج حدودها، ذلك أنها تولد عناصر تنتمي دائما إلى البنية وتحافظ على قوانينها[2].

ويقصد بالضبط الذاتي أن البنيات تستطيع أن تضبط نفسها، وهذا الضبط الذاتي يؤدي إلى الحفاظ عليها، وإلى نوع من الانغلاق، فحين نجمع أو نطرح مطلق عددين صحيحين نحصل دائما على أعداد صحيحة. وهذا لا يمنع البنية من أن تدخل في شكل بنية فرعية ضمن بنية أوسع منها مجالا، شرط أن يكون هذا الدخول نافيا للذوبان الكلي لها، ومبقيا لخصوصية كل بنية[3].

وللتفصيل في فهم البنيوية وفهمها في المجال العملي يمكن الاستشهاد بجهود الأنثروبولوجي الفرنسي **كلود ليفي شتراوس** الذي أخذ مفاهيمه من الشكلاني الروسي **رومان جاكبسون** لما التقاه في الولايات المتحدة الأمريكية.

قدم **ليفي شتراوس** رؤية نقدية للمجتمع الغربي المعاصر في عديد من مؤلفاته، من خلال تعاطفه مع المجتمعات البدائية وهو ما يفسر تناول بعض النقاد له بعدِّه دلالة على أزمة الوعي الأوروبي في القرن العشرين، دفعت بعدد كبير من المثقفين في أوروبا إلى نبذ

1 ينظر: نظريات معاصر : جابر عصفور، ص214.
2 البنيوية : جان بياجيه، ص 12-13.
3 ينظر: المرجع السابق، ص 13-14.

حضارتهم والانطلاق وراء نماذج حضارية أخرى بديلة علهم يجدون فيها المعنى المفقود والأمل الضائع[1].

وما يستهدفه من خلال دراسة الرموز الثقافية ليس مرحلة من مراحل التطور الفكري عند الإنسان، وليس هو الإيديولوجية الكامنة في منطقة ثقافية معينة، بل هو طريقة التفكير التي يشترك فيها كل البشر بغض النظر عن الزمان والمكان[2].

ليست البنية عنده مجرد ظاهرة ناتجة من ارتباط البشر بعضهم ببعض، وإنما هي في المحل الأول نسق محكوم باتصال داخلي، وهذه الأنساق تدرس في علاقاتها مع غيرها عن طريق دراسة التحولات لكشف الخصائص المتماثلة[3]، لأنه لا معنى لأي عنصر من العناصر في الظاهرة (بشكل مطلق) في حالته المستقلة، لكنه يأخذ معناه في علاقته بغيره سواء على مستوى التراصف أو الترابط أو على مستوى علاقات الحضور أو الغياب[4].

ينظر **شتراوس** إلى البنية على أنها نسق محكوم بنظام شفري أو مجموعة من القواعد (code) التي متى نجح عالم الأنثروبولوجيا في حل شفرتها، نجح بالتالي في ترجمتها إلى نسق آخر، وكل نسق كأنظمة القرابة والأساطير والتصنيفات البدائية تشكل لغة يمكن ترجمتها إلى لغة أخرى من نسق مختلف[5].

يؤكد **شتراوس** أن تحليل الأسطورة يتجاوز تحليل مسمياتها أو مضمونها، بل ينبغي كشف العلاقات التي توحد بين كل الأساطير من خلال الكشف عن الأبنية الموحدة التي تشكلها [6].

---

1 البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس : محمد مجدي الجزيري، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، طنطا، مصر، 1999م، ص10.

2 البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا) : جون ستروك. تر/ محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996م، ص 34.

3 البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس : محمد مجدي الجزيري، ص25.

4 نظريات معاصرة: جابر عصفور، ص213.

5 البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس : محمد مجدي الجزيري، ص 26.

6 عصر البنيوية : اديث كريزويل. تر/ جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط1، الكويت، 1993، ص46.

كما يرى أن تقاليد الزواج ونظم القرابة نوع من اللغة أو مجموعة من الإجراءات التي تسمح بإقامة نوع من أنواع الاتصال بين الأفراد والجماعات، وقد توصل إلى هذه النتيجة باستخدام مجازين مرسلين اختزل في أولهما عادات الزواج ونظم القرابة إلى تداول النساء، واختزل في ثانيهما اللغة إلى تداول الكلمات، وأيضا باستخدام مجاز مرسل اختزل فيه النوع إلى الفصيلة وجعل كل أنواع التداول معادلة لنوع خاص منهن وهو الاتصال، وباستخدام مجاز آخر شبيه بهذا فيه الاتصال معادلا لنوع خاص منه هو الاتصال اللغوي[1].

بناء على ما تقدم يمكن القول إن القارئ ـ في النظرية البنيوية ـ ينظر إلى النص الأدبي في شكل تحديدات وقواعد تتجلى في مميزات وخصائص معينة تضبط عمل البنى وتوزع عناصرها ووظائفها، بحيث يشكل النص في النهاية بنية شاملة لها نظامها الخاص الذي يسعى المتلقي لكشفه. وللتمثيل فإنه يمكن اعتبار النص الشعري بنية كلية، وهذه البنية « **تتكون من أجزاء: الصوت، الكلمة، الجملة، وعن طريق التأليف أو المجاورة بين الكلمات أو الجمل تنتج الصور والإيقاع، وتدخل بقية التقنيات الأخرى لإتمام بناء النص**»[2].

وقد تذهب النظرة التفائلية إلى منح القارئ ـ الناقد دورا فعالا ومؤثرا أثناء تحليل النصوص؛ فهو حين يعد النص بنية تامة مكتفية بذاتها يعزل النص عن كل السياقات الخارجية، فيستبعد التأثير النفسي والاجتماعي والإيديولوجي والسياسي في النص، و يحرص على إقصاء المؤلف إقصاء كليا (موت المؤلف)، ليتجه إلى النص باعتباره نصا تاما يحقق أدبيته في بنيته ونظامه، فيسعى إلى كشف هذه البنى وتحديدها وضبطها، وقد يبرز ذلك ـ رغبة في الدقة والصرامة في كثير من الأحيان ـ في شكل جداول ومخطوطات ومعادلات، فيكاد يتحول التلقي البنيوي للنص الأدبي إلى تلق علمي خالص.

---

1 البنيوية وما بعدها : جون ستروك، ص30.

2 الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي: عدنان حسين قاسم،[د.ط]،الدار العربية للنشر والتوزيع.2001م، ص169.

وقد يبدو هذا رغبة من البنيوية في تشييد صرحها النقدي والمعرفي انطلاقا من تصحيح مبدئي وجوهري لما انطبع في ذهن القارئ من أحكام قيمية ثابتة بما يصدر عن المؤلف، وما تمليه الحقيقة الثقافية للإنسان وتصوراته الاجتماعية المتداولة[1].

ذلك أن البنيوية تأسست على محاصرة القارئ لتصبح قراءته تعويضا منهجيا لدور المؤلف وحياته وفاعليته، وإذا كان الاجتماعي يبني أيضا تصوره على القارئ، فلأنه يريد أن يغيره بواسطة المدلول، بينما البنيوية لا تريد تغييره، بل تضفي عليه مهمة أكبر هي وصف النص الأدبي وتحليل مستوياته المختلفة التي يتركب منها، فهي تطالب بقراءة عميقة للنص من حيث هو وجود دال[2].

والقراءة البنيوية الحاذقة يمكن أن تكون طريقا لاكتشاف الأنماط المتشعبة لمعنى النص، وهي بذلك قراءة تكشف عن الفطنة اللازمة لإدراك مثل هذه المعاني فضلا أيضا عن الاحساس الجيد اللازم لتصنيف تلك المعاني وتمييزها عن الأنماط الأخرى قليلة الصلة بالموضوع[3].

وقد حاول **جيمسون*** (Fredric Jameson) في كتابه **" سجن اللغة "** (صدر عام 1972) تقديم نقد للبنيوية والشكلانية الروسية في موقفها تجاه القارئ؛ إذ رأى أن النموذج البنيوي لا يمكن أن يكون نموذجا تأويليا أصيلا إلا إذا أعاد تأكيد مكانة الباحث الذي يُقَوم البحث، وأعاد فتح أبوابه في الوقت نفسه على التاريخ على نحو يفتح فعل القراءة

---

1 خطاب الطبع والصنعة : مصطفى درواش، ص231.

2 المرجع نفسه، ص231.

3 التفكيكية (النظرية والممارسة): كريستوفر نوريس . تر/ صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، [د.ط]، 1410هـ - 1989م، ص31.

* فريدريك جيمسون Fredric Jameson : ولد في 14 أفريل 1934م، وهو ناقد أدبي أمريكي ومنظر سياسي ماركسي. يعد من أفضل المعروفين في مجال تحليل الاتجاهات الثقافية المعاصرة. إن أفضل كتب جيمسون المعروفة هي «ما بعد الحادثة: المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة»، «اللاوعي السياسي »، «الماركسية والشكل». يعمل جيمسون حالياً أستاذاً في برنامج الأدب والدراسات الرومانسية في جامعة ديوك. ينظر : ويكيبديا مادة فريدريك جيسمون.

على لحظته التاريخية الخاصة[1]؛ أي أن تكسر البنيوية انغلاقها على التاريخ والعوامل الخارجية.

تتشابه البنيوية والشكلانية الروسية على طريقة **ليفي شتراوس** و **جاك لاكان** (Jacques Lacan) و**رولان بـــارت** في تـوجهــها غير الـتاريخي الـذي يـعـلي مــن شـأن الـتحـلـيـل الآنـي (السنكروني) على التحليل التعاقبي (الدياكروني)، ويتجاهل دور الفاعل الذي ينتج البنية والمتلقي الذي يستقبلها[2].

وقد يشتد النقد إلى حد تصبح فيه البنيوية نزعة متعالية تلغي التاريخ وتغترب بالإنسان في سجون النسق والبنية والنظام، ومن الطبيعي ـ والحال كذلك ـ أن تتعرض لهجوم نحو ذلك الذي تعرضت له على يد الطلاب في فرنسا أثناء تمردهم عليها خلال أحداث ماي – جوان 1968 حين رفعوا شعار فلتسقط البنيوية في الجامعة[3]، وهتفوا ضد ديغول والمنهج البنيوي ودعوا إلى الإطاحة بها[4].

وأسباب هذا الرفض للمنهج كثيرة؛ منها أن المقاربات البنيوية متدثرة بغطاء العلمية لا تُقرِّب القصائد ـ مثلا ـ من القارئ ذلك العنصر الأساس في ثنائية الإبداع والتلقي، بل تبعدها عنه، لأنها من ناحية لا تحقق أكثر من تحليل لغوي للقصيدة لكنها تعجز عن إنارة النص[5] ، لأنها وقعت في مأزق الوصفية والمعيارية الجامدة، وأصبحت نتائج التحليل فيها تتطابق مهما اختلفت حقولها بسبب اعتمادها نموذجا مسبقا واحدا، وحسب **جوناثان كيلر** فإن اعتماد البنيوية على النموذج اللغوي في الدراسات الأدبية جعلها تنطلق من نظرة سابقة أصلا للعملية الإبداعية[6]، ويضيف **رامان سلدن** أن من

---

1 نظريات معاصرة: جابر عصفور، ص 97.
2 المرجع نفسه، ص97.
3 ينظر: تقديم ، جابر عصفور، عصر البنيوية : اديث كريزويل، ص9
4 تجليات النقد الأدبي الغربي في نقدنا المعاصر : عادل الفريجات، مجلة علامات، ج41، م11، 1422هـ - 2001 م، ص343.
5 المرآيا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) : عبد العزيز حمودة، ص159.
6 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص21.

يطبق نموذج التحليل اللغوي على الأدب **كمن يرسل الفحم إلى نيوكاسل**[1] ، فإذا كان الأدب لغة ـ آخر المطاف فما القصد من دراسته في ضوء النموذج اللغوي[2].

يحاول أنصار البنيوية إقناع المتلقي أن المؤلف ميت، وأن النص الأدبي خطاب لا يتضمن وظيفة الإخبار بالحقيقة، ولذلك فهي تتحدى بعضا من أهم المعتقدات الراسخة عند القارئ العادي الذي يؤمن منذ عهد بعيد أن العمل الأدبي وليد الحياة الإبداعية لمؤلفه، وأن النص الأدبي تعبير عن ذات صاحبه، ونقطة لقاء حميم على المستوى الروحي والإنساني بينه ـ بوصفه قارئا ـ وأفكار المؤلف ومشاعره، أضف إلى ذلك أن المعتاد من العمل الأدبي الجيد أنه يخبر القارئ بالحقيقة عن الحياة الإنسانية[3].

ويرى ـ رغم ذلك ـ أصحاب النظرة التفاؤلية أن القارئ يستفيد من هذا الفكر البنيوي الذي يصف النص الأدبي بأنه نظام يقوم على بنيات تستلزم تحقيق شروطا معينة (الضبط الذاتي ، التحول، الشمولية...الخ) حيث يسود هذه البنيات علاقات التضامن والتجاور والتلاحم والتجانس محققة لبناء تام مكتف بذاته لا يحتاج إلى أي سياقات خارجية لشرحه أو وصفه، ويتم ذلك كله بقوانين وقواعد تميل إلى الموضوعية والعلمية الصارمة، ولهذا عُرف هذا النوع من التحليل بالتلقي العلمي أو علمنة التلقي.

4 - القارئ في المنهج السيميائي

1 to carry coal to Newcastle مثل انكليزي يترجم إلى كمن يحمل الفحم إلى نيوكاسل حيث إن نيوكاسل مدينة مشتهرة بإنتاج الفحم. والقصد كمن يعطي شيئا لمن يمتلكه. ينظر: الأمثال العربية والعصر الجاهلي: محمد توفيق أبو علي، ص158.

2 النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن، ص94.

3 ينظر: المرجع السابق، ص87.

غير خاف أن السيميائية* قد نشأت من الجذور نفسها التي نشأت منها البنيوية فهي امتداد لها واستمرار لبعض مبادئها، بيد أن السيميائية قد خففت من شأن الانغلاق الذاتي الذي مارسته البنيوية على تحليلها واقترحت بدلا من ذلك منهجا يرى في النص إشارات أو علامات ينبغي فكها.

يعد **دوسوسير** من المسهمين في نشأة السيمياء وذلك حين أسس نظريته اللسانية، وألمح إلى وجود نظرية تشمل اللسانيات أسماها السميولوجيا، كما يُعد الفيلسوف الأمريكي **شارل ساندرس بيرس** (1839-1914) من المسهمين أيضا في نشأتها رغم أنه ظل مجهولا في فرنسا لفترة طويلة[1].

طورت السيمياء ـ في سعيها للتخفيف من حدة الانغلاق الذي مارسته البنيوية على تحليل النص الأدبي ـ طرائق منفتحة للقراءة ،على نقيض البنيوية التي مارست قراءات منغلقة تريد تأصيل نماذج بنائية محددة في الخطابات اعتقادا منها (أي من البنيوية) أن الخطابات إنما تشكل قوانينها الخاصة بها بعيدا عن القارئ[2].

لهذا بدأ المعنيون بالسيمياء تحرير منهجيتهم من سطوة البنيوية بتوجيه نقد قاس لها، حيث نظروا إلى النص على أنه بناء غير منجز مادامت قراءاته متواصلة، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية تبعا لتعدد القراءات[3],

لكن هذا الأمر ليس سمة غالبة، إذ إن السيمياء تأخذ طابع الفكر الذي انطلقت منه؛ فهي في تركيزها على حياة العلامات في النص، ومعالجتها شكلانيا تشبه إلى حد بعيد نشاط النقد الجديد في عَدِّ النص كيانا مغلقا على نفسه لا يحيل خارج ذاته. أما النشاط السيميائي الذي

---

* هناك من يترجمها بالسيميائية وعلم السيمياء والسيميولوجيا والسيميوطيقا وعلم العلامات والعلامية وغير ذلك

1 ينظر: النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ايف تاديه، ص299. وينظر أيضا : معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص73.

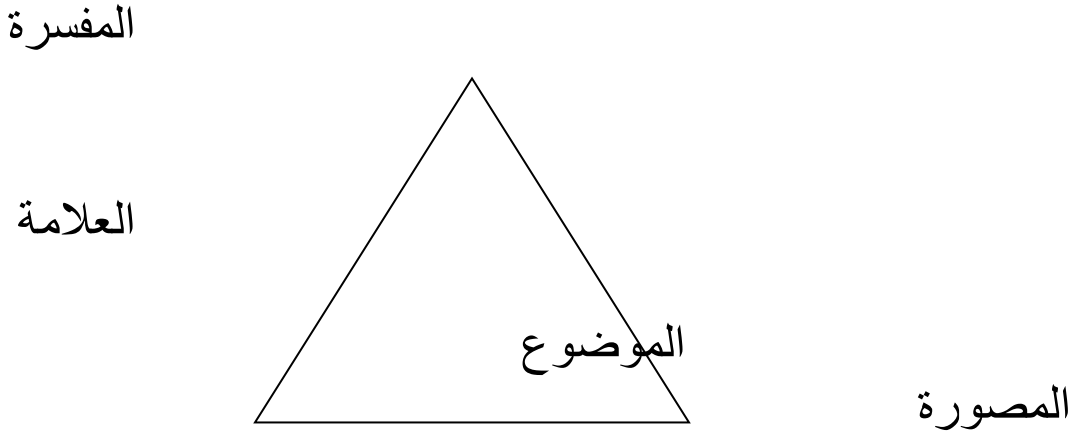
2 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص30.

3 المرجع نفسه، ص26.

يرى نفسه جزءا من الدراسات الثقافية فيؤكد تأكيدا قويا على أهمية القارئ وبهذا يتصل بنقد استجابة القارئ ونظرية التلقي[1].

وقد منحت السيمياء القراءة منزلة مهمة حيث دعت إلى كشف قوانين النص وتنظيمه ثم الانتقال إلى أغواره، وتحول القارئ حسب **بارت** من شخص إلى وظيفة، وصارت وحدة النص متمركزة في غايته لا في أصله[2]، ويحس القارئ أو المستهلك في السيمياء بمتعة مفتوحة في العمل الفني الذي يرفض السكون النفسي[3],

يقابَل القارئ في النص ـ عمليا ـ بمجموعة من العلامات والإشارات التي تحتاج إلى فك شفراتها، حيث تكون العلامة (عند بيرس) ثلاثية المبنى؛ تتكون من المصورة (الدال) والمفسرة (المدلول) والموضوع كما يتضح في هذا الشكل[4] :



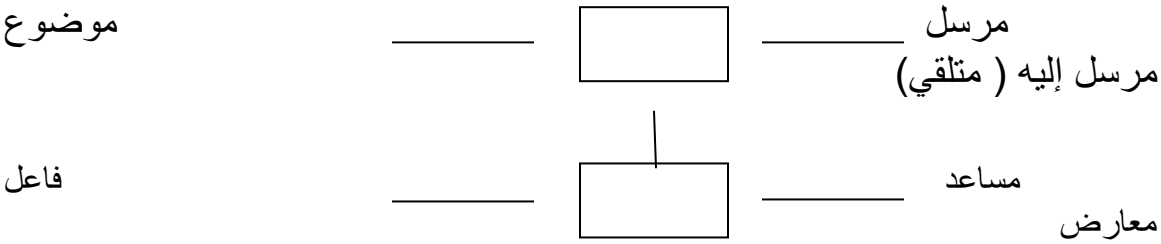
كما تتميز العلامة السيميائية بكون دلالتها منحصرة في الوظيفة الاجتماعية، وهي وظيفة رهينة بالاستعمال المشروط بحلول وقته

1 دليل الناقد الأدبي :سعد البازعي وميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء، المغرب، 2007م، ص185.
2 معرفة الاخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص32.
3 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ايف تاديه، ص204.
4 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص 78.

وأوانه، والمدلول السيميائي عكس المدلول اللساني الذي يعبر عنه بكلمة مفردة، فكلمة "ثوب" مفردة على المستوى اللغوي لكنها حين تطعم دلالته بعناصر وصفية تنسب إليه يتسع مجالها المدلولي كقولنا ناعم، حريري ، أملس[1],

يتمثل دور السيميائي ـ حسب **جوناثان كولر** ـ تجاه العلامات في سعيه لاكتشاف أجناسها، وكيفية اختلافها عن بعضها بعضا، وكيفية حياتها في بيئتها الطبيعية وكيفية تفاعلها مع أجناس أخرى، وحالما يصطدم بمجموعة من النصوص التي تنقل معان متعددة إلى قرائها، فإنه لا يتابع المعنى، وإنما يسعى إلى تحديد العلامات ووصف نشاطها الوظيفي والحركي[2]، وهذا يقرب التحليل السيميائي من البنيوي.

ويمكن التمثيل بجهود السيميائي **غريماس (** Algirdas Julien Greimas**)** متمثلا في نموذجه العاملي؛ الذي استند فيه إلى جهود **فلاديمير بروب** و **سوريو (** souriau**)** ، حيث يضطلع العامل عنده بوظيفة تركيبية أكثر من قيامه بدور معين، ويمكن تلخيص النموذج **لغريماس** في هذا المخطط[3] :



1 المرجع نفسه، ص102.
2 ينظر: دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي وميجان الرويلي، ص185.
3 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ايف تاديه، ص312-313.

هدف **غريماس** هو الوصول إلى القواعد الكلية للقص لأي نص سردي، من متخذا ثلاثة أزواج من الثنائيات المتعارضة المتضمنة لكل الأدوار أو الذوات حسب هذا النموذج[1] :

فاعل / مفعول

مرسل /مستقبل

مساعد / معارض

وترسم هذه الأزواج ثلاثة نماذج رئيسية يمكن أن تتكرر في كل أنواع السرد:

1 – رغبة أو بحث أو هدف (فاعل - مفعول)

2- اتصال (مرسل – مرسل إليه)

3- دعم إضافي أو إعانة (مساعد – معارض)

وهناك من يرى أن التحليل السيميائي هو أن تخضع العلامات لتأويل المتلقي وهو اتجاه يوصف بسيمياء الدلالة ويمثله **رولان بارت**[2]؛حيث ترتبط الدوال في هذا الاتجاه بمستوى التعبير والمدلولات بمستوى المضمون ؛ بناء على أن لكل من هذين المستويين شكلا وجوهرا، فشكل التعبير مثلا يشمل التراكيب وجوهره يرتبط بالمظاهر الانفعالية والأيديولوجية، والدلالة هي الفعل الذي يربط بين الدال والمدلول ومن جماعهما تتشكل العلامة[3].

يمكن تقديم مثال لفهم العلامة في ضوء سيمياء الدلالة وهو باقة ورد؛ إذ يمكن أن تستعمل كرمز إلى العاطفة، وعندما تفعل ذلك فباقة الورد هي الدال، والعاطفة هي المدلول، وتنتج العلاقة بين الاثنين؛ أي الحصيلة الترابطية اللفظية الثالثة " باقة الورد" بوصفها علامة، ومن المهم التفريق بين " باقة الورد" بوصفها علامة وبين " باقة الورد"

1 النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن، ص 97.

2 علم السيمياء في التراث العربي : بلقاسم دفة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، ع91، دمشق، سورية، سبتمبر 2003م، ص72.

3 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ايف تاديه ، ص305-306.

بوصفها دالا أي كيانا زراعيا، وتكون باقة الورد بوصفها دالا خالية، وبوصفها علامة ملأى[1].

خلاصة القول إن القارئ في ضوء المنهج السيميائي قد أخذ حظا أوفر من حظه في المنهج البنيوي خاصة عند بعض السيميائيين الذين لا يتقيدون بقوانين صارمة في تحليلهم للعلامة **كرولان بارت** وسيتم التفصيل في هذا الجانب حين أتعرض إلى مفهوم القارئ عند إمبرتو إيكو (Umberto Eco) فيما سيأتي.

5 - القارئ في الفكر التفكيكي:

من الصعوبة بمكان التعرض للفكر التفكيكي دون أن يقع المرء في الحيرة والاضطراب وسوء الفهم، ولا يتعلق الأمر بالقارئ العربي بل إن القارئ الغربي يشاركه هذه الحيرة والاضطراب، ومرد ذلك أن التفكيكية تقع بين النقد والفلسفة والأدب بصورة يصعب ضبط حركتها، وهو ما سيأتي بيانه في موضعه . وقد اخترت المفكر الفرنسي **جاك دريدا*** كنموذج لهذا الفكر.

يحتل **دريدا** مكانة أساسية ضمن جيل الفلاسفة الفرنسيين الذين وضعوا تحت طائلة التساؤل والشك مفاهيم كل من الفلسفة والأدب والفن[2]، وقبل التطرق إلى جهود **دريدا** لابد أن أشير إلى شخصية دريدا وبعض خصائصه لأن ذلك سيكون مفتاحا لفهم فكره.

أول ما يواجه القارئ هو صعوبة تصنيف **دريدا** ضمن حقل معرفي معين، ولا يتعلق الأمر بالدارسين العرب فحسب بل يشترك

---

1 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص97.

* فيلسوف فرنسي ولد بالآبار (الجزائر) سنة 1930. اهتم في أبحاثه بمفهوم الكتابة، وقاد هذا الاهتمام إلى تأسيس استراتيجية تفكيك" مركزية العقل le logocentrisme" . من أهم أعماله:" الكتابة والاختلاف L'écriture et la différence" (1967)، "عن علم الكتابة De la Grammatologie " (1967)، " الصوت والظاهرة La Voix et le phénomène " (1967)، "نواقيس "(1974)، و"بطاقة البريد"(1980).

2 من مقدمة كاظم جهاد : الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، دار توبقال للنشر، ط2،المغرب، 2000م، ص23.

نظراؤهم الأوروبيون في ذلك؛ فقد حدث أن سعت جامعة كامبريدج إلى تكريم **جاك دريدا** بمنح شهادة الدكتوراه الفخرية له، لكن الجامعة وقعت في إشكال إداري وأكاديمي، فقد رفض قسم الفلسفة في الجامعة تبني الترشيح بحجة أن **دريدا** ليس فيلسوفا وأنه باحث لغوي، واقترحوا إحالة الموضوع إلى قسم اللغويات، لكن القسم رد بالسلب كون دريدا حسبهم ليس لغويا ولا ناقدا، فاحتاجت الجامعة إلى طرح موضوع منح **دريدا** شهادة الدكتوراه الفخرية للتصويت وفازت الفكرة بفارق صوت واحد[1],

فلا يمكن عد **دريدا** فيلسوفا بالمعنى المتعارف عليه، كما لا يعد ناقدا، وأقرب ما يمكن أن يطلق عليه أنه قارئ متسلح برؤية فكرية وتاريخية فريدة[2]، ولا شك أن هذا عائد إلى أسلوب كتابته الفريد الذي يحتاج من القارئ قدرا كبيرا من المعرفة وإلمامه بالموضوع المقصود، مع إضافة نصوصه الفريدة التي ليس لها شبيه في الفلسفة الحديثة لأنها تمثل تحديا حقيقيا في فهمها على نحو مباشر[3] .

هذا في لغته الأم فإذا تُرجمت إلى لغات أخرى ظهرت أكثر المعضلات وهي ترجمة الجملة الدريدية التي غالبا ما تطول لعدة أسطر أو لصفحة كاملة، يفصلها عن فاعلها وعن مفعولها عبارات مركبة كثيرة، حتى يكاد القارئ يُضيِّع فاعل الفعل في غمرة المعترضات المتتالية[4].

ويؤكد دريدا نفسه صعوبة فكره واضطرابه في كثير من أقواله، ومنها قوله هذا :«**إنني أحاول وبدقة أن أضع نفسي عند نقطة بحث لا أعرف بعدها إلى أين أنا ذاهب، أرفض مقاربة فكرة اللامركز التي ليست هي تراجيديا ضياع المركز، ولا أعني القول بأنني اعتقد بأن**

1 ينظر: اليد واللسان : عبد الله الغذامي،ص147.
2 ينظر : معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص35-36.
3 ينظر : التفكيكية (النظرية والممارسة) : كريستوفر نوريس. تر/ محمد حسن، دار المريخ للنشر، 1410هـ - 1989م، ص55.
4 ينظر: مقدمة أنور مغيث ومنى طلبة. في علم الكتابة : جاك دريدا. تر/ أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، ط2، 2008م، ص11.

مقاربة فكرة معينة يمكن لضياع المركز فيها أن يعني إثباتا.. وبذلك يتضح أنني لا أعرف إلى أين أنا ذاهب»[1]

يمكن تمييز لحظتين أساسيتين تشكلان مراحل الفكر **لدريدا** وهما[2] :

اللحظة الفينومينولوجية التي كانت بمثابة المدخل الأولي لبحث مسألة المعنى والعلامة من خلال كتابيه أصل الهندسة (1962) والصوت والظاهرة (1967).

واللحظة الغراماتولوجية التي يقف على قمتها كتاب الغراماتولوجيا (علم الكتابة 1967) وكذلك الكتابة والاختلاف (1967) التي دعا فيها إلى تثمين فعل الكتابة لأنها الوسيلة الأنجع لضمان ترسيم الأثر الخاص بكينونة الإنسان الزئبقية، وأنها أيضا مفتاح التفكيك.

تميل جهود **دريدا** عامة إلى تفكيك الفكر الغربي منذ الميتافيزيقيا اليونانية التي تشكل لهذا العالم أصله وأساسه حتى أعمال المعاصرين تفكيكا يستند إلى محاورة متنوعة، ويستهدف التصور الغربي للكتابة والهامش الذي ينظر إلى الكتابة كممارسة هامشية وثانوية بالقياس إلى الكلام السيد، كما يستهدف اللوغوس الكلام الإلهي أو كلام العقل المتعالي[3].

أي أن مشروعه يستهدف تقويض كل ما كان سائدا في الفلسفة الميتافيزيقية من معنى ثابت وحقيقة قارة وعلمية ومعرفة وهوية ووعي وذات متوحدة، باختصار كل الأسس التي يقوم عليها الخطاب الفلسفي الغربي[4] .

---

1 التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل) :عادل عبد الله، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2000، ص23.

2 ينظر: مقدمة المترجم ،أحادية الآخر اللغوية : جاك دريدا. تر/ عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1429هـ - 2008م، ص 7-8.

3 مقدمة المترجم، صيدلية أفلاطون : جاك دريدا. تر/ كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، [د.ط]، تونس، 1998م، ص5.

4 دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي وميجان الرويلي، ص108.

وقد قام ـ في سبيل ذلك ـ بمراجعة لتاريخ الفلسفة طالت مفهوم التاريخ نفسه ومعايير كتابته المألوفة، ولم تكن هذه المراجعة مجردة من علاقة بالوضع التاريخي السياسي المعاصر الفرنسي والعالمي من جهة، وبمسار الأفكار والآداب والفنون من جهة ثانية؛ فمن جهة التاريخ السياسي لوحظ انسحاب الاستعمار وظهور شعوب ودول الأطراف والهوامش ظهورا لا يهدد المركز الاستعماري وحده وإنما مفهوم المركز بعامة. ومن جهة التاريخ الأدبي يُواجه الأدب الكلاسيكي بخطر ظهور أعمال جديدة منفلتة[1].

وهو في ذلك يشبه بارت وفوكو في مناهضة النظم الفكرية المتعالية (transcendent) التي يُقصد منها أن تُعطي لأتباعها مواقف هيمنة يطلون منها على من هم دونهم ويحكمون عليهم طبقا لها[2].

كان ظهور المشروع التفكيكي عند دريدا مدينا للفلسفة اليونانية و الغربية التي حاورها وناقشها وبيَّن مواطن الخلل فيها، لكنها أيضا كانت ذات دور عظيم في صياغة مشروعه؛ ومثال ذلك **هوسرل** الذي عُدَّ ختام الميتافيزيقيا الغربية وعليه تأسس التفكيك[3] .

ولم يكن **هوسرل** الوحيد الذي تعرض لنقد **دريدا**؛ فقد تعرض **هيجل** لمهاجمة أطروحته حول المعرفة[4]، وكذلك حدث مع **سوسير** وغيره من اللغويين والفلاسفة و النقاد في مختلف العصور ، ابتداء من العصر اليوناني القديم إلى العصر الحديث.

---

1 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا،(مقدمة المترجم كاظم جهاد)، ص24.

2 البنيوية وما بعدها : جون ستروك، ص9.

3 الصوت والظاهرة (مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل) : جاك دريدا. تر/ فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب،[د.ت]، (مقدمة المترجم)، ص9-10.

4 التفكيكية (دراسة نقدية) : بيار زيما. تر/ أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1417هـ - 1996م، ص30-31. حيث يهاجم دريدا أطروحة هيجل القائلة إن المعرفة المطلقة تستتبع تماهيا محكما بين الذات والموضوع، كما يجتهد دريدا في تبيان أن الموضوع جامع للضدين، والمتناقض يميل إلى التملص من كل المحاولات المثالية لتعريفه على المستوى المفهومي ولإخضاعه لإرادة ذات مسيطرة, ينظر : المرجع نفسه ، ص30-31.

ينبغي ـ لمقاربة المشروع التفكيكي مقاربة سليمة ـ التعرض أولا لمصطلح التفكيكية وهي بالفرنسية (déconstruction) تتكون من بادئة (dé) ومعناها النفي، بالإضافة إلى المصدر (construction) ومعناه البناء، والمعنى الإجمالي هو التقويض، لكن هذا التقويض بوصفه معنى كليا للكلمة شامل في الحقيقة لمعنيين هما البناء والهدم، واستخدام **دريدا** للكلمة يشتمل على الهدم والبناء معا دون ادعاء بهيمنة طرف على الآخر[1].

وقد نفى **دريدا** أن يكون التفكيك تحليلا ولا نقدا ولا منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج، وهو ليس تحليلا لأنه غير معني بالرجوع إلى العنصر البسيط ولا إلى أصل غير قابل للحل[2] وهذا صريح في قوله : « **التفكيك ليس تحليلا ولا نقدا، ليس تحليلا لأن تفكيك عناصر بنية لا يعني الرجوع إلى العنصر البسيط، إلى أصل غير قابل للحل، وهو ليس نقدا لا بالمعنى العام وهو ليس منهجا أو طريقة**»[3].

وبديهي أن يُطرح سؤال في هذا المقام عن ماهية التفكيك إن لم يكن تحليلا ولا نقدا ولا منهجا حسب كلام صاحبه، فأي شيء يكون هذا التفكيك؟

يقول دريدا :« **إن التفكيك يحدث حيثما يحدث شيء ويقوم حيثما هنالك شيء قائم**»[4] وهذا يعني أن أقرب تصنيف له أنه وقفة تساؤلية فلسفية حرة تجاه الكون بمختلف تجلياته، وهو يمكن أن يذكر القارئ بالسفسطائيين الذين يتصدون لأي ظاهرة أو قضية بالتشكيك، لكن مع

1 في علم الكتابة : جاك دريدا. تر/ أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، ط2، 2008م، (مقدمة منى طلبة)، ص20.

2 عن الحق في الفلسفة : جاك دريدا. تر/ عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2010م، (مقدمة المترجم)، ص12-13.

3 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، ص62.

4 المرجع نفسه، ص62.

تشعب قراءة الخطاب الدريدي يبدأ التململ وصعوبة المتابعة[1] ، ومن ثمة يُفهم صعوبة تصنيف هذا المفكر.

وعلى العموم فإنه يؤرخ لظهور التفكيكية بالمداخلة التي قدمها **جاك دريدا** في جامعة **جونز هوبكنز** الأمريكية عام 1966، وعنوانها **" البناء والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية"** ، وقد أتبعها بثلاثة كتب نُشرت كلها بالفرنسية في فرنسا عام 1967، وترجمت فيما بعد إلى الانجليزية[2].

قام **دريدا** بتوجيه التفكيك إلى البنيوية لكونها المنهج الأكثر بروزا وتألقا في تلك الفترة ،كما أن ادعائها العلمية والموضوعية ، جعل **دريدا** ينتقدها ـ أو يفككها بتعبيره هو ـ انتقادا شديدا؛ إذ يرى في طموح دعاة البنيوية إلى اتباع المنهج العلمي نوعا من التفكير الميتافيزيقي ، ذلك إنه يُعد العلم مثل الدين والفلسفة قائم على ما يسميه مبدأ الحضور، ومعناه التسليم بوجود نظام خارج نطاق اللغة وإطار عملها بحيث يبرر ما تدعيه من الإحالة إلى الحقائق[3].

فالتفكيك حركة ضد البنيوية تتعلق بحل رواسب البنيات وفكها ونزعها ، لأنه ينظر إلى جميع ضروب البنيات على أنها لغوية وتتمركز حول اللوغوس ـ الذي سيأتي شرحه فيما بعد ـ وحول الصوت[4].

حاول **دريدا** بمشروعه التفكيكي أن يقدم قراءة لجهود **سوسير** تُلخَص في ما يلي[5] :

1- سعى **سوسير** في نظريته عن علم اللغة أن يحط من قدر الكتابة ويقلل من منزلتها بصورة منتظمة.

---

1 انفعالات : جاك دريدا. تر/ عزيز توما، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، 2005م، (من تصدير إبراهيم محمود) ، ص 13-14,

2 ما التفكيكية : ماهر شفيق، مجلة فصول، ع63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م، ص332.

3 ينظر : المرآيا المقعرة: عبد العزيز حمودة، ص157.

4 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، ص60.

5 التفكيكية (النظرية والممارسة) : كريستوفر نوريس ، ص75.

2- اتبع **سوسير** استراتيجية لاقت وعلى غير توقع تلك التناقضات المكتوبة المتطورة.
3- إن المرء عندما يسير وراء مثل هذه التناقضات يترك مجال علم اللغة إلى مجال علم القواعد أو علم الكتابة وفنية النص بصورة عامة.

كما يحث **دريدا** على رفض تعريف **سوسير** للكتابة بعدِّها صورة ـ أي رمزا طبيعيا ـ للغة [1].

التفكيك عنوان عام لفكر جذري ، كما يقول **مارتن جراي** (Martin Gray)، ينقح عقائد النقد البنيوي[2] واللساني والفلسفي، وهو فكر قائم على الشك، يدخل وسط أي ظاهرة ليسدد لها ضربات من الداخل في مواطن الخلل ، وليس يقصد من وراء تقويضه إعادة البناء بالضرورة ، فحسبه أنه يسدد الضربات ويبين العثرات ويزرع الشك في بعض المسلمات.

ويرى هذا الفكر أن الموروث الغربي الفكري قد حاول أن يرسي أسسا لليقين والصدق والثبات، فكان لزاما عليه أن يدحضها ويفككها[3] ، ولم يكن مضطرا أن يقدم البديل وتلك إحدى مميزات هذا الفكر.

من أجل مقاربة أعمق للتفكيك سأتعرض إلى مجموعة من أهم المصطلحات التي جاء بها **دريدا** ليؤيد بها مشروعه، وبعضها مصطلحات إجرائية لممارسة فعل التفكيك، ومنها : الاختلاف ، والكتابة، والتمركز على اللوجوس، واللعب الحر، والحضور والغياب.

5 – 1 الاختلاف :

يقول **دريدا** ـ في حوار مع **كاظم جهاد** ـ إن « **مفردة** (différance) **ليست قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، وإنما حتى إلى**

1 ينظر : في علم الكتابة : جاك دريدا، ص123.
2 ما التفكيكية : ماهر شفيق مريد، ص333- 334.
3 ينظر : ما التفكيكية : ماهر شفيق ، ص334.

الانجليزية وسواها من اللغات، وحتى إلى الفرنسية بمعنى ما، من حيث إنها تتعارض مع الكلمات المنحدرة من الميراث اللاتيني »[1],

وقد ترجمه بعضهم بـ**الاخـ(ت)لاف*** محاولة منهم لتقليد دريدا في مفردته؛ ذلك أن **دريدا** يجترح مفردة (différance) بإحلاله حرف (a) محل (e) ، حيث تدل المفردة مع حرف (e) على الاختلاف بما هو تمييز ساكن، ومع الحرف (a) على الاختلاف بمعناه الدريدي[2]، الذي يتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها، الكتابة مثلا أو الأثر أو الزيادة أو الملحق وهي جميعا كلمات مزدوجة القيمة أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين[3].

أدخل **دريدا** مصطلح **الاختلاف*** على الفكر المعاصر، قاصدا منها أن الكلمات تتحدد باختلافها عن سائر الكلمات، وأي معنى يؤجل إلى ما لانهاية؛ إذ تُفضي بنا كل كلمة إلى كلمة أخرى في نسق الدلالة[4]، وهو مفهوم مقتصد يحدد عملية المغايرة والتأجيل أو الإرجاء في آن واحد معا[5].

ويقصد بذلك أن كل معنى مؤجل بشكل لا نهائي، فكل كلمة في اللغة تقودنا إلى أخرى في النظام الدلالي دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد، ويتوصل دريدا إلى هذا المنطق للحد من

---

1 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، (حوار مع المترجم - ملحق -)، ص53.

* يرى كاظم جهاد وهو صاحب هذا الاجتهاد أن بعضهم قد حاول محاكاته فكتب الاختل(ا)ف لا لشيء إلا ليوازوا بالألف حرف (a) الذي أضافه دريدا، والذي يظل الفارق بينه وبين (e) الأصلية في الكلمة غير محسوس لدى التلفظ. وهذا لا معنى له، لأن الأساس في مثل هذا الاستخدام للأقواس هو التمكن من قراءتين تأخذ الأولى بجميع حروف الكلمة وتسقط الثانية ما بين القوسين، وإذا أسقطت الألف هنا لم تنتج كلمة ذات معنى، بخلاف الاخـ(ت)لاف التي تقرأ فيما كلا من الاختلاف والإخلاف، وتشير الأخيرة إلى المغايرة. ينظر : صيدلية أفلاطون : جاك دريدا. تر/ كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، [د.ط]، تونس، 1998م، ص10.

2 المرجع نفسه، ص10.

3 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، ص53.

* سأكتب مصطلح الاختلاف الدريدي بخط أخشن تمييزا له عن الاختلاف المعجمي.

4 ما التفكيكية : ماهر شفيق ، ص338.

5 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، ص126.

هيمنة فكرة الحضور (الذي سيأتي بيانه)، فالقارئ يبحث عن مدلول محدد لأنه واقع تحت سطوة فكرة الحضور، أي إنه خاضع لها، ولهذا فإن دريدا يريد للخطاب ، والخطاب الأدبي ، خاصة أن يكون تيارا غير متناه من المعاني[1] بفضل **الاختلاف.**

يحرر هذا **الاختلاف** القارئ من استحضار مرجع محدد، ويترك له خيار استحضار مرجع خاص به وتعويمه، رغم استحالة حضور المرجع بسبب غيابه في الوقت نفسه، وهكذا تنتج علامات مختلفة عن بعضها بعضا وتتشكل متوالية مؤجلة من العلامات النهائية[2]، وهو ما يصعب على القارئ هضم الفكرة لأنها محاولة إدراك شيء ما بوسيلة **الاختلاف** التي تؤدي إلى إقصائه ونفيه[3]، فتصبح العملية أشبه بالعبث الذي لا طائل من ورائه ،لأن القارئ يبحث عن معنى ثابت في النص وحين لا يجده يُقال له إنه ملتزم بفكرة الحضور [4] كنوع من النقد الذي يظهر عجزه ونقصه تجاه النص. ويقود الأمر إلى استعراض موقف **دريدا** من النص والمعنى في ضوء التفكيك.

5 – 2 النص والمعنى:

يقر **دريدا** أن التفكيك لا يمكن أن يقع خارج النص؛ إذ « **لا يوجد ما هو خارج النص**»[5]، ذلك أن التفكيك لا يمكن أن يُفهم على أنه نظرية عن اللغة الأدبية، إنما يعمل بوصفه طريقة معينة لقراءة النصوص، أو بالأحرى إعادة قراءة خطابات تقلب نظام النقد القائم على فكرة أن أي نص يمتلك نسقا لغويا أساسيا بالنسبة لبنيته الخاصة ذات مدلول قابل للشرح[6].

---

1 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص119.
2 المرجع نفسه، ص118.
3 ينظر : التفكيكية : عادل عبد الله ، ص10-11.
4 ما التفكيكية : ماهر شفيق فريد ، ص338.
5 في علم الكتابة : جاك دريدا، ص307.
6 استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي) : بسام قطوس، دار الكندي للنشر والتوزيع،[د.ط]، الأردن، 1998م، ص 18.

ففي التفكيك يُنظر إلى النص بوصفه لعبة حرة للدوال المنفتحة باستمرار على القراءة، وهذه الثورة النصية أقصت الفهم التقليدي للأثر؛ لأنها سعت إلى التعدد اللانهائي للمعنى[1]، ذلك إن القراءة التفكيكية للنص تهدم دلالته الظاهرة بالكشف عن التناقضات والصراع بداخله[2]،وتذهب إلى نفي وجود معنى حقيقي للنص لأن المعنى الأدبي يتهرب باستمرار ويتعالى على كل نقد سخيف أو غير جدي كما يقول **بول فاليري**[3] (Paul Valéry).

كل نص هو في نظر **دريدا** سمة أو علامة في سلسلة من البدائل يتوهم هو ـ أي النص ـ عبثا بالتحكم بها أو توجيهها، وكل قراءة إنما تأتي لتسم النص بدمغة جديدة تعيد وسمه، وتبرز فيه طبقة مخفية، وتمنحه بعدا آخر ما كان من قبل ملموحا فيه[4].

لهذا يعتقد التفكيكيون أن النص يحمل تأويلات لا نهاية لها، وكلما قرأ القارئ النص تشكل لديه معنى مختلفا عن سابقه، وكل قراءة للنص ـ ولو قام بها القارئ ذاته وأعاد القراءات مرات عديدة للنص الواحد ـ تفضي إلى معنى مغاير مما يعني غياب معنى ثابت أو نهائي[5].

ويحرر هذا الأمر عند القارئ ـ حسب **بارت** ـ ما يمكن تسميته بالنشاط المعادي للاهوت، وهو نشاط ثوري بحق لأنه يرفض تثبيت المعنى وبذلك يرفض الثالوث المقدس: العقل والعلم والقانون[6]، تماما مثلما فعل **ج. هيليس ميلر** (J.Hillis miller) الذي قرأ نصوصا لكثير من الشعراء والروائيين محاولا الكشف في مركز كل نص عن تناقض نهائي، أي العثور على جوهر التناقض ـ كما يسميه ـ وهو

1 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص130.
2 ما التفكيكية : ماهر شفيق، ص333.
3 متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، ص356.
4 صيدلية أفلاطون : جاك دريدا، ص11.
5 الطبيعة التجريدية للمدارس النقدية الغربية : محمد غنوم ، ص 57.
6 المرآيا المقعرة : عبد العزيز حمودة، ص54.

ذلك الخيط في النص الذي يساعد على حله كله ، أو ذلك الحجر غير الثابت الذي سيحطم البناء كله[1].

يتحدى التفكيك إذن تلك الفكرة القائلة بأن النصوص الأدبية لها معنى وأن النقد الأدبي يسعى إلى معرفته[2]، إذ إنها تشكك دوما في إمكانية وجود معنى متسق في النص الأدبي، كما تؤكد في المقابل أن النصوص لا ينضب لها معين من حيث المعنى[3].

وسبب هذه النظرة المفتوحة إلى حد الغرابة تجاه النص هو مسألة المعنى؛ فأصحاب التفكيك يعتقدون أن كل الأفكار عن وجود معنى مطلق في اللغة أو مدلول متعال خطأ، بل إن الفكرة التي تقول إن المتكلم نفسه الذي يُظن أنه يمتلك زمام الكلمات المنطوقة ولو للحظة من الزمن هي أيضا محل رفض وتكذيب[4].

يرى **دريدا** أن المعنى هو نتيجة لبناء كلمات على نحو معين وتحت شرط علاقات تقوم بينها، تخضع لقوانين وقواعد ثابتة ، ومن الوجهة اللغوية لا امتياز لأية كلمة على أخرى ولا لحرف على آخر، وكذلك لا أسبقية للمعنى على تركيب الجملة، والامتياز الذي يضفيه الفكر الغربي على المعنى هو ما يسميه دريدا التمركز المنطقي، لهذا رفض سمة الحضور للفظة لدى ناطقها على حساب الكتابة المنعزلة[5] .

وهذا ما جعل المعنى ـ عنده ـ دائما مؤجَلا ومُرجَئا أو مذعنا لنقطة الاستكمال الذي لا ينتهي من قبل إعمال الرمز[6]،لأن المعنى يأتي من العلامة التي يمارس عليها **دريدا** اللعب الحر بحيث تفكك نفسها بنفسها[7].

---

1 استراتيجيات القراءة : بسام قطوس، ص 19.
2 ينظر: التفكيكية : كريستوفر نوريس، ص15-16
3 ما التفكيكية : ماهر شفيق ، ص337.
4 ينظر: المرجع نفسه، ص333-334.
5 دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي وميجان الرويلي ، ص 108-109.
6 التفكيكية : كريستوفر نوريس، ص72.
7 ما التفكيكية : ماهر شفيق، ص337.

ويتولد هذا اللعب الحر للعلامة من نظرة **دريدا** إلى الأدب حيث يراه لعبا لا يكل ولا يمل بالدوال التي لا يمكن أن يستوفى تضاعفها أي قانون[1]، كما يتولد اللعب من غياب المدلول المتعالي الذي يقود إلى تحرر الدوال من القيود، وهذا ما يطلق عليه تقويض ميتافيزيقيا الحضور[2].

يغيب اللعب مع العلامة في الكلام المنطوق لكنه يحضر في الكتابة؛ لأن قيام الكتابة هو قيام اللعب، حيث يعمد اللعب إلى كسر حركة العلامات المنطقية كسرا يصل إلى حد تدمير مفهوم العلامة ومنطقها[3]، وهو ما يتجلى في رفض **دريدا** سيطرة المدلول على الدال [4].

إنه يريد ممارسة **الاختلاف** على العلامة لكي يصير التمييز بين العلامة واللاعلامة والعلامة اللسانية وغير اللسانية أمرا غير ممكن[5]، وبالتالي يصير المعنى غير ثابت[6].

من خلال تفكيكه للعلامات ، أو بالأحرى ، تلاعبه الحر بها أدرج مصطلحا أسماه **الانتثار** (dissémination) وظف فيه الشبه القائم بين المفردتين اليونانيتين (semen) ويعني البذار أو النطفة ، و (sème) بمعنى العلامة، وهذا المصطلح لا يُقصد به البعثرة بمعناه السلبي، إنما يدل على تشتيت مقصود، ونثر العلامات كما تنثر البذور، ليحقق لعب الكتابة الذي يعني أن يجد القارئ في كل حبة رمل علامة[7]، وهو لا يتحرج في أخذ هذه المصطلحات من النقاد والأدباء مع صبغها

1 في علم الكتابة : جاك دريدا ، (من مقدمة منى طلبة)، ص26.
2 المرجع نفسه، ص13.
3 ينظر : الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، ص104.
4 التفكيكية : بيار زيما. تر/ أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1417هـ - 1996م، ص20.
5 ينظر: الصوت والظاهرة : جاك دريدا، ص159.
6 ينظر : المهماز (أساليب نيتشه) : جاك دريدا. تر/ عزيز توما، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سورية، 2010م، ص84.
7 صيدلية أفلاطون : جاك دريدا، (من مقدمة جهاد كاظم) ، ص11.

بمفهومه التفكيكي، كما فعل مع مصطلح **الانتشار** الذي أخذه من **ملارميه** ، ومصطلح **المكمل** (supplément) الذي أخذه من **روسو**، و**فارماكون** (pharmakon) من أفلاطون وغير ذلك، حيث يشبعها بمعان جديدة مضادة أو جامعة للمتضادات على غير معناها في النصوص الأصلية التي وردت فيها[1]، على سبيل اللعب الحر بالعلامات دون أن يضع لذلك قواعد معينة أو طرائق منطقية.

5 – 3 الكتابة :

يدعو **دريدا** إلى الكتابة بدل الكلام لاشتمالها على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول في حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام إلا في نطاق محدود جدا[2]؛ لأن الكلمة المنطوقة تجعلنا نعرف ما نعني ونعني ما نقول، وفيها يتحقق الفهم المباشر كاملا ، وهذا هو الحضور الذاتي المباشر الذي يقصده في التمركز حول الصوت الذي يتسم به الفكر الأوروبي، في حين أن الكتابة ـ التي همشها هذا الفكر حسب **دريدا** ـ فإن الأفكار فيها تنفصل عن كاتبها متحولة إلى شيء قابل للقراءة من شخص آخر بعيد حتى بعد موت الكاتب[3].

وبذلك لن تكون الكتابة ذلك الرسم البسيط للصوت، إذ إنها تصنع معان لانهائية بصياغتها إياها، وذلك بممارسة لعبة المعنى حتى تفيض عن الدلالة وتتجاوزها وتلك ـ أي لحظة التجاوز ـ هي لحظة إرادة الكتابة[4].

تجعل الكتابة الدريدية المعنى يظهر ويختفي، بحيث يتشكل ثلم أو فراغ متمدد ليس له بداية ولا نهاية، وتكون الكتابة غامضة تطمس كل أثر تتركه، وتبدد ما تقوله ولا تضع أي شيء في مأمن[5].

---

1 في علم الكتابة : جاك دريدا، (من مقدمة منى طلبة)، ص14.
2 معرفة الآخر: عبد الله إبراهيم، ص 115.
3 المرجع نفسه، ص124-125.
4 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، ص144.
5 المهماز : جاك دريدا،(من مقدمة ستيفانو آغوستي)، ص73.

وفي سبيل الرد على الفكر الغربي الذي يهتم بالصوت على حساب الكتابة، يجعل للكتابة وحدة أسماها **الكتبة** (le gramme) مقابلة لوحدة الصواتة (phoné)، فينتصر للأولى وينشئ عليها ما يدعوه **الكتابي** (le grammatique)[1] ،ولهذا لم يُستغرب منه دعوته إلى استبدال علم العلامات (السيميولوجيا) بعلم الكتابة، ويصير علم اللغة جزءا من هذا العلم العام[2].

5 – 4 الحضور والغياب:

يقصد **دريدا** بالحضور تلك الموضوعية التي تمثلها الفكرة بوصفها إشارة لمادة حاضرة أمام ذات واعية ومتأكدة من ذاتها في لحظة الاتصال[3]؛ بمعنى أن الحضور رهينة مرئية[4] يلمسها القارئ بشكل مباشر، و حضور المعنى يقتضي منطقية الدلالة أي إن العلاقة بين الدال والمدلول لا تصاب بأي اضطراب كان، والحضور يقود إلى الصوت أو الكلام الذي يحيل إلى الاتصال المباشر المثبت للمعنى والعلامة والمانع لكل تأويل، وهو ما سماه بميتافيزيقيا الحضور، الذي يتسم به الفكر الغربي قديما وحديثا.

سعى **دريدا** ـ لمواجهة ميتافيزيقيا الحضور هذه ـ إلى خلخلة نظامها والكشف عن تناقضاتها واقتراح بدائل أخرى متمثلة في سلسلة من المفردات المزدوجة المعنى، مثل **الأثر** (trace) الذي يشير إلى امحاء الشيء وبقائه محفوظا في الوقت نفسه، و**الفارماكون** (pharmakon) الذي يعني السم والدواء، وبذلك يتم قلب النظام الذي أقامته الميتافيزيقيا الغربية حول المعنى[5].

قامت الميتافيزيقيا باستبعاد اللاحضور من خلال تعريفها للمكمل بأنه مجرد إضافة مكملة، ويبرز التناقض ـ حسب **دريدا** ـ في أننا نلغي

1 صيدلية أفلاطون : جاك دريدا، (من مقدمة جهاد كاظم)، ص12.
2 ينظر : في علم الكتابة : جاك دريدا، ص131-132.
3 المرجع نفسه، ص216.
4 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص116.
5 عن الحق في الفلسفة : جاك دريدا، (من مقدمة عز الدين الخطابي)، ص12.

الإضافة في اللحظة ذاتها التي نراها محض إضافة، فما يضاف ليس بشيء بما أنه يضاف إلى حضور ممتلئ، ومن ثمة يكون المضاف مجرد شيء خارجي، كالكتابة تُضاف إلى الكلام الحي الحاضر[1].

يُنظر إلى الغياب على أنه الظلال الكثيفة و العميقة والغائرة للمعنى، والمحيط المضطرب المتسع الذي لا قاع له ولا شواطئ، ينفتح باستمرار على القراءة فيتحاور مع القارئ ويتحاور معه القارئ فيتسع مثل ماء ساكن تتضاعف دوائره وتتسع إذا ما ألقي فيه حجر[2].

ويعني الغياب تأجيل المعنى الأول أو الأصل باستمرار حتى الإقرار بعدم الاستطاعة الوصول إليه[3]، لأنه لا يوجد عنصر في النص يمكن أن يكون حاضرا في ذاته ولذاته ، بمعنى أن حضور العنصر أو اللفظ في ذاته يحجب الشيء أو يخفيه[4].

فثنائية الحضور والغياب عند **دريدا** تعني صعوبة الوصول إلى أصل العناصر النصية، وذلك أن المدلول الحقيقي في حالة مراوغة مستمرة للدال وأن كل محاولة لتثبيت مدلول أحد الدوال سرعان ما تُحول المدلول إلى دال يشير إلى مدلول آخر، وهذا جوهر التفكيكية **فكل القراءات إساءة قراءة** (all readings are misreading) أي مراوغة[5].

5 – 5 التمركز حول اللوغوس (Logocentrisme):

يؤكد **دريدا** أن الغرب متمركز عرقيا ، بعد سجالات طويلة خاضها مع الفكر الميتافيزيقي الغربي وتاريخه، وقد أوعز الأمر إلى تمركزات أخرى دعمته ومكنت الذات الغربية من الاستقرار عليها ،

1 في علم الكتابة : جاك دريدا، ص322.
2 ينظر : معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص116.
3 المرايا المقعرة : عبد العزيز حمودة ، ص 133.
4 المرجع نفسه، ص129.
5 المرجع نفسه، ص134.

منها التمركز العقلي والتمركز حول اللوجوس[1] (الخطاب)، بمعنى أن الفكر الغربي يتصور أن المعنى يوجد مستقلا عن اللغة التي يوصل بها[2].

ينبغي للقارئ أن يفهم ماهية اللوجوس وماهية الميتافيزيقيا ومعناهما عند **دريدا** من أجل تقريب فهم التمركز حول اللوجوس ، ومن الواضح أن القارئ لن يكون مضطرا إلى قبول أفكاره خاصة أن كثيرا منها يميل إلى الجرأة والغرابة ولا يختص الأمر بالتمركز حول اللوجوس بل يشمل أغلب أفكاره.

يذهب **دريدا** إلى أن نظام اللغة المرتبط بالصوت (الكلام) هو الذي تم فيه إنتاج الميتافيزيقيا القائمة على مركزية الكلمة المنطوقة التي تحدد معنى الوجود بوصفه حضورا، وقد وضعت كل تأمل حر حول أصل الكتابة ومقامها بين قوسين وعلقته وقمعته[3]؛ لأنها تتوهم فصلا بين الكلام الفوري المباشر والحيوي والتعليمي القادر على الاضطلاع بخطابه واستعادته وتصحيحه، وبين المكتوب الجامد في حروفه أو قوالبه والقاصر عن الإجابة من دون حماية وإسناد[4].

يقول **دريدا** عن الميتافيزيقيا إنها ليست تخما واضحا، ولا دائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها ونوجه لها ضربات من الخارج، بل علينا أن نتموقع داخلها ونوجه لها ضربات متوالية من الداخل، وأن نطرح عليها أسئلة تعجزها وتفضح تناقضها الداخلي، ينتقل فيها السؤال من طبقة معرفية إلى أخرى ومن معلم إلى آخر حتى يتصدع الكل، وهذه العملية هي ما دعوته بالتفكيك[5].

أما اللوجوس فيقول عنه إنه : « **ابن، وإنه ليفنى من دون حضور أبيه ومن دون عونه الحاضر حضور أبيه الذي يجيب، يجيب عنه ومن أجله. من دون أبيه لا يعود بالذات، سوى كتابة [...]**

1 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا ، (من مقدمة المترجم) ، ص26.
2 ما التفكيكية : ماهر شفيق، ص 338.
3 في علم الكتابة : جاك دريدا، ص 120-121.
4 صيدلية أفلاطون : جاك دريدا، (من مقدمة المترجم)، ص7.
5 ينظر : الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، ص47.

فخصوصية الكتابة إنما تعود إلى غياب الأب [...] تكون الرغبة في الكتابة موصوفة ومحددة ومدانة بعدِّها رغبة في اليتم والتدمير القاتل للأب»[1]. ويضيف قائلا : «**العقل اللانهائي للإله هو الاسم الآخر للوغوس بوصفه حضورا للذات من ديكارت إلى هيجل برغم كل الاختلافات التي تفصل بين الأماكن واللحظات المختلفة في بنية هذا العصر**[2]».

فيكون معنى اللوجوس الخطاب أو البرهان، و الكلام المنطوق[3] والعقل اللانهائي والأصل والمبدأ ؛ أي كل ما يحيل إلى هيئة تمتلك إصدار القوانين وتحدد الوظائف وتثبت الأشياء.

يرفض التفكيك الصوت لأنه المنتج للرموز الأولى، ويرتبط بقرابة أساسية ومباشرة بالروح، وهو المنتج الأول للدوال [4]، فيصير الصوت بذلك نزعة ابستمولوجية تنشئ علما جاعلة منه نموذجا يرفعه فوق مستوى الكتابة[5] .

يميل **دريدا** إلى تأييد رأي **جون جاك روسو(** Jean-Jacques Rousseau**)** و**ليفي شتراوس** حين يربطان سلطة الكتابة بممارسة العنف، بمعنى أن الصوت يمثل براءة الطبيعة من حيث حضور دلالته ومنطقية علامته المباشرة أمام الذات، يتحول إلى الكتابة لما يُمَارس عليه العنف والانتهاك[6].

فالتمركز حول الصوت مُدان ومرفوض لأنه يمثل الثبات الزائف والحقيقة الوهمية ، والادعاء غير الصحيح، ومحاولة الهيمنة، أما الكتابة فهي الحرية واللعب والجرأة التي تصل إلى حد العنف تجاه المعنى، إن **دريدا** يخاطب أصحاب التمركز حول الصوت بمنتهى الوضوح :«**من المتكلم هذا، من هذا الذي يزعم استلام دفة الكلام،**

1 صيدلية أفلاطون : جاك دريدا، ص29.
2 في علم الكتابة : جاك دريدا، ص216.
3 صيدلية أفلاطون : جاك دريدا، ص29.
4 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، ص110.
5 في علم الكتابة : جاك دريدا، ص221.
6 المرجع السابق، ص225.

أو الإمساك بناصية الكلام، وفق أي امتياز موقعي يحق للمتكلم أن يحتكر الصوت ويحيل الآخرين إلى آذان تتبعه، أي فقر رمزي دلالي في البؤس العددي الصوتي عبر أشخاص محددين»[1].

5 – 6 القراءة والقارئ في ضوء التفكيك:

بعد هذا العرض الموجز لبعض مصطلحات **دريدا** التفكيكية ـ على الرغم من صعوبة فهمها ـ ينبغي التساؤل عن ماهية القراءة التفكيكية ودور القارئ في ضوء هذه الأفكار الجريئة والغريبة التي قد لا تلقى قبولا في الحياة الأكاديمية .

القراءة بمعناها الواسع عند **دريدا** هي النشاط الثقافي بكامله فضلا عن أنها المعرفة الخطيرة لعرف ذلك النظام وتكوينه الذي يتعين على الثقافة أن تكبته على الدوام[2]، ويوضح كلامه أكثر في قوله : **« ما يهمني في القراءة التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار والتموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه ويفكك نفسه بنفسه »**[3].

فالقراءة التفكيكية عبارة عن استراتيجيات لقراءة النصوص، يوجهها الرصيد المعرفي للقارئ، ولا شك أن **دريدا** قارئ فذ يطوف بنا في قراءته التفكيكية المتصفة بالتفصيل الشديد والتدقيق والاتساع واللعب ميادين معرفية شتى ؛ كفقه اللغة والنحو والبلاغة والاثنولوجيا والموسيقى والرسم والسياسة وعلم الاجتماع وعلم النفس وغير ذلك[4].

وما دام النص غير محدد وليس له شخصية ثابتة ولا أصل ثابت، فإن كل قراءة من قراءات النص تعد مقدمة للقراءة التي تليها[5]، ولا شك أن مثل هذه القراءة لا يستطيع كثير من القراء تجسيدها، لذا

---

1 انفعالات : جاك دريدا، ص15.
2 التفكيكية : كريستوفر نوريس ، ص 73.
3 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، ص 49.
4 ينظر: في علم الكتابة : جاك دريدا، ص14.
5 التفكيكية : كريستوفر نوريس، ص 16-17.

يتساءل **دريدا** عن مثل هذا القارئ :«**أهو موجود حقا هذا المتلقي؟ وهل تراه قابلا للوجود قبل قراءة تكون على درجة من الفعالية والحسم؟ كيف ترسم صورة هذا القارئ وبرنامجه مميزا ما يستطيع هو أن يفك أو يستكنه وأن يتلقى أو يرفض؟**»[1].

نعم من الصعوبة بمكان أن يوجد مثل هذا القارئ الذي ينشده التفكيكيون رغم أنه يُمنح حرية لم ينعم بها من قبل، حرية تصل إلى حد العبث واللعب ، ذلك أن المتلقي التفكيكي مولد لمعان لانهائية من داخل النص الأدبي، حيث لا يخضع ذلك لقانون معين أو طريقة محددة، إنما يصير المتلقي المحدد لطريقته في التفكيك والقراءة، ويتم ذلك كله بفكر متحرر من كل سلطة مقيدة أو إيديولوجية ضاغطة، أو حكم مسبق متأثر بمرجعيات ثقافية معينة. فأي قارئ يمكن أن يضطلع بهذه المهمة عمليا؟

إن هذه القراءة مرتبطة ارتباطا وثيقا بأهداف التفكيك كما حدده أهلها وهي إقامة استراتيجية شاملة للتفكيك تعمل على رج المسلمات الميتافيزيقية من الداخل وخلخلتها ثم تفكيكها للكشف عن عجزها وتناقضها، ويكون ذلك بإتقان منطق هذه المسلمات ثم الإطاحة بها بعد ذلك[2] .

إن جوهر عمل التفكيك كما يذهب **تيري ايغلتون** سياسي أيضا، يرمي إلى خلخلة نظام معين من التفكير، تقبع خلفه تراكيب ومؤسسات سياسية واجتماعية عريضة وذات سطوة ونفوذ واسعين[3].

تهدف استراتيجية التفكيك قراءة الفكر الغربي قراءة شاملة وإعادة النظر في المفاهيم التي تأسس عليها كخطاب ميتافيزيقي (مثل اللوجوس و الحقيقة و الهوية والأصل و الحضور...) ومساءلة الحقائق المرتبطة بها منذ أفلاطون، من خلال القيام بعمل تفكيكي

---

1 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، ص67.

2 ينظر: المرجع السابق، ص 28-29.

3 المغايرة والاختلاف (دراسة في التفكيك في النقد العربي) : شجاع مسلم العاني، مجلة علامات، ج41، م11، 1422هـ - 2001م، ص489.

داخلي في سلسلة شاملة من التعارضات والتقابلات والتفرعات الثنائية من قبيل الحضور والغياب ،والداخل والخارج ، والشكل والجوهر، والعمق والسطح، وغير ذلك[1].

وهدف التفكيك الأساسي بالنسبة للخطاب هو تصديع بنيته مهما كان جنسه ونوعه، وتفحص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية، وهو من هذه الناحية ثورة على الوصفية البنيوية[2]، وهدفه بالنسبة للنص؛ تفكيكه وتدمير افتراضاته المسبقة ونزع استقراره وإزالة مركزه، وهو لا ينظر إلى تفسير النص على أنه تقديم معنى موضوعي محدد يتحكم في بناء النص ويمنحه الوحدة ، بل يرى النص ـ كما سبقت الإشارة ـ مجموعة معان لا متناهية تنتج من اللعب الحر بها، حيث إن كل تفكيك يفتح ذاته لمزيد من التفكيك[3].

بناء على ما تقدم ، يمكن القول إن القارئ الذي يتبنى تفكيك **دريدا** ـ مع التأكيد على صعوبة أن يقبل بفكره كثير من القراء ـ يسعى أن يضع موضع المساءلة كل خطاب أو نص أو ظاهرة أو شيء في هذا الوجود مستخدما إمكانيات اللغة في المراوغة واللعب إلى حد التطرف.

وبديهي أن يثير مثل هذا الفكر كثيرا من النقد والاعتراض؛ **فكاتي ويلز** (Katie Wales) ترى أن التفكيك حركة ذهنية رجعية في الفلسفة ونظرية الأدب[4]، كما ينظر إليها بعضهم إلى كونها شكلا من أشكال الشكوكية* المتطرفة[5]، بل ذهب بعضهم إلى عدم تصنيفه كلية واتهامه بالعبثية والفوضى ، ورفض التفكيك جملة وتفصيلا.

---

1 عن الحق في الفلسفة : جاك دريدا، (من مقدمة عز الدين الخطابي)، ص10-11.

2 معرفة الآخر : عبد الله إبراهيم وآخرون، ص113-114.

3 ما التفكيكية : ماهر شفيق، ص332,

4 المرجع السابق، ص 332.

* الشكوكية : مذهب يقول إن المعرفة الحقيقية غير محققة أو مؤكدة. ينظر : التفكيكية :كريستوفر نوريس ، ص70.

5 المرجع نفسه، ص72.

بيد أن دعاة التفكيك يشتكون بدورهم إبعاد التفكيكية؛ بدعوى أنها لعبة أكاديمية لا حول ولا قوة لها، أو أنها سلاح من أسلحة الإرهاب[1] ، ويرون أن سبب الهجمة على التفكيك كونها فضحت عجز اللغة وحقيقتها السرية القاصرة[2].

6 - القارئ في نظرية التلقي:

يعد ظهور نظرية التلقي نقلة قوية في الاهتمام؛ فهي أول نظرية نقدية تخص القارئ بدراسات مستقلة ومركزة، بعد كانت الاتجاهات السياقية تركز على المؤلف، ثم الاتجاهات النصانية على النص، جاءت نظرية التلقي التي ظهرت في ألمانيا (مدرسة كونستانس) لتنظر إلى المتلقي نظرة فلسفية وحولت الدراسات النقدية من محور المؤلف – النص إلى محور النص – المتلقي.

تنطلق نظرية التلقي من جذور فلسفية ولغوية؛ فقد تم ملاحظة خمسة تأثيرات بالنسبة للرواد :الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظاهراتية **رومان إنغاردن** (Roman Witold Ingarden)، وتأويلية **هانز جورج جادامير** (Hans-Georg Gadamer)، وسوسيولوجية الأدب[3]، وسأتعرض إلى الظاهراتية والتأويلية (الهرمينوطيقا) بشيء من التفصيل مادامت الدراسة قد أشارت إلى الشكلانية والبنيوية .

6 – 1 الأصول المعرفية لنظرية التلقي:

6 – 1 – 1 الهرمينوطيقا :

تعود جذور كلمة هرمينوطيقا* إلى الفعل اليوناني (hermeneuein) ويعني يفسر، والاسم (hermeneia) بمعنى تفسير، وأغلب الظن أن

---

1 المرجع نفسه، ص15.

2 التفكيكية : عادل عبد الله ، ص 11.

3 نظرية الاستقبال : (مقدمة نظرية) : روبرت سي هوليب. تر/ رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر، ط1، اللاذقية، سوريا، 1992م، ص28.

* l'herméneutique ترجمت إلى الهرمينوطيقا كمقابل عربي، كما ترجمت إلى مصطلح علم التأويل ونظرية التأويل، والتأويلية ونظرية التفسير. ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، الدار العربية للعلوم، ط1، 1428هـ - 2007م، ص 17.

كليهما يتصل لغويا بأسطورة الإله **هرمس** (hermes) رسول آلهة الأولمب (تم ذكرهم في الفصل الأول) فقد كان **هرمس** يتقن لغة الآلهة، ويفهم ما يجول بخواطرهم، ثم يترجم مقاصدهم وينقلها إلى البشر[1]، ففي الإلياذة و الأوديسا كان **هرمس** ينقل الرسائل من **زيوس** كبير الآلهة إلى سواه من الالهة وينزل بها إلى البشر.

والفعل "يؤول" في اليونانية له ثلاثة معان[2] :

1- يعبر بصوت عال في كلمات، أي يقول أو يتلو.
2- يشرح كما في حالة شرح موقف من المواقف.
3- يترجم كما في حالة ترجمة لغة أجنبية ، ومن ثم فالتأويل يمكن أن يشير إلى ثلاثة أمور مختلفة نوعا ما؛ التلاوة الشفاهية والشرح المعقول والترجمة من لغة إلى أخرى، والملاحظ أن العملية الهرمسية قائمة في الحالات الثلاث جميعا.

ومنه يمكن الاستنتاج أن الهرمينوطيقا ـ في أصلها ـ هرمسية قلبا وقالبا من حيث فن الفهم وتأويل النصوص[3]، مما يقتضي من الباحث في التأويل الحذر في استخدام لفظة الهرمينوطيقا الاستخدام الأصوب، نظرا لتجذرها الأسطوري التي من الممكن أن تتناقض مع التأويل العربي، فكلمة هرمينوطيقا لا يمكن عزلها عن خلفيتها الأسطورية والدينية.

يتضمن الحقل الدلالي الذي تغطيه مفردة الهرمينوطيقا معاني التعريف والشرح والترجمة والتأويل والتعبير، وقد تطورت الفاعلية الهرمينوطيقية بعدِّها تأويلا وتفسيرا للنصوص خاصة مع الرواقية،

1 مدخل إلى الهرمينوطيقا (فهم الفهم) : عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص24.
2 المرجع نفسه، ص35.
3 المرجع السابق، ص25.

لتأخذ شكل القراءة الاستعارية، فالأمر يتعلق بفهم المعنى الذي يخفيه السرد الهوميري[1].

يشتمل مفهوم الهرمينوطيقا عموما على مجموعة من المفاهيم الفرعية التي تشير إلى أصناف مختلفة من العمليات التأويلية الممارسة على النصوص كالفهم والتفسير والشرح والتأويل والترجمة والتطبيق، وهذه الفعاليات الهرمينوطيقية توجد أحيانا مختلفة ومتمايزة ، وأحيانا متطابقة ومتماثلة ، وأحيانا أخرى متداخلة ومتكاملة[2].

وقد بدأت الهرمينوطيقا أولا في تأويل مذاهب الأسلاف وتفكيرهم كما هو متجسد في النصوص الكبرى، ذلك أن كل كائن إنساني في كل لحظة هو في حوار مع أسلافه[3] ، ثم أخذت الهرمينوطيقا تتوسع في أنواع الخطاب .

ففي عام 1900 قدم **ويلهم دلتاي** (Wilhelm Dilthey) الهرمينوطيقا على أنها فن لتأويل التراث المكتوب وهو شكل من أشكال الفهم، بواسطته يعرف المرء ما هو داخلي عن طريق علامات يراها من الخارج عن طريق الحواس[4]، ثم ازداد حماس الهرمينوطيقا حتى أرادها **هايدجر**(Martin Heidegger)أن تكون رسالة جليلة تزعزع أسس الفكر، حيث تتخطى التأويلات السائدة، لذلك يحبذ لفظة (hermeneutics) التي تعبر عن هذه الرغبة، ويرفض لفظة (interpretation) لأنها تفتقر إليها[5].

تتعامل الهرمينوطيقا مع ثلاث قضايا رئيسية[6] :

1- طبيعة النص.

---

1 نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي : بارت وآخرون. تر/ عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، [د.ط]،اللاذقية، سورية، [د.ت]، ص85.

2 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص18.

3 مدخل إلى الهرمينوطيقا : عادل مصطفى ، ص 29.

4 نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي : بارت وآخرون، ص 85.

5 ينظر : مدخل إلى الهرمينوطيقا : عادل مصطفى، ص30.

6 إشكالية قراءة التراث: مصطفى بيومي، مجلة فصول، ع63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2004م، ص73.

2- ماذا يعني أن نفهم نصا.
3- الكيفية التي يكون من خلالها الفهم والتأويل محددا من قبل افتراضات واعتقادات الجمهور الموجه إليهم النص المؤوَل.

ترفض الهرمينوطيقا المعاصرة تأويلا يفضي إلى دلالة واحدة؛ فحصر المعنى وضبطه إنما هو من خصائص العقل الاستنباطي أو الاستدلالي وليس من خصائص العقل التأويلي لأننا إزاء نصوص تحتوي على علائق مجازية وحقول من الدلالة ورؤى وإيحاءات تتيح للقارئ أو المؤوِل إمكانية المساءلة والمحاورة والنقاش، وخلالها يختبر القارئ قدراته على ملء الفراغات وتأويل العناصر التي تحتمل التأويل، ولذا يستدعي النص الأدبي تأويلات متعددة حسب الهرمينوطيقا[1].

وهنا تشترك الهرمينوطيقا والتفكيكية في رفض سلطة المعنى الأحادي للنص، كما أن التفسير المقدم من كليهما غير قابل للاختزال، وتختلف الهرمينوطيقا عن التفكيك؛ في كون الأولى تبحث عن كلية المعنى والثانية ـ أي التفكيك ـ عن تناقضات المعنى وتشتته، وتؤكد الأولى على إمكان الكشف عن المعنى المحتجب في النص، وتؤكد الثانية زيف دعوى الكشف عن المعنى المقصود الباطن لأنه في حالة إرجاء مستمر[2].

يمكن التمثيل بهرمينوطيقية **هانز جورج غادامر*** في فهم حيثيات التأويل؛ رغم أنه لا يزعم أن هرمينوطيقيته تسعى إلى تأسيس

---

1 هرمينوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر : مليكة دحامنية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2008م، ص135.

2 في علم الكتابة : جاك دريدا، (من مقدمة منى طلبة)، ص18.

* Hans Georg Gadamer فيلسوف ألماني ولد سنة 1900م بماربورغ (Marbourg) درس الفلسفة في مناطق متعددة. تأثر بالكانتية الجديدة (Néokantisme) وبالفلسفة الفينومينولوجية. درس بعمق الفكر الفلسفي الإغريقي وجعل منه نموذجا للفكر المتجذر في التاريخ . أحدث تقاربا كبيرا بين آرائه في الفينومينولوجية وآراء هيدجر، فكلاهما يرى أن المنهج التأويلي الذي يعتمد على قراءة الطرف الآخر ، هو موقف ذاتي يرتبط بلحظة زمنية محددة وبتفاعل جدلي خاص. من أبرز مؤلفاته

أعراف التأويل الحق، إذ إنها محاولة وصف الكيفية التي بها يحقق المتلقي فهم النصوص، كما أنها تنكر القول بإمكانية تحديد المعنى الثابت عبر العصور والأزمان ، بما أن المعنى عنده يبرز نتيجة محاورة تداخلية بين النص والقارئ في زمان محدد وحسب أفق شخصي معين وخاص، ولذلك يكون المعنى نسبيا لاعتماده على خصوصية أفق القارئ الفرد وزمانه ومكانه[1].

ويقصد بأفق الانتظار (reference of the expactation) أن قراءة (فهم) عمل أدبي ما يشتمل على توقعات متعددة، لأن العمل الأدبي يسعى باستمرار إلى أن يخالف المعايير التي يحملها القارئ عن موضوع ما[2]. كما يشرح الفهم على أنه عملية توسطية أو ترجمة معنى سابق إلى الوضع الراهن؛ فهو يرى في عملية التفسير حوارا بين كل مفسر جديد والنص أو الحدث الذي يسعى إلى فهمه[3].

ينظر **غادامر** إلى فهم التاريخ كما ينظر إلى فهم معنى النصوص الأدبية، فالتاريخ هو الآخر ليس معطى موضوعيا في الماضي محددا وقائما بذاته بكيفية مستقلة عن الذات المدرِكة، بحيث يمكن الرجوع إليه كلما اقتضت الضرورة، بل إنه معطى متغير. ففي كل عصر يُفهم الماضي فهما جديدا انطلاقا من الأفق الراهن للحاضر، وفهم الماضي والحاضر أيضا هو نتاج التفاعل والحوار بين اللحظتين الزمنيتين، وبالتالي فإن فهم الماضي وفهم الحاضر يتعدلان باستمرار[4].

يتصور **غادامر** أن القارئ يأتي إلى النص ولديه فهم مسبق متأسس نتيجة آفاقه الشخصية والزمانية خاصة، ولذلك يجب عليه ألا

"الحقيقة والمنهج" (1960م)، «فن الفهم"، "الهيرمينوطيقا الفلسفية"، و"مشكل الهيرمونيطيقا". ينظر : ويكيبديا مادة هانز جورج غادامر.

1 دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي وميجان الرويلي، ص92-93.

2 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص102.

3 منهجية طه حسين في أشعار المتنبي: عز الدين إسماعيل، مجلة علامات، ج41، م11، 1422هـ - 2001م، ص54-55.

4 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص46.

يحلل النص كمادة عضوية كاملة ومعزولة بذاتها، وإنما عليه كفاعل أن يخاطب النص بصفة النص، وعليه أن يتحلى بانفتاح استقبالي ترحيبي يسمح لمادة النص أن تتحاور وتتجاوب معه كقارئ، وأن يقوم النص بتوجيه أسئلته الخاصة إليه[1].

وكذلك كان **بول ريكور** (Paul Ricœur) يعتقد بانفتاح النص على الدوام، وبإمكانية استعادته لذاته بشكل متجدد مقابل التأويلات النهائية والفعلية التي تمنحه معنى ما، بيد أنه في المقابل يعتقد بوجود تأويل موضوعي لا يتدخل فيه المؤول ولا يفرض فيه رؤيته على النص، وذلك في سبيل إيجاد علم لتفسير النصوص يعتمد على منهج موضوعي صلب[2].

لا يمكن الحديث عن الذات عند **ريكور** بوصفها عقلا فعالا ، وإنما كفعل تأويلي وفاعلية تواصلية تتجلى في الآثار التي ترسمها على بياض الصفحات أو الفنون أو المعماريات أو الثقافات والحضارات، وفهم الذات يتوسطه تفكيك عالم الرموز والفضاء الثقافي، فتلتمس ذاتها أو تعي عالمها بهذا الاندفاع نحو عالم الأشياء والعلامات والرموز[3].

ولشلايرماخر (Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher) رأي في التأويل خلاصته أن شرط فهم المؤوِل للمؤلف بكيفية مناسبة، أو لفهم النص كما فهمه مؤلفه، هو أن يرقى إلى مستوى المؤلف الذي يريد فهمه، وأن يجتهد لكسب معرفة باللغة المماثلة لتلك التي يمتلكها المؤلف ولكسب معرفة بالحياة الداخلية والخارجية للمؤلف، وفي هذه الحالة، أي عندما يضع المؤوِل نفسه على قدم المساواة مع المؤلف، فإنه يستطيع أن يفهم العمل الأدبي بكيفية أفضل من فهم المؤلف له، بل يستطيع أيضا أن يفهم المؤلف بكيفية أفضل من فهم هذا الأخير

---

1 دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي وميجان الرويلي، ص92-93.
2 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص55.
3 تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر) : محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص 67.

لذاته، وذلك أن القارئ قادر على إدراك أشياء كثيرة لا يكون المؤلف واع بها[1].

وعلى العموم فإن التأويل يتجاوز فكرة الاعتقاد بموضوعية النص التي تنشأ من الاعتقاد بالخطاب الكوني للغة بوصفها أداة اتصال، فالكاتب الذي يتوجه إلى قراء معينين يتحدثون بلغته أو لديهم دراية كافية بها، إنما يتوجه من خلالهم إلى كل البشر، ومن هنا يكون الاهتمام بالبنية المنطقية للكتابة، إضافة إلى البنية اللغوية أو بنية الجملة، لكن في اللغة مستوى آخر من الخطاب هو خطاب الثقافة التي تنتمي إليها اللغة ومستوى ثالث من الخطاب يكون فيه المتحدث أو السامع فردا توجِه فهمه واستجابته خبراته بالواقع وباللغة وهي خبرات أكثر خصوصية تسمح بالتأويل، وبهذا المعنى تتسع النصوص لتأويلات لا نهائية، وهذا ما يمنح القارئ مكانا مميزا[2].

وقد يُطرح سؤال للهرمينوطيقا حول كيفية حماية النص من سوء الفهم مادامت تمنح القارئ حرية في إنتاج المعاني؟

يوصي **غادامير** بضرورة إتباع الخطوات الآتية عند التعامل مع هذه المشكلة[3] :

أولاً ، ينبغي للمرء ألا يحضر إلى وعيه أية أفكار مسبقة قد تؤثر في فعل التأويل .

ثانياً، ينبغي له أن يكون عارفاً بعادة حديثة تتمثل في محاباة نمط معين من النزعة التاريخية (أي النمط الذي يرى النسبية والليبرالية متضمنتين في المقاربات التاريخية بوصفها قيماً موضوعية).

---

1 ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص29.

2 ينظر : نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى البنيوية) : جين ب تومبكنز. تر/ حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999م، ص9.

3 إيان ماكلين: التأويل والقراءة (التأويل والحقيقة والتاريخ: مقاربات هيرمينوطيقية). تر/ خالدة حامد. مجلة أفق. تاريخ المقال:2002/04/01م، تاريخ التحميل: 2009/10/20م. (موقع إنترنت).

ثالثاً، ينبغي إحياء مفهوم الانحياز الحكم المسبق (prejudice) وإعادة تقييمه، لأنه اقترن منذ عصر الأنوار(في أوروبا) بالتسرع في التوصل إلى الأحكام والثقة بالمرجعية (authority) الإنسانية من دون استحقاق. وحينما يحاول المرء إصلاح الانحياز ، فإنه يصلح قيمة التراث والمرجعية بنجاح.

بناء على ما تقدم يُلاحظ أن نظرية التلقي قد استفادت من أفكار الهرمينوطيقا خاصة الفيلسوف **هانس جورج غادامير** في نظرته إلى التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى الـتاريخ و في إعادة إنتاج المعنى وبنائه وأفق الانتظار.

6 – 1 – 2 الظاهراتية:

استفادت نظرية التلقي من الظاهراتية* استفادة كبرى؛ لأنها ترتبط بها ارتباطا وثيقا، وسأتعرض إلى الظاهراتية من خلال جهد رائدين لها هما هوسرل وإنغاردن.

نشأت الظاهراتية في ألمانيا على يد **هوسرل** وفلاسفة آخرين أمثال **جاسبيرز** (Karl Jaspers) **وهيدجر** وغيرهم ، وأساس هذه الفلسفة يعتمد على نظرية وتطبيق ما يسمى تجربة الوعي (العالم المعيش)، ولذلك فإن الفلسفة الظاهراتية تتعامل مع طبيعة الوعي ووظيفته والإدراك، ولهذا يمكن أن توصف بموقف أو فلسفة الإنسان تجاه الظواهر أو التجارب التي يمر بها ويعيشها[1].

---

* الظاهراتية (phenomenology -phénoménologie) : لم تؤخذ هذه الترجمة من المصادر المختصة كمجمع اللغة العربية، بل هي مأخوذة من اجتهادات بعض الباحثين في ترجمة هذا المصطلح، وهو المصطلح الذي تكرر في دراساتهم وثمة ترجمات أخرى مثل الظاهراتية والظواهرية، وليس هناك إجماع واتفاق على مصطلح معين. ينظر : الفلسفة الظاهراتية في الاتصال الإنساني (رؤية نقدية) : محمد بن سعود البشر، دار العاصمة، ط1، الرياض، 1415هـ ، ص10.

1 المرجع نفسه، ص20.

تعد الفلسفة الظاهراتية رد فعل على الفلسفة العقلية التي تنشد الحقيقة المطلقة، فالحقيقة وفقا للفلسفة الظاهراتية نسبية وهي لا تكون إلا عندما يدخل الإنسان في علاقات مع الأشياء[1]، ويتضح ذلك في مفهوم المتعالي (transcendental)، ويقصد به هوسرل أن المعنى الموضوعي الخالي من المعطيات المسبقة ينشأ بعد أن تُكون الظاهرة معنى مخصصا في الشعور أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص[2].

بمعنى أن الموضوعات لا تمتلك أي وجود موضوعي مستقل عن الذات، بل تتحقق دائما كتجليات أو كظواهر في وعي الذات المدرِكة وعلى النحو الذي تتوجه به هذه الذات بواسطة أفعالها الواعية إلى هذه الموضوعات، وهذا بالضبط ما يسميه القصدية[3] (intentionality - intentionnalité) التي تستلزم الوعي والبناء الجوهري للوعي يطلبها، و توجه هذه القصدية دائما إلى شيء مدرَك ومحسوس[4]. وقد ترجم **هايدجر** كلمة القصدية إلى كلمة الحوار، وقال إن الوجود الإنساني حوار مع العالم[5].

تعني البنية المسبقة للفهم عند **هايدجر** أن القارئ حين يضطلع بفهم نص ما أو مادة أو موقف، فهو لا يفهمه بوعي خال لحظيا يملأه بالموقف الجاري ، بل يفهمه لأنه يُضمر توجها مبدئيا يتعلق بالموقف، كما يضمر في نفسه طريقة معينة في الرؤية محددة سلفا[6].

---

1 القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال): نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، ع1، م5، القاهرة، مصر، 1984م، ص102.

2 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص75.

3 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص93.

4 الفلسفة الظاهراتية في الاتصال الإنساني : محمد بن سعود البشر، ص34.

5 اللغة والتفسير والتواصل: ناصف مصطفى، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995م، ص 213.

6 مدخل إلى الهرمينوطيقا : عادل مصطفى ، ص 297.

ولا يبتعد الفيلسوف **رومان إنغاردن*** عن هذا التفكير، فنظريته الظاهراتية للفن تشدد على أنه ينبغي لمن يتصدى لعمل أدبي ألا يضع في اعتباره النص الفعلي فحسب، بل ينبغي له أن يهتم أيضا وبالقدر نفسه بالأفعال التي تشملها الاستجابة للنص ، وهكذا يواجه **انغاردن** ـ تلميذ **هوسرل** ـ بناء النص الأدبي بالوسائل التي يمكن أن يتحقق بها[1].

حيث ينظر إلى العمل الأدبي على أنه موضوع قصدي خالص ليس له وجود كامل دون مشاركة الوعي، ويميز بين نوعين من الموضوعات؛ الموضوع المستقل بذاته (المحدد determinate) والموضوعات المتغايرة كلية غير المستقلة بذاتها (indeterminate)، والعمل الفني هو مثال للموضوع المتغاير غير المستقل الذي يتوقف وجوده أو تحقيقه على القارئ[2].

يعود هذا التقسيم إلى رأيه في الظاهرة بصفة عامة ـ والأدبية خاصة ـ حيث يعتقد أنها تشتمل على بنيتين؛ ثابتة يدعوها بالنمطية وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة يسميها المادية، وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، والمعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم[3].

يذهب **انغاردن** إلى تقسيم البنية الأساسية للعمل الأدبي إلى أربع طبقات[4]:

1- طبقة صوتيات الكلمات والصياغة ذات الرتبة الأعلى.
2- طبقة وحدات المعنى.

---

* رومان إنغاردن Roman Ingarden (1893 - 1970) درس الفلسفة والرياضيات على يد هوسرل، وعلى الرغم من اختلافه مع أستاذه فإنه كان يحظى لديه بتقدير كبير. حصل على رسالة دكتوراه من جامعة فريبورج Freiburg سنة 1918 عن الحدس والعقل عند هنري برجسن وحصل على الأستاذية في الفلسفة سنة 1933. وكان يعد زعيم الفلسفة البولندية، وواحد من أعظم علماء الجمال في هذا العصر. ينظر : ويكيبديا مادة رومان إنغادرن.

1 القارئ في النص: نبيلة إبراهيم، ص105-106.

2 ينظر: نظرية التلقي والنقد العربي الحديث (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات): أحمد بوحسن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء،[د.ت]، ص33.

3 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص75.

4 المرجع نفسه، ص84.

3- طبقة الموضوعات المتمثلة (العالم الرمزي، أشخاص، أحداث، أنشطة في العمل الأدبي).
4- طبقة المظاهر التخطيطية.

حيث إن هذه الطبقات ذات وظائف جمالية، وترتبط ببعضها بعلاقات كما ترتبط بمدرِك العمل الأدبي (المتلقي).

ولذلك تتمثل القراءة الظاهراتية في القدرة على مزاولة النشاط الإدراكي القادر على استيعاب هذه الطبقات الأربعة في وعي المتلقي، وبذلك تتخلص عملية الإدراك من التأثرية والانطباعية بمحاورتها لبنية النص والاستجابة لها استجابة فهمية واعية، وافترق **انغاردن** بذلك عن أستاذه **هوسرل** الذي أقصى بنية العمل القصدي واستند إلى فعالية الشعور الخالص المرتكز على الذات في إدراك الظواهر[1].

ويميز **انغاردن** تمييزا شديدا بين إدراك بنية العمل الأدبي في حد ذاته (تشمل مجموعة الفراغات والفجوات وأماكن اللاتحديد التي تتوزع على الخطاطات النصية) وإدراك الموضوع الجمالي الناجم عن تحقيق هذه البنية، ويؤكد أن عمليات الإدراك أو أفعال القراءة يمكنها أن تحقق صيغا عديدة ومتنوعة من الوجود الملموس للموضوع الجمالي[2].

يطرح **انغاردن** فكرة الفراغات (lacuna) أو منطقة اللاتحديد التي تقع في بنية النص الأدبي؛ حيث تكون وظيفة القارئ هي ملأ الفراغات بتجسيداته (concretzation) ، ويمثل الفراغ المسكوت عنه الذي يقوم القارئ بإنطاقه، لكن هذا الملأ يتم وفق ضوابط[3] منها حدود النص اللغوي ، وما يفرضه الهيكل العام للعمل الأدبي .

---

1 نظرية التلقي أصول وتطبيقات: بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص38.
2 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص 118.
3 المرايا المقعرة : عبد العزيز حمودة، ص148.

وتكون عملية ملأ الفراغات عند القراء أو ما يسميه التحقق العياني فرصة لإعمال خيالهم؛ ذلك أن ملأ الفراغات بأشياء محددة يتطلب قوة إبداعية يضيف إليها **انغاردن** المهارة وحدة الذهن[1].

لم تسلم أفكار الهرمينوطيقيين والظاهراتيين من النقد والتشكيك؛ فبالنسبة **لهايدجر** نُظر إلى جوانب كثيرة من عمله على أنها ما تزال حبيس الرؤية الميتافيزيقية فلديه استمرار لتمركز اللوغوس أو العقل[2] حسب التفكيكيين.

أما الظاهراتية فقد شكك **ارنستو سبيننللي** (Ernesto spinelli) في أهم مبادئها بقوله : «**إذا ألقيت نظرة إلى العالم الخارجي فإني ألاحظ أشجارا ومنازل وأشخاصا، كل هذه الأشياء هي حقيقة بالنسبة لي، لأنني أعتقد أنها كائنة ومستقلة عن إدراكي لها، فإن غبت عنها في لحظة النظر فإن هذه المدركات الحسية ستبقى موجودة لأن لها كينونة مستقلة ومنفصلة تماما عن كينونتي** »[3].

مما تقدم، أصل إلى أن فينومينولوجية **إنغاردن** جعلت من المتلقي ركنا أساسيا في إدراك العمل الأدبي، وأعطت لهذا الإدراك أساسا موضوعيا وماديا؛ فالمتلقي يملأ فراغات النص الأدبي الموجودة فيه ، لأن إدراك الظاهرة الأدبية لا تتحقق عيانيا إلا بوجوده. وبالتالي أسهمت جهود الفينومينولوجيين من أمثال **هوسرل** و**إنغاردن** وغيرهم في تأصيل نظرية التلقي كما ظهرت عند نقاد مدرسة كونستانس الألمانية. إلى جانب ذلك، فقد عضد رواد أصحاب جمالية التلقي ـ **ياوس** بخاصة ـ افتراضاتهم في شرعية إسهام الذات المتلقية في بناء المعنى من خلال آراء الفيلسوف **هانس جورج غادامير** في مفهوم التأويل.

6 – 2 القارئ في ضوء نظرية التلقي:

1 نظرية التلقي : روبرت هوليب. تر/ عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، السعودية، 1994م، ص 91-92.

2 الكتابة والاختلاف : جاك دريدا، ص 47.

3 الفلسفة الظاهراتية في الاتصال الإنساني : محمد بن سعيد البشر، ص15.

أحدثت جمالية التلقي* ثورة في الدراسات الأدبية؛ تمثل ذلك في إعلانها عن تغيير النموذج في علوم الأدب، وكان محرك ذلك التغيير هو التحول في الاهتمام الجذري من دراسة ثنائية الكاتب ـ النص إلى تحليل العلاقة النص ـ القارئ. فقد كان التلقي قبل هذه النظرية ضيق المفهوم، منغمسا في التيار السيكولوجي (الأنغلو- أمريكي)، فجاء أصحاب هذه النظرية فوسعوا المفهوم، وأقاموه على دعائم موضوعية ومعرفية وفلسفية، واعتمدوا على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة البعد الاستقبالي والبعد التطهيري والبعد التواصلي[1].

يمكن التمييز بشكل عام ضمن نقد القارئ بين منظورات كبرى أربعة :أعمال مدرسة كونستانس، والتحليل السيميائي التداولي، والدراسات السيميولوجية، ونظريات القارئ الحقيقي[2].

لا يحيل مفهوم نظرية التلقي على نظرية موحدة، بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم تداخلهما وتكاملهما؛ هما نظرية التلقي ونظرية التأثير؛ حيث تهتم نظرية التلقي بالكيفية التي تم بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية معينة، في حين ترى نظرية التأثير أن النص يبنى بطريقة مسبقة استجابات قرائه المفترضين[3].

لذلك ذهب بعضهم إلى القول بصعوبة الإحاطة بتفرعات هذه النظرية وتشعباتها، نظرا لعدم ثبات نقاط التركيز واتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس أفكار هذا التوجه النقدي، والجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال[4]

---

* Rezeptionastehetik المصطلح باللغة الألمانية وهي اللغة الأم.

1تلقي "رولان بارت" في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي (كتابه لذة النص نموذجا):د/محمد خير البقاعي، مجلة عالم الفكر، المجلد 27،العدد 1، يوليو /سبتمبر1998م، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص26.

2 القراءة في الخطاب الأصولي: يحي رمضان، ص 3.

3 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص 143.

4 دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي و ميجان الرويلي ، ص282.

إن الحديث عن " جمالية التلقي" يستدعي الحديث عن البدايات الأولى؛ التي يمكن تلخيصها في تلك المجموعة من المقترحات التي صاغها الناقد الألماني **هانز روبرت ياوس** في الستينات، والتي عُدت الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره، والوقوف على أهم إشكالياته التي خلفتها النظريات التي تعاقبت على فهمه وتحليله. وصيغت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة كونستانس تحت عنوان " **لِمَ تتم دراسة تاريخ الأدب"**، وقد تضمنت مقالة شهيرة عام 1970 بعنوان " تاريخ الأدب بوصفه تحديا لنظرية الأدب" (literary History as a challenge) ، وإلى جانب مقترحات **ياوس**، قدم **فولفغانغ آيزر** مجموعة من الافتراضات التي تصب في الاتجاه نفسه[1].

ومن ثمة، فإن دراسة نظرية التلقي ستنصب على جهود كل من **هانز روبرت ياوس** و **فولفغانغ آيزر**؛ وسيتم تناول افتراضات الأول مع التركيز على فهم التطور الأدبي بناء على أفق الانتظار، في حين سيتم التركيز على إجراءات المتلقي في بناء المعنى الأدبي في جهود الثاني.

6 – 2 – 1 جهود هانز روبرت ياوس:

يميز **روبرت هوليب** في مقدمة كتابه نظرية التلقي بين نقد استجابة القارئ الأمريكية وبين نظرية التلقي **لآيزر**، ومدرسة كونستانس عامة؛ حيث إن نقد استجابة القارئ لم تكن نتيجة تظافر جهود جماعية موجهة لخدمة نظرية محددة في القراءة، في حين أن المدرسة الألمانية كانت نتيجة جهود جماعية متظافرة، وكانت تحاول أن تبني نفسها وتراقب عملها من أجل إنتاج فرضياتها ومحاولة إنجاز تطبيقات لها من أجل اختبار قدرتها وصلاحيتها[2].

1 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص133.
2 نظرية التلقي والنقد العربي الحديث : أحمد بوحسن، ص19.

ظهرت نظرية التلقي نتيجة عوامل أجملها ياوس في مقاله **التغير في نموذج الثقافة الأدبية (1969)** في ما يأتي[1] :

1- الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيرا في النموذج مما جعل جميع الاتجاهات على تباينها تستجيب للتحدي.
2- السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والاحساس بتهالكها.
3- حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.
4- وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره، وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.
5- ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المؤلف – النص – المتلقي).

يؤكد **ياوس** أن نظرية التلقي لابد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال لأن الاتجاهات النقدية الحديثة قد وضعت قضية الاتصال في صلب اهتمامها[2]، كما أنها تشترك مع الاتجاهات التي ظهرت بعد البنيوية بوصفها رد فعل على مركزية العقل (اللوجوس) التي تبنتها البنيوية حين استبعدت الذات الفاعلة أي المنتجة والمتلقية للأدب كونها تسهم من خلال فعل الإدراك في بناء المعنى[3].

بنى **ياوس** أطروحته على أساس المفهوم الظاهراتي للفن والأدب، لذلك أعاد النظر في ثنائية الذات والموضوع فميز بين الفن والجميل؛ فالنص الأدبي له قدرات فنية تكمن في ممتلكاته وهي مرتبطة به ، غير أن الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص الفني

1 نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: عبد الناصر حسن محمد، المكتبة المصرية لتوزيع المطبوعات، القاهرة ص99-100.
2 التلقي والسياقات الثقافية: عبد الله إبراهيم، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 1426هـ - 2005م، ص 10.
3 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص134.

والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها كل مرة ، عبر الزمن ، وما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي هو الذي يدعوه جمالية التلقي[1].

من أهم مبادئ نظرية ياوس في تاريخ الأدب أن العمل الأدبي ليست له أهمية في ذاته، ذلك أن أهميته تبدأ من اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور وتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، وأن القارئ لا تتحدد وظيفته في فعل القراءة البسيطة والاستهلاكية، بل عليه أن يكون فاعلا بنسجه مع النص علاقات مختلفة من بينها جدلية السؤال والجواب. وعلى مؤرخ الأدب أن يأخذ بالأحكام التي صدرت بفعل التلقي التي تدل على وعي محدد تحديدا تاريخيا[2]، لذلك اقترح دراسة العمل الأدبي عــبر تاريخ للــتلقي لأن الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج الأدبي أو وصفه ببساطة، بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال[3].

يتم بناء المعنى عند **ياوس** من خلال تأويل العمل الأدبي، مستندا في ذلك إلى افتراضات **غادامير** في العملية التأويلية؛ حيث تخضع إلى ثلاث وحدات متلازمة: هي الفهم والتفسير والتطبيق. وقد وجد **ياوس** ـ وفق نظرة **غادامير** ـ أن جمالية التلقي نجحت في معرفة فكرة أن الفهم يتضمن دائما بداية التفسير وأن التفسير، بالتالي، هو الشكل الظاهر للفهم، ومن ثمة كان التأويل الأدبي الذي تمارسه جمالية التلقي يُعنى بالتعرف على السؤال الذي يقدم النص جوابا عنه، وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات للمتلقين الأوائل للعمل الأدبي[4].

يحدد **ياوس** مجموعة من المصطلحات الخاصة بنظريته التي تثبت أهمية الذات القارئة للنص الأدبي بناء على انتقاداته للنظريات

1 نظرية التلقي والنقد العربي الحديث : أحمد بوحسن ، ص 28.
2 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص144-145.
3 نظرية الاستقبال :روبرت سي هوليب، ص75.
4 ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص136.

النقدية السابقة التي أهملت قطب القارئ، وركزت على المؤلف حينا وعلى النص أحيانا أخرى، ومن هذه المصطلحات : المسافة الجمالية وأفق التوقع أو الانتظار.

تُعنى نظرية التلقي بما يسمى أفق التوقع الذي يتحدد بتوقعات القارئ لحظة استقباله العمل الأدبي، وهي التوقعات الثقافية والفنية والأخلاقية التي تتكون لدى القراء في ظروف تاريخية محددة. فإذا كان القارئ معايشا لظروف العمل الأدبي اقترب أفق التوقع من هذا العمل، إما إذا كان العمل قديما فإن القارئ يصنع لنفسه أفقا لتوقعات تتفق مع هذا الزمن التاريخي للنص، فإذا لم يحقق العمل القديم للقارئ هذا، فإنه لن تكون فعالية في القارئ المعاصر[1].

يحدد **ياوس** أفق التوقع بعدِّه النسق المرجعي الذي يمكن أن يصاغ موضوعيا والذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود، أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي وهي التجربة الأدبية والتاريخية لدى قرائه الأولين، وعندما يتعلق الأمر بالتلقيات المتتالية لدى الأجيال اللاحقة فإن أفق التوقع يعني سياق التجربة الجمالية المسبقة المشتركة بين الذوات، والذي يتأسس عليه كل فهم فردي للنص، وكل تأثير يمارسه هذا النص[2].

يفترض **ياوس** ـ من خلال مفهوم أفق التوقع ـ في القارئ أن يكون ذا حظ كبير أو معقول من المعرفة المكتسبة جراء معاشرته للنصوص وتبنيه للسنن الفنية التي تميز جنسا أدبيا عن الآخر، ولا تُكتسب هذه المعرفة إلا عن طريق الدراية والممارسة، ويكون القارئ مدركا لتوالي النصوص في الزمان حيث ينفذ ببصيرته إلى النصوص التي تأتي باختلالات أو تشويشات جديدة على التقاليد الفنية القديمة، ثم يلتقط القارئ تلك البذور الفنية الجديدة التي تقوى على طرح تساؤلات جديدة على التوقعات التقليدية الجارية المعهودة[3].

---

1 القارئ في النص: نبيلة إبراهيم، ص 102.
2 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص 165.
3 نظرية التلقي والنقد العربي الحديث : أحمد بوحسن، ص 29.

وتغير أفق التوقع باستمرار بالنسبة للنص الواحد يدل على نشاط القراءة، وتجاوزها نسق المعاني المطروحة والدلالات المعلنة عن حضورها إلى إنتاج معرفة بالنص، وهذا التحول إذا مارسه القارئ عن وعي فإنه يعد دليلا على المشروعية التاريخية للنص، وتميزا عن القراء التاريخيين لنص محدد عبر مراحل تاريخية متباينة[1].

يحدد الانتماء الأجناسي للنص الأدبي أفقا توقعيا خاصا للمتلقي، ويعرض عليه سلسلة من العمليات يقوم من خلالها القارئ بتعيين المظهر الصِيَّغي للنص وتثبيت هويته الأجناسية ضمن خانة تصنيفية محددة[2]، لأن القارئ يحمل أثناء قراءته للعمل مجموعة من التوقعات هي بمثابة انتظارات، ويتغير هذا الانتظار بحسب ما يقدمه النص المعطَى؛ فإما أن يكون النص محافظا على المعايير والقيم الموجودة حتى في علاقته بالجنس الذي ينتمي إليه، وإما أن يكون مغيرا لهذا السائد وهنا يتغير أفق انتظار القارئ وما كان يتوقعه[3].

وتفصيل ذلك ؛ أن الجمهور المتلقي مستعد منذ البداية لكيفية معينة من التلقي، وسوف يثير النص الأدبي بواسطة إشاراته اللسانية النصية مجموعة من الانتظارات والمعايير والقواعد التي عودته عليها النصوص الأدبية السابقة والتي تكون قد استقرت بفضل شعرية الأجناس والأساليب في شكل تجربة أدبية قائمة بذاتها ويمكنه التعرف عليها، ويثير لديه حالات انفعالية معينة، ولكن هذا الانتظار المثار الذي يبدأ القارئ في توقع البقية أو النهاية على ضوئه يمكنه أن يتأكد مع تقدم القراءة أو يُعدل أو يُعاد توجيهه أو يبطل نهائيا[4].

ومثال ذلك أننا عندما نقرأ نصا نمضي على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها وفقا لتوقعاتنا المستقبلية، وعلى أساس من

1 متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، ص 354.
2 الحساسية الروائية التقليدية بين أسئلة النقد وأجوبة الكتابة : محسين الدموس، مجلة البيان، ع440، رابط الأدباء في الكويت، 2007م، ص 12.
3 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص 145.
4 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص165.

خلفية الماضي، ولذلك فإن حدوث شيء غير متوقع من شأنه أن يجعلنا نعيد صياغة توقعاتنا وفقا لهذا الحدث، ونعيد تفسير المعنى الذي نسبناه إلى ما سبق وقوعه[1]، ذلك إن تغير المعاني والألفاظ التي تتجلى من خلال النص يؤدي إلى تغير توقعات القارئ وأفق انتظاره، وهو الذي ينتج مجموع القراءات ويعمل على ترسيبها، ومن هنا يتحدد شكل القراءة التي تتميز عن غيرها من القراءات[2].

وبصورة عامة يشير **ياوس** إلى أن مفهومه ـ أفق التوقع ـ يتضمن ثلاثة مبادئ أساسية[3]:

1 ـ التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

2 ـ شكل الأعمال السابقة وموضوعاته (تيماته) التي يُفترض معرفتها.

3 ـ التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية (اليومية)، أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي.

يتضح من المبادئ التي حددها في أفق الانتظار، أن مقياس تطور النوع يكمن في طرف المتلقي؛ لأن مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال، هي التي ترسم ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها (أي تلك المعايير) إلى تجاوزات في الشكل والموضوع واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة "الخيبة"، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي يشتمل عليها العمل الجديد[4].

1 نظرية التلقي : روبرت هوليب، ص215.
2 متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، ص354.
3 نظرية التلقي أصول وتطبيقات: بشرى صالح، ص46.
4 الأصول المعرفية لنظرية التلقي : ناظم عودة خضر، ص140.

وكمثال على نموذج انتهاك التوقع نجد نص **ميرون*** (Gaston Miron):

فراق
لقد اخترقني غيابك
كما يخترق الخيط إبرة
فكل ما أفعله مطرز بلونك

فقد أورد **يوري لوتمان** مثالا على انتهاك حرمة التوقعات لأن البيت الأول **اخترقني غيابك** يجعلنا ـ انسياقا مع الأفق المألوف ـ نتوقع اختراقا كاختراق سكين أو نحوها، لكن البيت الثاني كما يخترق الخيط إبرة ينتهك هذا التوقع[1].

ويمكن الاستشهاد كذلك بالمقدمة الطللية في القصيدة العربية القديمة؛ إذ اعتاد الجمهور المستمع (المتلقي) على نظام خاص في مقدمة القصيدة، كالبكاء على الطلل ووصفه وتذكر الحبيبة، فإذا ما جاء العصر العباسي أصيب هذا الجمهور المستمع بالخيبة (خيبة الانتظار)؛ ذلك أن معاييره في الموضوع قد انتهكت، فلم تعد القصيدة تبتدأ بالطلل ولا بذكر الحبيبة (شعر أبي نواس مثلا)، فيتضح حينها أن هنالك تطورا في النوع الأدبي، وتجاوزا لنظام سابق. وكلما شملت الخيبة الشكل والموضوع واللغة زادت حدة التطور في النوع الأدبي، وزادت من خيبة الانتظار لدى المتلقي.

وعلى الرغم من أهمية مصطلح أفق الانتظار عند **ياوس**، فإنه ليس على قدر كبير من التحديد؛ **فياوس** لم يحدد بالضبط ما يقصده

* شاعر كبكي (québécois) ، ولد ميرون سنة 1928 وتوفي عام 1996. بعد قراءات وحياة فقر، اكتشف سنة 1949 الشعر الحديث بالأخص مع الشاعر رينيه شار. شاعر عرف كيف يعجن قضية قومية ليمنح القارئ رغيفا ذا نكهة كونية خالصة. ينظر للاستزادة :غاستون ميرون، موقع جهة الشعر (www .jehat.com).

1 في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة: عبد الرحمن بن محمد القعود، ص 182.

بهذا المصطلح حسب **روبرت هوليب**[1]. ويقود هذا المصطلح إلى مصطلح آخر متعلق به هو المسافة الجمالية.

تعد المسافة الجمالية المعيار الذي تقاس به جودة الفن وقيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السائد ازدادت أهمية العمل وعظمت قيمته، ولكن حينما تتقلص هذه المسافة يكون النص الفني أكثر كسلا ويكون المتلقي في وضعية لا تتطلب منه بذل أي مجهود للدخول إلى تجربة مجهولة، بل أقصى ما يقدم العمل لمتلقيه في هذه الحال من استجابة وتوافق تحصل عندهما لذة فنية، وهذا النوع من الأدب يتم فيه التطابق التام بين العمل وأفق انتظار قرائه وهو ما يُعده **ياوس** قريبا من مجال الفن المطبخي[2].

فالمسافة الجمالية هي تلك الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغير في الأفق، وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة ، أو يجعل تجارب أخرى تقفز إلى الوعي، وتقاس هذه المسافة وفق سلم ردود فعل الجمهور وأحكام النقد (نجاح مباشر ، رفض أو صراع، استحسان القراءة، فهم مبكر أو متأخر) وهذا يمكن أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي[3].

إذا فُحصت الأقوال السابقة لأجل استخراج ماهية القارئ في فكر **ياوس**، وُجد أنه لا يكون خالي الذهن وصفحة بيضاء في تعامله مع النص الأدبي، بل يكون مهيئا بطريقة معينة للتلقي، وسبب ذلك أن النص محفل فني يحمل جملة من الإعلانات والمؤشرات النصية الجلية والكامنة، ويمتلك مجموعة من الإحالات الضمنية والمباشرة التي تواجه مسار التلقي[4].

---

1 القراءة في الخطاب الأصولي: يحي رمضان، ص 15.

2 النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عن المعري: حميد سمير، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، 2005م، ص 30.

3 المرجع السابق، ص29.

4 الحساسية الروائية التقليدية بين أسئلة النقد وأجوبة الكتابة : محسين الدموس، ص11.

كما أن نشاط القارئ يتجلى من خلال جدلية السؤال والجواب؛ فالنص يلقي على القارئ أسئلة ويحاول هذا الأخير انطلاقا من معرفة معينة أن يجيب عنها[1].

وهذا يعني أن القارئ عنده ليس أي قارئ، إنما هو قارئ يملك رصيدا من الكفاءة والاحتراف. وهذه النظرة تُعظم من شأن المتلقي، وتزيد من خطورة مهمته في تأسيس التاريخ الأدبي المنشود؛ فمن خلال قراءة المتلقي للأعمال الأدبية (العملية التأويلية بمراحلها الثلاثة) يمكنه تحديد البنى الفاعلة في هذه الأعمال، ومن خلال أفق الانتظار الذي يملكه (الذي هو عبارة من معايير وأعراف تنشأ من خبرته الجمالية ومرجعياته الثقافية وتذوقه للعمل الفني)، يمكنه تحديد ما إذا كان هذا العمل الجديد ينسجم مع أفق الانتظار لديه، أم أنه بصدد أفق انتظار مستحدث، وبالتالي يتمكن دارس الأدب من فهم تطور الأنواع الأدبية وتغيرها عبر التاريخ.

6 – 2 – 2 جهود فولفغانغ آيزر:

ترتبط نظرية التلقي بالتطور التاريخي الذي عرفه الفكر الألماني على المستوى الأدبي والنقدي، ولا يعني هذا اختصاص ألمانيا بالتلقي، لكن القصد أن الاتجاه الذي سلكته هذه النظرية كان اتجاها فلسفيا ونظريا وإجرائيا جعل من ألمانيا المرجع الأساس في هذا الأمر[2].

وتختلف الترجمات لهذه النظرية ؛ فمنهم من يترجمها إلى نظرية التلقي، ومنهم من يميل إلى جمالية التلقي، وبعضهم اعتمد ترجمة نظرية الاستقبال، في حين تؤكد **نبيلة إبراهيم** ـ بعد حوارها مع **آيزر** ـ أن أصحاب هذه النظرية لا يسمونها نظرية الاستقبال، بل نظرية التأثير والاتصال (wirkungs und communikations theorie)[3].

---

1 متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، ص 358.
2 ينظر : نظرية التلقي والنقد العربي الحديث : أحمد بوحسن، ص 11.
3 القارئ في النص: نبيلة إبراهيم، ص 102.

تنتمي جهود **آيزر*** إلى مدرسة كونستانس الألمانية، وهي مدرسة استمدت أصولها من منابع فكرية مختلفة، منها الفكر الألماني الفلسفي والتاريخي والفني، وكذلك إنجازات مدرسة براغ والشكلانيين الروس ، وتلتقي أحيانا مع بعض تصورات مدرسة جنيف والأكاديمية الأمريكية، ومع ذلك فإن لها ميزتها الخاصة[1].

تبحث النظريات النقدية الحديثة عن منهج لاستقبال القارئ للنص، تبناه القارئ قبل أن يشرع في عملية القراءة بينما نظرية التلقي* (التأثير) لا تهتم إلا بعملية القراءة دون الاهتمام بمنهج مسبق، على أساس أن تحقيق النص لا يتم إلا من خلال حركة القراءة الواعية التي تتفاعل مع لغة النص تفاعلا كليا[2].

يمكن التأكيد أن نظرية التلقي قد جاءت لرد الاعتبار للقارئ، يقول آيزر: «**النقاط التي وضعتها في كتابي: القارئ الضمني وفعل القراءة لم أتصورها على أنها رد فعل للنظريات الحديثة الشائعة ولكنها بالأحرى رد فعل لشيء أهمل حتى الآن في الدراسات الأدبية، وأعني به القارئ، فالأدب يُكتب ـ قبل كل شيء ـ ليقرأ [...] ولهذا السبب تصورت نظرية التلقي النص على أنه عملية، بمعنى أنها وضعت في اعتبارها التفاعل الحادث بأكمله بين المؤلف والنص والقارئ، محاولة وضع إطار لتقويم هذا التفاعل** »[3].

يسعى **آيزر** إلى الاهتمام بقطب القارئ الذي يراه قد أُهمل في النقد السابق، وما أثار اهتمامه منذ البداية هو السؤال عن كيفية تكوين

---

* ولد فولفغانغ آيزر Wolfgang Iser سنة 1926م بألمانيا. درس اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية. اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، وهو عضو بأكاديمية (هيدلبورغ) للفنون والعلوم، كما أنه عضو بالأكاديمية الأوروبية. وهو عضو أيضا بمجلس تأسيس جامعة (بيليفيد) ورئيس اللجنة المخططة لجامعة كونستانس. له عدة مؤلفات أهمها : "القارئ الضمني"، "فعل القراءة"، "التوقع"، "التخييلي والخيالي". ينظر : ويكيبديا : مادة فولفغانغ آيزر.

1 نظرية التلقي والنقد العربي الحديث : أحمد بوحسن، ص 19.

* تبنيت مصطلح نظرية التلقي لشيوعه في الدراسات النقدية، رغم أن ترجمة نبيلة إبراهيم فيها شيء من المنطقية.

2 القارئ في النص: نبيلة إبراهيم، ص 101.

3 المرجع نفسه، ص 105.

المعنى في النص لدى القارئ[1] مؤكدا على أن امتلاك المعنى لا يتحقق إلا بالقراءة ، رافضا أن تبقى هذه المسلمة دون تنظير[2].

تعالج الدراسة مجموعة من الأفكار التي طرحها آيزر: فعل القراءة، وسجل النص ، والمعنى ، والفراغات، والقارئ الضمني، حيث ترتبط هذه الأفكار ببعضها بعضا وتتداخل عضويا نظرا لتماسك النظرية التي جاء بها **آيزر**.

6 – 2 – 2 – 1 فعل القراءة والمعنى:

لا يبحث القارئ في ضوء نظرية **آيزر** عن معنى، بل عن تفسير موجه للمعنى، ولكي يصل القارئ إلى مرحلة التفسير فإنه يجري عمليتين أساسيتين؛ الأولى صياغة المعنى في إطار تكوين، والثانية تحويل المعنى إلى أفكار تقبل المحاورة كما لو كان المعنى غير محدد وواضح في ذاته، وبذلك نقترب من جوهر العملية الجمالية التي تتولد في القارئ إثر انغماسه الشعوري والفكري فيما يبدو أنه مشكلة[3].

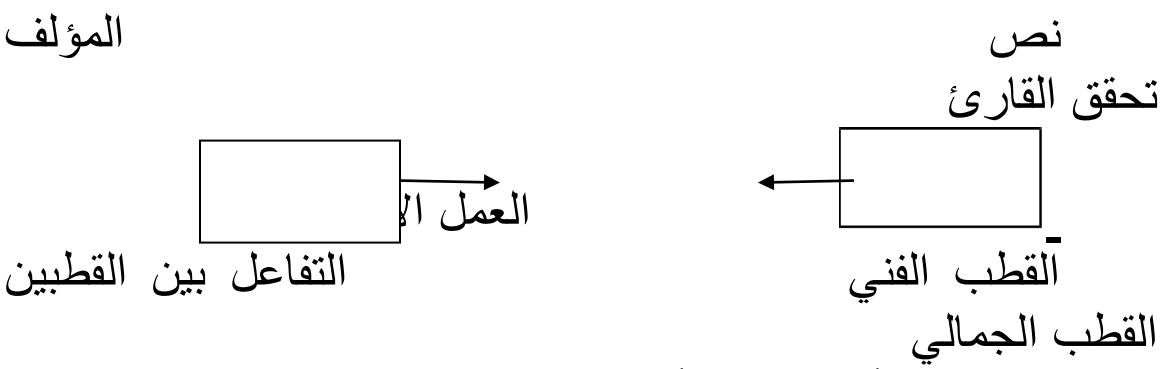
ومعنى هذا أن وظيفة النص الأدبي تقوم على جانبين أساسيين؛ جانب فني خاص بالمؤلف وجانب جمالي تولده عملية القراءة، وبهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النص في حد ذاته، لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا إذا تحقق[4].

وتولدت هذه الفكرة من نظرة **آيزر** إلى النص*؛ حيث يعتقد أنه **« لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق. ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما : القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو**

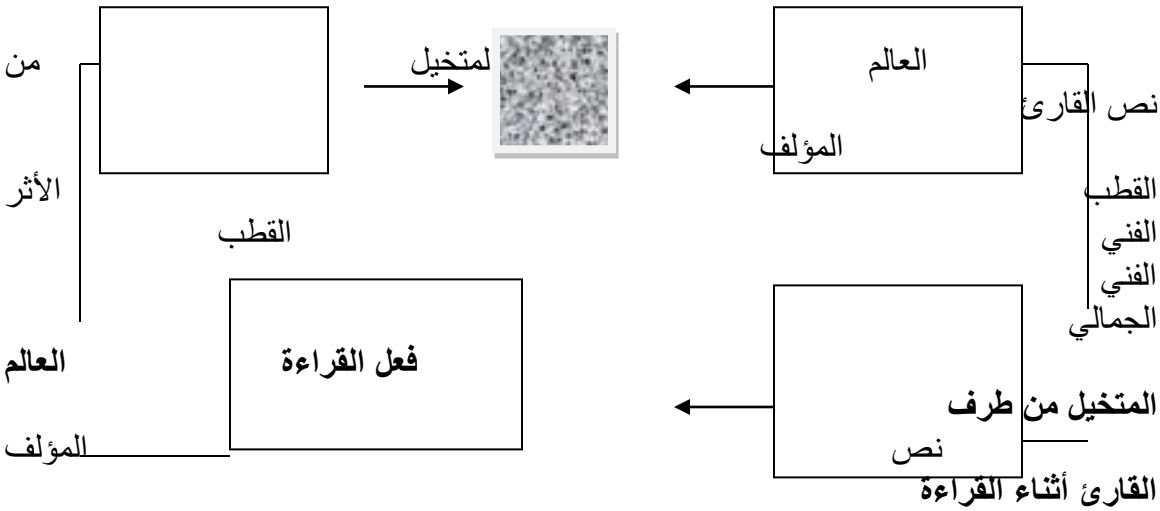
1 نظرية التلقي : روبرت هوليب ، ص 202.
2 ينظر : فعل القراءة : آيزر. تر/ حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، ص11.
3 القارئ في النص: نبيلة إبراهيم، ص102.
4 المرجع نفسه، ص 103.
* ينظر آيزر إلى النص مثل نظرة إنغاردن باعتباره هيكل عظمي أو جوانب تخطيطية لا بد أن يقوم القارئ بتحقيقها أو تجسيدها. ينظر : نظرية التلقي : روبرت هوليب، ص203.

التحقق الذي ينجزه القارئ وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص ولا لتحققه، بل لا بد أن يكون واقعا في مكان بينهما »[1].

كما هو واضح في هذا الشكل:



وهذا يبين أن العمل الأدبي هو في حقيقته نصين: نص المؤلف والعالم المتخيل الذي صاغه، ونص القارئ والعالم الجديد الذي تولد عنه، نحو هذا الشكل[2]:



1 فعل القراءة : آيزر، ص12.

2 فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى : حبيب مونسي، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، وهران، 2001، 297.

يطلق **آيزر** على النص بصورته النهائية عملا أدبيا يتحقق من خلال فعل التحقق الذي يقوم به القارئ؛ ومن ثمة فإن العمل الأدبي لا يمكن أن يتطابق مع النص أو مع وجوده الفعلي، ولكن يجب أن يقع في مكان ما بين الاثنين[1]، وهكذا يكون من الصفات الجامعة المانعة للنصوص الأدبية أنها تنتج شيئا ما في الوقت الذي لا تكون هي نفسها ذلك الشيء[2].

ويعود ذلك إلى أن لكل بنية نصية وجهين ؛ الوجه اللفظي والوجه التأثيري، حيث يوجه المظهر اللفظي رد الفعل و يمنعه من أن يكون اعتباطيا، بينما يكون المظهر التأثيري استيفاء لذلك الشيء الذي تمت بنينته بواسطة لغة النص، وبالتالي فأي وصف للتفاعل بين المظهرين يجب أن يجسد في الآن ذاته بنية التأثيرات (النص) وبنية التجاوب (القارئ)[3].

يتحدد معنى النص بمشاركة القارئ، لأن **آيزر** يتحدث باستمرار عن المعنى وبنائه في النص، والمهم عنده ليس هو المعنى ذاته، بل هو ما يتولد عنه، أو بالأحرى ما ينبثق أثناء هذه العملية كلها من وقع جمالي متنوع في مصادره وأشكاله[4].

يتصور **آيزر** المعنى ضمن بناء شامل؛ وهو سجل النص واستراتيجياته، ومستويات المعنى ومواقع اللاتحديد، حيث يظل المعنى محافظا على انسجامه من خلال تلك المفاهيم، فالمفهومان الأولان يتصلان بالنص، بينما الأخيران يرتبطان بالقارئ، أي بالتحقق، ولا يمكن تصور تحقق هذين الأخيرين دون الأولين، والعكس، إذ يبقى التفاعل هو الضابط لعملية القراءة برمتها[5].

---

1 التفاعل بين النص والقارئ (القارئ في النص) : آيزر. تر/ حسن ناظم وعلى حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، ط1، ليبيا، 2007، ص 130.

2 فعل القراءة : آيزر، ص 19.

3 المرجع نفسه، ص 13.

4 فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات (قراءة في بعض أطروحات آيزر): عبد العزيز طليمات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، ص151.

5 المرجع نفسه، ص154.

والمعنى الذي يُستنتج من النص ينشأ من توتر منتج بين الدور الذي يقدمه النص والمزاج الخاص للقارئ الحقيقي[1] مع ضرورة التفريق بين المعنى والدلالة؛ فالمعنى يظهر في إشراك القارئ في فعل تكوينه (تكوين المعنى)، والدلالة ترتبط بالمعنى في اللحظة التي نهم فيها بترجمته إلى معرفة، ولذلك فهناك مرحلتان متميزتان في عملية القراءة : مرحلة استجماع المعنى ومرحلة الدلالة التي تمثل الاستيعاب الإيجابي للمعنى بواسطة القارئ، أي حين يؤثر المعنى في وجود القارئ[2].

تصير لذلك كله القراءة عملية جدلية يتم من خلالها الاتصال بين القارئ والنص؛ وهي عملية لا تسير في اتجاه أحادي الجانب ، أي من النص إلى القارئ، بل تسير في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص ، وهذه هي القراءة الفعالة والمنتجة (قراءة ظاهراتية)[3]، ورغم أنه ليس ثمة إطار مرجعي يحكم علاقة النص بالقارئ، لأن الشفرات التي تنظم هذا التفاعل قد تكون متناثرة، إلا أن القارئ يعيد تركيب الشفرات الخاصة به قبل تأسيس أي إطار مرجعي[4] .

يُنظر إلى عملية القراءة على أنها تواصل ـ بين القارئ والنص ـ ينظمه التفاعل المقيد والمثمر على نحو متبادل بين التصريح والتلميح وبين الإظهار والاخفاء، فما هو مخفي يستحث القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل محكوم أيضا بما هو ظاهر، والتصريح أيضا يتحول حينما يتكشف التلميح، وحين يردم القارئ الفجوات يبدأ التواصل[5].

كما أن النص الأدبي لا يُقرأ دفعة واحدة وفي آن واحد؛ لأن القارئ مرغم على القراءة التدريجية، لذلك يندمج في بنيات النص

1 نظريات السرد الحديثة : ولاس مارتن. تر/ جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998، ص 56.
2 القارئ في النص : نبيلة إبراهيم، ص107.
3 هرمينوطيقا النص الأدب في الفكر الغربي المعاصر : مليكة دحامنية ، ص 110.
4 ينظر : التفاعل بين النص والقارئ : آيزر، ص 132.
5 المرجع نفسه، ص135-136.

ويعدل كل لحظة مخزون ذاكرته في ضوء المعطيات الجديدة لكل لحظة من لحظات القراءة، وغاية وجهة النظر الجوالة للقارئ هي بلوغ التأويل المتسق (أي الجشطالت*)[1].

ولهذا فهو يرى أن العنصر المألوف حين يمتصه النص يفقد مرجعيته الأصلية، فلا تكون له من دلالة إلا داخل شكله النصي نفسه، فيصبح العادي غير عادي باعتباره عنصرا نصيا، وسيجد القارئ نفسه مجبرا على إعادة تقييم ما الذي أدى إلى التجريد الطبيعي وتغيير ما هو معروف[2].

يرى أصحاب نظرية التلقي أن النص يحتوي على مرجعيات خاصة به، لكنها ليست مرجعيات نهائية، فالمتلقي يسهم في بنائها عبر تمثله للمعنى، وهذه المرجعيات (التي يرفض **آيزر** أن تكون محددة سلفا قبل القراءة كما في النقد الكلاسيكي) ليست ذات منحى واقعي أو تاريخي، إنما هي مرجعيات يصنعها النص أثناء عملية القراءة[3]. وتُضبط مجموعة المفاهيم الإجرائية التي تحدد هذه المرجعية في السجل والاستراتيجية ومواقع اللاتحديد ومستويات المعنى، وهي تدل على التفاعل بين النص والقارئ لسد الثغرات وملأ الفجوات لصنع توافق النص وانسجامه الجديد[4] وسيتم التركيز على مواقع التحديد لأهميتها بالنسبة لدور القارئ.

6 – 2 – 2 – 2 مواقع اللاتحديد:

مواقع اللاتحديد هي ذاتها الفراغات التي يمتلأ بها النص، وملأ هذه الفراغات يسمح بتجسيد فعل التحقق في العمل، ويسمح كذلك

* مدرسة الجشطالت Gestalt من المدارس التي اهتمت بدراسة علم النفس ولها دراسات هامه في علم النفس ويعود الفضل إلى مدرسة الجشطالت في الاهتمام بدراسة قوانين الادراك، وتوصلت إلى قانونه الأساسي وهو أن "الكل أكبر من مجموع أجزائه " فأنت حين تقرأ كلمتي (باب)،(أب) وهما مؤلفتان من نفس الحروف فأنك لا تدركهما كحروف منفصله وانما كوحدات كليه، وعلى هذا الأساس أمكن التوصل إلى القوانين الأخرى للإدراك. ينظر : موقع ويكيبديا (مادة جشطالت).

1 فعل القراءة : آيزر (من مقدمة المترجم)، ص 5.

2 نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي : بارت وآخرون، ص 145.

3 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة، ص153.

4 نظرية التلقي أصول وتطبيقات: بشرى موسى صالح، ص 50.

بتكوين خصائص مناسبة للنص، مما يمنح العمل طابعا جماليا حقيقيا. ومثال ذلك تلك البياضات التي يتركها الشاعر عمدا، فهي تجعل المتلقي متوترا، فيعمد إلى ملئها حتى يُكون علاقة منطقية أو معنى موضوعيا فينتقل من اللاتحديد إلى التحديد.

وقد أخذ مفهوم اللاتحديد من **إنغاردن**، ويعني لديه أن كل موضوع ممثل أو واقعي ليس شيئا محددا وقائما بذاته، ويتضح بشكل دقيق بالنظر إلى محتواه، إنما هو فقط تشكيل خطاطي (مظاهر خطاطية) مصحوب بمواقع اللاتحديد من أنواع مختلفة، وكذلك بعدد لا نهائي من التحديدات. ويمكن أثناء قراءة العمل أن تنشأ مواقع جديدة من اللاتحديد ثم تملأ باستمرار، ولهذا فكل عمل أدبي غير تام من حيث المبدأ ويحتاج لمن يملأ مواقع التحديد فيه باستمرار في كل قراءة[1].

وهذا المفهوم يجعل النص هيكلا أو ترسيمة يقوم القارئ بملئها وفق الثقافة التي يوفرها له عصره أو وفق ميوله ورغباته[2]، لأن النص الأدبي يخرج إلى الحياة بتجسيده في عملية القراءة، ومادامت هذه العملية متصورة في حدود الاتصال فإنها تشير إلى فراغات بيضاء وفجوات مبنية في النص لتنشيط ملكة الربط عند القارئ، لينغمس في عملية إبداع النص[3]، نحو ما يحدث في الأعمال الروائية حين ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر أو في اتجاه غير متوقع، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة[4].

يقدم لنا **روبرت هوليب** مثالا حول فكرة الفراغات : « **عندما نقرأ هذه الجملة : " قذف الطفل بالكرة" فإننا نواجَه بعدد لا يحصى من الفراغات في الشيء المعروض. هل الطفل في هذه الحالة في**

1ينظر : فعل القراءة: آيزر، ص102.
2 متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، ص 356.
3 القارئ في النص: نبيلة إبراهيم، ص 105.
4 نظرية التلقي : روبرت هوليب، ص220-221.

العاشرة أو السادسة من عمره، وهل هو ذكر أو أنثى، وهل هو أسمر أو أبيض، وهل هو أحمر الشعر أو أشقره، هذه الملامح كلها غير قائمة في هذه الجملة، وهي لذلك تشتمل على فراغات أو نقاط إبهام»[1].

ويستشهد **آيزر** بتعليق **فرجينيا وولف** (Virginia Woolf) على رواية **جين أوستن** (Jane Austen) التي ترى أن الرواية قد تبدو ظاهريا متواضعة وتافهة، لكن ما هو مفتقد هو انبثاق الفجوات من الحوار، وهذا ما يحفز القارئ على ملأ الفراغات بإسقاطاته؛ فهو ينقاد إلى الأحداث، ويدفع به إلى تكملة ما قصد إليه مما لم يُقل، فالتلميحات وليس التصريحات هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى، ولكن حين يتولد اللامعقول في خيال القارئ فإن المعقول يتسع ليتخذ دلالة أكبر مما هو مفترض، مما يجعل المشاهد المبتذلة عميقة على نحو مدهش[2]، وهو ما تؤكده **فرجينيا وولف** بقولها : «**وهكذا، إن جين أوستن هي معلمة عاطفة الأكثر عمقا مما يبدو ظاهريا. فهي تحفزنا على تكملة ما ليس موجودا. إن ما تقدمه شيء تافه ظاهريا، ومع ذلك فإنه يتألف من شيء يتسع في ذهن القارئ [...] وفي الحقيقة ، هنا تكمن في هذه القصة الناقصة والمتواضعة عموما عناصر عظمة جين أوستن**»[3].

يحدث هذا الأمر رغم أن أفعال الفهم موجهة ببنيات النص، بيد أن النص لا يمكنه ممارسة مراقبة كاملة؛ فالنصوص التخييلية (الأدبية) تكوِن موضوعات خاصة بها، ولا تنقل شيئا له وجود سابق، فلذلك لا يمكن أن يكون لها التحديد نفسه الكامل الذي يكون للأشياء الحقيقية، وبالفعل فإن عناصر اللاتحديد هي التي تمكن النص من

1 المرجع نفسه، ص 89-90.
2 التفاعل بين النص والقارئ : آيزر، ص 134.
3 المرجع السابق، ص133-134.

التواصل مع القارئ، بمعنى أنها تحثه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معا[1].

للفراغ ثلاث وظائف (ميزات)[2]:

1- يهيئ إمكانية تنظيم حقل مرجعي للأجزاء النصية المتفاعلة.
2- تعطي أجزاء الحقل المرجعي إطارا مشتركا يتيح للقارئ أن يربط التشابهات والاختلافات، وهذا الإطار بدوره فراغ يتطلب فعل تخييل لملئه.
3- ما إن ترتبط أجزاء النص وتتأسس علاقة محددة يتشكل حقل مرجعي يكوَّن لحظة قراءة معينة ويكون له بنية قابلة للإدراك.

فالنص السردي ـ وهو الجنس الأدبي الذي اعتمدت عليه تطبيقات **آيزر** ـ يتألف من تنوع المنظورات التي تبرز نظرة المؤلف وكذلك مدخل لتصور القارئ. حيث يوجد أربع منظورات رئيسة في السرد: وهي منظور الراوي، ومنظور الشخصيات ومنظور الحبكة ومنظور القارئ الخيالي، ورغم أن هذه المنظورات قد تختلف بحسب الأهمية فليس ثمة منظور يتطابق بحد ذاته مع النص الذي يجب أن ينجم عن تضافرها المطرد من خلال القارئ في عملية القراءة[3]،بمعنى أن الفراغات تدع الترابط مفتوحا بين المنظورات النصية، وهي كذلك تستحث القارئ على تنسيق هذه المنظورات والنماذج[4] أي أنه يقوم ـ في نهاية المطاف ـ بملء مواقع اللاتحديد وتشكيل دلالة النص الخاصة به.

مواقع اللاتحديد ـ إذن ـ هي الفراغات التي يمتلىء بها النص، وملء هذه الفراغات يسمح بتجسيد فعل التحقق في العمل، ويسمح

1 فعل القراءة : آيزر ، ص 16.
2 التفاعل بين النص والقارئ، آيزر، ص 137-138.
3 التفاعل بين النص والقارئ : آيزر، ص 136.
4 المرجع نفسه، ص135.

كذلك بتكوين خصائص مناسبة للنص، مما يمنح العمل طابعا جماليا. ومثال ذلك تلك البياضات التي يتركها الشاعر عمدا، فهي تجعل المتلقي متوترا، فيعمد إلى ملئها حتى يُكون علاقة منطقية أو معنى موضوعيا فينتقل من اللاتحديد إلى التحديد.

وكمثال آخر تستعين **روبرت كوسمان** بمقطوعة شعرية **لإزرا باوند** (Ezra Pound) :

« في محطة المترو
طيف هذه الوجوه في الزحام
أكام زهر على غصن ندي معتم

فالشاعر نزل في سكة محطة في باريس، ورأى وجوها في الزحام ذكرته أو جعلته يرى فرع شجرة مبللا بالمطر ومغطى بأكمام الورد، ورغم أن هذا قريب جدا مما تقوله القصيدة ليتحدد معنى لها فإننا نكون منشغلين بالعملية التأويلية ،أي تجهيز السياقات (نزل الشاعر) وملأ الفجوات (ذكرته)، والترجمة (فرع شجرة مبلل) الترجمة هي في الواقع كلمة مناسبة بالنسبة للعملية كلها: إنني أجعل نص باوند نصي من خلال الزيادة عليه والطرح منه، وإعادة تنظيمه وتحويله من الشعر إلى النثر وهكذا دواليك »[1]

يقر **روبرت هوليب** ،رغم الأمثلة المقدمة من **آيزر** ومن غيره ، أن **آيزر** قد تعمد عدم تحديد وتوضيح ماهية الفراغات توضيحا تفصيليا ، واكتفى بالقول إنها قضية كلية في نظرية الاتصال[2]، كما يقر هو نفسه أن مصطلح الفراغات يصعب استيعابه بيسر لأنه مصطلح تجريدي[3].

تنتقل في التدفق الزمني للقراءة أجزاء المنظورات المتنوعة إلى البؤرة، وتوضع بمقابل الأجزاء السابقة عليها، وهكذا فإن أجزاء منظورات الشخصية والراوي والحبكة والقارئ الخيالي لا تنظَم فقط

1 هل يكون القراء معنى (القارئ في النص) :روبرت كوسمان، ص 180.
2 ينظر : نظرية التلقي: روبرت هوليب، ص220-221.
3 ينظر للاستزادة : التفاعل بين النص والقارئ : آيزر، ص 129 إلى 142.

في سلسلة متدرجة وإنما تحوَّل أيضا إلى عاكسات متبادلة، فالفراغ بوصفه فضاء خاليا بين الأجزاء يمكنها من أن تكون مرتبطة معا، وهكذا يتحول حقل رؤية لوجهة النظر المتجولة[1].

تجعل وجهة النظر الجوالة القارئ في موقع تقاطع بين التذكر والترقب (retention protension) ويكون التذكر مسؤولا عن اندماج القارئ في النص، بينما يشير الترقب إلى لحظة تحرر القارئ من النص، وهذه العملية تتكرر أثناء فعل القراءة مرات عديدة وهي الصورة التي تبين كيفية تجريب القارئ النص كحدث حي[2].

من المرجعيات الأخرى التي يصنعها النص أثناء القراءة يوجد ما يسمى بسجل النص؛ حيث أشركه **آيزر** مع مضمون العمل الأدبي، فهو كل ما هو خارج النص ويعود إليه، أي مجموع العلامات التناصية بطبيعة الحال، إضافة إلى الضوابط الاجتماعية والتاريخية والسياق السوسيو ثقافي بمعناه الوسع الذي ينشأ فيه النص[3].

بمعنى أن نجاح النص في توصيل معناه أو موقفه من محيطه الخارجي مرتبط بلجوئه إلى مجموعة من المعايير والمواصفات والاتفاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى جمهور المتلقين، والتي يستطيع بفضلها أن يصنع وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ حيث يتمكن من استيعاب ووصف ما لم يصرح به النص وينوي الوصول إليه، وهذه المواصفات و الاتفاقات الضرورية لإقامة وضعية تواصلية معينة هي ما يسميه **آيزر** السجل النصي[4].

ولكي يتحكم النص في أفعال الفهم لدى القارئ أو في عمليات تحقيق التوافقات النصية المعلقة أو المعطاة افتراضيا فقط، فإنه ينظم استراتيجيات معينة مهمتها ربط عناصر السجل النصي ببعضها بعضا بشكل متوافق، ما يعني أن الاستراتيجيات النصية هي المسؤولة عن

---

1 التفاعل بين النص والقارئ : آيزر، ص137.
2 فعل القراءة : آيزر، ص 5-6.
3 نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي : بارت وآخرون، ص 145.
4 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص 193.

كيفية ترتيب عناصر السجل وتوزيعها وتنظيمها ، وهي ليست مجرد تأثير يمارسه النص، بل هي سابقة لعملية بناء النص وبناء معناه، لكنها لا تقوم بالتنظيم النهائي والكامل لأن ذلك من شأن القارئ[1].

لا يجب أن تُفهم الاستراتيجيات النصية على أنها تنظيم تام ونهائي (كقواعد الرياضيات مثلا)،ففي هذه الحالة فإن القارئ لن يكون له دور تنظيمي وفعال، إنما يجب أن تعد كبناء كامن تحت تقنيات مصطنعة والذي ـ أي البناء ـ يسمح لتلك التقنيات أن يكون لها تأثير، واضعين في الاعتبار الوظيفة النهائية للاستراتيجية بكونها تغرب المألوف[2]. بمعنى آخر أنها مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، والاستراتيجية من جهة أخرى تقوم بالربط بين عناصر السجل (الذي هو مجموع المرجعيات المختلفة كما أشرت سابقا) وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي. أي أن الاستراتيجية تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه، بالإضافة إلى ما يتصل بشروط التواصل[3].

يحدد **آيزر** للاستراتيجيات النصية بنيتين أساسيتين : هما بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية* (structure de l’avant arrière-plan)، وبنية الموضوع والأفق (structure du thème et de l’horison)، الأولى مسؤولة عن تنظيم العلاقات الداخلية للنص، أي انها تتحكم في نوعية العلاقات الممكنة بين عناصر النص التي يدعى القارئ إلى تحقيقها[4].

6 – 2 – 2 – 3 القارئ الضمني:

1 ينظر: المرجع نفسه، ص 200-201.
2 نظرية الاستقبال : روبرت سي هوليب، ص107.
3 الأصول المعرفية لنظرية القراءة: خضر ناظم عودة، ص154.
* يرى عبد الكريم شرفي أن عبد العزيز طليمات قد تناول مفهومي المستوي الأمامي والخلفي والتيمة والأفق باعتبارهما أداتين تنظمان عملية بناء المعنى، لكن باعتبارهما مستقلتين عن الاستراتيجيات النصية (فعل القراءة: طليمات ، ص156-157)، في حين نظر أنهما في نظر آيزر يمثلان البنيتين الأساسيتين للاستراتيجيات النصية (acte de lecture p 161) وقد وقع ناظم عودة في الخطأ نفسه ، لأنه أخذ عن طليمات بدل آيزر (الأصول المعرفية : ناظم عودة ، ص154). ينظر : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة : عبد الكريم شرفي ، ص 202.
4 المرجع نفسه، ص202.

مما سبق، يُستخلص أمر غاية في الأهمية تقوم عليه افتراضات آيزر؛ حيث إن جميع اقتراحاته تجعل من القارئ طرفا أساسيا لفهم النص الأدبي وبنائه، وقد خصص عنصرا في نظريته أسماه القارئ الضمني*؛ لأنه وجد في مفهوم القارئ الضمني (le lecteur implicite) الأداة الإجرائية المناسبة لوصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ[1]، وهذا متعلق باهتمام نظرية التلقي بالقارئ والقراءة والعلاقة بينهما في النص، وهو اهتمام يركز على الجانب التواصلي في نظرية الأدب، حيث يُمنح التواصل بعدا آخر يميزه عن نظريات التواصل اللسانية والسيميائية[2].

يعد الناقد الأمريكي **واين بوث** (Wayne booth) أحد المصادر المهمة التي استقى منها **آيزر** مفهومه القارئ الضمني، وكان **بوث** قد طرح مفهوم المؤلف الضمني (implied author) حيث عدَّه بناء نصيا يصنعه المؤلف الحقيقي ليصبح صورته، وإن آراءه ووجهة نظره بوصفها ساردا ربما تتزامن أو لا تتزامن مع آراء ووجهة نظر المؤلف، وهو يختلف عن الإنسان الواقعي، بمعنى أن كل عمل قصصي يحتوي على صور ضمنية لمؤلف مختبئ[3]. بالإضافة إلى مناقشته لأنواع القراء الذين تم تناولهم قبله؛ مثل القارئ المتميز عند **ميشال ريفاتير** والقارئ العارف والقارئ غير الرسمي عند **ستانلي فيش** ، والقارئ المقصود عند **إروين وولف** (Erwin Wolf) والقارئ الأنموذجي عند **امبرتو ايكو** وهو ما سأتطرق إليه في عنصر نماذج القراء.

---

* يذهب حسن مصطفى سحلول إلى ترجمة القارئ الضمني بالقارئ المستتر. ينظر : نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : حسن مصطفى سحلول، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص13.

1 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص 185.

2 نظرية التلقي والنقد العربي الحديث : أحمد بوحسن، ص 18.

3 ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص 112-113.

هناك حسب **آيزر** في المقام الأول القارئ الحقيقي الذي يُعرف من خلال ردود أفعاله الموثقة، وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي وهو الذي يمكن أن تُسقَط عليه كل تحيينات النص الممكنة[1].

إن مفهوم القارئ الضمني بوصفه تعبيرا عن الدور الذي يقدمه النص ليس مستمدا من قارئ حقيقي، بل إن القوة الشارطة الكامنة وراء نوع من التوتر الذي ينتجه القارئ الحقيقي عندما يقبل الدور وينتج هذا التوتر بين النفس كقارئة وبين الذات المختلفة جدا في غالب الأحيان، تلك التي تذهب لأداء الفاتورات وإصلاح الحنفيات، فعندما تقرأ تلك الذات فقط تنطبق معتقداتها مع معتقدات المؤلف، باختصار يصنع المؤلف صورة لنفسه وصورة لقرائه، والقراءة الأكثر نجاحا هي التي يمكن فيها للذاتين المبدعتين، أي المؤلف والقارئ، أن يتوصلا إلى اتفاق تام[2].

وفي هذا يقول آيزر : « **إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية و التجاوبات التي تثيرها علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدد مسبقا بأي حال من الأحوال طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسميه، نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن القارئ الضمني. إنه مجسِد كل الاستعدادات المسبقة والضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي بل من طرف النص ذاته وبالتالي، فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص؛ إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي**»[3].

القارئ حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء، فالمصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق

1 فعل القراءة : آيزر ، ص 20.
2 المرجع نفسه، ص 33.
3 المرجع السابق، ص 29-30.

هذا المعنى المحتمل من خلال القارئ[1]،ولذلك فإن أي قارئ حقيقي، مهما كان، يُسند له دائما دور خاص يقوم به، وهذا الدور هو الذي يُكوِن مفهوم القارئ الضمني[2].

و يعد القارئ هنا بنية نصية لن تُنجَز بصفة كاملة إلا عندما تثير أفعالا مبنينة لدى القارئ، وسبب ذلك أنه بالرغم من أن المنظورات النصية نفسها تكون معطاة، فإن تجمعها التدريجي ونقطة التقائها النهائية ليستا مصاغتين لسانيا، ولهذا يجب تخيلهما، وهي النقطة التي تبدأ فيها البنية النصية بالتأثير على القارئ[3] .

يلخص **آيزر** مفهوم القارئ الضمني إلى نموذج متعال يجعل من الممكن وصف التأثيرات المبنينة للنصوص الأدبية ، ويعين دور القارئ الذي يمكن تعريفه من خلال البنية النصية والأفعال المبنينة، والبنية النصية تحدث وجهة نظر القارئ وبفضلها يجد القارئ نفسه في وضع يستطيع معه تجميع المعنى الذي قادته إليه منظورات النص، وهذا المعنى شيء يتصوره ذهن القارئ؛ وذلك أن بنية النص تحدث متتالية من الصور الذهنية تترجم نفسها داخل وعي القارئ، ويكون المضمون الحقيقي لهذه الصور الذهنية مصبوغا بمخزون التجربة الموجودة لدى القارئ. فالقارئ الضمني إذن وسيلة لوصف العملية التي بواسطتها تتحول البنيات النصية إلى تجارب شخصية من خلال نشاطات تصورية[4]. بيد أن هذا التصور الافتراضي للقارئ الضمني لم يعجب **روبرت هوليب**؛ إذ رأى أن النظر إلى القارئ الضمني كوجود نصي صرف سيكون مرادفا لبنية التشويق في العمل الأدبي، وتسميته بالقارئ سيكون لغوا ، إن لم يكن مضللا بكل ما للكلمة من معنى[5].

---

1 نظرية التلقي : روبرت هوليب، ص204.
2 فعل القراءة :آيزر، ص 30.
3 المرجع نفسه، ص32.
4 المرجع السابق، ص34-35.
5 نظرية التلقي : روبرت هوليب، ص 205.

وبصورة عامة فإن نظرية التلقي يغلب عليها التجريد الفلسفي لتأسسها على الفلسفة الظاهراتية والهرمينوطيقية، وبعض مصطلحاتها كالقارئ الضمني يمكن أن يكون أداة إجرائية لفهم تأثير النص في القارئ.

وطبيعي أن بعض مصطلحات هذه النظرية قد تخضع لتغيير محدد إذ وظفت بوصفها أدوات تفسيرية[1]. كما أن هذه النظرية تلتقى مع نظريات أخرى كالتفكيكية في بعض أهدافها ؛ خاصة في مجال تحرير عملية القراءة والاهتمام بالقارئ، بيد أن التفكيك يضع الظاهراتية موضع المساءلة[2].

يسعى **آيزر** إلى تصحيح الفكرة القائلة بأن القارئ مُلزم ـ في ضوء نظرية التلقي ـ بمتابعة ما رسمه بوصفه النماذج الأساسية لعملية القراءة، ذلك أن ما قصد فعله لا يعدو أن يكون وصفا ظاهريا لما يحدث أثناء القراءة، بل إنه لن يتقدم حتى بتعليمات لما ينبغي أن يكون عليه القارئ المثالي عندما يقرأ[3] .

وهذا يشير بوضوح إلى تعدد القراءات واختلافها من قارئ لآخر ليس في إنتاج معان مختلفة فحسب، بل أحيانا في وجهة النظر من المعنى الواحد، ويستدل **آيزر** على هذا الاختلاف بالنزاع الذي نشأ بين **ك.س. لويس** (C.S .Lewis) و **ف. ر. ليفيس** (F.R.Leavis) حول **ملتون**، وهو نزاع يلخصه **لويس** في هذا القول : ليست المسألة هي أننا نرى أشياء مختلفة عندما ننظر إلى كتاب الفردوس المفقود، بل هي أننا نرى الشيء نفسه، فيكرهه هو في حين أحبه أنا. فمن البديهي أن لهما المعايير نفسها، لكنهما يستنتجان خلاصات مختلفة تماما عن تلك المعايير[4].

---

1 ينظر: القارئ في النص: نبيلة إبراهيم، ص 105
2 استراتيجيات القراءة : بسام قطوس، ص 18.
3 القارئ في النص: نبيلة إبراهيم، ص 107.
4 فعل القراءة : آيزر، ص 17-18.

مهمة القارئ هي توضيح المعاني الكامنة في النص، وينبغي ألا يقتصر على معنى واحد، ومن الواضح أيضا أن المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبدا إنجازه من خلال عملية القراءة[1]؛ لأن القارئ في مواجهته للعلامات والرموز المختلفة في نص ما يحاول أن يقيم علاقات بين بعضها بعضا تقود إلى تماسك نشاطها، حيث يشكل وحدات كلية خلال عملية مشاركته في إنتاج المعنى، فإذا حدث شيء يخالف الوحدة الكلية المتخيلة، فإن القارئ يحاول عندئذ أن يعيد للأشياء تآلفها خلال سلسلة من المراجعات[2]، وهذه المراجعات هي بالضبط ما يجعل المعنى يتعدد لوجود توتر بين النص والقارئ.

وحتى في حالة القارئ الجامد المعطلة معتقداته ينشأ توتر بينهما، فهناك دور يقدمه النص وهناك الاستعداد الخاص بالقارئ الحقيقي الجامد، وبما أنه لا يمكن لأحدهما أن يسيطر على الآخر ، إلا أن الدور الذي يقترحه النص سيكون هو الأقوى لكن ميل القارئ لن يختفي تماما[3]. ويمكن القول هنا ـ في حالة القارئ الجامد ـ إن تحقيق الجمالية سيكون في اتجاه واحد هو اتجاه النص، على الرغم من محاولة **آيزر** إنكار ذلك.

ترى نظرية التلقي أن قراءة عمل من أعمال الماضي يتيح للقارئ إعادة تكوين السياق التاريخي الذي ظهر فيه العمل موضوع القراءة، ويمكن تصور العلاقة على هيئة سؤال وجواب أو على شكل مشكلة وحلها، ومن ثمة عُدَّ العمل جزءا لا يتجزأ من تكوين الواقع الذي أنتج فيه[4]، كما ترى أن مفهوم القارئ الضمني مفهوم افتراضي، ومع ذلك فهو ليس شخصا خياليا في النص، بل هو دور يتحقق في كل نص، ويستطيع كل قارئ أن يتحمله، حيث يصبح نقطة الارتكاز لبناء استجابة العمل الأدبي، وبناء المعنى من خلال فعل الفهم.

---

1 المرجع نفسه، ص 13.
2 نظرية التلقي : روبرت هوليب، ص 215.
3 فعل القراءة : آيزر، ص 33.
4 القارئ في النص: نبيلة إبراهيم، ص 107.

وقد جعلت هذه الرؤية وغيرها بعض الناقدين يَسِم النظرية بأنها انطباعية جديدة، مادامت الانطباعية منهجا حرا، يسعى القارئ من خلالها إلى أن ينقل ما يشعر به تجاه النص الأدبي، تبعا لتأثره الآني والمباشر بذلك النص، وسيلته الأساسية في هذا المسعى الذوق الفردي الذي يعكس تأثر الذات الناقدة بالموضوع الإبداعي[1].

ولكن بعضهم الآخر يفند هذه المزاعم؛ حيث يرون أن وصف نظرية التلقي بالانطباعية، قصد التقليل من شأنها، أمر غير صحيح، لأن النظرية حسبهم تتجنب الذوق الذاتي الخالص إلى ذاتية موضوعية أو التلقي الإيجابي الذي تكونه بنية الفهم المعرفية لدى القارئ[2].

ويؤكد آيزر ذلك بوضوح في قوله : « **يمكننا القول بكل ثقة إن اللاتحديد النسبي للنص يسمح بمجموعة من التحيينات، ومع ذلك فهذا ليس مطابقا لقولنا إن الفهم اعتباطي؛ لأن مزيج التحديد واللاتحديد يشرط التفاعل بين النص والقارئ ولا يمكن لمثل هذه العملية ذات الاتجاهين أن تسمى اعتباطية**»[3].

يمكن القول كخلاصة إن التلقي عند **آيزر** ينبني على افتراضات **رومان إنغاردن** في مسألة البياضات ومواقع اللاتحديد، وتقوم نظريته على مفهوم القارئ الضمني الذي هو نموذج يقوم على إمكانية وصف آثار النصوص الأدبية من خلال متلقيها. وهو يمنح المتلقي دورا بالغ الأهمية في بناء المعنى ، لأن العمل الأدبي عنده لا يأخذ تجسيده الحقيقي إلا حين يتواصل معه القارئ. حيث يجعله في مكان ما بين الأثر وذات المتلقي، هذا الأخير الذي يملأ مواقع التحديد (الفراغات) حتى يتم له بناء المعنى تاما وكاملا، ويمكن أن يختلف مع غيره من القراء في هذا المعنى لاختلاف مرجعياتهم.

7 - نماذج من القراء:

1 فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة : عبد القادر عبو ، ص9.
2 نظرية التلقي أصول وتطبيقات: بشرى موسى صالح، ص 7.
3 فعل القراءة : آيزر، ص 16.

النقد الموجه للقراء ليس حقلا واحدا وإنما هو حقول عدة، وليس طريقا مفردا أو سالكا ، إنما هو متشعب ومتشابك في المشهد النقدي المعاصر بصورة تفزع القارئ غير المحترف[1]، ذلك أنه على الرغم من الاهتمام بالقارئ الذي أصبح البؤرة النقدية اللافتة للانتباه في العقدين الأخيرين، إلا أن المقاربات النقدية تزخر بتنوع شديد، فقد تولدت من رحم القراءة والتلقي مفاهيم ونظريات تحكمها استراتيجيات تأويل مختلفة، ولم يمنع ذلك من وجود امتزاج يصل إلى حد صناعة الارتباك وتداخل الحدود بين النظريات المختلفة مما يُصعِّب التصنيف[2].

والقراء أصناف مختلفة يُقسَّمون تقسيمات متعددة حسب معايير معينة؛ فمنهم من يقسمهم إلى قسمين: قارئ مفترض وحقيقي، فالافتراضي مثل القارئ الضمني والقارئ المثالي[3]، والحقيقي نحو الذي تُوثَق ردود أفعاله على النص.

وهناك من يقسمهم إلى ثلاثة أنواع ؛ الأول هو الذي يستمتع من دون أن يصدر حكما، والثالث هو الذي يصدر حكما دون أن يستمتع، وبين هذين النوعين فرع يصدر حكما في أثناء استمتاعه، ويستمتع في أثناء إصداره الحكم[4]،وغيرها من التقسيمات التي تأخذ اشكالا متعددة متأثرة بخلفيات معرفية وفلسفية .

أبسط أنواع القراء هو القارئ العادي الذي يختلف عن الناقد والعالم؛ فهو أقل ثقافة منهما، كما أنه لم يُمنح مواهب كثيرة، والقراءة بالنسبة إليه متعة قبل أن تكون سبيلا إلى المعرفة أو مجالا لتصحيح آراء الآخرين. وهو فوق كل هذا قادر بطريقة فطرية أن يصنع من جميع المفارقات التي يلتقي بها نوعا من الكل، بصنع صورة رجل أو مخطط عصر أو نظرية في فن الكتابة، وكثيرا ما يصادف أثناء

1 ينظر: تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور (مقالات في الجمهور والتأويل): سوزان روبين، ص 19.
2 المرجع السابق، ص 8-9.
3 دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي وميجان الرويلي، ص283.
4 نحو علم اجتماع للقراءة (القارئ في النص): جاك لينهارت، ص239.

القراءة بعضا من المعلومات الضعيفة البعيدة عن المنطق التي تحقق له الرضى الوقتي، إذ تبدو كالأشياء الحقيقية وتتيح له الحب أو المزاح أو المناقشة[1].

وفي هذا يقول أحد النقاد: « **إنه ليسعدني أن أتفق في الرأي مع القارئ العادي، فإدراك القارئ الفطري الذي لم يفسده التحيز الأدبي المكتسب بالمهارات الرفيعة والتعصب العلمي يجب أن يكون هو القول الفصل الذي يقرر أسس التفوق في الشعر**» [2].

لقد تناول مسألة القارئ كثير من النقاد باختلاف مشاربهم وجذورهم الفلسفية ولا يمكن بأي حال من الأحوال الإحاطة بهم جميعا، لكني سعيت بما توفر لي من مراجع إلى الإشارة إلى جهود بعضهم ممن كان لهم أثر في الفكر النقدي الغربي المعاصر من أمثال **رولان بارت** و**امبرتو إيكو** و **ميشال ريفاتير** و**ستانلي فيش** و**ويان بوث** وغيرهم.

7 – 1 القارئ عند جون بول سارتر:

يرى **جون بول سارتر** أن الطبيعة الإنسانية تتميز بكونها كاشفة (dévoilante) أي أن الإنسان هو الوسيلة التي بواسطتها تتجلى الأشياء، ولكن إذا كان المتلقي هو الذي يكشف عن وجود الكائن فليس هو الذي ينتجه أو يصنعه، بمعنى أن الظواهر في العالم مستقلة عن المتلقي في وجودها[3] ، وهذا عكس النظرة الظاهراتية عند **هوسرل** مثلا.

ينظر **سارتر** إلى القارئ في إطار نظرة شمولية تتكئ في كثير من جوانبها على فلسفته الوجودية التي تميل إلى الحرية التامة في التفكير بدون قيود وتؤكد على تفرد الإنسان ، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ولا يحتاج إلى مُوجِه، كما أن هذه النظرة لا تقتصر على رؤية القارئ فقط بل تشمل المؤلف والنص أيضا.

---

1 القارئ العادي : فرجينيا وولف. تر/ عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، 1971م، ص7.

2 المرجع نفسه، ص7.

3 ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص 129.

فكل كتاب يؤلفه مؤلف ما هو إلا « **دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للمرء، إذ في كل إنسان جنوح خفي إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع، وإلى العقل والجنون في شؤون يومه، وإلى عواطف قابلة للثبات، وإلى أنواع عابرة من العناد، وإلى أشكال من التطير، وإلى ما قد يجلب له الرشد من مغانم حديثة، وإلى حقائق واضحة أو جهالات وإلى طرق خاصة في المحاجة مما صيرته العلوم تقليدا حديثا جاريا في مختلف الميادين، وإلى آمال ومخاوف، وعادات من الحساسية والخيال، وحتى من الإدراك، ثم إلى تقاليد وقيم موروثة، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ، هذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذي ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته، وعلى أساسه ينجز القارئ تحرره الخاص**»[1].

المؤلف عند **سارتر** نتيجة لبيئته، وفي هذا يتبنى فكرة **تين*** حول تأثير البيئة، لكن الجمهور على النقيض من ذلك لأنه انتظار وفراغ يملأ[2]، ولا يؤيد **سارتر** الفكرة القائلة إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ، كما يمكن أن يقال أيضا إن الكاتب ـ حينما يختار قارئه ـ يفصل بذلك في موضوع كتابه، ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كُتبت له، ففكرة تحديد صورة القارئ من قبل المؤلف لا تصح دوما[3].

يقسم **سارتر** القراء إلى نوعين بالنسبة لكل كاتب ؛ فهناك جمهور واقعي وآخر إمكاني، الجمهور الواقعي هو القوى المحافظة المشكلة من الطبقات المهضومة التي ليس لها فراغ للقراءة والتذوق،

---

1 ما الأدب : جان بول سارتر. تر/ محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، [د.ط]، القاهرة، مصر،[د.ت]، ص 69.

* يقصد نظرية تين في تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضي الوطني في الإنتاج الفكري لكل شعب.

2 المرجع نفسه، ص73.

3 المرجع السابق، ص 69.

والجمهور الإمكاني هو قوى التقدم، وبين هذين الجمهورين يقع شقاء الكاتب، فإذا اتسع الجمهور الواقعي ليشمل الجمهور الإمكاني يصل الأدب إلى حد التحرر التام بأن يصير قوة هدم بوصفها قوة ضرورية للبناء، بيد أن **سارتر** يميل إلى الاعتقاد بأن مثل هذا الجمهور لا وجود له الآن، ومن المشكوك فيه أن يكون مستقبلا[1].

يعتقد **سارتر** أن علاقة الكاتب بالجمهور اليوم علاقة سلبية ؛ فالقارئ ينتظر ما يُفرض عليه من أفكار أو من شكل فني جديد، وهو الكتلة الجامدة التي تتجسد فيها فكرة الكاتب، ووسيلة القارئ في الرقابة غير مباشرة وسلبية، فعلاقة المؤلف بالقارئ شبيهة بعلاقة الذكر بالأنثى (يقصد الهيمنة)، وما ذلك إلا لأن القراء مجرد طريق للإعلام[2].

يذهب **سارتر** إلى أن العقل يميل إلى الإضمار لأن اللغة إضمارية، وأن أهل العصر الواحد والمجتمع الواحد الذين عاشوا الأحداث نفسها، وواجهوا المسائل نفسها لهم في حلوقهم مذاق واحد وعليهم تبعة مشتركة بعضهم مع بعض، ولذا لا حاجة إلى الإطالة في الكتابة، في حين أنه لو اضطر ـ مثلا ـ أن يقص قصص الاحتلال الألماني على جمهور أمريكي لأحتاج إلى كثير من التحليل والحيطة[3]، بل إن الزمن وحده يمكن أن يكون مغيرا لذوق الجمهور.

ويضرب مثلا بقصة **فركور*** (vercors) التي تريد أن تحارب ـ في فكر الطبقة البرجوازية الفرنسية عام 1941م ـ آثار المقابلة بين **بيتان** (Philippe Pétain) **و هتلر** (Adolf Hitler) في مدينة منتوار، وظلت بعد عام ونصف من الهزيمة حية لاذعة قوية الأثر، ولكن بعد نصف

---

1 ينظر: المرجع نفسه، ص79.

2 المرجع نفسه، ص73.

3 المرجع نفسه، ص 67.

* قصة فركور للكاتب الفرنسي جون برولر (jean bruller) الملقب ب فركور (vercors) 1902م – 1991، له قصص عديدة منها صمت البحر (le silence de la mer) وهي المقصودة بحديث سارتر. ينظر : ما الأدب : سارتر، ص 70.

قرن لن تستهوي أحدا، بل سيرى فيها الجمهور الذي ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزيلة عن حرب عام 1939[1].

يرسم **سارتر** قارئه رسما خاصا؛ فليس هو بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار ميكروميجاس* ، وليس هو نموذج الساذج* كما أنه ليس هو الإله، فليس فيه جهل الساذج الوحشي الذي يحب أن يُشرح له كل شيء، حتى البدائيات، وليس هو روحا ولا صفحة بيضاء، وليس عالما بكل شيء، شأن الإله أو أحد من الملائكة، إنما هو الذي أكشف له بعض مظاهر العالم، فاستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه ما لا يعلم، وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام، ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى[2].

7 – 2 القارئ عند بارت:

لم يشتهر **بارت** بتشييد موقف نظري محدد خاص به نحو الأدب التزم به بعناد على مر السنين، بل العكس، فقد عُرف عنه سرعة الحركة وتجاوز المواقف باستمرار متجها في كثير من الأحيان

---

1 المرجع نفسه، ص 72.

* ميكروميجاس (micromégas) : اسم مأخوذ في الأصل عن صفتين يونانيتين، أولاهما micro صغير والثانية megas كبير، والاسم على بطل قصة فلسفية لفولتير بالاسم نفسه صدرت عام 1572م، والفكرة الفلسفية في القصة هي نسبية الأبعاد وضآلة الأرض والنوع الإنساني في العالم، وميكروميجاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشعري اليمانية، يزور الأرض في صحبة أحد سكان زحل، وتدور محادثات بينهما وبين فلاسفة الأرض، ويدهشان من قيام الحرب بين هذه الحشرات الصغيرة التي هي الناس ويتعجبان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خُلق من أجلهم. ينظر : ما الأدب : سارتر ، ص68.

* الساذج (l'ingénu) قصة فلسفية أخرى لفولتير تحمل الاسم نفسه، نُشرت عام 1767م، وهو فتى وُلد في كندا من أبوين فرنسيين، ولكن نشأ حتى سن العشرين بين هنود أمريكا، ثم أتى بعد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قسيس وأخته على أساس أنه ابن أخيهما، وقد حملته سذاجته وصراحته وذوقه الفطري على أن ينقد كثيرا من أمور الكاثوليكيين حين أصبح كاثوليكيا، والساذج يقع في مآزق تثير الضحك، ولكن ذات معان عميقة، نتيجة لاصطدام فطرته السليمة مع مساوئ العادات السائدة وسوء استغلال النفوذ في المجتمع. ينظر : المرجع نفسه، ص68.

2 المرجع السابق، ص 68.

وجهات لم تكن في الحسبان، وكل كتاب ينشره هو تجاوز لأفكاره السابقة[1].

يميل **بارت** إلى الحرية، لأنه كان متأثرا بالوجودية السارترية ولا تزال بعض بقاياها موجودة فيه، تتجلى بشكل خاص في كرهه الشديد الذي عبر عنه للفلسفة الجوهرية التي ناصبتها الوجودية العداء، والجوهرية تؤمن بأن في كل فرد إنساني جوهرا نهائيا لا يتغير يفرض علينا التصرف أثناء مسيرتنا الحياتية ضمن حدود يمكن التنبؤ بها على نحو ما، وهي من الفلسفات الحتمية، أما الوجودية فتؤمن على العكس من ذلك بحرية الفرد الإنساني في التغير المستمر والهرب من قبضة الماضي أو أي تشديد نهائي يفرضه الآخرون فالوجود يسبق الجوهر حسب **سارتر**[2].

ينظر **بارت** ـ فيما يخص مسألة التلقي، إلى الجمالية على أنها توحد متعة المتلقي للموضوع المؤلف عبر الوسيط اللساني، بينما يجدها **ياوس** في الطريقة التي يؤول فيها المتلقي العمل الأدبي[3].

ينبغي التعرض لرؤية **بارت** حول المؤلف والنص أولا، ثم استقراء وضعية القارئ عنده ثانيا، مع التشديد على حرية الحركة الفكرية التي يتسم بها؛ وهي التي تجعل أفكاره شديدة الانسيابية ولها قابلية التغير في كل مرة، وعلى هذا الأساس سيتم مقاربة أفكاره.

يرى **بارت** أن العمل الأدبي لا يمكن أن يخضع إلى أي قاموس لأنه كلام آخر عميق وواسع ورمزي وذو معان متعددة[4]؛ لأن النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها بعضا وتتحاكى وتتعارض[5].

---

1 البنيوية وما بعدها : جون ستروك، ص 65.
2 المرجع نفسه، ص 66.
3 الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص 135.
4 ينظر : النقد البنيوي للحكاية : رولان بارت. تر/ أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص31.
5 درس السيميولوجيا : رولان بارت. تر/ عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 1993م، ص87.

ولا تعني فكرة تعددية النص أنه يشتمل على معان عدة فحسب، بل إنه يحقق تعدد المعنى ذاته، وهو تعدد لا يؤول إلى أية وحدة، وليس النص تواجدا لمعان، إنما هو مجاز وانتقال. بناء على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل حتى ولو كان حرا، إنما يخضع لتفجير وتشتيت[1].

لهذا يعترض على النقاد الأكاديميين حيث يذهب إلى أنهم يعانون مما دعاه العمى الرمزي؛ فهم لا يرون إلا معنى واحدا في النصوص التي يتناولونها، وذلك المعنى هو عادة حرفي جدا ، يعدونه بعد ذلك كمعنى النص الثابت، وأي بحث عن معان مكملة أو بديلة مضيعة للوقت، إنهم أناس ضيقو الأفق متسلطو المزاج يتوهمون أنهم علميون بينما هم متزمتون في آرائهم بشكل بين[2].

فالنص ـ ضمن هذه الفكرة ـ ليس مجموعة من الكلمات أو الجمل التي تصدر عن كاتب عبقري، وليست الكتابة مجموعة أفكار توجد أولا في الذهن ثم ينسخها في شكل حروف، وبالتالي ليست الكتابة رسالة يؤديها الكاتب وتحمل معنى محددا وأحاديا، وإنما هي مجال متعدد الأبعاد، فالنص نسيج من الاقتباسات القادمة من مراكز ثقافية مختلفة[3].

والنص وإن كان بنية، لكنها بنية لا مركز لها ولا تعرف الانغلاق[4]؛ لأن النص ممارسة دلالية وتناص[5] ، وهذا ما يجعل القارئ متحررا من سلطة المفاهيم والماهيات والصور والغايات، لكون النص علامة على انعدام السلطة[6].

---

1 المرجع نفسه، ص 62.
2 ينظر : البنيوية وما بعدها : جون ستروك، ص 71.
3 من سلطة النص إلى سلطة القارئ (رولان بارت نموذجا) : عبد العزيز السراج، مجلة البيان، ع444، رابطة الأدباء في الكويت، يوليو 2007م، ص 87.
4 درس السيميولوجيا : رولات بارت. تر/ عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 1993م، ص 62.
5 من سلطة النص إلى سلطة القارئ : عبد العزيز السراج، ص 86.
6 ينظر : درس السيميولوجيا : رولان بارت، ص 23.

لا تتكون نقطة التقاء النص عند المؤلف، بل عند القارئ، لأنه الفضاء الذي ترتسم فيه كل الاقتباسات[1]، حيث يقيم القارئ علاقة رغبة مع النص[2]، وتكون العملية مجرد لعب (ludique)؛ لأن الأدب حسب **بارت** ليس حقلا للمعارف (mathésis) ومحاكاة للواقع (mimesis)، إنما هو فضاء لغوي مفتوح على لعب العلامات[3].

لا يتشكل معنى عمل أدبي وحيدا، فالمؤلف لا ينشئ أبدا إلا افتراضات معنى أو أشكالا يملؤها القارئ[4]، حيث إن قارئ النص شبيه بذات مرتبكة وفارغة تتجول قرب واد ينحدر في أسفله نهر، وما يدركه متعدد، يصدر عن مواد ومستويات متنوعة؛ من أضواء وألوان وخضرة وحرارة وهواء وضجيج وزقزقة وأصوات أطفال وحركات وملابس. كل هذه الأشياء تكاد تُدرك على حدة: إنها تخضع لقواعد معروفة، بيد أن المزج بينها متفرد، وهو ما يحدد النزهة في اختلافها الذي يمكن أن يتكرر كاختلاف مع النزهات السابقة [5].

إذا كانت القراءة ـ في نظر **بارت** ـ جوابا عن سؤال الكتابة أي ملء لبياضاتها فإن هذا الجواب يقدمه كل واحد من القراء مع ما يحمله من تاريخ ولغة وحرية، وحيث إن التاريخ واللغة والحرية في تحول لانهائي، فإن جواب العالم للكاتب لانهائي أيضا، ولذلك لا يكون العمل أدبيا حقا إلا عندما يكون موسوما بالرمز، فلا حدود لدلالاته مثلما لا حدود لقراءاته وتأويلاته، وهذا ما يفسر مفهومي النص الجمع (le texte pluriel) والقراءة الجمع (lecture pluriel) عند **بارت**[6].

يرفض **بارت** قول هؤلاء الذين ينتقدون الكتابة الجديدة ذات المعنى الغائب باسم نزعة إنسانية تريد ـ بنوع من النفاق ـ أن تناصر

1 المرجع نفسه، ص87.
2 ينظر: النقد البنيوي للحكاية : رولان بارت، ص 88.
3 من سلطة النص إلى سلطة القارئ : عبد العزيز السراج، ص 85.
4 ينظر : النقد البنيوي للحكاية : رولان بارت، ص 8.
5 درس السيميولوجيا : رولان بارت ، ص 63.
6 من سلطة النص إلى سلطة القارئ : عبد العزيز السراج، ص 87.

حقوق القارئ؛ إذ يرى أن هذا القارئ لم يحظ قط باهتمام النقد الكلاسيكي، وأنه لم يُعامل إنسانيا في الأدب الكلاسيكي ، في حين هذه الكتابة الجديدة وضعت القارئ في منزلة رفيعة ، فلا يمكن الانفتاح على المستقبل إلا بالدعوة الجديدة التي تقول إن ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف[1].

والجديد في فكرة موت المؤلف **لبارت** دعوته إلى ترك القراء أحرارا في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحرارا في أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا ـ حين يشاؤون ـ تقلبات الدال وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول[2].

إن الكتابة الجديدة أو النصوص الأدبية الجديدة تقتضي قراءة حقيقية تضطلع بإثبات ذاتها والتي ستكون قراءة مضللة وطائشة (folle) ليس لأنها تبتكر معان غير محتملة (معان مضادة) أو لأنها تهذي، بل لأنها تدرك التعددية التزامنية للمعاني ولوجهات النص وللبنيات[3].

هذه القراءة الحقيقية هي قراءة إيجابية أو فاعلة تنخرط بدون ضمانات في حركية تشكيل المعنى، لأن العلاقة عند **بارت** بين الكتابة والقراءة ليست علاقة إرسال واستقبال أو علاقة إنتاج واستهلاك، إنما هي علاقة تشكلت وفق منطق خاص هو منطق السنن النصي الذي لا يلزم القراءة باتخاذ وجهة معينة، بل يبني ملابسات دلالية تعطيها حق المبادرة والمثابرة، وتسمح لها باقتحام منطقة الإنتاج بإعادة ترتيب أنظمة الكتابة وتشغيلها لصنع معنى النص أو أحد معانيه[4].

ويرى **بارت** إن جميع المشاكل التي تطرحها القراءة ستختفي يوم نتمكن من جعل القارئ كاتبا بالقوة، فإذا قرأنا ما يظهر أنه عسير

---

1 ينظر : درس السيميولوجيا : رولان بارت، ص 87.
2 مناهج النقد الأدبي : يوسف وغليسي، ص 171.
3 من سلطة النص إلى سلطة القارئ : عبد العزيز السراج، ص 88.
4 المرجع نفسه، ص88.

القراءة، متابعين حركة كتابته فإننا لا بد أن نفهمه جيدا، وبطبيعة الحال، فالأمر يتطلب تغييرا بل تربية ومن أجل ذلك ينبغي القيام بتغيير اجتماعي[1].

وعموما يقسم **بارت** القارئ في عملية القراءة إلى أربعة أنواع[2]:

1- القارئ الفيتيشي (le lecteur fétichiste) الذي يتلذذ بمناطق معينة في جسد النص.
2- القارئ الهيسيتري (le lecteur hystérique) الذي يستهلك النص ويعجز عن تحليله أو نقده وتأويله.
3- القارئ المهووس وهو نقيض الهيستيري يجد لذته في الحرف واللغات الواصفة أي القارئ الناقد الذي يتخذ العمل موضوعا للتأمل والتحليل.
4- القارئ البارانوياكي (le lecteur paranoïaque) الذي ينتج على هامش القراءة نصا هذيانيا أي الكاتب.

تتخذ ملاعبة القارئ للنص شكلين اثنين؛ شكل مجاوز للنص حيث لا يكون اللعب مقننا بالكتابة، بل بالعلاقة الشخصية التي يقيمها القارئ مع النص، حيث يمكنه بحسب أهوائه ونزواته أن يقرأه بالإجهاز عليه أو القفز على بعض مناطقه. وشكل محايث للنص، حيث يكون اللعب مقننا بالكتابة، فيكون القارئ وحده من يستطيع السيطرة على التراكب السنني للنص وعلى تعدد مناطق الإصغاء إليه[3].

يفرق **بارت** بين الناقد والقارئ؛ حيث يميل إلى الاعتقاد بأن الناقد لا ينبغي أن يكون صوتا محترما لقراءة الآخرين، ولا ينبغي أن يكون قارئا فوضه قراء آخرون التعبير عن مشاعرهم الخاصة بحكم معرفته وقدرته على الحلم ، فثمة انفصال بين القارئ والناقد، ففي

1 ينظر : درس السيميولوجيا : رولان بارت، ص 52-53.
2 من سلطة النص إلى سلطة القارئ : عبد العزيز السراج، ص 89.
3 من سلطة النص إلى سلطة القارئ : عبد العزيز السراج، ص 89.

حين أنه يُجهل كيف يتحدث قارئ إلى كتاب، يُلاحظ أن الناقد مجبر على أن يتخذ نبرة متميزة بالتأكيد والجزم[1].

7 – 3 القارئ عند جيرالد برانس (القارئ المثالي):

وضع **جيرالد برانس** (Gerald Prince) تقسيما للقراء على هذا النحو[2]:

1- القارئ الحقيقي : وهو الذي يمسك بالكتاب.
2- القارئ العرفي: وهو الذي يفترضه المؤلف، وهذا القارئ يمتلك بعض الخصائص الذوقية والقدرة على قراءة النص.
3- القارئ المثالي : وهو الذي يؤيد النص ويوافق على ما جاء فيه.

والقارئ المثالي (ideal reader - lecteur idéal) هو الذي يفهم النص السردي فهما جيدا ويصدق كل كلمة من كلماته، ويستوعب أدق تفاصيله وغاياته. إنه الأقدر على تجلية المستعصي وفتح الموصد وهو لذلك نموذج يأمل المؤلف أن ينسج قارئ أثره الواقعي على منواله[3]. وكل هذه الأنواع ينبغي أن تميز على الرغم من أن طريقة هذا التمييز ليس واضحة دائما[4].

يعتقد **برانس** أن القراءة فعالية تفترض قبلا وجود نص (وهو مجموعة من الرموز اللغوية الواضحة بصريا يمكن استخلاص المعنى منها)، ووجود قارئ فاعل له القدرة على استخلاص المعنى من ذلك النص، حيث يتولد تفاعل بين النص والقارئ؛ أين يكون القارئ قادرا على الإجابة عن بعض التساؤلات التي تدور حول النص[5].

---

1 ينظر : النقد البنيوي للحكاية : رولان بارت، ص85.
2 القراءة الحرة الشمولية: صالح جديد، ص68.
3 معجم السرديات : محمد القاضي وآخرون، ص 317.
4 نقد استجابة القارئ : جين تومبكنز، ص21.
5 ملاحظات عن النص بوصفه قارئا (القارئ في النص) : جيرالد برانس، ص 261.

ويقدم **جيرالد** هذا المثال:

«أمال برأسه يمينا وشمالا بضع مرات.

لكي نجيب عن سؤال مثل: ما الذي قصده بإمالة رأسه بهذا الشكل؟ يتعين على القارئ أن يعرف معنى هذا الفعل والذي يدل ضمنا وطبقا لبعض الشفرات الثقافية على النفي أو الاستنكار ويدل ضمنا وطبقا لشفرات ثقافية أخرى على الموافقة والاستحسان، لذلك يعتمد فهم القارئ على الشفرة الثقافية التي بموجبها تروي الأفعال والأحداث والمواقف »[1].

يدعو **جيرالد برانس** إلى عدم الخلط بين المروي له والقارئ؛ لأن الراوي قد يحدد المروي له بمصطلحات الجنس (سيدتي العزيزة) أو الطبقة (السيد) أو الموقف (القارئ في كرسيه) أو العرق (أبيض) أو السن (ناضج) ومن الواضح أن القراء الفعليين قد يتطابقون أو لا يتطابقون مع الشخص الذي يخاطبه الراوي، فقد يكون القارئ الفعلي عامل تعدين شابا أسودا يقرأ في فراشه[2].

كما أنه لا ينبغي فهم دور المروي له على أنه دور من يتلقى فقط، وينفعل بما يُرسل إليه، فوظائفه أكثر من ذلك، وقد حددها **برنس** بأنها تتصل بنوع التوسط بين الراوي والقارئ، وفي الكيفية التي يُسهم فيها بتأسيس هيكل السرد وتحديد سمات الراوي، وكشف مغزى النص، وتنمية حبكة الأثر الأدبي وتحديد مقاصده[3].

يقود هذا الأمر إلى استعراض مفهوم القارئ في الخطاب السردي؛ حيث يطلق عليه المروي له، وهو يتنزل في الخطاب باعتباره عملا ينجزه قائل[4]، و يعرفه **جيرار جينت** (Gerard Genette) بأنه مثل الراوي؛ هو واحد من العناصر التي تكون الموقف القصصي

---

1 المرجع نفسه، ص264.
2 نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: عبد الناصر حسن محمد، ص 93.
3 التلقي والسياقات الثقافية: عبد الله إبراهيم، ص 11.
4 معجم السرديات : محمد القاضي وآخرون، ص 414.

وهو يشغل بالضرورة ذات الموضع السردي، أي أنه لا يختلط مع القارئ حين يكون مُضمرا كما أن الراوي لا يختلط مع الكاتب[1].

ووجوه المروي له ثلاثة[2]:

الأولى؛ المروي له المسرود له وهو في الوقت نفسه شخصية روائية، وفي هذا النوع يشترك المروي له في أحداث الحكاية المسرودة. نحو ما جاء في قصة بعنوان ثلاث رسائل أوروبية، في الرسالة الأولى تكتب الراوية **أدنا** إلى المروي له **مروان** فتحدثه عن ذكرياتها وعن حياتها الزوجية وعن حادثة أليمة جرت لها خلال زيارتها لباريس أثناء الثورة الجزائرية.

الثانية؛ المروي له المنادى، وهو ذلك القارئ النكرة الذي لا هوية حقيقية له، والذي يناجيه السارد خلال مجرى الأحداث ويلفت اهتمامه إلى هذه النقطة أو تلك، وهذا المروي له المخاطب ليس شخصية روائية فهو لا يتدخل أبدا في أحداثها ولا يؤثر في تطورها. نحو ما كان يقوم به **جرجي زيدان** حين يعلق على هذه الصفة أو الصفات لبعض الشخصيات أو لإيضاح حدث تاريخي (**وأنت تعرف أن العباسيين ينتسبون إلى...)** أو (**ولا ينسى قارئنا أن السلطان عبد الحميد قد تسلم العرش...)**.

الثالثة؛ المروي له المنزوي جانبا أو المستتر وهو ليس موصوفا في النص ولا يحمل اسما ولا هوية، ولكنه موجود ضمنا من خلال الثقافة والقيم التي يفترض أنها موجودة عند من يتوجه إليه النص.

كما يمكن الاستشهاد بهذا المثال ـ من رواية الوجوه البيضاء **لإلياس خوري** ـ في سبيل فهم صورة القارئ في الخطاب السردي[3]:

(م1) **تقف أمامه متمهلة، يجلس على الرصيف، ويأخذ من جيب معطفه خبزا ويأكل، يلفت إليها.**

---

1 نظريات القراءة والتأويل وقضاياها : حسن مصطفى سحلول، ص 43.

2 المرجع نفسه، ص 45-46.

3 معجم السرديات : محمد القاضي وآخرون، ص 415.

(م2) الله يخليك شربة ماء.
(م3) تدخل إلى الغرفة وتعود حاملة قنينة ماء.
(م4) والشوارع فارغة، لكن الحرب انتهت ودخلت كل جيوش العالم إلى البلد من أجل إيقاف هذه الحرب، وهي حزينة، راحت على الذي راح، الذين ماتوا ماتوا، كانت تعتقد أن الحرب ستميت الجميع [...] والحرب انتهت يعني ستقف هكذا مع البشير الحاراتي الذي يتمقطع بها [...] هي لا تعرف ولا تجرؤ على السؤال.

يشتمل هذا المثال على ثلاثة أنواع من الملافيظ ؛ النوع الأول يمثله (م1وم3) وفيه يتكلم الراوي متوجها بكلامه إلى مروي له غير معين هو المقول له المتخيل الأول. أما (م2) فملفوظ تقوله الشخصية لتتوجه به إلى مقول له آخر هو الشخصية التي ورد ذكرها في (م1). وأما النوع الثالث فيمثله (م4) الذي هو ملفوظ من جنس الخطاب غير المباشر الحر، وفيه يتحدث الراوي بلسان الشخصية التي تتوجه إلى نفسها بالكلام، فهي القائلة قولا صامتا، وهي المقول له في الوقت نفسه. وكل الملافيظ (م1، م2، م3،م4) ينجزها المؤلف إلياس خوري، يتوجه بها إلى مقول له أشمل هو القارئ، وكثيرا ما تتلاقى هذه الأنواع وتتقاطع في النص الأدبي تقاطعا ينشأ عنه ما يسمى تعددا صوتيا[1].

7 – 4 القارئ عند امبرتو إيكو (القارئ النموذجي):

يقوم مشروع **إيكو** التأويلي على التأكيد على انفتاح العمل الأدبي ولا نهائية إمكاناته التأويلية من ناحية، والحرص على وضع جملة من المعايير والقواعد والحدود التي تحكم عملية التأويل من ناحية ثانية، وهذا في حقيقة أمره رد فعل على مقولات الفكر التفكيكي، والفكر البراغماتي المتأثر بالتفكيكية التي أصبحت تميل إلى منح المؤول الحرية الكاملة في تأويل النص حيث لا حدود ولا ضوابط[2].

1 معجم السرديات : محمد القاضي وآخرون، ص 415-416.
2 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص56.

يسعى **إيكو** إلى تأويل حر وواع؛ ذلك إن الانفتاح المفرط الذي أصبحت تعرفه الأعمال الأدبية الحديثة والمعاصرة، جعلها تمنح إمكانيات تأويلية هائلة، بلغ اختلافها درجة التناقض والتعارض فيما بينها، بل ودرجة الإقصاء والإلغاء المتبادل[1].

و لا يعني هذا أن يكون التأويل لاغيا للتعدد، بل يجعله **إيكو** سيرورة منتهية؛ فالتعدد وارد تفرضه الحاجات الإنسانية المتنوعة، أما اللامتناهي فيفصل الشيء عن أصله ويفصل النص عن لغته ويفصل الذات عن موضوعها، وبناء عليه فإن القول بأن التأويل هو نتاج سلسلة من السنن المتنوعة والمستقلة لا يعطي الذات المتلقية الحق في استعمال النصوص في جميع الاتجاهات تحقيقا لأغراض تخرج عن طبيعة التأويل ذاته وقواعده[2].

يعد **إيكو** النص نسيج فضاءات بيضاء، وفراغات ينبغي ملؤها، لذلك يترك للقارئ المبادرة التأويلية[3]، ولذلك يذهب **مصطفى سحلول** إلى القول إن نموذج **امبرتو إيكو** لا يختلف اختلافا كبيرا عن النموذج الذي دافع عنه **آيزر**، ذلك أنه يقترح تحليلا لما يسميه بالقراءة المتعاونة أو المستجيبة، وغاية التحليل كما يراها العالم الإيطالي هي دراسة كيف يبرمج النص شكل تلقيه، ودراسة ما يقوم به القارئ الفطن كي يستجيب على نحو حسن للنداء الكامن في البنية النصية[4].

يقترح **إيكو** قارئا نموذجيا إلى جانب مؤلف نموذجي، ويعني بهما نموذجين من الاستراتيجية النصية؛ فالقارئ النموذجي ما هو إلا جماع شروط النجاح أو السعادة التي وُضعت نصيا، والتي ينبغي أن تُستوفى في سبيل أن يُؤوَل نص إلى تأويله الكامل في مضمونه

1 المرجع نفسه، ص 55.
2 التأويل بين السيميائيات والتفكيكية : امبرتو إيكو. تر/ سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، (مقدمة المترجم)، ص16.
3 ينظر: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية): امبرتو إيكو. تر/ أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص 63.
4 نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : حسن مصطفى سحلول، ص13.

الكامن[1]، ويتأتى ذلك لأن المؤلف يلجأ بغرض تنظيم استراتيجيته النصية إلى سلسلة من الكفايات هي نفسها التي يلجأ إليها القارئ، لذا تراه يستشف وجود قارئ نموذجي يكون جديرا بالتعاضد من أجل التأويل النصي بالطريقة التي يراها[2].

فالقارئ النموذجي (model reader - lecteur modèle) مفهوم مستخدم غالبا في تحليل الخطاب، وهو كائن مجرد يُستخلص استخلاصا من النص، إنه استراتيجية نصية يتوسل بها المؤلف حتى يوفر لأثره مقروئية ناجعة، وهو المرسل إليه المتخيل الذي لا يقتصر على استيعاب النص السردي وتأويليه تأويلا يساير المقاصد التي وُجد من أجلها النص فحسب، بل يجيد التأثير في القارئ الواقعي أيضا، ولكل نص سردي مغلقا كان أو مفتوحا قارئ نموذجي مخصوص. والقارئ النموذجي هو نموذجي في فهمه مقاصد المؤلف جراء ما يتحلى به من معرفة موسوعية ومؤهلات لسانية وقدرات تواصلية تمكنه جميعها من فهم النص وتأويله[3].

يدخل **إيكو** القارئ طرفا أساسيا في عملية صنع العوالم الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف، لأنه يدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين : أحدهما يركب رسالة ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقاها ويقوم بفك شفراتها وإعادة بنائها بصورة عالم متخيل، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصية[4]. فأن تقرأ معناه أن تستنبط وتخمن وأن تستنتج انطلاقا من النص سياقا ممكنا يجب على القراءة المتواصلة أن تؤكده أو أن تصححه[5] حتى يتسنى للقارئ أن يقارن العالم المرجعي بحالات الحكاية المختلفة محاولا أن يدرك إذا كان ما يجري يستجيب لمعايير

1 القارئ في الحكاية : امبرتو إيكو ، ص77.
2 المرجع نفسه، ص 68.
3 معجم السرديات : محمد القاضي وآخرون، ص 318.
4 التلقي والسياقات الثقافية: عبد الله إبراهيم، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 1425هـ - 2005م، ص12.
5 نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي: رولان بارت وآخرون، ص 157.

الممكن الوقوع. وفي هذه الحالة يقبل القارئ الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة[1].

وقد يتاح له أن يبني عوالم مرجعية مختلفة، أي منوعة عن العالم الواقعي، وذلك حسب النوع الأدبي المعين، فالرواية التاريخية على سبيل المثال تتطلب الرجوع إلى المخزون التاريخي، فيما تتطلب حكاية أخرى العودة إلى مخزون التجارب المشتركة وهكذا يُصار إلى التوفيق بين العالمين[2].

حين يسأل القارئ النص، ينبغي له أن يتجرد من غرائزه الشخصية، لأن المقصود هو البحث عن منظور متوازن بين حق النص وحق القارئ، وفي هذا سعي من **إيكو** للبحث عن حرية منظمة للقارئ وليس حرية من دون حدود أو قيود[3].

7 – 5 القارئ عند ميشال أوتن:

يرى **أوتن** (M . Otten) أنه في النظرية المعاصرة للقراءة يُنظر إلى المعنى بوصفه نتيجة اللقاء بين نصين؛ النص المقروء ونص القارئ ومن خلال هذا التعبير يمكن القول إن القارئ يُحدد وكأنه نص[4].

ويقر **أوتن** بالتعقد الكبير لفعل القراءة حين يتم الإشارة إلى المسلمات الأساسية التي تتفق حولها نظريات التأويل المعاصرة وأهمها[5] :

1- تأويل نص ما يبدأ حين الشروع في القراءة.
2- التأويل يقع بشكل مباشر على المعنى العام للنص الذي يُشرع في قراءته.

---

1 التلقي والسياقات الثقافية: عبد الله إبراهيم، ص 13.
2 المرجع نفسه، ص 13.
3 القراءة في الخطاب الأصولي: يحي رمضان، ص 9.
4 نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي : رولان بارت وآخرون، ص 112.
5 المرجع نفسه، ص 110-111.

ويرى أن فعل القراءة عملية تطبيقية؛ فالقارئ – النص وانطلاقا من معارفه وشفراته ورغبته أيضا يستجيب لبعض أشكال النص التي يعرفها أو يعتقد أنه يعرفها، ويتلو هذه المعرفة عمل محكم ينتج عنه التأويل النهائي[1].

يقترح **أوتن** - في محاولة تركيبية لفهم النشاط القرائي - القيام بوصف في حقول متعددة يصعب في بعض الأحيان التمييز بينها لأنها في حالة تفاعل دائم، وهي النص المقروء ونص القارئ وعلاقة النص بالقارئ[2].

فالنص المقروء يتمحور حول طرفين اثنين: مواضع اليقين ومواضع الشك؛ مواضع اليقين هي الأمكنة الأكثر وضوحا وجلاء في النص وهي الأساس للانطلاق في عملية التأويل[3]، ويقدم **أوتن** مثالا عليها من خلال[4]:

1- العنوان والعناوين الفرعية وعناوين فصول العمل الأدبي: رغم أنها في معظم الحالات متعددة الحالات إلا أنه تشكل منطلقات قراءة ضرورية.

2- الإشارات إلى الجنس الأدبي أو الجنس الأدبي الفرعي : من رواية، وحكاية، ودراما، وبيوغرافيا، ومرثية، وميلودراما ، فهذه الإشارات تستدعي قدرة القارئ اللغوية والبلاغية والثقافية وتقترح ميثاقا للقراءة، ومن هنا هي تحدد أفق الانتظار الذي يمكن أن يتم تأكيده أو نفيه.

أما مواضع الشك فهي مواضع الانغلاق التي تسمح بتدخل القارئ من أجل اقتراح الفرضيات[5]، إذ تبدأ من الغامض قليلا إلى المقطع الأكثر انغلاقا، فتضع القارئ في موقف حرج (حسب

---

1 المرجع نفسه، ص 113.
2 القارئ في الخطاب الأصولي: يحي رمضان، ص 10.
3 المرجع نفسه، ص 11.
4 ينظر : نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي : بارت وآخرون، ص 116.
5 القراءة في الخطاب الأصولي: يحي رمضان، ص 11.

النظرية الكلاسيكية) أو تعطيه كل حريته (حسب المنظور المعاصر) فيجبر على التدخل لاقتراح الفرضيات[1].

ومواضع الشك متنوعة؛ تتجسد في النقاط الضبابية والإبهامات والرموز المظلمة والأفكار الملغزة والتلميحات الضمنية والبياضات (الحذف ـ انعدام التتابع ـ الانقطاعات) والمفارقات وغيرها، نحو البيت الشعري الأول في قصيدة **خطوات لفاليري**:

خطواتك أطفال لصمتي

هذا البيت يؤسس على الفور مفارقة يجب على القارئ أن يحلها[2].

إلى جانب النص المقروء ثمة نص القارئ وهو ما ينبغي أن يشتمل عليه القارئ من شفرات ثقافية واسعة ومعرفة بالمتطلبات والبرامج السردية الخاصة بالأجناس الكلاسيكية والشعبية[3].

ويعد **أوتن** العلاقة بين النص والقارئ هي الحقل الأكثر أهمية ـ من بين الحقول الثلاثة ـ في التحليل، ويهتم الباحث في هذا الحقل ببيان كيف يتم اللقاء بين النص المقروء ونص القارئ وكيف يتطور وأيضا النتائج المتوصل إليها بالنسبة للدلالة التي تنتج عن هذا اللقاء[4].

رغم تحديد هذه الحقول الثلاثة (النص المقروء ونص القارئ والعلاقة بين النص والقارئ) إلا أنه ينبغي الإشارة إلى صعوبة الفصل عمليا بين هذه العناصر لارتباطها الشديد.

7 – 6 القارئ عند ميشال ريفاتير (القارئ الأعلى):

طرح **ميشال ريفاتير** مفهوم القارئ الأعلى* أو القارئ الجامع ؛ وهو قارئ يعين مجموعة مُخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبي، إذ يشبه

---

1 نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي : رولان بارت وآخرون، ص 115.

2 المرجع نفسه، ص 118.

3 القارئ في الخطاب الأصولي: يحي رمضان، ص 12.

4 المرجع نفسه، ص12.

* القارئ الأعلى بعضهم ترجمه إلى القارئ المتيمز، وبعضهم ترجمه إلى القارئ الجمع مثل عبد الكريم شرفي، وبعضهم ترجمه إلى جامع القراءة كعبد العزيز طليمات، وهناك من ترجمه الأوفى والأصلي. ينظر : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة : عبد الكريم شرفي، ص 187.

المخمن الذي يكشف عن درجة عليا من الكثافة في مسلسل ترميز للنص، إنه مُتصور كتجمع للقراء، وحين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها[1].

والقارئ الجامع بما أنه مجموعة من المخبرين (les informateurs) يتوزعون على مناطق التشفير المكثف في النص قصد استخلاص مجموع الظواهر الأسلوبية المبثوثة في نسيج النص[2].

ويرى **آيزر** أن القارئ الجامع **لريفاتير** مجموعة مخبرين يلتقون دائما عند النقطة المحورية في النص، وبالتالي يؤسسون لواقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة، والقارئ الجامع مثل أداة استطلاع تُستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المشفر في النص، وهو وسيلة للتحقق من الواقع الأسلوبي[3].

يقدم **ريفاتير** كما يرى **الغذامي** نهجا جديدا بمصطلحه القارئ الجامع (أطلق عليه الغذامي مصطلح المثالي)؛ يعمد فيه إلى الاستجابة الذاتية التي تبدأ من القارئ وتنتهي بالنص، حيث يقدم الشعر على أنه قضية استجابة من القارئ والكلمة الشعرية هي الباعث لهذه الاستجابة ولا يتم ذلك إلا بعد أن يتناولها القارئ ويدعها تلج إلى نفسه لتتلاقى مع سياقه الذهني[4].

7 – 7 القارئ عند ستانلي فيش (المخبَر):

القارئ المخبَر أو المطلع* (le lecteur informé) لدى **ستانلي فيش** (Stanley Fish) يلفت الانتباه إلى تأثير البنية السطحية على النتاجات الدلالية التي شكلها القارئ انطلاقا منها، أي إن البنية السطحية لم تعد

1 نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: عبد الناصر حسن محمد، ص 136.
2 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفيا، ص 187.
3 فعل القراءة : آيزر، ص 25.
4 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط6، المغرب، 2006م، ص 71.
* يترجمه عبد الكريم شرفي إلى القارئ المطلع، ويترجمه عبد العزيز طليمات إلى القارئ المطلع، ويترجمه عز الدين إسماعيل بالقارئ غير الرسمي. ينظر : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة : عبد الكريم شرفي، ص 187.

في نظره تحيل مباشرة إلى البنية العميقة، بل تكشف باستمرار خلال مسار القراءة خطأه في تقدير المعنى أو البنية العميقة، ويستطيع القارئ المطلع وحده أن يراقب ردود أفعاله الخاصة على البنية السطحية ويصححها باستمرار لأن كفاءته الأدبية تسمح له بذلك[1].

فيكون القارئ المخبَر بذلك متكلما كفئا باللغة التي يُبنى بها النص، ويكون متمكنا من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم، وتكون له كفاءة أدبية، فهو ليس شيئا مجردا ولا قارئا حقيقيا حيا، لكنه هجين؛ أي إنه قارئ حقيقي يعمل كل ما في وسعه ليجعل نفسه مخبَرا[2].

8-7 القارئ الضمني عند واين بوث:

القارئ الضمني عند **واين بوث** هو نظير المؤلف الضمني، ومثلما يختلف المؤلف الضمني عن المؤلف الفعلي، كذلك فالقارئ الضمني يختلف عن القارئ الفعلي في أن العمل الأدبي هو الذي يُكونه، كما أنه يؤدي بمعنى ما وظيفة مؤوِّل مثالي للعمل حتى تصير القراءة الناجحة هي تلك التي يمكن للذوات المكونة للمؤلف والقارئ من التوافق التام[3].

يرى **بوث** أن المؤلف يصنع صورة لنفسه وصورة أخرى للقارئ، إنه يصنع قارئه كما يصنع نفسه الثانية، وأنجح قراءة هي التي تستطيع فيها النفسان المصنوعتان ـ المؤلف والقارئ ـ أن تعثرا على اتفاق كامل[4].

لمفهوم **واين بوث** عن القارئ الضمني نتائج مهمة فيما يتعلق بأهداف النقد وممارسته، فإذا كانت تجربة قراءة ناجحة تتطلب [5]:

---

1 ينظر : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة : عبد الكريم شرفي، ص 187.
2 فعل القراءة : آيزر، ص 25-26.
3 تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور (القارئ في النص): سوزان سليمان، ص21.
4 نظريات السرد الحديثة : ولاس مارتن. تر/ حياة جاسم ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998م، ص213.
5 تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور (القارئ في النص) : سوزان سليمان، ص21-22.

1- تعيينا مضبوطا لقيم القارئ الضمني ومعتقداته، والتي هي من حيث التعريف أيضا قيم المؤلف الضمني ومعتقداته.
2- تماهيا مع القارئ الضمني إلى حد التوافق التام مع قيمه.

عندئذ لا ينبغي أن تكون مهمة الناقد فقط أن يبين كيف أن مثل هذه التماهيات تعززها بلاغة عمل معين، وإنما عليه أن يكتشف أيضا في بعض الأعمال ذات الطبيعة الإشكالية لماذا يكون من الصعب أو حتى من المستحيل على القارئ الفعلي أن يحقق مثل هذه التماهيات.

7 – 9 القارئ المقصود عند ارفين وولف:

القارئ المقصود (le lecteur visé) عند **وولف** هو قاطن تخييلي في النص لا يمكن أن يجسد مفاهيم الجمهور المعاصر وتقاليده فحسب، بل أيضا رغبة المؤلف في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها، فأحيانا يصفها وأحيانا يعمل وفقها[1].

فهذا القارئ سعي لإعادة بناء صورة القارئ الذي تخيله المؤلف قصد التوجه إليه، وهو الذي يحدد شكله النهائي مادام المؤلف يبني نصه حسب نوع الجمهور وشكله الذي يتوجه إليه[2].

7 – 10 القارئ عند تودوروف:

لم يقترح **تودوروف** مصطلحا معينا للقارئ إلا أنه تكلم عن القارئ وأنواع القراءة، حيث ميز بين ثلاثة أنواع من القراءة؛ القراءة الإسقاطية والقراءة الشارحة والقراءة الشعرية. أما الإسقاطية فهي نوع من القراءة العتيقة التقليدية لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة إلى المؤلف أو المجتمع وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو

1 فعل القراءة : آيزر، ص 28.
2 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص 188.

اجتماعية أو تاريخية. أما قراءة الشرح فتلتزم بالنص إلا أنها لا تأخذ منه إلا ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات. في حين أن القراءة الشعرية هي قراءة النص من خلال شفرته في ضوء سياقه الفني والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة تحطم كل الحواجز بين النصوص، ولذلك تسعى إلى الكشف عن باطن النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر[1].

يعد **تودوروف** القراءة كبناء؛ فلكي يتمكن القارئ من بناء عالم تخييلي انطلاقا من قراءة النص، فلا بد أن يكون النص مرجعيا وفي هذه الحالة وبعد قراءته يُترك المجال لعمل الخيال، وذلك عن طريق تسريب المعلومات التي يتحصل عليها القارئ بفضل أسئلة من نوع : إلى أي حد كان وصف هذا العالم مخلصا (الصيغة)؟ ،ووفق أي ترتيب تلاحقت الأحداث (الزمن)؟ وإلى أي حد يجب أخذ التشويهات التي تضفيها المرآة العاكسة على السرد(الرؤية) بعين الاعتبار؟[2] .

إن ما يقع تأويله في النص هو رمزية الأحداث؛ فالأحداث التي تدل عليها الرواية مفهومة ويكفي لذلك معرفة اللغة التي كُتب بها النص، أما الأحداث التي يرمز إليها النص فهي مؤوَّلة، والتأويلات تتغير من مؤوِّل إلى آخر. فالعلاقة بين العالم التخييلي كما يستحضره الكاتب والعالم التخييلي كما يبنيه القارئ علاقة ترميز[3].

ودور القارئ مع الزمن في القصة هو إعادة ترتيبه، لأن زمن العالم التخييلي ـ أي زمن القصة ـ مرتب كرونولوجيا، بيد

1 نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: عبد الناصر حسن محمد، ص55-56.
2 نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي : رولان بارت وآخرون، ص 43.
3 المرجع نفسه، ص 44-45.

أن جمل النص لا تستجيب لهذا الترتيب، فيتدخل القارئ دون وعي منه لإعادة ترتيبه[1].

7 – 11 القارئ الصوري عند جبسون:

ينتمي **ولكر جبسون** (Wolker Gibson) إلى نقد استجابة القارئ، وهي ليست نظرية موحدة تصوريا، إنما هو مصطلح ارتبط بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل: القارئ (reader) وعملية القراءة (reading process) ليميزوا حقلا من حقول المعرفة، وتقع حركة استجابة القارئ في سياق النقد الأنجلو أمريكي ، وعلى نحو مباشر بوجه مقولة النقد الجديد التي نادى **ومزات** (Wimsaat) و**بيردسلي** (Beadsly) في مقالتهما **المغالطة العاطفية** (offective falacy)[2].

يمكن القول إن نقد استجابة القارئ (Reader response crititisme) ابتدأ بمناقشة **ريشاردز** للاستجابة العاطفية في عقد العشرينات أو مع **د. يو. هاردينغ** (D .W Harding) و **لويزا رزبنلات** (louise Rosenblatt) في عقد الثلاثينات ومقالة **ولكر جبسون** عن القارئ الصوري (mock reader)[3].

تبين مقالة **القارئ الصوري** التي كتبها عام 1950 كيف ابتدأ نقد استجابة القارئ يتطور ضمن حدود موقف شكلاني، لكن مقالته لا تقدم نقلة نظرية جديدة لم يشر إليها النقد الجديد، فنظرته إلى الأدب تمنح المركزية للنص كحال النقاد الذين أتوا من بعده، فهي تسلم بقيمة العمل الفني وتفرده وتسلم بأن المعنى الأدبي تتضمنه الكلمات المسطرة على الصفحة، وتسلم أيضا

1 المرجع نفسه، ص41.
2 نقد استجابة القارئ : جبن ب تومبكنز، ص 18.
3 المرجع نفسه، ص 19.

بضرورة التدرب الخاص في العملية النقدية إذا ما أراد دارس الأدب أن يدرك أقصى مدى يقدمه العمل الأدبي[1].

يتجلى مفهوم القارئ الصوري في مقالة **جبسون** كسبيل لبلوغ كنوز متحررة أخرى في النص، فالقارئ الصوري ـ كما يوحي اسمه ـ ليس حقيقيا بأي معنى على الإطلاق، ومع ذلك وبتأمل استرجاعي فإنه يشكل الخطوة الأولى في سلسلة تسعى إلى تهشيم الحدود التي تفصل النص عن منتجيه ومستهلكيه ويعيد تشكيله بوصفه نسيجا ليس لخيوطه بداية ولا نهاية[2].

القارئ الصوري عند جبسون قارئ نصي محض، ولكنه يحول الانتباه من النص إلى التأثيرات التي يحدثها النص، فالقارئ الصوري هو دور على القارئ الحقيقي أن يؤديه من أجل اطراد الرواية[3].

ويتيح مفهوم القارئ الصوري للناقد أن يعبر عن المواقف الاجتماعية المتضمنة في نص ما عبر إعادة تشكيل أنواع الفهم والتشارك التي يبلغها الرواة والقراء بواسطة الشخصيات وبمعزل عن المضمون الظاهري للنثر تماما[4]، مما قد يعني أن المؤلف يضع معان معينة، ويريد الناقد أن يتبين ردود فعل القارئ الصوري الافتراضي حولها.

7 – 12 القارئ الحاذق (competent) عند جوناثان كولر:

يرى **جوناثان كولر** أن المهمة الحقيقية للنظرية تتمثل في تقديم إطار منطقي صحيح ينبغي على القارئ الحاذق أن يصل إليه ويراجعه في ضوء إدراكه ووعيه بالملائمة والمطابقة

1 المرجع نفسه، ص19.
2 المرجع نفسه، ص19.
3 المرجع السابق، ص19.
4 المرجع نفسه، ص 20.

والاتصال بالموضوع، وتقوم دعوى **كولر** في أساسها على أن النظرية البنائية إنما تقدم قالبا تنظيميا للإدراكات[1].

ذلك إن **كولر** يبحث عن نظرية عامة للقراءة يمكن أن تضم وتشمل مختلف الوسائل التي نمتلكها حتى يتسنى لنا الخروج بمعنى عن النص الأدبي، ويرى أن المرء ينبغي أن يكون لديه إحساس ووعي مهما كانا غير محددين بالاتجاه الذي يقرأ فيه، شرط أن يكون التفسير هو البحث عن النظام والاتساق والوضوح بين أنماط المعنى المتشعبة التي يبوح بها النص للقارئ المناسب الكفء الحاذق[2].

7 – 13 القارئ عند مدرسة جنيف :

أولى جماعة من النقاد عناية خاصة بالقراءة من منظور ظاهراتي أُطلق عليهم اسم نقاد مدرسة جنيف، أو نقاد الوعي، ومن أسماء هذه الجماعة: **جورج بوليه** (J.Poulet) ، **و جان بيير ريشارد** (Jean-Pierre Richard) **ومارسال رايمون** (Marcel Raymond) **وألبرت بيغان** (Albert Béguin) وآخرين ممن يرون أن العمل الأدبي يتحقق من خلال اندماج وعي المؤلف بوعي القارئ[3].

يؤكد **جورج بوليه** في مقالته (**ظاهرية القراءة**) على التغيير الذي يمر به القارئ أثناء فعل القراءة، حيث إن وعي القارئ بمجرد ما ينغمس في النتاج الأدبي يتحرر من قيود الواقع الملموس حتى ينتابه العجب لأنه يجد نفسه مليئا بأشياء تعتمد على هذا الوعي، أي أنها ناتجة عن القصد الخاص بها، وهي في الأصل أفكار لشخص ما، فتتملكه هذه الأفكار ويتحرر من إحساسه الاعتيادي ويؤدي ذلك إلى نوع من الانفصام

1 التفكيكية : كريستوفر نوريس، ص 23.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص 29.
3 ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ناظم عودة خضر، ص 104.

الغريب في الهوية، لأنه يعرف أن المواضيع التي تملأ عقله هي ملك لفاعل آخر وهو يشعر في الوقت نفسه كأنها ملك له، فيغدو العمل الأدبي كائنا بشريا يندمج معه القارئ وهو ما يسميه القصد الفعال او الغيبوبة[1].

يقترح **جان روسيه*** (Jean Rousset) - أحد نقاد مدرسة جنيف - مصطلح القارئ الكامل، وهو قارئ سيقوم بتحديد المسارات الشكلية والروحية والرسومات المفضلة ونسيج الأحداث والموضوعات التي يتابعها في تكرارها وتحولها مستقصيا بذلك السطوح وحافرا الأعماق إلى أن يستبين مركز أو مراكز التلاقي أو البؤرة التي تشع فيها البنى وكافة الدلالات[2].

7 – 14 القارئ عند لوسيان غولدمان:

يقر **لوسيان غولدمان** في كتابه **الإله الخفي** بأن هناك تجانسا نسبيا وتشابها في التفكير بين الكاتب والجمهور، ويشكل هذا التشابه وحدة دينامية في نظام القيم، ويدعو **غولدمان** هذه الوحدة برؤية العالم التي يعرفها بأنها مركب كلي من الأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء مجموعة اجتماعية معا، وتقابلها أعضاء مجموعة اجتماعية أخرى، وبذلك فإن الكاتب والقارئ متضمنان في خلفية موقف عقلي مشترك في حقبة زمانية محددة[3].

7 – 15 القارئ عند كريستين بروك:

تقسم **كريستين بروك** (Christine Brooke) القراء إلى ثلاثة : القارئ الساذج والمنوم والمدقق؛ أما القارئ الساذج (Hypocrite)

---

1 نظرية التلقي والنقد العربي الحديث : أحمد بوحسن، ص 20-21.

* لجان روسيه كتاب موسوم بالقارئ الحميمي (lecteur intime). ينظر : ويكيبيديا (مادة Jean Rousset).

2 النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ايف تاديه، ص 136.

3 نحو علم اجتماع القراءة (القارئ في النص) : جاك لينهارت، ص 240.

فهو قارئ نظري يتحدد لما تكون شفرة النص محددة بإفراط، وذلك حين تكون المعلومات السردية والساخرة والتأويلية والرمزية وغيرها واضحة جدا، كما في الحالة التي نوجه الكلام فيها إلى شخص بصورة مباشرة مثل قولنا : أيها القارئ العزيز، حيث يعامل كقارئ جاهل لا بد أن يُخبر بكل شيء، ويعامل أيضا كقارئ يفتقر إلى الروح النقدية[1].

أما القارئ المدقق (Hypercrite) فهو قارئ نظري أيضا، ينبغي أن يكون مشفِرا ويبدي تعاونا نشطا، لا من أجل وضوح شديد كالقارئ الساذج، بل من أجل تشويش إضافي[2].

في حين أن القارئ المُنوَّم (Hypnocrite) لا يُفترض نظريا فقط كما في القارئ الساذج والمدقق، بل إنه موجود فعلا في التأثيرات التي نعرفها، أي أنه القارئ الذي لا يكون مشفرا كما يجب ، ولا يكون حرا أو يشعر بالحرية في قراءته كل شيء، ولذا فهو لا يكاد يقرأ شيئا في النص[3].

8 - نماذج من القراء الواقعيين:

8 – 1 القارئ الواقعي عند ميشال بيكار:

القارئ الواقعي (أو الحقيقي) (real reader -lecteur reel) هو كائن تاريخي من لحم ودم شأنه شأن المؤلف الواقعي، وهو لا ينتمي إلى الأثر الأدبي، وإنما مكانه دنيا الناس، وإن صورته لمتغيرة بتغير الأحوال التي تنجز فيها القراءة، ولولا القارئ الواقعي لما تجلى معنى الأثر، وقد ازدادت العناية بالقارئ الواقعي بفضل جهود **ميشال بيكار** (Michel Picard) الذي آخذ

1 ينظر: قارئية الإنسان(القارئ في النص) : كريستين بروك، ص 147.
2 ينظر: المرجع السابق، ص161 إلى 171.
3 ينظر: المرجع نفسه، 171 وما بعدها.

سابقيه من الباحثين على اهتمامهم المفرط بالقارئ المجرد وإهمالهم القارئ الواقعي[1].

وقد حاول من خلال كتابيه **القراءة بوصفها لعبة** (la 1986 lecture comme jeux) و**قراءة الزمن** (lire le temps 1989) انتقاد الجهود النقدية للقارئ التي يجمعها النموذج التواصلي والذي يتحول القارئ فيها ـ حسبه ـ إلى مجرد مفكك لرسالة سبق لها أن شُفرت بشكل من الأشكال مما يؤدي إلى إخفاء النص و الذات القارئة، ومن ثمة فهو يرى أن النماذج النظرية التواصلية وبكافة أنواع القراء الذي أنتجتهم (نموذجي ، وضمني ، وتاريخي...) تلغي القارئ الحقيقي بوصفه شخصا من لحم ودم، ولذلك فقد حان الوقت للتخلي عن هذه القراءات الافتراضية التي من الممكن أ لا توجد أبدا من أجل دراسة القراءة الملموسة للقارئ الحقيقي[2].

يقترح **بيكار** في كتابه **القراءة بوصفها لعبة** التمييز في كل قراءة ثلاثة أطراف أساسية أو ثلاث جهات؛ فهناك الطرف القارئ الذي يمسك بالكتاب أثناء المطالعة ويحافظ على العلاقة مع الوسط المحيط به، وهناك الطرف اللاواعي في القارئ والذي ينفعل ببنى النص الوهمية ويستجيب إلى مؤثراته، وهناك أخيرا الطرف الناقد الذي يصرف عنايته إلى إدراك تعقد النص، وعليه فإن القراءة في نظام **بيكار** تبدو أنها علاقة معقدة بين ثلاثة مستويات متباينة في علاقتها مع النص[3].

يُثبت **بيكار** بأن القراءة الوحيدة الصائبة هي القراءة الملموسة المحددة التي يقوم بها القارئ الملموس المحدد الذي يدرك النص بذكائه ورغباته وثقافته وقيوده الاجتماعية

1 معجم السرديات : محمد القاضي وآخرون، ص 319.
2 القارئ في الخطاب الأصولي: يحي رمضان، ص 12-13.
3 نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : حسن مصطفى سحلول، ص 54.

والتاريخية وكذلك بشخصيته اللاواعية[1]. وأن سواه من القراء الافتراضيين محض ادعاء.

8 – 2 القارئ عند جاك لينهارت:

انخرط **جاك لينهارت** (Jacques Leenhardt) خلال عشرين سنة في بحوث ميدانية حول القراءة، ابتغى من ورائها معرفة كيف يتعرض النص الأدبي للتحوير والتغيير نتيجة ممارسات القراءة، وكان لزاما عليه ـ في سبيل الوصول إلى هذه التصورات ـ القيام بتحريات معقدة؛ إذ قام مع فريق عمل بدراسة شملت ألمانيا واسبانيا وفرنسا بهدف معرفة كيف يقرأ القراء الكتاب الواحد[2].

وينفي **لينهارت** استخدامه مصطلحات مدرسة كونستانس الألمانية ضمن مقياسه، ذلك أن المسائل مختلفة؛ فنظرية التلقي الألمانية تشكل القارئ المثالي انطلاقا من النص، بمعنى أنها محاولة لرؤية كيفية افتراض الجوانب الأسلوبية والبلاغية لقارئ ضمني، أي قارئ يقع على أفق الانتظار، كما أن اهتمام المدرسة الألمانية يتركز على الأفق التاريخي للانتظار افتراضيا، إلا أن أصحاب نظرية التلقي لا يذهبون أبدا للبحث عن القارئ المحسوس بالذات، ذلك أنهم لا يقومون بأية تحريات ميدانية لمعرفة كيف يفكر القارئ وماذا ينتظر من العمل الأدبي[3].

قام **لينهارت** و **بيير جوزا** (Pierre Jozsa) في كتابهما **قراءة القراءة** (Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture 1982) بتحقيق يشمل عينة من السكان (مهندسين ـ أشباه مثقفين ـ مستخدمين ـ تقنيين ـ عمال ـ تجار) حول عادات القراءة، وكانت

1 المرجع نفسه، ص 14.
2 نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي : عبد الناصر حسن محمد، ص 95.
3 ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: عبد الناصر حسن محمد، ص 94-95.

النتيجة تشير إلى عدم تشابه القراء، كما يشير التحقيق إلى أن الانتماء إلى بلد معين أو مجموعة بشرية ما يؤثر على القراءة[1].

كما أشرف على دراسة أساسها قراءة روايتين **الأشياء*** **لبيرس**(G.Perec) ورواية **فيجيس**** (رواية مجرية)، كل واحد من بلد ، من طرف خمسمائة قارئ ينتمون لأصول اجتماعية مختلفة في كلا البلدين (فرنسا والمجر) وفق نظرتين؛ الأولى تُعنى بعادات القراءة والاهتمامات المعينة للمشاركين فيما يتعلق بالصحف اليومية والدوريات والكتب. والثانية طرحت خمسة وثلاثين سؤالا مفتوحا عن كل رواية، واقتضت هذه الأسئلة تقييمات القراء وملاحظاتهم بصدد الوقائع الأكثر أهمية والسلوكيات الموجودة في الروايتين[2].

استخلص **لينهارت** أنه بمقارنة الأجوبة المجرية والفرنسية، يُلاحظ أن القارئ الفرنسي يفضل في الأغلب المشاهد التي تظهر فيها البساطة الفاتنة للعائلة القروية في رواية **فيجيس**، أما القارئ المجري فيميل إلى المواقف الدرامية مما يجعل لذة القراءة عنده منسجمة مع إدراكه الحسي[3].

---

1 ينظر: النقد الأدبي في القرن العشرين : جان ايف تاديه، ص 258-260.

* الأشياء (les choses) للكاتب بيرس (G.Perec) تحكي عن شابين متزوجين متخصصين في علم النفس الاجتماعي يشعران بحيرة بين طمأنينة الاكتفاء بسبب العمل المجزي نسبيا، وفتنة تجاه السلع الاستهلاكية كما تظهر لهما في محلات الأزياء، فيرحلان إلى تونس كوسيلة لحل هذا المأزق، لكنهما لا يجدان البديل الحقيقي، فيعودا إلى فرنسا ويزاولان مهنة عادية ويمتلكا الأشياء التي تمنوها لكنهما لا يشعران بطعم تلك الأشياء. ينظر : نحو علم اجتماع القراءة (القارئ في النص) : جاك لينهارت، ص 246.

** رواية فيجيس (Fejes) تتكون من سلسلة كثيرة المشاهد التي يتتبع فيها القارئ قصة عائلة بدأ أفرادها عمالا يعملون كبدلاء ـ في المجر حديثا ـ حيث يتنقل الوالدان من الريف إلى المدينة، حيث تظهر مصاعب في حياتهما، وهي قصة عائلة كبيرة بقيت محافظة على وحدتها تحت ضغط الحاجة ولإحساسها الحقيقي بالتضامن، لكنها انفصلت نتيجة ضغوط مختلفة منها الخلافات الداخلية والتغيرات الخارجية في المجتمع. ينظر : نحو علم اجتماع القراءة (القارئ في النص) :جاك لينهارت، ص247.

2 نحو علم اجتماع للقراءة (القارئ في النص) : جاك لينهارت، ص 245-246.

3 المرجع نفسه، ص 252-253.

ومرد ذلك إلى كون الرواية المجرية تقدم سردا متشظيا يتكون من مشاهد متنوعة، كل مشهد يركز على أحد أفراد العائلة الكثيرة، فالقارئ الفرنسي يقلقه هذا التبعثر، لذا يعيد بناء السرد الذي يدور حول البطل الرئيس فيُكون بنية سردية مألوفة له، أما القراءة المجرية للرواية الفرنسية فهي مختلفة تماما إذ لا تفضي إلى اتساق عضوي في القراءة[1].

وكأن **جاك لينهارت** يقول إن كل قارئ يفرض النمط الذي ألفه في قراءته على الرواية الجديدة نمطيا، ويحاول بالتالي أن يفرض الأعراف التي ألفها على أي رواية وإن كانت لا توافق أعرافه.

8 – 3 القارئ عند نورمان هولاند:

يبحث **نورمان هولاند** في كتابه **خمسة قراء يقرؤون** (5 readers reading) عن كيفية تأثير شخصية المرء في عملية القراءة؛ وذلك بأن قدم لخمسة طلاب لم يتخرجوا بعد اختبارات الشخصية لتحديد شخصياتهم الخمس، ثم ناقش معهم بضع قصص قرأوها سائلا إياهم كيف شعروا بإزاء شخصية معينة أو حدث أو موقف ، أو سائلا إياهم عما يمكن أن تفعله شخصية ما في ظروف مختلفة، فاكتشف **هولاند** علاقة متبادلة مهمة بين تداعياتهم الحرة بإزاء القصص التي قرأوها وشخصياتهم[2].

8 – 4 القارئ عند جماعة برلين:

تقوم فرضيات جماعة برلين على قاعدة فلسفية مستمدة من النظرية الماركسية في فهمها لطبيعة العملية الإبداعية ولصيرورة التواصل الفني، فهي ترى بأن التواصل الفني يقوم على عناصر أربعة هي : المؤلف والنص والمتلقي والمجتمع،

1 المرجع نفسه، ص 251.
2 مقدمة لنظريات في القراءة (القارئ في النص) : جوناثان كولر، ص71-72.

وأن البحث في العلاقة بين النص والقارئ غير كاف لإبراز عملية التواصل[1].

وتطالب الجماعة في المقابل بالنظر إلى القراء الواقعيين والاهتمام بالجمهور الذي له وجود، والذي يمكن تعريفه، فالقارئ هنا لا يُستخرج من النص بل من الواقع الذي ينتمي إلى مجموعة اجتماعية وعلاقتهم بالتقاليد الأدبية، وهذا ما تسعى الجماعة إليه[2].

8 – 5 القارئ في علم الاجتماع الأدبي:

القارئ في علم الاجتماع الأدبي كائن فعلي يوجد خارج الأثر الأدبي ويتأثر بالأعمال الأدبية ويؤثر فيها، حتى إن **روبرت إسكاربيت** (Robert Escarpit) عدَّه السبب الرئيس في الكتابة ورأى أنه طرف فاعل في الحوار الذي يجريه معه مؤلف النص. بل ذهب إلى القول بأن حياة الاثار الأدبية لا تبدأ إلا من لحظة نشرها، وعندئذ تقطع هذه الآثار صلتها بمؤلفها لتشرع في رحلة مع قرائها[3].

بناء على كل ما سبق يمكن القول إن القارئ في النظريات الأجنبية الحديثة والمعاصرة قد أخذ أبعادا مختلفة ودُرس دراسات متباينة خاضعة للأرضية الفلسفية والفكرية التي يستند إليها الناقد، وهي نظريات تنقسم إلى قسمين كبيرين؛ قسم يهتم بالقارئ النظري من زوايا متعددة تتفق في أمور وتختلف في أخرى كنظرية التلقي الألمانية والتفكيكية الدريدية، وقسم ثان يهتم بالقارئ الحقيقي الذي يدرس دراسة ميدانية لاكتشاف ردود فعله، وكل هذه النظريات تعبر عن موقف الفكر الأجنبي تجاه قضايا القارئ في مختلف الأزمنة والأماكن، وهو موقف يتميز بالثراء والتنوع.

---

1 نظرية التلقي والنقد العربي الحديث : أحمد بوحسن، ص 25.
2 المرجع نفسه، ص 13.
3 معجم السرديات : محمد القاضي وآخرون، ص 314.

1 – أرضية الواقع:

1 – 1الواقع النقدي في الوطن العربي :

1 – 1- 1 نشأة النقد العربي الحديث:

يقع حيز النقد العربي الحديث المكاني في كامل الوطن العربي لكنه يختص أكثر بالمشرق العربي خاصة مصر وبلاد الشام في بداياته وهذا راجع إلى أسباب عدة سياسية وعسكرية وثقافية. أما الحيز الزماني فيبدأ من الحملة الفرنسية على مصر التي قادها **نابليون بونابرت**[1] (Napoléon Bonaparte) القائد المعروف سنة 1798، لتكون قاعدة له يقطع الطريق بها على الانجليز وغيرهم، ولما استقر له المقام أخذ يعلن عن علوم دولته وأدبها وحضارتها وسبقها في ميادين الاختراع والمعرفة ،وقد ذكر **الجبرتي** أن بعض علماء فرنسا الذين جلبهم نابليون كانوا يخلطون سائلا بآخر فيخرج من ذلك جسم جامد يدهش الناس أو فرقعة ترهبهم وتدهشهم إلى جانب المطبعة التي تطبع المنشورات والكتب[2].

---

1 نابليون بونابرت (Napoléon Bonaparte) ولد في فرنسا (اجاكسيو) سنة 1769 وتوفي سنة 1821, قاد حملة على مصر سنة 1798، وكتب رسالة إلى الشعب المصري، زعم فيها الاسلام تقول الرسالة:

بسم الله الرحمن الرحيم، لا إله إلا الله وحده لا شريك له في ملكه...

أيها المشايخ والأئمة...

قولوا لأمتكم أن الفرنساوية هم أيضًا مسلمون مخلصون وإثبات ذلك أنهم قد نزلوا في روما الكبرى وخرّبوا فيها كرسي البابا الذي كان دائمًا يحّث النصارى على محاربة الإسلام، ثم قصدوا جزيرة مالطا وطردوا منها فرسان القديس يوحنا الذين كانوا يزعمون أن الله تعالى يطلب منهم مقاتلة المسلمين، ومع ذلك فإن الفرنساوية في كل وقت من الأوقات صاروا محبين مخلصين لحضرة السلطان العثماني..أدام الله ملكه...

أدام الله إجلال السلطان العثماني

أدام الله إجلال العسكر الفرنساوي

لعن الله المماليك

وأصلح حال الأمة المصرية".

2 تاريخ الادب العربي في العصر الحاضر: ابراهيم علي ابو الخشب، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، 1978م، القاهرة، ص37.

تجلى النقد في تلك الفترة في المناقشات اللفظية التي كانت تجري في دروس الأزهر ومعاهده حيث غلب عليها الجانب اللغوي والنحوي، وكان مثلهم الأعلى في مقياسهم الادبي كله هو الشعر الجاهلي وشعر صدر الاسلام[1]، ثم أخذ النقد في التطور والتقدم تبعا للتطور الذي شهدته مصر في مختلف مجالات الحياة وذلك نظرا لمجموعة من العوامل لعل أهمها[2]:

حملة **نابليون** الذي صحب معه مجموعة من العلماء والأدباء والمخططين الذين عملوا على إنشاء مدرستين وصحيفتين تخصان الفرنسيين مع نشرة باللغة العربية، كما أنشأوا مسرحا للتمثيل ومطبعة ومراصد فلكية ومعامل كيميائية أدهشت المصريين حتى اعتبروها سحرا، وأورد **الجبرتي** أنه من أغرب ما رآه في ذلك المكان أخذ بعضهم زجاجة فيها بعض المياه المستخرجة، فصب منها شيئا في كأس ثم صب عليها شيئا من زجاجة اخرى، فصعد منه دخان ملون وصار حجرا أصفرا، ثم فعل ذلك بمياه أخرى فجمد حجرا أزرقا، وأخذ مرة شيئا قليلا جدا من غبار أبيض وضربه بالمطرقة بلطف فخرج له صوت هائل انزعجنا منه فضحكوا منا.

أسهمت مجموعة أخرى من العوامل في نشأة النقد العربي الحديث متأثرة بالحملة الفرنسية (التي وإن كانت أهدافها سياسية واقتصادية استعمارية إلا أن المصريين بنخبهم استطاعوا أن يستثمروا الجانب الإيجابي منها) بشكل مباشر وغير مباشر ؛ فقد استيقظوا على نظم سياسية على درجة من التنظيم، وأوضاع اجتماعية جديدة وحقوق للإنسان لم يكن لهم بها عهد ومذاهب في الفكر وألوان من الأدب[3].

1نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر: عز الدين الأمين، دار المعارف، ط2، 1970، القاهرة، ص15.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص35 وما بعدها.

3 اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة: محمود تيمور، المطبعة النموذجية، [د.ط]، مصر،[د.ت]، ص6.

كما أن اكتشافهم لفن الطباعة الوافد مع الحملة الفرنسية قد ساعد على بعث التراث العربي القديم إذ أمكن طبع كثير من أمهات كتب الأدب العربي القديمة، ودواوين الشعراء، ورسائل البلغاء، وكتب اللغة وعلومها[1] .كما أن لعامل التعليم الدور المهم؛ فقد كان حكام مصر في القرن التاسع عشر يولون هذا الجانب أهمية، إذ أنشأ الملك **إسماعيل** ديوانا ملكيا سماه "ديوان المدارس" يعمل فيه مصريون وأجانب للنهوض بالتعليم ؛ مما جعل نطاق التعليم يتسع، وكثرت المدارس الابتدائية والثانوية بعد أن صار التعليم بالمجان، كذلك اتسع مجال التعليم العالي ما بين كليات ومعاهد للطب والهندسة والحقوق والتجارة واللغة والأدب والزراعة والفنون الجميلة والتمثيل والمسرح وغير ذلك[2]. ويمكن أن نستشهد في هذا الأمر بمدرسة الألسن التي كان لها فضل في خدمة اللغة العربية؛ وهي التي أنشأها **محمد علي** سنة1835م وكان غرض الحكومة من إنشائها أول الأمر أن تُكون من خريجيها قلما للترجمة يقوم على ترجمة الكتب اللازمة لمدارس الحكومة ومصالحها، ثم جعل الغرض منها تخريج المترجمين وإمداد المدارس الخصوصية الأخرى بتلاميذ يعرفون اللغة الفرنسية ، حتى إذا تخرجوا في هذه المدارس كانوا على معرفة باللغة التي يترجمون منها وبالعلم الذي يترجمون كتبه[3].

من آثار الحملة الفرنسية أيضا على مصر مسألة البعثات العلمية إلى أوروبا؛ فقد قرر **محمد علي** إرسال بعثات إلى أوروبا لتلقي الفنون العسكرية أول الأمر، ولكن هذا الاتجاه العسكري لم يدم طويلا، إذ سرعان ما صاحبه اتجاه علمي محض ثم شملت الجانب الأدبي والفني في أواخر عهد **إسماعيل**، ولقد استفادت مصر من جهود المبعوثين عن طريق الترجمة أو التأليف أو التوجيه العلمي في

1 النقد والنقاد المعاصرون: محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع، [د.ط]،القاهرة، مصر، 1997م، ص5.

2 ينظر: تاريخ الأدب العربي المعاصر: إبراهيم أبو الخشب، ص73

3 نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر: عز الدين الأمين، ص52.

نقل الثقافة الغربية والحضارية الأوروبية، ولعل أبرز جهود تمس الأدب العربي بخاصة في الطور الأول للنهضة هي تلك التي قام بها **رفاعة الطهطاوي** و**علي مبارك**[1].

وقد كان لانتشار التأليف والترجمة أثرهما في نشأة النقد؛ فالمؤلفون استفادوا من الطباعة والبعثات العلمية فطفقوا يؤلفون، كما فعل **عبد الله فكري** و**أحمد فارس الشدياق** في الساق على الساق و**حفني ناصف** في قواعد اللغة العربية، و**إبراهيم اليازجي** في لغة الجرائد، و**حمزة فتح الله** في المواهب الفتحية، والشيخ **محمد عبده** في رسالة التوحيد **ومصطفى نجيب** في حماة الإسلام، هذا إلى جانب المؤلفات الأدبية البحتة مثل صهاريج اللؤلؤ **للبكري**، وحديث عيسى بن هشام **للمويلحي** ومجمع البحرين **لناصف اليازجي**[2].

أما الصحافة فقد أسهمت بدورها في بعث الحركة النقدية في مصر ، وذلك بعد أن اتصل المصريون بفرنسا من خلال الحملة أو البعثات العلمية فأدركوا قيمة الصحافة وجللها فأسسوا أول جريدة باللغة العربية اسمها الوقائع[3] ، وكانت تصدر بالعربية والتركية في أول أمرها، وأهتم **محمد علي** باشا بها وأولاها عنايته التامة فحرص على صدورها بانتظام وتوزيعها. ومن بين أبرز من تولى تحريرها **رفاعة الطهطاوي**، كما نجد صحيفة أخرى هي روضة المدارس وهي ثقافية وأدبية أنشاها **علي مبارك** في سنة 1870 واتخذت شعارها هذين البيتين:(المضارع)

تعلم العلم واقرأ تحز فخار النبوة
فالله قال ليحـي "خذ الكتاب بقوة"

وكان يشترك في تحريريها **علي مبارك** و**حسين المرصفي** و**عبد الله فكري** ثم أخذت الصحف في الزيادة والتطور في لغتها وأسلوبها فظهرت الصحف الشعبية الوطنية كجريدة وادي النيل التي

1 ينظر: المرجع السابق، ص60، 61.
2 تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر: إبراهيم أبو الخشب، ص80.
3 المرجع نفسه، ص85.

صدرت سنة 1867م، ثم ظهرت صحف أخرى أسهمت بوضوح في تطوير الأساليب ومنها جريدة " مصر" التي أصدرها **أديب إسحاق** عام 1877م، وما كاد القرن التاسع عشر ينتهي حتى ساد الصحافة أسلوب صحفي كان في مقدمة من يمثله الشيخ **علي يوسف** و**مصطفى كامل** و**أحمد لطفي السيد** وكانت تمثله المؤيد والصحف التي عاصرتها كاللواء والجريدة[1].

وأخيرا لا بد أن أشير إلى مسألة المستشرقين وأثرهم في الحركة النقدية، وهي مسألة أثارت جدلا واسعا بين الدارسين، فثمة من يجزم بتسببهم في كثير من الأخطاء المقصودة في الأدب العربي وتاريخه ونقده، وثمة من يعتقد أنهم أضافوا إلى الأدب ونقده أشياء ذات قيمة؛ وقد عرفت مصر الاستشراق منذ حملة نابليون على مصر، وقد استدعت مصر بعضهم لتدريس اللغة العربية وآدابها وكان منهم المستشرق الإيطالي **جويدي** (Michelangelo Guidi) وكذلك مواطنه **نلينو** (Carlo Alfonso Nallino)الذي كان يُدعى منذ سنة 1909 لإلقاء المحاضرات، و**مارجليوث** (David Samuel Margoliouth) وغيرهم كثير، وقد تميزوا بالدقة والضبط والتحقيق ومراجعة الأصول المتعددة من المحفوظات، كما علقوا عليه بالشروح القيمة، وذيلوا كتبه بالفهارس، بيد أن بعض المستشرقين كانوا ذوي نوايا سيئة، **كأرنست رينان**(Joseph Ernest Renan) الذي اشتهر بمعاداته للدين، كما كان منهم من يخطئ في اللغة العربية ولا يتمكن من كثير من المسائل.[2]

وخلاصة القول إن هذه العوامل مجتمعة كانت وراء إحياء النقد العربي القديم ووراء نهضة نقدية جديدة تزعمها مجموعة من النقاد، منهم من انتمى إلى المدرسة الإحيائية ومنهم من انتمى إلى مدرسة تجديدية أخذت من منابع غربية مختلفة.

---

1 ينظر: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر: عز الدين الأمين، ص 88 وما بعدها.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص99 وما بعدها.

1 – 1 – 2 الاتجاه الاحيائي في النقد (المرصفي أنموذجا):

من صور النقد العربي في مطلع القرن التاسع عشر تلك المناقشات اللفظية التي كانت تجري في دروس الأزهر ومعاهده، حيث كان النحو هو الذي تُقاس عليه النصوص الأدبية، فلما جاء عهد **إسماعيل** اشتدت العناية بالأدب العربي ، وقد عُنيت بالفكرة والأسلوب السهل والقصد في الألفاظ، كما أنها بعدت عن التكلف والصنعة البديعية والمبالغة والمقدمات الطويلة والخيال السخيف، ووجد في أواخر عهد **إسماعيل** وفي عهد **توفيق** من يحاول من الكتاب رسم طريقة جديدة في الأسلوب ومنهم **أديب إسحاق** و**عبد الله النديم**، ولأن النقد يتبع الأدب، فقد ظهر نقاد نهلوا من التراث العربي القديم وبعض الآداب الأجنبية لتوجيه الأدباء الجدد وتقويمهم وفق رؤية تميل إلى التراث النقدي[1].

ولعل الشيخ **حسين المرصفي** بكتابه الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية خير من يمثل لنا النقد في أواخر القرن التاسع عشر، وكتابه عبارة عن محاضرات كان يُلقيها بدار العلوم منذ أول إنشائها إلى أن ترك التدريس بها سنة 1888 ،و قد نُشر كثير من هذا الكتاب في مجلة روضة المدارس التي أنشأها **علي مبارك**[2].

ويمكن إجمال أهم الآراء النقدية للشيخ في ما يأتي[3]:

عرف **حسين المرصفي** الشعر وصناعته تعريفا موافقا لتعريف **ابن خلدون**؛ حين رأى أن لكل لغة أحكامها الخاصة في البلاغة، وأنه ربما استفادت في ذلك لغة من لغة، وأنه يجب في الشعر العربي التزام الشاعر لمذهب القصيدة القديمة (البحور، الوزن، القافية، قيام

1 ينظر: نشأة النقد الأدبي الحديث: عز الدين الأمين، ص 15-16.
2 المرجع نفسه، ص16
3 ينظر: المرجع نفسه، ص16 وما بعدها.

على وحدة البيت)،أما في تعدد الأغراض فقد قال إنه يمكن أن يحتاج البيت لآخر ولا يكون هذا عيبا.

وافق **المرصفي ابن خلدون** في تعريفه للشعر بأنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به، غير أنه خالفه في قضية الأساليب الشعرية، ورأى أن شعراء العرب لم يتفقوا على سلوك مذهب بعينه في الشعر.

ناقش **المرصفي** رأي ابن خلدون في الذوق (الذوق هو حصول ملكة البلاغة للسان) فلم يوافقه عليه بل ذهب إلى أن الإدراك الذي يتعلق بتناسب الأشياء، ويوجب الاستحسان والاستقباح هو المسمى الذوق، وهو طبيعي ينمو ويتربى بالنظر في الأشياء والأعمال من جهة موافقتها للغاية المقصودة منها. و يلاحظ هنا تقدم النقد عما كان في عصر الانحطاط ببضع خطوات.

عقد **المرصفي** موازنات بين **البارودي** وفحول الشعراء الأقدمين الذي عارضهم **البارودي كأبي نواس** و**الشريف الرضي** وتميزت موازناته بـ :

1. توجيه بعض النقد من غير تعليل، واعتماده على النقد الذاتي المحض .
2. مثله الأعلى في الشعر هو القصيدة العربية القديمة، فهو لا يريد الخروج على ما هو مألوف في سنة الشعراء.
3. ينقد نقدا لغويا، فيناقش معاني بعض الكلمات ويبين الخطأ في استعمالها.
4. يرى في السرقة أن يؤاخذ الشاعر على أخذ المعنى، لا سيما إذا كان السابق أصح معنى، أما المعنى غير الغريب فيسامح فيه.
5. لا يستحسن البيت الذي يكثر لفظه ويقل معناه، كما لا يستحسن تكرار المعنى الواحد في قصائد مختلفة لشاعر واحد.

6. يرى أن شعر الشاعر لا يكون دوما بمنزلة واحدة، فقد يجود وقد يسيء فلا ينبغي الاغترار بشهرة المشهور، إنما ينبغي الاحتكام للقوانين والقواعد.

نقد **المرصفي** إذن ذاتي و موضوعي معاً، ولكن مقياسه العام صحة المعنى وتخير اللفظ وخلوه من التنافر والغرابة ومناسبته لموضوعه.

1 – 1 – 3 النقد عند الرافعي:

يعد **الرافعي** علمًا من أعلام النقد العربي الحديث؛ ولد في مصر في قرية بهتيم (القليوبية) سنة 1880، وهو سوري الأصل من جهة الأب والأم. نشأ الرافعي في بيت علم ودين؛ فوالده كان قاضيا يمتلك مكتبة غنية بأمهات الكتب العربية، وعنه أخذ تعاليم الدين وحفظ شيئا من القرآن، واستوعب كثيرا من التراث العربي القديم، ولما بلغ السابعة عشر من عمره نال الشهادة الابتدائية (دخل في سن الحادية عشر)[1].

أصيب بمرض التيفوئيد، وأقعده هذا المرض أشهرا في البيت وكان من آثاره أن أصيب بحبسة في صوته ووقر في أذنيه أفقده السمع نهائيا في سن الثلاثين[2]، فحاول أن يعوض عن ذلك بالمطالعة المكثفة في مكتبة والده المليئة بكتب التاريخ واللغة والفلسفة والمنطق والتفسير والحديث، فأخذ يقرأ بنهم ويحصل بوعي وينقل بفهم ويناقش برأي[3].

ألف كثيرا من الكتب منها: تاريخ آداب العرب في ثلاثة أجزاء؛ الجزء الأول في اللغة وتاريخ روايتها، والجزء الثاني في إعجاز القرآن والجزء الثالث في تاريخ الخطاب والامثال والشعر، وكتاب

---

1 ينظر: حياة الرافعي: محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى، ط3، 1955م، ص27-28.

2 ينظر: الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد: مصطفى نعمان البدري، دار الجيل ، ط1، بيروت، لبنان، 1411هـ 1991م، ، ص 106.

3 تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر: إبراهيم علي أبو الخشب،ص 262.

من وحي القلم، وكتاب تحت راية القرآن ، وفيه رد على كتاب **طه حسين** في الأدب الجاهلي، وكتاب على السفود ، وفيه رد قاس على **العقاد**، و ديوان **الرافعي** (ثلاثة أجزاء) إلى غير ذلك.

اعتمد **الرافعي** في نقده على كتب الأدب القديمة من مثل البيان والتبيين والمثل السائر[1] وهو بذلك يميل إلى أصحاب الاتجاه الإحيائي الذين يحبون التراث العربي القديم، ويسعون جاهدين للحفاظ على أصوله وجواهره وكان له جهد غير قليل في مجال النقد الأدبي ، وكان أول ما كتبه في هذا الصدد هو مقدمته للجزء الأول من ديوانه الذي أصدره سنة 1903م؛ وفيها تحدث عن معاني الشعر وفنونه ومذاهبه وأوليته كما عرف الشعر بقوله : « **أول الشعر اجتماع أسبابه، وإنما يرجع في ذلك إلى طبع صقلته الحكمة، وفكر جلا صفحته البيان فما الشعر إلا لسان القلب إذا خاطب القلب** »[2] وقد حدد ميزان الشعر ومقياسه في قوله: « **وأما ميزانه فاعمد إلى ما تريد نقده فرده إلى النثر فإن استطعت حذف شيء منه لا ينقص معناه أو كان في نثره أكمل منه منظوما فذلك الهذر بعينه [...] ولن يكون الشعر شعرا حتى تجد الكلمة من مطلعها لمقطعها مفرغة في قالب واحد من الإجادة**»[3].

فنقده منصب على الجملة أو البيت في حشوه أو خلوه من الحشو، وفي الموازنة اللفظية بين نثر البيت وبينه منظوما، وفي جودة الكلام ورداءته[4].

وفي مقدمة الجزء الثاني من ديوانه يشترط في الشاعر رقة الحس وطبع النفس وصفاء الذهن وانتباه الخاطر وبعد النظر وقوة البديهة وحنكة التجارب وشمول الحكمة[1].

---

1 نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر: عز الدين الأمين، ص123.

2 ديوان الرافعي مصطفى صادق الرافعي، شرح محمد كامل الرافعي، مطبعة الجامعة،1322 هـ الاسكندرية، ج1،ص3.

3 المرجع نفسه، ص 9.

4 نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر: عز الدين الأمين، ص125.

وقد تعرض فيها أيضا لمسألة السرقات الشعرية وقدم رأيه في ذلك بقوله : «**إنه ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم ولكن عليهم أن يبرزوا ما أخذوه في معارض من تأليفهم ويؤدوه في غير حليته الأولى، ويزيدوا في حسن تأليفه وجودة تركيبه وكمال حليته ومعرضه. فإذا فعلوا ذلك فهم أولى بها ممن سبق إليها** »[2].

وكتب في الجزء الثالث الذي صدر سنة 1906م، عن جملة من القضايا النقدية التي تعد من أسس النقد الحديث، منها أنه يدعو للنظر إلى جوهر الشعر وروحه لا إلى قشوره وظواهره، كما يدعو إلى النظرة الشاملة عند الشعراء، فيذم الشعر المتكلف الذي يفرض فيه الفكر على العاطفة فلا تصدق العاطفة، ويذم كذلك التكلف الذي يأتي من عبادة الأوزان وتقليد القدماء في صورهم ومعانيهم. كما يريد الرافعي أن يكون الشعر تصويرا للطبيعة مؤثرا في سامعه[3] .

وعلى العموم يمكن إجمال أسس النقد عند **الرافعي** في ما يأتي[4]:

1. الشعر لسان القلب وترجمان النفس ينبغي أن يكون مؤثرا في سامعه يراعي الجوهر لا القشور يراعي تنويع القوافي والبحور كما أن الشاعر ينبغي أن يحتذي شعر فحول الاقدمين.
2. جودة الأدب بعامة تكون في نظرته الشاملة وتمثيله للطبيعة وتكون في حسن لفظه وفصاحته وفي نادر معناه ودقة تأليفه وخلوه من الحشو والابتذال والضعف والتقليد.
3. شخصية الأديب هي في تصويره لمذهب جماعته وطريقتهم في الأدب على أن يتبع أسلوبه الخاص لأن الأسلوب صورة صادقة لنفسية صاحبه.
4. تقدير الناقد للأديب يجب أن يكون بناء على قيمة أدبه.

---

1 ينظر: ديوان الرافعي (الجزء الثاني): الرافعي، شرحه محمد كامل الرافعي، مطبعة الجامعة، 1322هـ، الاسكندرية، ص4.

2 ديوان الرافعي (الجزء الثاني): الرافعي، ص 7.

3 ينظر: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر: عز الدين الأمين، ص126.

4 ينظر: المرجع نفسه، ص144- 145.

ظهر تيار آخر مخالف للإحيائيين ؛ ذهب مذهبا آخر غير الذي اختاره أصحاب الاتجاه الاحيائي وهو التيار التجديدي الذي لم يكن يمثل فكرا واحدا إنما أفكارا متعددة يجمعها رفض التوجه الإحيائي، وسأتعرض إلى نماذج من النقاد التجديدين نحو العقاد ممثلا لجماعة الديوان ، وميخائيل نعيمة ممثلا لجماعة المهجر ، وطه حسين ممثلا للحركات الفردية في النقد.

1 – 1 – 4 الاتجاه التجديدي :

1 – 1 – 4 – 1 النقد عند العقاد:

عباس محمود العقاد أديب وناقد ومفكر وصحفي وشاعر مصري ولد سنة 1889-وتوفي عام1964، له مؤلفات كثيرة جدا منها الديوان في الأدب والنقد مع رفيقه **المازني**، وساعات بين الكتب، والعبقريات وغير ذلك. أسس مع **المازني** و**عبد الرحمن شكري** جماعة الديوان ؛ وقد تأثرت بالمذهب الانجليزي في الأدب والنقد خاصة ما تعلق **بهازليت** (William Hazlitt) الشاعر (امام المدرسة في النقد الرومنسي الذي هداها الى معاني الشعر والفنون واغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد) وكذلك كارليل(Thomas Carlyle) وجون ستيوارت ميل (John Stuart Mill) وشيلي (percy bysshe shelley) وبيرون (Lord Byron) ووردز ورث (William Wordsworth) وكوليردج (Samuel Taylor Coleridge) .

وقد استهلت هذه الجماعة حياتها النقدية بحملة عنيفة على **شوقي** و**حافظ** من أصحاب الاتجاه القديم؛ حيث دعوا إلى مذهب أدبي ونقدي جديدين، ومن ذلك أنهم اتهموا **شوقي** – **العقاد** خاصة – بالغلو والتقليد المخطئ، وأنه لا يصدر في شعره عن شعور صادق، بل يبكي بدموع الأمير والقصر (شعر مناسبات وشاعر البلاط)، وأن شعره مفكك يفتقد إلى الوحدة العضوية، وأنه يمكن التقديم فيه والتأخير.

وعلى العموم يمكن أن أجمل بعض الأصول النقدية عند العقاد في ما يأتي[1]:

1) يجب أن يقوم النقد على النظرة الشاملة للكون والإنسانية والطبيعة، فينتج عن ذلك: أ – وحدة القصيدة باعتبارها بنية حية كهذا الكون المترابط، وأن قصائد الشاعر مجتمعة لا بعضها تصور لنا الشاعر الذي هو بدوره جزء من ذلك الكون فلا ينظر إليه مستقلا وحده (رفض استقلالية الأبيات أي تقديم الأبيات وتأخيرها كما هو الحال في الشعر القديم. وبناء على ذلك نقد **شوقي**)، ومن ثمة تظهر عناية **العقاد** بدراسة شخصية الأديب وبيئته وعصره إذا ما أراد دراسة فنه. ب- الأدب القومي لا يقف بالقومية في حدود الوطن الضيق إنما ينبغي أن يمتد بها للعالم كله. ج – الشعر قيمة إنسانية وليس بقيمة لسانية، والمطبوع منه إذا تُرجم إلى لغة أخرى لم يفقد مزاياه الفنية.
2) ينبغي أن تُدرس شخصية الأديب اعتمادا على الدراسات النفسية للوقوف من هذه الدراسة على فنه، أي دراسة فن الأديب (الشاعر مثلا) للتعرف على شخصية صاحبه، كما فعل **العقاد** بوضوح في كتابه " **ابن الرومي**: حياته وشعره". وهو في ذلك يرى أن الأدب الصادق صورة للأديب والمجتمع.
3) المذهب الواقعي المثالي من خير المذاهب في التصور الأدبي، لذلك يهتم **العقاد** بدقة المعنى ، وبالجواهر دون الشكل، وبصدق الحكمة، والتزام الحقيقة، والصدق في التعبير عن شخصية الأديب وشعوره الحقيقي، ويكره **العقاد** مبالغة الأدباء ، ذلك أن المبالغة علامة من علامات انحطاط الفكر، كما يكره الوصف الحسي (عند الجاهليين) الذي يدعو إليه أصحاب الواقعية المتحجرة.

1 ينظر: نشأة النقد العربي الحديث في مصر: عز الدين الأمين، ص191 إلى 194.

4) ينبغي التجديد في الوزن والقافية – وإن كان تراجع عن رأيه في الشعر المرسل فيما بعد – كذلك ينبغي التجديد في اللغة مع التسامح في قبول الخطأ فيها، إذا كان الخطأ أفيد من الصواب.
5) للأدب غاية نفعية مع غايته الفنية، فمن غايته الفنية اجتلاء الطبيعة واستخلاص مذهب في فلسفة الحياة، إلا أنه ينبغي ألا يستهدف الأديب تلك المنفعة، بل يدعها تأتي نتيجة طبيعية لممارسة الأدب الصحيح الذي يبعث الانفعالات السامية.
6) يجب أن يكون الأدب قويا، ساميا، مؤثرا في المتلقي، مطبوعا، حسن التشبيه، بعيدا عن التفكك (**أحمد شوقي**) والزخرف والتنميق والأخذ والتقليد والتعسف متسما بالوضوح والسهولة، عميقا في فكرته دقيقا في تصويره وتحليله ملائما لموضوعه في اللفظ والعبارة، حتى يكون لكل موضوع أسلوب.
7) يُشترط في الأديب بوجه عام أن يكون مهذب النفس، سليم الذوق والطبع، واسع الخيال، بلا تكلف فيه، له حظه من العلوم والفنون الشرقية والغربية، ويشترط في الشاعر إلى جانب ذلك أن تكون له ملكة في التصوير شأن الموسيقي والمُصور.

1 – 1 – 4 – 2 النقد في كتاب الغربال لميخائيل نعيمة:

ولد **ميخائيل نعيمة** سنة 1889 في لبنان. أنهى دراسته في مدرسة الجمعية الفلسطينية فيها، تبعها بخمس سنوات جامعية في بولتافيا الأوكرانية بين عامي 1905 و 1911 حيث تسنّى له الاطلاع على مؤلّفات الأدب الروسي، ثم أكمل دراسة الحقوق في الولايات المتحدة الأمريكية (منذ 1911) وحصل على الجنسية الأمريكية. انضم إلى الرابطة القلمية التي أسسها أدباء عرب في المهجر وكان نائبا **لجبران خليل جبران** فيها. عاد إلى لبنان عام 1932 واتسع نشاطه الأدبي. لقّب ب"ناسك الشخروب"[1].

1 ينظر : ويكيبديا (مادة ميخائيل نعيمة).

تعود جذور **ميخائل نعيمة** إلى بلدة النعيمة في محافظة اربد في المملكة الأردنية الهاشمية وهذا ما ذكره **ميخائيل نعيمة** في حوار مع الكاتب الأردني والمؤرخ **روكس بن زائد العزيزي*** ،توفي **نعيمة** سنة 1988.

يعد كتاب الغربال كتابا مهما في النقد العربي الحديث، وهو عبارة عن مجموعة مقالات نقدية نشرها **نعيمة** في الصحف أو كتبها كمقدمات لبعض مؤلفاته[1].

يضم كتاب الغربال إحدى وعشرين مقالة منها ما خصصه للهجوم العنيف على الأدب العربي التقليدي والتزمت، والتحجر اللغوي مثل مقالي " الحُباحب*" و"نقيق الضفادع" ثم على العروض التقليدي في مقال "الزحافات والعلل"[2] .

فقد جاء في مقال "نقيق الضفادع" قوله: « من **أكبر الأوهام التي يؤخذ بها ضفادع الأدب وهمَهم أن تسيير الأدب منوط بهم [...]لو تبصر ضفادع اللغة العربية يوما تاريخ لغتهم لوجدوا [...] أن اللغة التي نتفاهم بها اليوم في مجلاتنا وجرائدنا ومن على منابرنا هي غير لغة مَضر و تميم وحِمير وقريش**»[3] .

يرى **نعيمة** أن غاية النقاد المحافظين أن يتوسدوا «**القواميس ويتلون عليها صلواتهم ، ويحرقون أمامها بخور قلوبهم، وزيوت أدمغتهم. وكل غايتهم في الحياة أن يقعوا في قصيدة أو مقالة على كلمة أو تركيب لم تألفها أذواقهم ولا رضيت عنها قواميسهم** »[4].

---

* هذه المعلومة مأخوذة من مرجع، وقد دونتها في بطاقة البحث، لكني ضيعت المرجع الذي استندت إليه.

1 النقد والنقاد المعاصرون: محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1997م، ص20.

* الحباحب: حُباحِب : ذباب يطير بالليل، كأنه نار، له شعاع، نارُ الحُباحِب: النار الناتجة من تصادم الحجارة، وهو رجل بخيل: ينظر: لسان العرب: ابن منظور، ج9، ص 784.

2 النقد والنقاد المعاصرون : محمد مندور، ص23.

3 الغربال: ميخائيل نعيمة، دار نوفل، ط1، 1923، ص94-95.

4 المرجع نفسه، ص97

لم يسر ميخائيل نعيمة في كتابه على منهج نقدي معين؛ بل كان منهجه تأثريا ذاتيا[1] انطلاقا من إيمانه بأن لكل « **ناقد غربالـه، لكل موازينه ومقاييسه. وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لا في السماء ولا في الأرض**»[2] ؛ ومن ثمة يضع خصائص ينبغي أن يتمتع بها الناقد ومنها « **الإخلاص في النية، والمحبة لمهنته، والغيرة على موضوعه، ودقة الذوق، ورقة الشعور، وتيقظ الفكر، وما أوتيه بعد ذلك من مقدرة البيان لتنفيذ ما يقوله إلى عقل القارئ وقلبه** »[3].

ويشدد على أن مهنة الناقد ليست نقد الأشخاص بل نقد آثارهم؛ يقول في ذلك: «**مهنة الناقد إذن هي غربلة الآثار الأدبية لا غربلة أصحابها**»[4]

ثم يقرر أن الدور المنوط بالناقد المبدع هو أن يكتشف في النصوص الأدبية أشياء لم يهتد إليها أحدا، حتى لا يكون عمل النقاد تكرار ما نسجه السابقون.

حدد ميخائيل نعيمة الحاجات الأدبية التي يتطلع إليها كل قارئ إلى أربع[5] :

1. حاجة القارئ إلى الإفصاح عن كل ما ينتابه من العوامل النفسية من رجاء ويأس وفوز وفشل، وإيمان وشك، وحب وكره وغير ذلك من الانفعالات والتأثيرات.
2. حاجته إلى نور يهتدي به في الحياة وليس من نور يهتدي به سوى نور الحقيقة، حقيقة ما في نفسه وحقيقة ما في العالم من حوله.
3. حاجته إلى الجميل في كل شيء؛ ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه من مظاهر الجمال، فإنه وإن

1 النقد والنقاد المعاصرون: محمد مندور، ص 26.
2 الغربال: ميخائيل نعيمة، ص 16.
3 المرجع السابق، ص 16.
4 المرجع نفسه، ص 13.
5 ينظر : النقد والنقاد المعاصرون، محمد مندور، ص29-30.

تضاربت أذواقه في تحديد الجميل والقبيح فإن هناك جمالا مطلقا متفقا عليه.

4. حاجته إلى الموسيقى؛ ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه.

هاجم **نعيمة** بحور **الخليل بن أحمد الفراهيدي** في مقاله الزحافات والعلل، واتهمه بأنه حول الشعر العربي إلى نظم جاف لا ينبض بفكر أو حياة[1] .

أما اللغة؛ فقد رفض نعيمة في مقاله " نقيق الضفادع" النقاد المتزمتين في اللغة وقواعدها وعلومها ؛ ذلك أنه يرى أن اللغة مجرد رموز تستعمل للإفصاح عما يختلج في النفس، ومن الخير تبسيط تلك الرموز[2] .

طبق ميخائيل نعيمة منهجا نقديا تأثريا ذاتيا على عدد من المؤلفات الأدبية المعاصرة شعرا ونثرا متأثرا بالاتجاه التجديدي ورافضا كل الرفض للاتجاه الاحيائي الذي يميل إلى الاكتفاء بالموروث القديم لفظا ومعنى.

1 – 1 – 4 – 3 النقد عند طه حسين:

طه حسين أحد أعمدة الأدب العربي ونقده، تلقى تعليمه الديني بكتاب القرية والأزهر، فأتاح له هذا النوع من التعليم فرصة التمكن من الدراسات الإسلامية والعربية، ثم التحق بالجامعة المصرية عند أول إنشائها، وكان أول الأمر يختلف إليها وإلى الأزهر معًا، فيستمع لدروس الأزهر نهارا، ويستمع لدروس الجامعة مساء، وكانت دراسته في الجامعة دراسة مدنية متحررة لاسيما في الأدب العربي ونقده، وبقي بها حتى نال العالمية ولقب دكتور في الآداب عام 1914م قبيل نشوب الحرب العالمية الأولى[3].

1 المرجع نفسه، ص 31.
2 المرجع السابق، ص33.
3 نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر: عز الدين الأمين، ص 234.

يقول عنه **محمود تيمور**(1894م- 1973م) : « **بالفكر المستقل استطاع طه حسين أن يبث في حياتنا العقلية والأدبية معنى الحرية بأقوى ما تدل عليه، ويبعث فينا نزعة التجديد بأكرم ما تشير إليه، فحين شرع في مطلع حياته يدرس الأدب العربي كان أجلى مظهر له فيما درس أنه لم يذعن لما تواضع عليه السابقون من آراء وما ساقوه من أحكام، ولم يستسلم لما تعارف عليه معاصروه من طرائق البحث وأنماط التأليف** » [1].

تحدث **طه حسين** في كتابه **" ذكرى أبي العلاء"** عن الناقد محددا جملة من الشروط ينبغي توفرها فيه؛ منها علوم اللغة وآدابها مع إلمام بعلوم الفلسفة والدين ولابد أن يدرس التاريخ القديم والحديث وتقويم البلدان مع دراسة لعلم النفس، بالإضافة إلى درس الآداب الحديثة في أوروبا ودراسة مناهج البحث عند الغربيين[2].

كما تحدث عن الشعر والنثر؛ حيث ذهب إلى أن الجيد منه تكون ألفاظه مألوفة غير مبتذلة ولا نابية، وأن تكون مطابقة لمعناه، فالرقة في موضعها والقوة في موضعها، وبيَّن أن الشعر الصادق هو الذي يمثل شخصية صاحبه وعواطفه، ويكون ساميا إذا استطاع أن يبلغ من القلب الحساس موضع التأثير؛ فالقصيدة الرائعة عنده تتميز بشدة الأسر وإحكام التركيب وصفاء الرونق، وجمال الأسلوب، وصدق التعبير، وهذا الصدق يستوجب ألا يلجأ الشاعر إلى تكلف البديع والغريب أو محاكاة الفحول أو تعمد إظهار العلم والمقدرة. كذلك لم يرق **طه حسين** من أغراض الشعر الفخر، وقال إنه مناقض للفلسفة والحكمة عند الشعراء الفلاسفة والحكماء **كالمعري**[3].

وتحدث في كتابه " حديث الأربعاء " عن وظيفة الناقد متأثرا في ذلك بالشك الديكارتي، حيث دعا الناقد الحقيقي إلى التمرد عن

---

1 اتجاهات الأدب في السنين المائة الأخيرة: محمود تيمور، ص 103.

2 وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث: سامي منير عامر، دار المعارف، [د.ط]، مصر، [د.ت]، ص59.

3 ينظر: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر: عز الدين الأمين، ص 214 وما بعدها.

التبعية والميل في التذوق والمقارنة، وذلك بالحس الدقيق المرهف والذوق المهذب[1] ، وجمع في هذا الكتاب بين النقد الفني والنقد النفسي الذي تابع فيه **سانت بيف،** والنقد الاجتماعي الذي ساير فيه **تين** وهو منهج أقرب إلى التكامل من المنهج النفسي الذي سار عليه **العقاد** وآخرون[2]، إذ إن **طه حسين** ينكر على العقاد إخضاع **أبي نواس** للتحليل النفسي[3] .

وفي كتابه **"حافظ وشوقي"** يرى **طه حسين** أن **حافظا** مقلد صريح التقليد أما **شوقي** فهو مجدد ملتوي التجديد، ثم يمضي الزمن ويستحيل تقليد **حافظ** إلى نضج غريب وقوة بارعة، ويستحيل تجديد **شوقي** إلى تقليد[4].

يرى **طه حسين** أن للشعر قديمه وحديثه أسسا يجب أن تراعى وسمات يجب أن تتحقق ، فليس يكفي أن ينشئ الإنسان كلاما على أي نحو ثم يقول إنه نظم شعرا؛ فالشعر ينبغي أن يبهر النفوس والأذواق بما ينشئ فيه الخيال من الصور، ويجب أن يسحر الآذان والنفوس معا بالألفاظ الجميلة التي تمتاز بالرصانة أحيانا وبالرقة واللين أحيانا أخرى[5].

وقد أثارت بعض آرائه النقدية نقدا لاذعا ومنها آراؤه في كتابه **" في الأدب الجاهلي"** حيث نُقد في أربعة أشياء منها[6] :

- إهانته للدين الإسلامي بتكذيب ما جاء في القرآن، وتشكيكه في النبيين **إبراهيم** و**إسماعيل** عليهما السلام.

---

1 دور الناقد بين القديم والحديث: سامي منير عامر، ص 60.

2 مدارس النقد الأدبي الحديث : عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، مصر، 1416 هـ 1995م، ص 238.

3 المرجع نفسه، ص 206.

4 المرجع السابق، ص 238.

5 التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : بدوي طبانة ، دار المريخ للنشر، ط3، الرياض، السعودية، 1406هـ 1986م، ص 266.

6 البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث : سيد البحراوي، دار شرقيات، ط1، القاهرة، 1993م، ص 38.

- التشكيك في القراءات السبع المجمع عليها والمتفق عليها، فقد ادعى أنها من إنشاء القبائل العربية.
- الطعن في نسب النبي صلى الله عليه وسلم والتقليل من شأن نسبه.
- إنكاره أن يكون للإسلام أولية عند العرب في الجاهلية.

وعلى العموم يمكن إجمال بعض الأصول النقدية التي أسهم بها **طه حسين** في نشأة النقد الحديث في ما يلي[1] :

1. على دارس الأدب وتاريخه أن يستعين بالعلوم والمعارف الإنسانية المختلفة، وأن يبني دراسته على الموازنة والاستنباط والاستقراء الكامل، ويبنيها كذلك على دراسة العوامل المؤثرة في الأدب. كما ينبغي منح الحرية للأدب والنقد في طريقة التناول والمذهب، وأن تكون الحرية سبيلا لدرس الأدب.
2. الذوق الأدبي يجب أن يظل واحدا لا يتغير بتغير المخاطبين، ومن الذوق ما هو عام يمثل ذوق العصر أو البيئة، ومنها ما هو ذوق خاص يمثل ذوق الفرد، ولكن الذوق الفردي يتأثر بالذوق العام، وأذواق الأجيال تختلف، والحكم على الأدب لا بد أن يكون بالذوقين معا.
3. الكلام الجيد هو الذي يؤثر في سامعه، ويتميز بالألفاظ الحسنة والعفة المألوفة وأن تكون في موضعها المناسب واضحة ودقيقة ومطابقة للمعنى. وينبغي أن يكون الأديب ثابتا على رسالته مجددا، و أن يتجنب الخروج على مقاييس اللغة. و يجب أن تتميز القصيدة بحلاوة موسيقاها وبوحدتها المعنوية وتقيدها بالوزن والقافية، مع تمثيل قصائد الشاعر مجتمعة لشخصية صاحبها وعواطفه وعواطف مجتمعه.
4. الترجمة من لغة إلى أخرى تستلزم الدقة، والاعتماد على النص في لغته الأصلية ما أمكن، مع ملاحظة صعوبة هذه الترجمة من

1 ينظر: نشأة النقد الأدبي في مصر: عز الدين الأمين، ص 282 – 284.

اللغات الأجنبية للغة العربية، لاختلاف الأذواق، ولما في اللغات الأجنبية من مرونة تفتقدها اللغة العربية في بعض أساليبها، والعكس صحيح.

1 – 1 – 5 الصراع بين الاتجاه الإحيائي والتجديدي :

كانت نقطة الخلاف الجوهرية بين الاتجاهين هي اكتفاء تيار الإحياء بالتراث وعدّه أساس النقد والأدب والتأكيد على عدم الحاجة إلى أية تيارات أجنبية تدخل عليهما، وقد عُرف **الرافعي** بكثرة دفاعه عن الأساليب العربية القديمة.

وما تلك الخصومة التي نشأت بينه وبين **طه حسين** إلا مثالا على هذا الصراع؛ إذ زعم **طه حسين** أن الأسلوب الذي كتب به **الرافعي** رسالته في العتب أسلوب قد يروق لأهل القرن الرابع والخامس هجري لكنه لن يروق للقارئ اليوم، ويربط **الرافعي** المسألة بالصراع بين المذهب القديم الذي يدافع عنه والحديث الذي يحاربه، معتقدا أن أصحاب المذهب الجديد يمثلون خطرا أكيدا على اللغة.

لكن طه حسين يرد بقوله : « **يخشى الأستاذ [الرافعي] إذا انتصر مذهبنا أن تضعف اللغة ويذوى عودها وأن يضطر الناس بعد حين إلى أن يترجموا العربية إلى العربية، وليطمئن الأستاذ فليست اللغة في خطر إذا انتصر مذهبنا، وإنما تتعرض له إذا انتصر مذهبه، وآية ذلك بينة وهي أن الناس محتاجون الآن إلى أن تترجم لهم رسالته في العتب، وليسوا محتاجين إلى أن تترجم لهم رسائلنا، وسل القراء ينبئوك الخبر اليقين**»[1].

يرفض **الرافعي** ـ في دفاعه عن رسالته في العتب ـ أن يفرض **طه حسين** ذوقه على القراء ويجعله الناطق باسمهم، لذلك يبين له : «**لست أجادله في ذوقه إن كان الأمر إليه أو إلى ذوقه، وهو أعلم حيث يجعل نفسه، وليحملها على ما تشاء وليحمل ما شاء عليها،**

1 حديث الأربعاء : طه حسين، دار المعارف ، ط 12، القاهرة، مصر،[د.ت]، ج 3،ص 17.

ولكني لا أتبين مرجع الضمير في قوله " لا يروقنا " فهل ترجع " نا " إليه وحده أم إلى العصر الذي نحن فيه»[1].

وقول **طه** صحيح إذا نُظر إليه من زاوية التيسير على القارئ الحديث لأنه يرجع تغير الذوق إلى المطبعة ولجوء الكتاب والشعراء إلى صنف آخر من النثر والشعر لم يكن مألوفا من قبل[2]، لكن قوله الآن سيكون محل نظر، لأن الخطاب النقدي المعاصر المترجم المكتوب بلغة يصعب فهمها يصدق على قول **الرافعي** أكثر.

لقد حاول كلا من **طه حسين** و**الرافعي** استعطاف القراء في خصومتهما؛ لأن الجمهور طرف لا يستهان به في قضية الصراع بين القديم والجديد، إذ يضطر فريقا الصراع في أحيان غير قليلة إلى تحكيمه في القضية والاهتمام برأيه، مع الإشارة إلى أن أنصار القديم لا يكادون يهتمون بشيء وهم يصارعون الجديد مثل اهتمامهم برضى الجمهور وتأثيرهم فيه[3].

ومع أن **طه حسين** كان تجديديا في زمنه إلا أنه كان معتدلا غير متطرف؛ فهو يشترط الفهم والتحصيل والتحقيق قبل الحكم النقدي، لأنه حين يقبل أو يرفض قولا ما يكون ذلك عن بصيرة وفهم، أما إذا عُرضت عليه الألغاز والطلسمات التي لا سبيل إلى فك رموزها فليس منها في شيء وليست هي منه في شيء، ويسمي مثل هذا الخطاب كما كان يسميه أهل القرون الوسطى في أوروبا : يوناني فلا يُقرأ[4].

ويستشهد **طه حسين** بتعريف **عبد العظيم أنيس** و**محمود أمين العالم** للأدب كمثال على الخطاب النقدي غير المفهوم؛ جاء في التعريف : « **صورة الأدب كما نراها ليست هي الأسلوب الجامد وليست هي اللغة بل هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته، وإبراز مقوماته، ونحن لا نصف الصورة بأنها عملية،**

---

1 المرجع نفسه، ص 8.

2 حافظ وشوقي : طه حسين، مكتبة الخانجي، [د.ط]، القاهرة، مصر،[د.ت]، ص 10.

3 ينظر : الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي : محمد حسين الأعرجي، وزارة الثقافة والفنون،[د.ط]، العراق، 1978م، ص 83.

4 ينظر: خصام ونقد : طه حسين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 1980م، ص 94.

مشيرين بذلك إلى الجهد الذي يبذله الأديب في تصويره المادة وتشكيلها بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الأدبي نفسه، فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي، نتبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته، وننتقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيري إلى مستوى تعبيري آخر حتى يتكامل لدينا البناء الأدبي كائنا عضويا حيا. وبهذا الفهم الوظيفي للصورة تتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضرورين ، فمادة العمل الأدبي ليست بدورها معان ـ كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة ـ بل هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه ويشارك التذوق الأدبي في وقوعها وتحققها»[1].

يبدو هذا التعريف مقبولا في شكله مقارنة بأسلوب الخطاب النقدي المعاصر، لكنه في زمن **طه حسين** لم يكن كذلك، حيث يرد عميد الأدب بشدة على مثل هذا الكلام : « **أعربي هذا الكلام أم سرياني؟ أيمكن أن يقرأه الرجل المثقف ذو الثقافة العميقة الرفيعة أو ذو الثقافة المتوسطة القريبة، فيخرج منه بطائل ويتحصل منه شيئا يمكن الاكتفاء به والوقوف عنده للتأمل والمناقشة؟ وما عسى أن يكون قلبه؟ وما عسى أن تكون هذه العمليات الداخلية التي تقع في قلب العمل الأدبي؟ وما عسى أن يكون اشتباك هذه العمليات وإفضاء بعضها إلى بعض ليكمل بها العمل الأدبي ويستقيم كائنا عضويا حيا؟**»[2].

إن هذا الخلاف ليس خلافا فكريا في المقام الأول ، بل هو خلاف في الفهم، إذ يرى **طه حسين** أن مثل هذا الخطاب غير مفهوم عند المثقفين باختلاف مستوياتهم، وأنه بناء على ذلك لا يستطيع أن يرفضه أو يقبله لأن التواصل غير موجود، ولا شك أن **طه حسين** لو اطلع على الخطاب النقدي الحالي ـ وهو أكثر تعقدا من النموذج المقدم ـ فإنه سوف يرفضه جملة وتفصيلا.

---

1 المرجع السابق، ص 92-93.
2 المرجع نفسه، ص 93.

إن الخلاف الذي يقبله **طه حسين** هو ذلك الذي عرفته الأمم المختلفة في مشارق الأرض ومغاربها ولم يكن بدعة في الوطن العربي، مثل خلافه مع **الرافعي** الذي أشرت إليه آنفا؛ وذلك حين يشير إلى أن الخلاف بين القدماء والمحدثين يتفاوت تفاوتا كبيرا باختلاف الأمم والأجيال، فهو منتج جدا في أمة من الأمم، عقيم جدا في أخرى، معتدل الإنتاج في ثالثة، ثم إن نوعه يختلف باختلاف هذه الأمم والأجيال، فقد يختلف القدماء والمحدثون في الألفاظ، وفي المعاني وفي الألفاظ والمعاني معا، وقد يختلفون في الأنواع الفنية نفسها[1]. لكن الاختلاف القائم على عدم الفهم الكامل يدخل في دائرة الإبهام المرفوض.

على الرغم من الخصومة بين الرافعي وطه حسين حول مسألة القديم والجديد، وعلى الرغم من تصنيف طه حسين ضمن تيار التجديد، فإنه لم يكن خصما حقيقيا للقديم؛ فهو يؤكد حبه للقديم ويفسر ذلك : « **إننا لا نحب القديم من حيث هو قديم ونصبو إليه متأثرين بعواطف الشوق والحنين، بل نحب لأدبنا القديم أن يظل قواما للثقافة، وغذاء للعقول لأنه أساس الثقافة العربية؛ فهو إذن مقوم لشخصيتنا، محقق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، معين لنا على أن نعرف أنفسنا**»[2].

بل يذهب إلى أكثر من ذلك حينما ينتقد الكتاب الذين عندما يتحدثون عن الفن الذي يكرهونه يذكرون فن القدماء، ويعيبون أن بعضه كان موجها إلى الملوك والإقطاعيين منصرفا عن جماعات الشعب الكادحة لا يحفل بها ولا يحسب لها حسابا، فإذا تحدثوا عن الفن الذي يحبون ذكروا فن جماعات من الأجانب على اختلاف مواطنهم، يرون أنهم صوروا الحياة فأحسنوا تصويرها وكان فنهم من أجل ذلك نافعا لهم وللناس[3].

---

1 حديث الأربعاء : طه حسين، ص 6.

2 المرجع نفسه، ص 13.

3 نقد وإصلاح : طه حسين، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1960م، ص 175.

كما نظر إلى بعض الشباب المتعلمين الكارهين للقديم باعتبارهم ضحية من ضحايا جهل الحضارة الحديثة، وشرهم ليس مقصورا عليهم، وإنما يتجاوزهم إلى غيرهم من الناس؛ فهم يتحدثون ويعلمون ويكتبون، وينفثون بذلك هذا السم ويفسدون العقول، ويمسخون في نفوس الناس المعنى الصحيح لكلمة التجديد، لأن التجديد حسبه ليس في إماتة القديم، إنما في إحيائه[1].

يُرجع **طه حسين** جهل هؤلاء الشباب بقيمة القديم إلى الحضارة الحديثة الغربية التي حملت شرا غير قليل، لم يأت منها هي، إنما أتى من كون هؤلاء الشباب لم يفهموها على وجهها، ولم يتعمقوا أسرارها ودقائقها، وإنما أخذوا منها بالظواهر، وقنعوا منها بالهين اليسير، فكانت الحضارة الحديثة مصدر جمود وجهل، كما كان التعصب للقديم مصدر جمود وجهل أيضا[2]. وتبدو نظرة **طه حسين** نظرة معتدلة ومتوازنة إلى حد كبير.

لكن السؤال قد يُطرح عن كيفية نشأة هذا الصراع بين القديم والحديث في عصر النهضة؛ ولعل الإجابة قد تشير مباشرة إلى احتكاك العرب بالغرب خاصة بعد حملة نابليون بونابرت على مصر.

فقد أفاقت مصر ومعها الشرق القريب فإذا أوروبا قد بلغت من الرقي حظا عظيما، وبسطت سلطانها على أعظم أقطار الأرض في حين كانت أوطان المسلمين في انحطاط وجهالة[3] ، وما إن انتهى القرن التاسع عشر حتى كانت الحياة الغربية قد وصلت إلى طائفة من الناس فأثرت بعض التأثير في عقولهم، وعجزت عن أن تؤثر في شعورهم وعواطفهم، فكانت حياة عقلية فيها شيء من الجدة، وفيها ميل إلى الخروج على القديم، فظهرت صحف وتُرجمت كتب، ولكن الأدب ظل كما هو قديما أو متين الاتصال بالقديم[4].

---

1 حديث الأربعاء : طه حسين، ص 14.
2 المرجع السابق، ص 13.
3 ينظر : مستقبل الثقافة في مصر : طه حسين، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر، [د.ت]، ص29.
4 حافظ وشوقي : طه حسين، ص 8.

لكن سرعان ما بدأ بعض الكتاب يميلون إلى المذاهب الأوروبية في الأدب والنقد كجماعة الديوان؛ التي يرى **الأعرجي** أن ظهورها في النقد لم يكن استجابة لحاجة اجتماعية أو إرضاء ذوق المتلقي المصري أو الرفع منه، بل هي مدينة لثقافة أجنبية هي المدرسة الرومانسية الانجليزية[1] .

يبدو السبب الأول للخلاف هو اتجاه التجديديين نحو المذاهب الأوروبية كالمذهب النفسي والرومانسي والانطباعي وغيرها، ورفض الإحيائيين لهذا التوجه وتمسكهم بالتراث، مع ملاحظة أن أغلب التجديديين لم يكونوا من معارضي القديم معارضة جذرية كما هو ملاحَظ عند **طه حسين**.

أخذ هذا الخلاف يتعمق بعد ذلك بصورة جذرية؛ ذلك أن تيار الاتجاه التجديدي سيدخل في دوامة الأخذ الحرفي للمذاهب النقدية من الغرب بصورة فوضوية ودون تخطيط ولا هضم لها، في حين أن الاتجاه الإحيائي سيخفت صوته إلى حد بعيد، وهذا ما يقود إلى أزمة شديدة تضرب النقد العربي الحديث والمعاصر وتجعله ـ في أغلبه ـ نقدا تابعا هجينا لا هوية له ولا أصل . وهو ما سأتناوله في عنصر أزمة النقد العربي الحديث والمعاصر.

كان القارئ العربي ،في ظل هذا الخلاف، حين يتجه إلى التراث يطلب السند فيه ويقرأ فيه آماله ورغباته، باحثا فيه عن العلم والعقلانية والتقدم، أي ما يفتقده في حاضره سواء على صعيد الحلم أو صعيد الواقع، تجده عند القراءة يسابق الكلمات بحثا عن المعنى الذي يستجيب لحاجته، يقرأ شيئا ويهمل أشياء، فيمزق وحدة النص ويحرف دلالته ويخرج به من مجاله المعرفي التاريخي. فهو يعيش تحت ضغط الحاجة إلى مواكبة العصر، والعصر يهرب منه إلى مزيد من تأكيد الذات إلى حلول سحرية لمشاكله العديدة المتكاثرة، ولذلك

1 الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي : محمد حسين الأعرجي، ص 66.

تجده على الرغم من أن التراث يحتويه، يحاول أن يكيف احتواء التراث له بالشكل الذي يجعله يقرأ فيه ما لم يستطع بعد إنجازه[1].

وإذا وجَّه القارئ وجهه شطر الاتجاه التجديدي وجد غربة في نصوصه الأدبية كالغربة التي وجدها **طه حسين**؛ ذلك أن الغرابة وكثرة الرمز والإبهام والغموض المكثف يجعله نافرا منها غير قادر على التفاعل الإيجابي معها ، فيكون الأمر مضطربا؛ فلا هو رضي بالتراث، ولا هو استطاع أن يهضم النص المعاصر فيقع في اضطراب شديد. وسأعرض بشيء من التفصيل لأزمة القارئ بعد تناول أزمة النقد العربي الحديث والمعاصر.

1 – 2 أزمة النقد العربي الحديث والمعاصر:

لقد كان النقاد في أول الأمر يدرسون النصوص الأدبية درسا يتجهون به إلى البحث عن حياة مؤلفيها الشخصية فيقفون فيها على كل ما من شأنه أن يساعد على فهم تلك الحياة، وذلك لأنهم رأوا النصوص الأدبية تعبر عن أصحابها تعبيرا مباشرا، فإذا قرأوا معلقة **طرفة بن العبد** نسبوا الأحداث التي فيها إليه، وإذا نظروا في **رسالة الغفران** ردوها إلى شك **المعري** أو تذبذبه العقائدي[2].

واتجه النقد الأدبي الحديث في جملته نحو النقد الغربي وخاصة النقد الانجليزي والنقد الفرنسي، فأصبح لا يقيس الأدب من ناحية عامة إلا بتلك المقاييس الغربية، بيد أن الأخذ بهذه المقاييس الغربية على إطلاقه غير صحيح، لأن طبيعة الأدبين مختلفة وثقافة النقاد هنا وهناك مختلفة، بالإضافة إلى أن التقليد المسرف للنقد الغربي يضعف اللغة العربية ويضعف أدبها[3].

---

1 إشكالية قراءة التراث : مصطفى البيومي عبد السلام، ص 70.

2 في تأريخ الأدب (مفاهيم ومناهج) : حسين الواد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1993م، ص 14.

3 نشأة النقد العربي الحديث في مصر: عز الدين الأمين، ص 121.

ويلاحَظ أن بعض النقاد قد تنبهوا لهذا الخطر **كيحي حقي** الذي دعا نقاد الجيل اللاحق لجيله في كتابه **"خطوات في النقد"** أن لا يضعوا على الفن كلاكل نظريات النقد المستوردة كلها فإنه تخنقه[1].

ولم تُسمع هذه الفكرة ومثيلاتها التي قيلت في بداية القرن العشرين ولم تراعى نصائح المشفقين على النقد والأدب، بالعكس فإن هذا التيار سوف يشتد ويزداد تطرفا حتى يصل إلى المشهد النقدي المعاصر.

أوقع النقاد الجدد ـ المتأثرين بالمذاهب الغربية تأثرا استلابيا ـ القارئ في اضطراب وحيرة، حتى انصرف كثير من القراء والأدباء عن النقد والأدب متهمين أنفسهم أحيانا بالعجز والتقصير، وأصحاب تلك النصوص بالتدجيل والإبهام أحيانا أخرى، حتى إن **نجيب محفوظ** حين قرأ بعض أعداد مجلة **فصول** صرح قائلا : لم أكن أعلم أن النقد صار على هذه الدرجة من الصعوبة[2].

وأسباب هذا الاضطراب النقدي كثيرة؛ منها الاستعجال في الأخذ من المذاهب الغربية دون مراعاة طبيعة نشأة تلك المذاهب وتطورها التي أخذت في بيئتها زمنا طويلا، يقول **منصور الحازمي :« وهكذا نجد أن المذاهب الأدبية الكبرى ـ الكلاسيكية والرومنسية والواقعية ـ التي عرفتها الآداب الأوروبية في مدى ثلاثة قرون اجتازها الأدب العربي الحديث في زمن يسير لا يتجاوز نصف القرن تقريبا. لقد كانت الآداب الأوروبية تتطور ببطيء وتتجدد بتجدد مجتمعاتها وأحوال عمرانها، أما الأدب العربي الحديث فقد كان و ـ لايزال ـ يجتاز المسافات قفزا ويطوي الزمن طيا، فكانت النتيجة أن ضعفت الصلة بين دعوات التجديد في الأدب العربي الحديث وبين**

1 مناهج النقد الأدبي : يوسف وغليسي، ص 12.

2 في سبيل نظرية نقدية أصيلة :حسن الأمراني، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ع 67، الرياض، السعودية، 1431هـ - 2010م، ص 54.

واقع المجتمعات العربية التي لا تستطيع ـ مع الأسف ـ أن تتطور فكريا بالسرعة التي تتطور بها نظريات الأدب المستوردة »[1].

كما يرى بعضهم أنه من أسباب وجود إشكالية في تفاعل القارئ مع الأفكار النقدية المترجمة هو تغييب التراث، ومنه النظرية النقدية العربية[2]، وهذا صحيح لأن كثيرا من النقاد لا يرجعون إلى التراث لاستثمار مصطلحاته وجهود القدماء في هذا الباب، وقد بينت في الفصل الأول بعض المسائل التي ناقشها النقاد القدماء وقدموا فيها آراء قيمة تستحق أن تكون ركيزة لنظريات معاصرة، بيد أن الحديث عن الاستعانة بنظرية نقدية عربية حديثة هو حديث عن شيء غير موجود عمليا حتى الآن.

كما يحيل بعضهم أزمة النقد المعاصر لعدم استحضار القارئ الذي ينبغي أن يكون غاية كبرى من غاياته، يعينه على فهم العمل الأدبي وتذوقه، وإدراك أسراره وجمالياته بدلا أن يُحول له هذا العمل إلى لغز لا يمكن فك طلاسمه من خلال جداول وأرقام وإحداثيات رياضية لا طائل من ورائها[3].

بالإضافة إلى ذلك كله ، فإن كثيرا من الوحدات المصطلحية للقاموس النقدي العربي الجديد لا تزال دون مرحلة التجريد والاستقرار حدا أو مفهوما على السواء، كما يغيب البعد الاصطلاحي (الاتفاقي) عن هذه الوحدات في تشتت مناهلها بين المرجعيات اللغوية الأجنبية وفي غياب تنسيق عربي موحد أثناء نقل المصطلح

1 المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين : شكري محمد عياد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1414 هـ - 1993م، ص 78.

2 ينظر: الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدماء حتى نهاية القرن الرابع هجري : زرال صلاح الدين، ص 13.

3 النقد الإسلامي وموقفه من المناهج الغربية: وليد قصاب، الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ع67، الرياض، السعودية، 1431هـ - 2010م، ص 44.

الدخيل فضلا على أن بعضا من تلك المصطلحات لا تزال حتى في مرجعياتها الأولى من قبيل المتشابهات لا المحكمات.[1]

وبعض المناهج النقدية الحداثية فظيعة حين يدخل بها النقاد إلى عالم الشعر ودوحته؛ ذلك أنهم حين ينتهوا من عملهم لا يخوضون خوضا حقيقيا في النصوص واضعين القراء أمام إيهام أكثر غورا من إيهام النص المنقود[2].

ينقسم النقاد أنفسهم إزاء محنة اغتراب النقد إلى قسمين؛ فريق يرى في عدم تحديد مفاهيم النقد الغربي في الكتابات العربية مظهرا من مظاهر التخبط والاضطراب، لأن عدم تحديدها يشتت القارئ ويجعله يشعر بوجود حواجز لغوية وفكرية تفصله عن عالم هذه الكتابات، وفريق آخر يرى في هذه الكتابات صورة خلاقة لمواكبة حركات التطور الفكري والثقافي العالمي[3].

لا يستطيع الفريق الثاني أن يثبت هذه الفكرة إثباتا كليا، لأن الواقع يقول غير ذلك؛ فكثير من النقاد الحداثيين العرب فشلوا في تجلياتهم البنيوية والتفكيكية في نحت مصطلح نقدي جديد خاص بهم تمتد جذوره في الواقع العربي الثقافي، كما أنهم أخفقوا في تنقية المصطلح الوافد من عوالقه الثقافية الغربية، لأنهم استخدموه في معزل عن خلفيته الفكرية والفلسفية، مما أدى إلى الفوضى والاضطراب كما يرى **عبد العزيز حمودة**[4].

ويدعم **عبد الحميد إبراهيم** هذا الرأي بقوله إن تداخل المصطلحات عند نقاد الحداثة تداخلا شديدا جعل القارئ العربي

---

1 إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد: يوسف وغليسي، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1429هـ - 2008م، ص11.

2 أزمة الحداثة وأزمة التلقي : عبد الجواد خفاجي، مجلة البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع 419، يونيو 2005م، ص38-39.

3 النقد الأدبي المعاصر: سمير سعد حجازي، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 1421هـ - 2001م، ص102.

4 تجليات النقد الأدبي الغربي في نقدنا المعاصر : عادل الفريجات، مجلة علامات، ج41، م 11، 1422هـ - 2001م، ص 339.

عاجزا عن التفريق بين البنيوية وما بعد البنيوية، والحداثة وما بعد الحداثة والسيميائية والتشريحية والأسلوبية وغيرها وذلك لسبب بسيط أن المؤلف (العربي) نفسه لا يفهم ما يقرأ وهو مأخوذ بالحداثة يسرع إلى تقديم المصطلحات الأعجمية والأعلام الأجنبية[1] ، ومع أن هذا الرأي فيه مبالغة وتجاوز إلا أن فيه نسبة من الصواب يقرها المشهد النقدي الجامعي مثلا.

ومن ثم صار ممنوعا على المتلقي العربي أن يفسر أو يشرح أو يقوم أو يحكم، وصار يُطلب منه أن يكون متلقيا يقبل كل ما يُلقَى إليه، وأن يحاول تسويقه بكل الطرق[2]، ولذلك لم يكن من اليسير على العقل العربي أن يكون مستعدا لقبول المنهج التفكيكي بحرفيته[3] على النحو الذي شرحته في الفصل الثاني .

ويستحسن التذكير في هذا المقام بسبب آخر لهذه الأزمة النقدية المعاصرة؛ وهي أن النظريات الغربية تنطلق من جنس أدبي معين له مواصفاته التي قد تختلف مع مواصفات الجنس الأدبي العربي؛ ذلك أن الناقد الغربي ـ وهو يستعين بمنهجه النقدي ـ يتحدث عن أمور تتصل بطبيعة الأدب أو وظيفته أو حدوده أو أعرافه أو قواعده يفكر بشكل غير مباشر بنصوص أدبية محددة وإن كان لا يذكرها صراحة[4],

وقارئ النص النقدي يستطيع إذا ما أوتي ثقافة واسعة أن يكتشف هذه النصوص من دون عناء كبير، مثل من يقرأ في كتاب فن الشعر **لأرسطو** عن المحاكاة وأنواعها وأدواتها يجده يصدر في حديثه عن نصوص الأدب اليوناني التي أنتجتها الأمة اليونانية من بداية ظهور الأدب حتى عصر **أرسطو**[5].

1نقاد الحداثة وموت القارئ: عبد الحميد إبراهيم، ص4-5

2 النقد الإسلامي وموقفه من المناهج الغربية: وليد قصاب، ص 44.

3 المغايرة والاختلاف : شجاع مسلم العاني، ص 469.

4 ينظر : نقد ثقافي أم نقد أدبي : عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، دار الفكر، ط1، دمشق، سورية، 1425هـ - 2005م، ص 89.

5 المرجع نفسه، ص 89.

ويعمق الأزمة أكثر أن هذه المناهج النقدية الغربية تصطدم بإشكالية الفهم في بيئتها نفسها؛ نحو ما يذكره **رامان سلدن** : « **...ولنا نحن الانجليز خبرة خاصة في الاستخفاف بالمنتجات الفكرية الثقيلة التي يصدرها إلينا غيرنا من أقطار القارة الأوروبية، فنحن عادة نشكو من عسر فهم المنظرين الألمان، أو نشكو من العقلانية المستحكمة لأقرانهم الفرنسيين وذلك بطريقة تدعم تعصبنا الثقافي وتضع الغزاة موضع الدفاع عن النفس**[1]».

لهذا ينبغي أن تكون نظرة القارئ للمناهج الغربية نظرة واعية تقوم على الإضافة إليها بناء على خصوصيتها الثقافية والحضارية، وأن تستند إلى نظرية عربية تنطلق من نظرية فلسفية تستمد روحها من مرجعيتنا التراثية، والتأسيس لمنهج نقدي علمي مبني على أسس فكرية علمية، لأن طرح النموذج الغربي وصفة جاهزة أمر غير مقبول في هذا الزمن الذي يتميز بالحوار[2] والمثاقفة، مثلما حاول **الغذامي** أن يفعله في مشروعه النقدي.

1 – 3 أزمة الحداثة :

يعد أنصار الاتجاه التجديدي الحداثة ثمرة من ثمار كفاحهم ضد الإحيائيين أو المحافظين، لكن هذه الحداثة ليست بدعا على هذا العصر من حيث الجوهر؛ فقد فهم القدماء الحداثة ـ بمعناها العام لا الخاص ـ على أنها التجديد، وأن كل جديد في عصره يصبح قديما بالنسبة لمن سبقهم، وكانوا يقولون لكل جديد لذة لحلاوة قرب العهد من الشيء، وموافقة ذلك لطبائع الناس وصوغ أذهانهم[3].

يرى **الغذامي** أن الحداثة ليست مصطلحا متفقا عليه؛ لأن المصطلح يتطلب التوافق من حيث المبدأ بين كل المشتغلين في الحقل

---

1 النظرية الأدبية المعاصرة : رامان سلدن، ص 17.

2 الموقف من المناهج النقدية الغربية : عبد الحميد هيمة، ص 59.

3 الخطاب الحداثي العربي : محمد بن مريسي الحارثي، مجلة علامات، ج41، م11، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1422هـ - 2001م، ص 73.

المعرفي الذي ينتمي إليه المصطلح، والحداثة مفهوم تتعدد أبعاده بتعدد المتحاورين فيه، ما يجعله رؤية اجتهادية للفرد المتحدث أكثر مما هي تصور معرفي مشترك[1]، ودليله على ذلك أننا نربطها بالفرد لزاما كقولنا حداثة **أدونيس** أو حداثة **نازك الملائكة**، وأحيانا تُربط بالوقت كقولنا حداثة الخمسينات كشيء مختلف عن حداثة السبعينات[2]. وهو رأي صائب، ويمكن الاستئناس هنا بكتاب **كاظم جهاد** في قضايا الشعر الحديث حيث شرح ملابسات الحداثة العربية.

تعكس الحداثة في موطنها الغربي الحياة الرأسمالية، إذ أصبح التجديد والجديد والموضة هوس المجتمع، وبما أن الفنون مرآة لهذا المجتمع، سعى كل فنان أن يأتي بالجديد في خضم منافسة حادة، فإن لم يفعل لامه النقاد وأهل الفن[3].

والحداثة الحقيقية لا بد أن تكون حداثة للواقع وليست تقليدا للمثال الغربي، وإلا صارت أفعال المقلدين شكلا من أشكال الهروب ليس فقط من التراث أو من الواقع العربي، وإنما أيضا من ذواتنا الحقيقية الواعية بموقعها من الآخرين وبخصوصيتها[4].

كما أن النقل عن الحداثة الغربية يفتح الطريق أمام التبعية الثقافية ويكرسها، ثم إنه من التجني الكبير أن يُنقل مصطلح فلسفي بالدرجة الأولى بكل عوالقه المعرفية إلى ثقافة مختلفة هي الثقافة العربية دون إدراك للاختلاف الجذري بين الثقافتين[5].

يرى **شكري عياد** أن الحداثي العربي في محيطه العربي يقف ضد الجمود والتخلف، وفي حضوره الغربي يقف ضد الثقافة التجارية الرأسمالية؛ والخطر في بيئته العربية وعند قرائه يأتيه من كونه غير مفهوم، في حين أن الخطر عند أنداده الغربيين يأتيه من إغراء

1 تشريح النص : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2006، ص 10.
2 المرجع نفسه، ص 11.
3 حديث الحداثة : خالد القشطيني ، مجلة الثقافية ، ع47، المكتب الثقافي السعودي، بريطانيا، مايو 2002م، ص 87.
4 أزمة الحداثة وأزمة التلقي : عبد الجليل خفاجي، ص 40-41.
5 ينظر : المرايا المقعرة : عبد العزيز حمودة، ص 9.

الانحدار إلى السوقية، ويظل الحداثي العربي عندهم وعند قرائهم غير مفهوم أيضا، لأنه يحطم قيودا لا يشعرون بها، ويهاجم محرمات لم تعد عندهم بمحرمات[1].

فحين يتمرد الحداثيون الغربيون على حضارتهم فذلك لأنها سهلت كل وسائل الحياة، فجردت الحياة نفسها من كل معنى، وحين قدست حرية الفرد تركته يعيش منعزلا في صحراء المدينة، اما الحداثي العربي فلا يعي أسباب هذا التمرد، ولا يعي كل الوعي أن أساليب الحداثيين الغربيين في الكتابة والفن كانت ناشئة عن تلك الأسباب[2].

ولذلك يعرف **عبد الله الغذامي** الحداثة على أنها التجديد الواعي، بمعنى أنها وعي في التاريخ وفي الواقع، ويكون ذلك بفتح أفق الوعي الحداثي على آفاق الاجتهادات التجديدية كلها سواء جاءت على يد سياسي أو مصلح اجتماعي أو مبدع أو مفكر قديم أو حديث مع استبعاد الحصر في الأدب دون سواه واستبعاد العنصر الزمني[3].

وحتى يستقيم فهم أزمة الحداثة فهما حقيقيا يُستحسن تحديد حقل حيوي من حقول الحداثة، وسأختار الشعر كمجال عملي لفهم واقع الحداثة في الوطن العربي بصورة عامة.

لقد مر الشعر العربي منذ ظهوره إلى اليوم بأطوار متعددة يلخصها **الغذامي** إلى خمسة[4]:

1- الأرجوزة: وهي البدايات.
2- القصيدة العمودية: جاء عليها معظم الشعر العربي.
3- الموشحة.
4- الشعر المرسل.

---

1 المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين : شكري محمد عياد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1414هـ - 1993م، ص 18.

2 المرجع السابق، ص18.

3 حكاية الحداثة : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2005م، ص 38-39.

4 ينظر : الصوت القديم الجديد : عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د.ط]، مصر، 1987م، ص 9 - 11.

5- الشعر الحر,

تهتم الحداثة بالطور الأخير من مراحل الشعر العربي؛ لأنه تطور ناشئ من التقاء فكري بين الشرق والغرب دعت إليه الحاجة إلى لغة حديثة ذات طاقة إيحائية تستطيع مواجهة القلق والتحرق الذي يملأ نفس الإنسان العربي الحديث[1].

لم تقم حركة الشعر الحر على أنقاض الشعر العمودي ولم تأت للإنقاذ، لكنها جاءت عقب ازدهار للشعر العربي الحديث عبر مدارس الديوان وأبولو وجماعة الرومنسيين، وقبلهم شعر الإحياء في مصر والشام والعراق، حيث شهد الشعر العربي انتعاشات إبداعية واسعة، وصاحبها وعي نظري ونقدي قوي، وشمل ذلك إيقاعات الشعر وصيغ الخطاب الشعري في الأشكال والدلالات والمجازات[2].

وقد تسبب استخدام الشعراء لبحور متعددة في تجاربهم الشعرية في عدم تقبل جمهور القراء العرب لهذه التجارب المبكرة؛ إذ إن التغيير كان كبيرا ومفاجئا لم تستطع الأذن العربية تقبله في حينه، وهي أذن قد تعودت على موسيقية القصيدة العمودية الثابتة بطولها الزمني والمستمرة في إيقاعها إلى نهاية القصيدة، فكان أن فوجئت بقصيدة اختل فيها الوقع الموسيقي بين بيت وآخر ليس في الطول الزمني وحسب وإنما في الإيقاع أيضا[3].

لهذا السبب اعتقدت **نازك الملائكة** بأن حركة الشعر الحر سوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها، على أن ذلك لا يعني أنه سوف يموت وإنما سيبقى الشعر الحر قائما ما قام الشعر العربي وما لبثت العواطف الإنسانية[4].

إن الاعتراض الأكبر على الشعر الحر لم يكن بسبب خروجه على الأوزان المعروفة فحسب، بل كان على الغموض الذي يكتنفه.

---

1 المرجع السابق، ص 40-41.

2 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2005م، ص 31.

3 الصوت القديم الجديد : عبد الله الغذامي، ص 25.

4 المرجع نفسه، ص 67-68.

وقد صار الافتتان بالغموض من أجل الغموض وكسر القواعد، والخروج على التقاليد الشعرية سمة من سمات هذا الشعر إلى حد ما، وجريا وراء معطيات خاطئة للثقافة الغربية[1] ، حيث إن الشاعر يدعي صلات سرية صادقة أو كاذبة؛ فيقع في الغموض الشديد دون أن يدري وقد يكون لذلك تبريره أو تفسيره، ويكون مع ذلك شاعرا، وقد لا يكون من الشعر في شيء، فهو يوهم قارئه أنه في السماء السابعة خيالا مجنحا بينما هو في حالة تدليس فني لا أكثر[2].

لكن أنصار هذا الشعر يرون أن طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه بعضهم من غموض الشعر الحديث، فليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا الغموض، وإنما هي الرؤيا المأساوية القاتمة في جوهرها العميق، المتأتية من الانتصارات العلمية الباهرة في القرن العشرين التي رافقتها سيطرة أبشع النظم الاستغلالية التي حولت انتصارات العلم إلى انتكاسات للإنسان في أعز ما يملك من قيم وهي الحرية[3].

لا يشتمل الشعر الحر على بناء منطقي مسلسل، مقدماته تؤدي بالضرورة إلى نتائج محدودة، كالرباط الحتمي بين العلة والمعلول، تماما كما كان بعض الشعر الأوروبي في القرن التاسع عشر مجموعة رياضية من المعادلات العاطفية أو الاجتماعية تبعا للمذهب الذي يخضع له الشاعر[4].

ولا يترك النص الحداثي للقارئ مرتكزا لا في ظاهر اللغة ولا في ماورائها، الأمر الذي يحتم مقاربة تجعل القراءة حوارا بين النص والقارئ؛ حيث يتشارك طرفان في صناعة معنى النص ، ولا يكون

1 حوار مع عبد العزيز حمودة : ممدوح سالم، مجلة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ج 67، الرياض، السعودية، 1431هـ - 2010م، ص 70.
2 قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1404هـ - 1984م، ص 22.
3 شعرنا الحديث إلى أين: غالي شكري، الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، لبنان، 1978م، ص 12.
4 المرجع نفسه، ص 13.

المعنى معزولا، بل يبحث دوما عن قارئ نشيط يستحثه ويقلب فيه الظن بعد الظن[1].

بمعنى أن التواصل الأدبي يحدث من خلال حركة ارتدادية، ترتد فيها الرسالة (النص) إلى نفسها، فالرسالة ـ كقول لغوي ـ تتجه عادة بحركة سريعة من باعثها إلى متلقيها وغايتها هي نقل الفكرة، وإذا ما فهم المتلقي ذلك انتهى دور المقولة عندئذ. ولكن في حالة القول الأدبي تنحرف الرسالة عن خطها المستطيل، وتعكس توجه حركتها وتثنيها إليها، إلى داخلها، بحيث لا يصبح المرسل باعثا والمرسل إليه متلقيا، وإنما يتحول الاثنان معا إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد، حيث يضمهما ويحتويهما القول؛ أي النص ويتحول القول اللغوي من رسالة إلى نص ولا يصبح هدفها نقل الأفكار أو المعاني بين طرفي الرسالة، ولكنها تتحول لتصبح هي غاية نفسها، وهدفها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص، وهو جنسها الأدبي الذي يحتويها، فالقصيدة تغرس نفسها في الشعر الذي من نوعها والقصة والمقالة كل منهما في جنسها الخاص بها، وتكون بذلك نصا من النصوص تتداخل وتتشابك لتؤسس فيما بينها سياقا أدبيا يتميز حتى يصبح جنسا محددا كالشعر العذري والشعر الحر[2].

التواصل الأدبي الذي يتحدث عنه **الغذامي** قد يكون معقولا من الناحية النظرية ، فإذا دخل مجال التطبيق ـ عند الحداثيين ـ صار غامضا أقرب إلى الإبهام؛ فالخطاب الإبداعي عند **أدونيس** مثلا خطاب غامض في الغالب، وزاد هذا الغموض المتعمد في أكثر الأحوال من تضييق دائرة الاستجابة لدى المتلقي، خاصة المتلقي العادي وليس النخبوي، كما أنه لم ينجح في إيصال صوته الإصلاحي واضحا، وشرط الإصلاح والتغيير أن يكون الصوت واضحا[3].

---

1 ينظر : فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى : حبيب مونسي، ص 253.
2 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 11-12.
3 ينظر: الخطاب الحداثي العربي : محمد بن مريسي، ص 93 إلى 95.

فإذا أراد **أدونيس** أن يقدم نفسه استاذا للحداثة فعليه أن يعي مسألة نجاحها وقبولها، وهو نجاح وقبول لن يتحققا إلا إذا تصالحت هذه الحداثة مع جمهورها المستهدف بالتحديث[1].

لقد انحرفت لغة الشعر على ضوابط البيان العربي وخرجت على قوانين اللغة المعيارية في نحوها وصرفها وبلاغتها، وأخذت هذه اللغة تعضد دعاوى التغيير في نمط التفكير، وفي أصول المرجعية العربية، وفي الاستجابات الذوقية[2]، حتى أنتجت نصوصا دون قراء لأنها تتسم بنوع من الاستبداد؛ ذلك أن النصوص تطمح أن تؤسس لنفسها سلطة خارج سلطة الخطاب ، في الوقت الذي تتأسس فيه سلطة الخطاب من خلال البلاغة والوسائل التعبيرية والعلامات الجمالية[3].

لقد حدد البلاغيون وعلماء اللغة المجاز بأنه استعمال الكلمة في غير ما وُضعت له للمبالغة والتوكيد والاتساع، لكن الشعراء الحداثيين قد تجاوزوا ذلك إلى الصور الإيحائية التي لا تنضبط معها حدود المجاز[4]، وأدى خروج الرمز الذي لا يوجد له معادل فكري محدد ومتعارف عليه في كل أحوال الرمز إلى تفكك البنى التشكيلية واضطراب القرائن[5].

وقد أدى هذا الأمر إلى حالة فقد المعنى أو العبث به ، وهو ما لم يتذوقه أكثر القراء؛ لأنهم يحبون أن تُحترم مطالب الإشارة الواضحة لديهم من أجل تذوق أصح للشعر[6]، ومادام النص الشعري لا يفعل ذلك فإنهم يجدون عبارات الشعر سخيفة فيعزفون عن القراءة[7].

---

1 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2005م، ص 199.
2 المرجع نفسه، ص 97.
3 متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، ص 359.
4 الخطاب الحداثي العربي : محمد بن مريسي، ص 99.
5 المرجع نفسه، ص 98.
6 ينظر: اللغة والتفسير والتواصل: ناصف مصطفى، ص 22.
7 المرجع نفسه، ص 18.

والحق أن الأمر لا يقتصر على الحداثيين العرب قط، بل أيضا يمس الحداثيين الغربيين؛ فقبل سنوات أجرت البي بي سي (BCC) تجربة على فريق من النقاد الحداثيين، حيث سجلت ـ دون علمهم ـ شريطا للضوضاء التي تحدث في المطبخ أثناء جمع الصحون وغسلها ونحو ذلك من مصادر الضوضاء العفوية ثم عزفت لهم التسجيل كعمل مهم من أعمال الموسيقى الحديثة، فجلس النقاد الأفاضل يتناقشون بكل جدية في مزايا وعيوب ذلك العمل الموسيقي![1].

صحيح أن رغبة الحداثيين صادقة في جعل الشعوب العربية التي يغلب عليها الأمية تُقبل على القراءة وتذوق الفنون المختلفة، لكن تسويقهم للفنون والآداب الحداثية الغامضة والمحرومة من الجمال والبساطة والأوزان والإيقاع الممتع ، جعل الجماهير لا تقبل عليها وتؤثر أميتها على هذه السخافات المنغلقة من الشعر المنثور والقصص الرمزية السريالية[2]. ولم يتوقف الأمر عند هذه الطبقات، بل تعداها إلى طبقات المثقفين والمتخصصين.

والسؤال الذي يطرح في هذا المقام: هو لم وصل الأمر بالحداثة إلى هذا المستوى الخطر من عدم القبول لدى القراء ؟

يعود الأمر حسب **شكري عياد** إلى الأديب الحداثي الذي يُفترض أنه يكتب لنوع واحد من القراء، فإذا وجد نفسه يفكر في نوعين مختلفين إلى حد التناقض فلا بد أن يشعر بالتمزق حقا، ولكن هذا التمزق لم يبدأ من وقت الكتابة، لقد وُجد قبل ذلك حتما. ويمكن القول إنه تمزق في الانتماء ؛ فالأديب منتم بفكره أو بالأنا العليا (التي تشكلها الثقافة) إلى العالم الغربي الحديث، بينما هو منتم بعلاقاته الاجتماعية إلى المجتمع العربي، وبناء على ذلك فلن يكون أمامه

1 حديث الحداثة : خالد القشطيني، ص 86.
2 المرجع نفسه، ص 87.

خيار حين يكتب، إلا أن يكتب لقارئ على شاكلته، قارئ عربي ينتمي بفكره إلى العالم الغربي الحديث[1] .

وقد بدأ هذا الأمر في عصر النهضة حين وجد الشعراء أنفسهم إزاء مسؤولية النهوض بالأدب العربي إلى مستوى الأدب الغربي ، غير متنبهين إلى أنه مرتبط ببنية المجتمع وحضارته، فقلدوا ذلك الأدب[2] تقليدا كاملا أحيانا وجزئيا في أحيان أخرى، ولم يراعي هذا التقليد خصوصيات الأدب العربي والثقافة العربية وأساليب اللغة.

ويعود الأمر أيضا إلى ضعف الجانب الانفعالي في الشعر الحداثي الذي أصبح لا يثير النفس ولا يبعثها على الاستجابة نظرا لارتفاع معدلات الأداء الذهني في تشكيلات هذا الشعر[3]، فالقصيدة العربية الكلاسيكية، هي نتاج تلقائي لحساسية مرهفة عارمة شأنها في ذلك شأن كل إنجاز فني أو أدبي، ينبغي أن تكون بنية انفعالية وجدانية أو عاطفية، نُسجت بأسلوب إيحائي تؤثر في النفس تأثيرا إيجابيا[4].

لا يقبل **عبد الله الغذامي** بهذه الفكرة؛ فهو يعتقد أن النفس العربية قد جرى تدجينها لتكون نفسا انفعالية تستجيب لدواعي الوجدان أكثر من استجابتها لدواعي التفكير، وصارت الذات العربية كائنا شعريا تسكن للشعر ولا تتحرك إلا حسب المعنى الشعري الذي تطرب له غير عابئة بالحقيقة، وما كانت الحقيقة قط قيمة شعرية، وبالتالي فإنها لن تكون قيمة ثقافية، طالما أن شعرية الخطاب هي اللب اللغوي والقيمي لثقافتنا[5].

كما يدفع تهمة غرابة النصوص الحداثية، ويربطها بعدم معرفة السياق الأدبي ومعه نظرية الأجناس الأدبية التي أوجدت في ثقافتنا

---

1 المرايا المقعرة : عبد العزيز حمودة، ص 171.

2 الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي : محمد حسين الأعرجي، ص 34.

3 الخطاب الحداثي العربي : محمد بن مريسي، ص 97.

4 ينظر : الشعر والحساسية : يوسف سامي اليوسف، مجلة المعرفة، ع463، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، أفريل 2002م، ص 38. مع الإشارة أن يوسف سامي لم يكن يقصد القصيدة الكلاسيكية بالضبط، لكني وجدت الصفة تنطبق عليها.

5 النقد الثقافي : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2003م، ص 105.

اليوم أناسا يقرأون الشعر الحداثي مثلما يقرأون المقالة، ويطلبون فيه سياقا مثل سياق الحديث الصحفي، فيطلبون فهم كل كلمة في الشعر وكل جملة فيه بمعنى محدد مثل ما يجدون في معاجم اللغة، فإذا أعجزهم وجود هذا راحوا يرمون الشعر بتهم الغموض والغرابة[1].

ذلك أن معرفة السياق بالنسبة للقارئ تقربه من النصوص التي يراها غامضة وغريبة وفي هذا رد موضوعي على الرأي الذي يتهم النص الحداثي بالغموض والغرابة، إلا أنه لا يمكن أن ينطبق على كل النصوص الحداثية ، فبعضها عبارات مجردة لا روح فيها ولا حياة وهي أقرب إلى ما أطلق عليه **طه حسين** يوناني فلا يقرأ.

ومثال النصوص الحداثية الإيجابية شعر **عبد العزيز المقالح** ، الذي حدد عناوين شعرية تمت بصلة ما مباشرة إلى اليمن: **صنعاء، و مأرب، وسيف بن ذي يزن، وهوامش يمانية، ووضاح اليمن، وعلي بن الفضل، والساعة السليمانية** لمد جسوره مع القارئ الذي قد يفهم هذه الصلات على أنها تنم عن همِّ المقالح[2].

لا يشجع الحداثيون الغموض لذاته، ولا يشجعون الاضطراب والمشقة لذات المشقة، إنما يحبذون هذه المشقة في الفهم من أجل تدريبات عظمى لروح الإنسان كما يقول **رتشاردز**، لكن معظم القراء يرون أن النصوص تقول شيئا واحدا، فإذا خيل إليهم أنها يمكن أن تقول أشياء ضاقوا بها أو زعموا أنها كُتبت بطريقة رديئة[3]، ولم يعلموا أن كل عمل فني يحمل طابعا مزدوجا، فهو يعبر عن الواقع من جهة، وعن حقيقة أخرى تنبع من داخل العمل الفني من جهة أخرى[4]،ولأن النصوص لها مستوياتها في الكثافة والخفة والصعوبة واليسر والامتلاء بالإشارات الثقافية والإيماءات التاريخية والاكتناز

1 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 15.
2 قراءة في شعر عبد العزيز المقالح : مجموعة من الكتاب، دار الآداب، ط1، 1991م، ص9.
3 اللغة والتفسير والتواصل: ناصف مصطفى، ص 43-44.
4 هرمينوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر : مليكة دحامنية، ص 104.

الدلالي، فإن القراءات التي تسبح فوقها لا بد أن تكون بدورها ذات مستويات عديدة[1].

أدت أزمة الحداثة إلى تغير جوهري في الفكرة التي جعلت للشعر قديما منزلة مهمة مثل منزلة الصحافة وسطوتها في هذا الزمن لقدرة الشعر على توجيه عواطف الناس وإثارتها، إذ كان الشاعر يُقدَم على الخطيب في الجاهلية لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم ويهول على عدوهم ومن غزاهم، ويهيب من فرسانهم، ويخوف من كثرة عددهم ويهابهم شاعر غيرهم[2].

واستمرت ريادة الشعر عند القراء حتى ظهور الحداثة الشعرية وشيوعها الكبير، فتغير ميزان القوى لصالح السرد والرواية خاصة؛ فمن الواضح الآن أن الرواية قد صارت تستأثر باهتمام القراء أكثر من الشعر، وبدأت منزلة الشعر تتراجع في مقابل ظهور ثقافة الصورة من جهة وجماهيرية الرواية من جهة ثانية، والتيار يتجه ضد الخطاب الشعري[3]، وشواهد المقروئية تثبت ذلك اليوم.

1 – 4 واقع القارئ:

إن واقع القراء في الوطن العربي لا يختلف كثيرا، وحال القراءة كذلك؛ ووفق تقرير اليونسكو فإن أعلى نسبة للأمية توجد بالوطن العربي؛ فالقراءة تأتي في المرتبة الأخيرة بالنسبة للمواطن العربي بعدما تعددت اهتماماته وهواياته، إذ يبلغ معدل القراءة عند الفرد العربي ست دقائق سنويا مقابل مائتي ساعة عند الفرد في أوروبا وأمريكا[4]، وأن الفرد الأوربي الواحد يقرأ بمعدل 35 كتاباً في

1 قراءة الصورة وصور القراءة: صلاح فضل، ص 30.
2 ينظر: نظرية الجاحظ في النقد الأدبي : محمد بن عبد الغني المصري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 1407هـ - 1987م، ص 23.
3 اليد واللسان : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط1،المغرب ، 2012م، ص 36.
4 واقع القراءة في الوطن العربي : ناصر جاسر الآغا، مجلة ينابيع، ع3، دائرة العلاقات العامة في جامعة القدس، مارس 2012م، ص49.

السنة، والفرد الإسرائيلي يقرأ 40 كتاباً في السنة، أما في الدول العربية فإنّ كل 80 شخصاً يقرءون كتاباً واحداً في السنة[1].

ولا شك أن الأمر لا يتعلق بالواقع اليوم فحسب ، بل يعود إلى بداية العصر الحديث؛ ففي المملكة العربية السعودية ـ مثلا ـ سادت في فترة عبد العزيز ندرة في القراء الذين يمكن أن يتفاعلوا مع جيل الكتبة الأول، وكان الجهل والحاجة هما السائدين بين الناس، وإذا كان الشباب في مكة على قسط من الحظ بحيث يجدون كتابا يتناوبون على قراءته واكتشاف العالم به، فإن غيرهم لم يكن ليرى كتابا حديثا أو مجلة جديدة[2].

ولم يختلف الأمر في الجزائر؛ فقد عانى الأدب من غياب المتلقي أصلا، لأن الظروف التي عاشتها الجزائر منذ الفتح الإسلامي حتى الغزو الفرنسي لم تؤسس صروحا ثقافية وأدبية تقاوم التدمير الشنيع الذي قامت به فرنسا[3].

وفي مصر منبع النهضة العربية يقر **طه حسين** أن القراء على كثرتهم مازالوا قلة قليلة في الشرق العربي بالقياس إلى شعوبه، والمثقفون منهم ثقافة تهيئهم لقراءة الأدب الصحيح والانتفاع به والاستمتاع بروعته وجماله أقل من القليل[4],

ويلخص **شكري عياد** هذا الواقع بقوله : «**أما في عالمنا العربي فالقديم مجهول أو شبه مجهول، والجديد ضعيف مترنح، الأرض عنيدة، والسماء شحيحة، الكاتب كالصارخ في برية، والقارئ كضال في صحراء، التحديات لاحد لكثرتها ولا لضخامتها [...] الظروف التي يعيش فيها القارئ العربي والكاتب العربي تتسم بفراغ هائل**»[5],

---

1 ينظر: فضيحة القراءة في العالم العربي: حسن خاطر، موقع ديوان العرب، تاريخ المقال: 08 ديسمبر 2008 م. (http://www.diwanalarab.com/spip.php?article16192)

2 حكاية الحداثة : عبد الله الغذامي ، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2003، ص 65.

3 ينظر : يتم النص (الجينيالوجيا الضائعة) : أحمد يوسف، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002م، ص 288.

4 خصام ونقد : طه حسين، دار العلم للملايين، ط10، بيروت، لبنان، 1980م، ص 34.

5 المرايا المقعرة : عبد العزيز حمودة، ص 52,

وقد تساءل الناقد **علي جعفر العلاق** عن الدوافع التي جعلت شاعرا مثل **أدونيس** يتحدث بنبرة يائسة : ليس لي جمهور، ولا أريد جمهورا ، فهل هي القطيعة المحكمة بين الشاعر والجمهور؟ أم بين القصيدة ومتلقيها؟ أم هي شجاعة اليأس؟ أم الاستغراق في الكتابة الشعرية كونا مكتفيا بذاته[1].

إن أسباب هذا الواقع السيئ للقارئ العربي كثيرة، فالشاعر **رمضان حمود** يرى السبب في النص الأدبي نفسه، لأنه نص يفتقد إلى الشعرية ويقترب من النظم الجاف، وفي هذا يقول[2] : (الطويل)

**أتـــوا بِكـــلام لا يحـــرك ســـامعا عجـــوز لـــه شـــطر وشـــطر هـــو الصـــــــ

يربط **طه حسين** الأمر بالحياة الأدبية؛ التي يراها راكدة خامدة، فالصحف اليومية والأسبوعية لا تكاد تحفل بالأدب، وقد تمر الأسابيع والشهور دون قراءة فصل أدبي ذا بال، والمجلات الشهرية تُعنى بلون من الأدب يسير لا يكلف كاتبه عناء طويلا ولا يكلف قارئه جهدا ثقيلا، لأن القارئ يقرأ ليقطع الوقت لا ليغذي العقل والذوق والقلب[1].

يرجع **طه حسين** هذه الحياة الأدبية إلى أسباب منها التدريس؛ حيث كانت نتيجة الدرس الأدبي في مصر غير قيمة ولا مجدية؛ لأن الطلاب لا يجدون في مدارسهم ولا فيما بين أيديهم من الكتب ما يحبب إليهم أدبهم ويرغبهم فيه. فهم يؤثرون أن يقرأوا آداب الفرنج ويهيموا بها[2].

كما يرجعها إلى مسألة توخي الكُتاب إرضاء القراء؛ وهي فكرة مفسدة للأدب قديما وأشد إفسادا له في العصر الحديث، لأن الأديب لا يُكره له شيئا كتملق القراء وتوخي رضاهم، فهو يحب أن يرقى إليه قراؤه حيث هو، لا أن ينزل إليهم حيث هم، وليس معنى هذا أن يستعلي عليهم أو يزدريهم[3].

ولذلك لما حاول الأدب العربي الحديث أن يستجيب لحاجات جماهير جديدة من القراء والمتفرجين بعد أن دخلت المطبعة إلى البلاد كان عليه أن يُرضي أذواق هذه الجماهير الجديدة، فاتجه إلى المذاهب الغربية كالكلاسيكية والرومانسية[4]، وكان هذا الارضاء يميل للتقليد أكثر منه للتجديد وفق خصوصية الأدب العربي.

ويشير **طه حسين** إلى تجربته الشخصية التي يمكن أن تكون مثالا على تذبذب القارئ العربي بين التراث والمعاصرة؛ فقد كان يسمع دروس الأدب في الأزهر صباحا، حيث ترده إلى حياة الطلاب القدماء الذين كانوا يختلفون إلى العلماء في مساجد البصرة والكوفة

1 خصام ونقد : طه حسين، ص 5-6.
2 تجديد ذكرى أبي العلاء : طه حسين، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، 1963، ص8.
3 خصام ونقد : طه حسين، ص 27.
4 المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين : شكري محمد عياد، ص 89.

وبغداد، في حين كان يسمع في الجامعة مساء دروسا مختلفة تدفعه إلى حياة الطلاب الذين يختلفون إلى الجامعات في روما وباريس وغيرهما من المدن الجامعية الأوروبية الكبرى، فكان يعيش مع الماضي البعيد وجه النهار، ويعيش مع الحاضر الأوروبي الحديث آخر النهار[1] ، وإن كان **طه حسين** قد استفاد من هذه التجربة فإن حال القارئ العربي عموما لم يكن كذلك، إذ إنه يتخبط بين التراث والمعاصرة تخبطا كبيرا أفقده عملية تذوق النصوص الأدبية.

أما **عبد الله الغذامي** فيضيف إلى أزمة القارئ الواقعي مسألة جديدة؛ وهي أن ما تقرأه ـ الفئة القليلة من القراء ـ في الوطن العربي بحسب التجارب المشاهدة تتمثل في خمس حالات هي[2] :

1- الكتاب الديني.
2- التحليل الرياضي.
3- المادة الفنية الغنائية والتمثيلية تحديدا.
4- كتب الغيبيات.
5- كتب الشعر الشعبي.

فالعرب يقرأون ولكن السؤال هو عن نوعية المقروء، خاصة إذا عُرف أن كتابا مثل كتاب **لا تحزن** لمؤلفه الشيخ **عائض القرني** قد بيع منه أكثر من ثلاثة ملايين نسخة في فترة وجيزة، وهي إحصائية شملت مصر واليمن والأردن ومنطقة الخليج العربي، بينما تقف دواوين **أدونيس** عند أعداد محدودة وضيقة[3].

هذه حقيقة واقعة تُلمس في المشهد المعاصر بصورة متكررة، توضح أن القارئ قد غيَّر وجهته من النصوص الأدبية إلى نصوص أخرى ذات اتجاه واحد في المعنى وعلى قدر من الوضوح واليسر والمنفعة اليومية.

---

1 نقد وإصلاح : طه حسين، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1960م، ص 164.
2 ينظر : اليد واللسان : عبد الله الغذامي، ص 18.
3 المرجع السابق، ص 19.

يجد القارئ الواقعي المعاصر نفسه في غربة مع النصوص الجديدة؛ ولعل النص ذاته بخرقه للمعايير الأسلوبية المألوفة وانزياحاته المكثفة وإيغاله في الرمز، وتنويع الإيقاع وتطعيم القصيدة بحس درامي عميق صنع فجوة بينه وبين المتلقي الذي لا يمتلك الخلفيات المعرفية والمؤهلات النقدية لفهم رسالته، وإذا وُجد مثل هذا القارئ فهو الشاعر ذاته والناقد المتخصص[1].

إن ما يحتاجه القارئ هو أن يكون الشعر تلك الروح التي يودعها في خلال بيته بقوة بيانه الساحر، فيدخل بدون إذن في آذان السامعين فينفذ إلى قرارة نفوسهم فيُكون فيها إحساسا رقيقا وشعورا حيا فتتدارك ما فاتها من عز وسؤدد، ويضرب على أوتار قلوبهم، فتهتز لنبراتها أعصابهم وتشتعل نيران الحماس أدمغتهم فتتسابق إلى الأمثال جوارحهم على حد تعريف **أبي اليقظان[2].**

ليس الاستماع عملية استهلاكية يسيرة؛ بل هو فن له مقوماته ومستلزماته ومن أبرزها الاستعداد اللغوي والعقلي والثقافي والفني عند المتلقي، والذي يُفترض أن يكون محاذيا أو مقاربا لاستعداد الملقي ولمستوى ما يلقيه إن لم يكن مساويا له. كما أن من مستلزماته الاتزان النفسي والتجرد العاطفي وحيادية الموقف واستقلالية الذات. ومن مستلزماته الأساسية في تلقي الشعر خاصة رهافة الاحساس وخصوبة الذهن والخيال وتذوق الفن[3].

إن قراءة النص عملية تفاعلية حوارية بين النص والقارئ، فالقارئ بما هو طرف خارجي يحمل معارف وتصورات ومواقف

---

1 يتم النص: أحمد يوسف، ص 289.

2 نقد الشعر (مقاربات لأوليات النقد الجزائري الحديث) : علي خذري، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، الجزائر، 1998م، ص 31.

3 اللغة العليا (دراسة نقدية في لغة الشعر): أحمد محمد معتوق، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص 207.

متعددة والنص بما يحمله من بنى داخلية وتصورات ورؤى متعددة أيضا[1].

لهذا لا ينبغي للشاعر أن يكتفي بدعم القارئ الآني السريع، ولا يخاطب بشعره الجانب السطحي من وجدانه، إنما يتطلع إلى أن يجسد موقفه ورؤياه في أعماق هذا الوجدان، ويتغلغل بكل ذبذبة من ذبذبات خطابه إلى كل زاوية من زوايا هذا الوجدان، لذلك فهو يعمق الرؤية والرؤيا، ويكثف الصورة ويشحن الكلمة بكل ما في عمق أحاسيسه من إشعاعات وتفاعلات وأبعاد، ويرسم ببراعة كل ما من شأنه أن يشحذ خيال القارئ[2].

على القارئ الواقعي المعاصر أن يعلم أن تغيرات قد حدثت في الأدب بصفة عامة، وبناء على هذه التغيرات يمكن أن توجه إليه بعض النصائح المستخلصة من الأزمة التي يعيشها، ويمكن تلخيصها في النقاط التالية:

1- ينبغي زحزحة فكرة المتلقي التقليدية المستندة إلى عدِّ المتلقي هو القارئ فقط، لأن ذلك لا يتناسب مع عصر جديد يعتمد على آليات جديدة، ومن ذلك مجال الكمبيوتر الذي صنع قارئا جديدا، ويترتب على ذلك تغير مفهوم النص واتساعه بصورة تفوق التوقعات[3]، نحو النص الإلكتروني الذي يتسم بالانفتاح على عدة مستويات في عملية القراءة، ويرتبط ذلك بالمتلقي الناقد أو العادي حيث يبين ردة فعله المباشرة تجاه النص، بحيث يتمكن المتلقون الآخرون من مشاهدة تعليقه بصورة آنية مما يسمح ببروز

1 تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة : ميساء الخواجا، مجلة قوافل، ع25، نادي الرياض الأدبي، السعودية، 1429هـ - 2008م، ص 128.

2 اللغة العليا: أحمد محمد معتوق، ص 194.

3 ينظر: نص جديد ومتلق مغاير (قراءة في الملامح الجديدة للكتابة والتلقي): مصطفى الضبع، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، بورسعيد، 26-28 ديسمبر 2005م، ص 12. مع التشديد على أن الفرق بين النص السينمائي والأدبي فرق جوهري؛ فواحد يولد قراءة إنتاجية والآخر قراءة استهلاكية.

تعليقات جديدة مؤيدة ورافضة في معزل عن مؤسسات النقد ومناهجها[1].

2- مكانة القارئ المعاصر هي مكانة مهمة جدا فهو جزء أساسي في عملية التواصل الأدبي؛ فمما لا شك فيه أن الرغبة في قول شيء ما ترتبط تماما بالرغبة في إيصاله إلى المتلقي، وكل موضوع أيا كان يظل مشروعا ناقصا لا يكتمل إلا بوصوله إلى الطرف الآخر المستقبل، كما أن التجربة الأدبية تظل هي الأخرى مفتوحة بانتظار القارئ الذي يملؤها بالدلالة والمغزى[2].

3- لا ينبغي على القارئ المعاصر أن يدخل في صراع مع التراث على أساس أنه لم يعد صالحا الآن ؛ فقراءة التراث الحقيقية تسعى إلى جعل المقروء معاصرا لنفسه على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الإيديولوجي، ومن هنا معناه بالنسبة لمحيطه الخاص، كما أن القراءة الحقيقية تحاول أن تجعل المقروء معاصرا لنا، لكن على صعيد الفهم والمعقولية، ذلك أن إضفاء المعقولية على المقروء من طرف القارئ معناه نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارئ الشيء الذي يسمح بتوظيفه في إغناء ذات القارئ أو حتى في إعادة بنائها حسب **الجابري**[3].

4- القارئ حر ومقيد في آن واحد خلال عملية القراءة الأدبية، لأن تلقي النص يتحقق حول قطبين أو محورين أحدهما ثابت واضح ويقيني والآخر قلق مضطرب وظني؛ أما القطب الأول فهو الأماكن الصريحة في النص والمقاطع الواضحة فيه والإحالات البيّنة به، واستنادا إليها

1 النص الرقمي (المفهوم والإشكالية): رامي أبو شهاب، مجلة الرافد، ع133، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1429هـ - 2008م، ص 36.
2 نقد الشعر : علي خذري، ص 32.
3 المرايا المقعرة : عبد العزيز حمودة، ص 179.

يتبين معنى النص العام, وأما القطب الثاني فهو المقاطع الغامضة والإشارات الملتبسة والتي تقتضي مساهمة القارئ لتأويلها[1]، ذلك أن وضعية جديدة للقراءة قد ظهرت بعد تلاشي العلاقة العضوية بين الجمهور والمؤلف، فشفرات إنتاج الأعمال الأدبية أصبحت غريبة عن شفرات القراءة العفوية كما يقول **جاك لينهارت**[2].

5- على القارئ الجديد أن يتخلص من مشكلات التلقي القديمة ومن أهمها : الفكرة المسبقة على النص، وتحكيم معايير غير أدبية عليه، مما يجعل النص عرضة للاتهام بدل أن يقدم دلالات[3]، فبعض الروايات لا تسر جمهور زمانها، لأن الكاتب يحاول أن يغير عادات القراء المعاصرين بدلا من أن يرضيها[4].

6- على القارئ الجديد ألا يقبل بدور عضو غير فعال في الجمهور؛ لأن الجمهور لا يشير إلا إلى حالة عامة من التلقي، وإلى أفق عام من التكوين النفسي و الذوقي والمعرفي، كتلة يحركها الشبه لا الاختلاف، والجمهور بهذا المعنى يستسلم في تلقيه للنص بحيث لا تبرز فرديته ولا شخصيته[5]، مما يجعله نمطيا وتابعا لقصد المؤلف والنص. على الرغم من أن القراء ينشأون عن أفق تاريخي جماعي واحد، وتحركهم هواجس ايديولوجية متشابهة، كما أنهم يشتركون في مجموعة من الافتراضات والغايات والمصطلحات الفنية[6]، فينبغي عليهم التميز

1 نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : حسن مصطفى سحلول، ص 68.
2 نحو علم اجتماع القراءة (القارئ في النص) : جاك لينهارت، ص 241.
3 نص جديد ومتلق مغاير: مصطفى الضبع، ص 10.
4 نظريات السرد الحديثة : ولاس مارتن، ص 213.
5 الشعر والتلقي : علي جعفر العلاق، ص 63.
6 المقامات والتلقي (بحث في انماط التلقي لمقامات الهمذاني) : نادر كاظم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2003م، ص 23.

وإظهار الخصائص الفردية أثناء القراءة لاختلاف قدراتهم الثقافية ومهاراتهم التأويلية.

7- على القارئ الجديد أن يعلم أن المقروء الإبداعي أكثر انفتاحا على عملية القراءة من النص التصوري (النقدي مثلا)؛ ذلك أن الرموز اللغوية في النصوص الإبداعية متعددة الدلالة في حين أن رموز النصوص التصورية أحادية الدلالة، فهي ساكنة دلاليا تقرأ نفسها بنفسها وتعتمد على فرضيات جاهزة، أما الإبداعية فهي متحركة دلاليا تمتلئ بثغرات الصمت وعلامات الغياب ووفرة الإحالات إلى خارجها[1].

8- وعليه أن يعلم أيضا أن هناك من النصوص ما يغري بالقراءة، وثمة منها ما يصد، وهناك من النصوص ما يتمنع على قراءة ثانية، وهذا يبين تفاوت النصوص في استفزاز القارئ لمباشرة القراءة، ويوضح تفاوت القراء في الاستجابة للنص المقروء[2]، وهذا يرجع إلى طبيعة النص وخصائصه التي تغري قارئا معينا؛ ومثال ذلك أن القارئ الذي يعرف منجزات الفن الإيروسي* في الأدب والرسم سيتلقى قصيدة جديدة لنزار قباني بغير طريقة قارئ لم يختبر الإيروسية من قبل[3].

---

1 مقدمات منهجية: جابر عصفور، ص 137.

2 أزمة الحداثة وأزمة التلقي : عبد الجليل خفاجي، ص 42.

* ايروس Eros في الميثولوجيا اليونانية هو إله الحب والرغبة والجنس يعادل آمور (كوبيدو) في الميثولوجيا الرومانية . ومع أنه لا علاقة تذكر لهذا الإله بالطقوس الدينية إلا إنه من الشخصيات المحبوبة في الأدب والرسم والنحت والموسيقا. ظهر إيروس للمرة الأولى في في شعر هيسيود , كان يُمثَل حتى بدايات الكلاسيكية اليونانية بفتى جميل، من صفاته أنه يحمل سوطا أو شبكا أو يلبس صندلا. أما في الهلينية فإنه أصبح يُمثل بطفل صغير يحمل قوسا وسهاما. قد يكون السبب في هذا التجسيد هو في التناقض بين براءة الطفولة وقوة الحب العنيفة. ويعتقد أن تماثيل وصور إيروس مُنِحت أجنحة لأن التقلب من صفات الحب والرغبة. عومل إيروس دائما كابن لأفروديت (فينوس عند الرومان) من آريس (مارس عند الرومان). ينظر ويكيبديا (مادة إيروس). ثم صارت الإيروسية تطلق على كل أدب يحفل بالجنس ومتعلقاته.

3 الحساسية الروائية التقليدية بين أسئلة النقد وأجوبة الكتابة : محسين الدموس، ص12.

9- من المهم إدراك أن بعض الأجناس الأدبية ـ كالشعر العمودي خاصة ـ لا يستطاع ترجمته ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب فيه كما يقول **الجاحظ**[1]، وهذا يبين قوة الشعر العربي العمودي وتأثيره في مجتمع يتذوق اللسان العربي ويفقه في بلاغة الكلمات والجمل وسحر البيان، مما يجعل القارئ الأعجمي المفتقد لهذه الآليات أقل انبهارا بالشعر العربي حين يُترجم إلى لغات أخرى، تماما كما يكون القارئ العربي أقل انبهارا للشعر الغربي المترجم لأنه يفتقد إلى تذوق أساليبه وبلاغته.

هذه بعض النصائح التي يمكن تقديمها إلى القارئ العربي المعاصر في سبيل إصلاح الأزمة التي يعيشها، لكنها أقرب إلى النصائح الافتراضية التي لا يمكن أن تجد طريقها إلى المجال العملي إلا بتظافر الجهود والعمل في إطار مؤسساتي وبتنسيق كامل وهو ما لا يتوفر الآن.

بناء على كل ما سبق يمكن القول إن الأرضية التي ينطلق منها مشروع **الغذامي** للقارئ المختلف هي أرضية الواقع النقدي بما يميزه من أزمات تحدثت عن بعضها كأزمة النقد المعاصر وأزمة الحداثة والواقع المر للقارئ العربي، وهذا ما أسميته بأرضية الواقع التي ينبغي على المشروع أن يراعيها، ثم يسعى لإيجاد أرضية افتراضية جديدة تنسجم مع طبيعة المشروع الذي يريد بناءه، وهو ما أطلقت عليه بأرضية التأسيس.

2 ـ أرضية التأسيس:

يعد **الغذامي*** أحد الوجوه الثقافية والنقدية المتألقة في السعودية عمقا في التفكير وتطلعا إلى التجديد وقدرة على

1 نظرية الجاحظ في النقد الأدبي: محمد بن عبد الغني المصري، ص 26.

* عبد الله الغذامي اسمه الكامل عبد الله بن محمد الغذامي من مواليد عام 1946م في عنيزة, هو أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي، وأستاذ النقد والنظرية في كلية الآداب، قسم اللغة

العربية، بجامعة الملك سعود بالرياض. وحاصل على درجة الدكتوراه من جامعة إكستر البريطانية (University of Exeter)، وهو صاحب مشروع في النقد الثقافي وآخر حول المرأة واللغة، ينتمي إلى أسرة الدوح من شمر.

أولى كتبه كان دراسة عن خصائص شعر حمزة شحاتة الألسنية، تحت اسم (الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية). كان عضوا ثابتا في المناقشات الأدبية التي شهدتها الساحة السعودية، ونادي جدة الأدبي تحديدا في فترة الثمانينات بين الحداثيين والتقليديين. لديه كتاب أثار جدلاً يؤرخ للحداثة الثقافية في السعودية تحت اسم (حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية). يعد من الأصوات الخلافية في المشهد السعودي الثقافي، ويتراوح خصومه من تقليديين كعوض القرني إلى حداثيين كسعد البازعي وأدونيس. يكتب مقالا نقديا في صحيفة الرياض منذ الثمانيات، وعمل نائبا للرئيس في النادي الأدبي والثقافي بجدة، حيث أسهم في صياغة المشروع الثقافي للنادي في المحاضرات والندوات والمؤتمرات ونشر الكتب والدوريات المتخصصة والترجمة، وقد كتب محمد لافي اللويش عن جهود عبد الله الغذامي في= =النقد الثقافي بين التنظير والتطبيق في رسالة ماجستير عام 2008م. في تاريخ 26-9-2011م , بدأ عبدالله الغذامي في كتابة مقال أسبوعي في صحيفة سبق الإلكترونية. حصل على جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج في العلوم الإنسانية. و حصل على جائزة مؤسسة العويس الثقافية في الدراسات النقدية، عام 1999م. و تكريم (مؤسسة الفكر العربي) للإبداع النقدي، أكتوبر 2002م ـ القاهرة. قدمت دراسات حول الغذامي منها قراءة في مشروع الغذامي النقدي لمجموعة من الباحثين، كتاب الرياض، 2002م ،وقراءة في الممارسة النقدية والثقافية عند الغذامي لمجموعة من الباحثين، وزارة الثقافة والاعلام بالبحرين، دار الفارس ،وجدل الجمالي والفكري ـ قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي لمحمد بن لافي اللويش، النادي الادبي بحائل ودار الانتشار العربي ببيروت، 2010م. من مؤلفاته :

- الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985م، (الرياض 1989م، طبعة ثانية) و(دار سعاد الصباح، الكويت / القاهرة، 1993م طبعة ثالثة) و(الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997م، طبعة رابعة).
- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت 1987م.
- الصوت القديم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987م، و(دار الأرض، الرياض 1991م، طبعة ثانية) و(مؤسسة اليمامة الصحفية، كتاب الرياض، الرياض 1999م، طبعة ثالثة)
- الموقف من الحداثة، دار البلاد، جدة 1987م (الرياض 1992م، طبعة ثانية).
- الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت 1991م.
- ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1992م، و(دار سعاد الصباح، الكويت / القاهرة 1993م، طبعة ثانية.
- القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1994م.
- رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي الشركة السعودية للأبحاث، جدة 1994م.
- المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1994م.

التأسيس وبراعة في الاستنتاج كما يرى **عبد الملك مرتاض**[1]، واكسبته خبرة التدريس قدرة على الاستفاضة في الشرح والتفصيل مع وضوح يقرب مقاصده إلى القارئ، و تتطلب هذه الإبانة في مادته نظاما معرفيا لا يؤدي بصاحبه نحو التشتت أو ضياع الهدف[2].

- المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1996م (طبعة ثانية 1997م عن الدار نفسها).
- ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1998م (طبعة ثانية 2000م).
- حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999م.
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 1999م.
- النقد الثقافي، مقدمة نظرية وقراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت 2000م. (الطبعة الثانية 2001م).
- حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء 2004م.

= نقد ثقافي أم نقد أدبي (بالاشتراك مع عبد النبي اصطيف) دار الفكر، دمشق (حوارات لقرن جديد) 2004م.

- من الخيمة إلى الوطن، دار علي العمير، جدة 2004م.
- الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 2004م.
- نقد ثقافي أم نقد أدبي: مع د.عبد النبي اصطيف ضمن سلسلة حوارات لقرن جديد (2004م)
- القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2009م
- الفقيه الفضائي, المركز الثقافي العربي, 2011م
- اليد واللسان, القراءة والأمية ورأسمالية الثقافة, المجلة العربية, 2011م
- الليبرالية الجديدة، أسئلة في الحرية والتفاوضية الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب 2012م.

1 عبد الله الغذامي كما عرفته : عبد الملك مرتاض، مجلة علامات، ج41، م 11، النادي الأدبي الثقافي جدة، السعودية، 1423هـ - 2002م، ص 140.

2 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1422هـ ، ص 384.

يحرص **الغذامي** على أن يكون نقده مؤسسا علميا وقائما على أسس منطقية وبراهين دقيقة حتى يقتنع به القارئ ويسير معه إلى آخر المطاف.

فهو يؤكد على ضرورة أن يتسلح الناقد بنظرية أدبية تستند إلى أسس علمية مدعمة بالبراهين وموثقة بالعلم الصحيح، لكي يكون قادرا على إعطاء حكم صحيح، أو تقرير رأي سديد، وهذا هو الشيء الوحيد الذي يشفع لرأيه لدى القارئ، وإن لم يتحقق ذلك يكن الرأي عندئذ مجرد نظرة انطباعية لا يبررها سوى التذوق الشخصي[1].

لهذا كان مشروع **الغذامي** الثقافي كما يصرح بنفسه مرتبطا بمنهجية نقدية واضحة المعالم، تقوم على النقد الألسني أو النصوصية، ومعتمدا بذلك على ما يُعرف بنقد ما بعد البنيوية ، وهو عنده يأخذ من البنيوية والسيميائية (يسميها السيميولوجية) ومن التشريحية منظومة من المفاهيم النظرية والإجرائية تدخل كلها تحت مظلة الوعي اللغوي بشروط النص وتجلياته التكوينية والدلالية[2].

استفاد **الغذامي** من النقد المعاصر بصورة متنوعة، وذلك يتجلى في ما يلي[3]:

1- البنيوية، وخاصة لدى **بارت**.
2- الشعرية لدى **جاكبسون**.
3- الأسلوبية أو البلاغة الجديدة.
4- المجاوزة وبناء التشريحية : **سوسير** ، **جاكبسون** والوظيفة الشعرية، مفهوم الكتابة – الأثر – النص – التناص.

---

1 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، دار الأرض، ط2، الرياض، السعودية، 1412هـ - 1991م، ص 19-20.

2 ثقافة الأسئلة : عبد الله الغذامي، ص 9-10. وينظر أيضا : الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 22.

3 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 18.

يعد كتاب **الخطيئة والتكفير** الكتاب الأم الذي تناسلت منه بقية كتب **الغذامي** من **تشريح النص** (1987) إلى **الكتابة ضد الكتابة** (1991) **وثقافة الأسئلة** (1992) **والقصيدة والنص المضاد** (1994) **والمشاكلة والاختلاف** (1994)، وعلى صعيد آخر يمثل **النقد الثقافي** (2000) الكتاب الذي تحدرت منه ومن قبله **المرأة واللغة** (1996) **وثقافة الوهم** (1998) **وتأنيث القصيدة*** (1999)[1].

لفهم أرضية التأسيس النقدي لدى **الغذامي** يُستحسن الإشارة إلى أهم المفاتيح التي تمكن من دخول هذه الأرضية وفهم أهم خصائص هذا الناقد.

يمكن تلخيص مرتكزات مفهوم الغذامي للنقد ومفاتيحه الأساسية والممارسة القرائية الحقيقية للنص الأدبي فيما يأتي[2] :

1- النقد فلسفة.
2- النقد تصور كلي ينتج من خلال الفحص الجزئي.
3- النقد فعالية عقلية واعية وليس انفعالا آنيا.
4- النقد استراتيجية منهجية.
5- النقد إبداع تحليلي (الأدب إبداع تركيبي).
6- الناقد صانع للنص الأدبي كما أن الأديب صانعه ومبدعه.

يؤمن **الغذامي** بأهمية المنهج في أي مشروع نقدي؛ فبه تتقرر مصير النتائج المتوخاة من البحث، وبمقدار ما يتصف المنهج بالعلمية فإن النتائج تكون علمية ومن صفات العلمية عنده أربعة أشياء[3]:

1- النسبية في مقابل الإطلاق.
2- الديناميكية في مقابل الجمود.

---

*كتاب تأنيث القصيدة والقارئ المختلف يقع بين الخطيئة والتكفير والنقد الثقافي، لكنه أقرب روحا ومنهجا إلى النقد الثقافي، ولدى الغذامي كتب أخرى نحو : حكاية الحداثة الشعرية 2004م نقد ثقافي أم نقد أدبي 2004 م من الخيمة إلى الوطن 2004 م الثقافة التلفزيونية 2004م.

1 عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية : حسين السماهيجي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2003م، ص108.

2 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 133-134.

3 تشريح النص : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2006م، ص 106.

3- الاستنباط في مقابل الإسقاط.
4- الوصفية في مقابل المعيارية.

كما يؤمن أن النظرية ينبغي أن تسبق التطبيق[1]؛ حيث ينبغي تحويل المبدأ النظري إلى تحقيق فعلي، ليكون العمل تطبيقا للنظرية مثلما هي تنظير للممارسة، ومن هنا يكون فعلنا تصديقا لقولنا، وقولنا دليلا على فعلنا، وهذا هو ما يحتاج إليه الإنسان العربي اليوم ليكون صادقا في تصوراته وفي مسلكه[2].

ولقد سعى **الغذامي** بإخلاص إلى أن يقدم تصوره لقراءة النص في إطار من الترابط والتماسك وعمل باقتدار على أن يجمع في تصوره ما بين النظرية والتطبيق، فاجتمع له بذلك صدق القول والفعل[3]، رغم ما اعترى عمله من نقص شأنه في ذلك شأن أي عمل بشري.

من بين خصائص **الغذامي** الفكرية الأساسية أن مشروعه يشجع ناقديه على الانخراط في ممارسة النقد الثقافي نفسه، لأنه باعث على الحوار والجدل؛ ذلك أن الأفكار والآراء والتأويلات والنتائج، وطرائق التحليل والاستنتاج التي احتواها وتوصل إليها واتبعها تثير خلافا يصب في نهاية المطاف في صالح الهدف الذي يريد أن يحققه[4].

وفي هذا يقول **عبد النبي اصطيف:** «**...ما يعتور هذا المشروع الذي يؤسس له ناقد مجتهد مخلص، يستحق دون شك أجرا كاملا، ولعله مرشح لأجر ثان، لأنه قد أثار التفكير النقدي العربي الحديث في مسائل خطيرة [...] وكتابات الغذامي كانت باستمرار حافزا قويا على التفكير والمساءلة**»[5].

---

1 عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية : حسين السماهيجي وآخرون، ص 11.
2 تشريح النص : الغذامي، ص 6.
3 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 423.
4 النقد الثقافي (مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق): عبد الله إبراهيم، مجلة فصول، ع63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م، ص 200. ينظر أيضا : الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 349.
5 نقد ثقافي أم نقد أدبي : عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، دار الفكر، ط1، دمشق، سورية، 1425هـ - 2005م، ص 177.

عمل **الغذامي** على استيعاب المفاهيم ـ كما سيأتي بيانه ـ النقدية الغربية المعاصرة والعمل على مجاوزتها في إطار نظري جديد[1] ؛ فهو معجب أيما إعجاب بتنظيرات ومرجعيات **بارت ودريدا وفوكو** وغيرهم، ولكنه في الآن نفسه يتحفظ أيما تحفظ في استثمار مفاهيمهم وسندهم الفلسفي إلى الحدود القصوى على حساب اجتهادات **الجرجاني** وإكراهات النظام المعرفي الذي يتحرك داخله[2].

لكن قد يسأل سائل عن مدى جواز هذا الأمر؟ أي النقل من المناهج الغربية دون مراعاة جذورها الفلسفية والبيئة التي نشأت فيها، كما يحق لبعضهم أن يتساءل عن حرية الحركة التي يمارسها الغذامي بين النظريات الغربية، والأخذ من مصطلحاتها المرتبطة بأصول فلسفية عميقة قد تختلف مع الوظيفة الجديدة التي يريد أن يمنحها لها **الغذامي**. والإجابة عن هذين السؤالين سيأتي حين التعرض للمناهج النقدية التي استعان بها كالبنيوية والتفكيكية والسيميائية وصولا إلى النقد الثقافي.

ويقود هذا الأمر إلى التعرض إلى خاصية تميز الخطاب الغذامي تتعلق بحرية التأويل عنده المتأتية من حرية الحركة بين النظريات التي يستند إليها، والذي يحتاج إلى مزيد بيان.

2 – 1 التأويل الغذامي :

لعل أصدق وصف يمكن أن يوصف به **الغذامي** هو ذلك الذي وصف به **رولان بارت** في كتاب **الخطيئة والتكفير** حين قال عنه إنه وُهب مقدرة خارقة على التحول الدائم والتطور المستمر، فجعل ذاته إشارة حرة فخلَّاها دالا عائما لا يُحد بمدلول[3]، وهي صفة صائبة؛ لأنه ينتقي المصطلحات النقدية بحرية، ويتجول بين ثنايا النظريات النقدية دون قيد، ودون اعتبار للفوارق بين بعضها ، كالبنيوية والتفكيكية.

---

1 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 20.
2 المرجع نفسه، ص 48.
3 المرجع نفسه، ص 5.

ولا يصعب على قارئه ملاحظة الحرية التي يمنحها لنفسه في استخدام المنهج؛ ففي **الخطيئة والتكفير** يلاحَظ عدم تردده في استخدام ما يُعرف بالمراجع الخارجية أو غير النصية، وهو يفكك أو يشرح قصائد **حمزة شحاتة**، حيث يستعين برسائل الشاعر وأخباره وأجزاء من سيرته وما تعرض له من نكسات في مهنة التجارة وإحباطات اجتماعية أخرى[1] ، وهو ما يخالف قانون التفكيك الأول أنه لا شيء خارج النص.

وتتضح حريته أيضا حين يحاول إثبات خاصية الاختلاف في نص **المتنبي**، حيث يعود إلى المجال المحبب له ومجال نشاطه الأكثر فعالية على مستوى التحليل النصي، وهو التأويل[2].

يرى **معجب الزهراني** أن **الغذامي** كان ولا يزال ناقدا تأويليا بامتياز، وبالمعنى الفلسفي للتأويلية؛ إذ تستند إلى دور الذات في قراءة نص العالم وفق مقصديات معلنة أو مضمرة[3].

ينتقد **الغذامي** أحيانا سوء التأويل الذي يقع فيه بعض النقاد ويقدم مثالا على ذلك برأي **أدونيس** في الحجاب في البلاد الأوروبية : «**لا بد من أن يعرف المسلمون الذين يتمسكون بالحجاب أن تمسكهم هذا يعني أنهم لا يحترمون مشاعر الناس الذين يعيشون معهم في وطن واحد، ولا يؤمنون بقيمهم، وأنهم ينتهكون أصول حياتهم، ويسخرون من قوانينهم التي ناضلوا طويلا من أجل إرسائها، ويرفضون المبادئ الديموقراطية الجمهورية في البلاد التي تحتضنهم، وتوفر لهم العمل والحرية، وهذا السلوك في التحجب شكل من أشكال الغزو**»[4].

يرفض **أدونيس** حسب **الغذامي** أن يكون الحجاب تعبيرا ذاتيا أو خصوصية ثقافية وفردية، ويصر أن يراه قيمة ثقافية نسقية، وهذا

---

1 المرجع السابق، ص 74.
2 المرجع نفسه، ص 84.
3 المرجع نفسه، ص 471-472.
4 الثقافة التلفزيونية : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2005م، ص 140.

تحيز طبقي فحولي من **أدونيس**، وكأنه إذا نزعت المرأة حجابها فإنها ستنضم إلى القيم الحسنة السابقة[1]، وقد وقع **أدونيس** في هذا المطب بسبب سوء التأويل الذي مارسه.

ولم يمنع هذا الأمر من وقوع **الغذامي** نفسه في هذا المطب مرات عديدة؛ فقد أفرط في التأويل ـ حسب **حاتم الصكر** ـ أثناء تحليله **المقامة البشرية لبديع الزمان الهمذاني** المتضمنة لمنازلة **بشر بن عوانة** للأسد بعد قصة طويلة عن امرأة مأسورة، وخطبته لابنة عمه بعد ذلك ، وطلب عمه منه أن يقدم لها مهرا تعجيزيا، فيكون لقاؤه بالأسد والأفعى، ثم مقتله على يد غلام يتضح أنه ابنه من المرأة المأسورة[2].

ويقع الإفراط في التأويل حين يزعم **الغذامي** أن بشرا انتصر على الأفعى بسبب انضباط الشعر وإيقاعه وبنائه المكتمل، لكنه حين خرج من الشعر إلى النثر تعرى من غطاء النظام الصارم، فقُتل على يد النثر[3].ويرجع **عبد الله إبراهيم** هذا الإفراط إلى انتقاء **الغذامي** لجزئيات وتضخيمها بشكل متواتر، ليجعل منها قانونا متحكما في النتائج التي يروم الوصول إليها[4].

ومع أن **الغذامي** يؤكد أن الحرية التأويلية للنظريات النقدية والنصوص الأدبية مضر بها وتقود إلى اللبس وذلك في قوله :«**إني لأعلم علم اليقين أن اقتباس الأفكار بعد إخراجها عن سياقها التي وُلدت فيه، ينتج عنه لبس يقود إلى سوء فهم**»[5]، إلا أنه مارس هذه العملية بشكل متكرر في كثير من أعماله النقدية.

يجب النظر إلى كتابة **الغذامي** من منطلقين اثنين متكاملين وواضحين[6]:

---

1 المرجع السابق، ص 141.
2 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 85.
3 المرجع نفسه، ص 86.
4 المرجع نفسه، ص 330.
5 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 69.
6 المرجع نفسه، ص 17.

1- التفتح على العالم المعاصر والعمل على استيعاب معطياته الكلية وثقافاته المختلفة,
2- الانفتاح على التراث العربي والإسلامي ومحاولة سبر أغواره لبنائه بناء فلسفيا وحضاريا جديدا وأصيلا في الآن نفسه.

اتكأ **الغذامي** على التراث في مشروعه النقدي، خاصة ما تعلق باجتهادات **الجرجاني** الذي ما فتئ يستعين بأقواله وأفكاره لتدعيم آرائه النقدية. وهو أول محطة في أرضية التأسيس في مشروعه.

2 – 2 تأثير الجرجاني:

قبل التطرق إلى آراء **الجرجاني** التي استند إليها، يستحسن استعراض موقف **الغذامي** من البلاغة العربية؛ حيث رفضها واصفا إياها بالصنم الذي صنعه المجتمع فأُعجب به واتخذه مثله الأعلى في الجمالية الأدبية، وقد عدَّ **عبد الملك مرتاض** هذا الأمر من الأفكار الجريئة له[1].

يرى **الغذامي** أن البلاغة العربية أُصيبت بما أصيب به كثير من العلوم في أوقات مرت على أمتنا، فصارت علما معياريا يضع قواعد ثابتة سابقة لميلاد النص[2]، مما جعلها علما استبداديا، وجعلها ايديولوجية ذهنية تغلق وتهيمن وتسيطر. كل ذلك لأنها احتكرت لنفسها حق التفسير وجعلت الأدب نظاما بديلا للتسمية، فكأنه معجم مقنن، فكل أنواع المجاز والبلاغيات الأدبية قد أصبحت عند البلاغيين ذات دلالات محددة تحديدا يماثل تحديد المفردات في الموسوعات المعجمية[3].

ويقدم بعض الأمثلة على القوالب البلاغية مثل **كثير الرماد** التي أدت إلى إلغاء الأدبية وقضت على العلاقات الإبداعية المتبادلة بين

1 الغذامي كما عرفته : عبد الملك مرتاض، ص 150.
2 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 59.
3 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط5، المغرب، 2005م، ص 110.

النص والقارئ؛ ذلك أنها أشاعت تفسيرات محددة لمجموع من الكتابات الرائعة فأغلقت مجالات النصوص، وجعلتها نظاما آخر للتسمية يجبر الدال على مدلول مقنن[1]. وهذا رأي صائب في بعضه، شرط أن نفهم أن العيب في الأدباء الذين لا يسعون إلى ابتكار قوالب بلاغية جديدة، وليس العيب في القوالب البلاغية نفسها التي أدت دورا مهما في ضبط الخطاب اللغوي عامة والأدبي على وجه الخصوص، ومنعت في كثير من الأحيان العبث بالمعنى وسوء التأويل.

لقد كانت البلاغة هي الأصل التكويني للنقد الأدبي العربي القديم، وإن جرى تطوير الأدوات النقدية مع الزمن ومع الرواد ومع المدارس ومع ضروب التبادل المعرفي المتنوعة، إلا أن الغاية القصوى للنقد ظلت هي الغاية الموروثة من البلاغة وهي البحث عن جمالية الجميل والوقوف على معالمها، أو كشف عوائقها، ويكفي أن يكون النص جماليا وبليغا لكي يحتمل الموقع الأعلى في سلم الذائقة الجمالية وفي هرم التمييز الذهني[2].

البلاغة كما فهمها **الغذامي** مرتبطة بالنقد الأدبي وهو ما يعني أن موت البلاغة* هو موت النقد الأدبي بالضرورة، وهذا ما ألح عليه كثيرا ، إيذانا منه بالاتجاه صوب ما يسميه النقد الثقافي, لكن البلاغة عمليا لا يمكن أن تموت ،لأنها متعلقة بطبيعة اللغة العربية، فهي جزء أصيل فيها، كما أنها مرتبطة بالقرآن الكريم وتفسيره.

يعتمد **الغذامي** على **الجرجاني** بصورة أساسية في مسألة المشاكلة والاختلاف؛ ففي سبيل تفكيك النقد العربي القديم القائم ـ حسبه ـ على المشاكلة الذي يدعوه بالعمودية، يستعين بناقد من النقد

1 المرجع السابق، ص 109.

2 نقد أدبي أم نقد ثقافي : عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، ص18.

* ذكر الغذامي موت البلاغة في كثير من خطاباته وكتاباته؛ منها المؤتمر الرابع الذي عقد في جامعة البترا سنة 2007م، حول تلقي النقد الغربي ،وقد حضرته وأكد فيه الغذامي موت البلاغة العربية.

القديم نفسه متمثلا في مفاهيم **عبد القاهر الجرجاني** وأفكاره التي يدعوها بالنصوصية[1].

لذلك يعتقد **الغذامي** أن **الجرجاني** موجود في قلب كل فكرة نصوصية ووجوده هذا واضح وضوح الشمس، وليس يرى معضلة قط في إدراك العلاقة ما بين **الجرجاني** والمفهومات النصية الحديثة سواء أكان ذلك في مسألة المعنى أم في مفهوم الإشارات ونظرية الاختلاف ودلالات الحضور والغياب[2].

يجمل **الغذامي** التصورات النظرية لدى **الجرجاني** في أربع نقاط هي[3] :

1- التركيب والتأليف مقابل المفردة التي رفضها وصار مجموع الكلام هو مجال المقارنة والتشريح وهذا يساوي البنية.
2- باطن الدلالة مقابل ظاهرها، حيث الظاهر هو المعنى أما ما يتلو ذلك فهو معنى المعنى، وهذا يساوي دلالة الغياب.
3- التأثير : حيث تتمايز الجمل بأثرها الناتج عن تركيبها وهذا يساوي الأثر لدى التشريحيين (التفكيكيين).
4- مفهوم الإشارة: وهو مفهوم أخذ به **الجرجاني** ونص عليه حين عرَّف اللغة بأنها تجري مجرى العلامات والسمات.

يذهب **الغذامي** إلى أن **الجرجاني** لا يأخذ بنظرية المفردة، لكنه يقدم لنا نظرية في التركيب تفتح آفاق الكلمة لتسلكها في الجملة؛ ذلك أنه يرفض المفردة ويضع المجموع في مكانها، ومدار الأمر على المجاز، فمن المجاز تتولد دلالات اللغة، ونصل منه إلى الغرض وهو مرحلة ثالثة من مراحل تفتح النص، إذ إن اللفظ يدل على معناه الذي

1 المغايرة والاختلاف : شجاع مسلم العاني، ص 485.
2 ثقافة الأسئلة : عبد الله الغذامي، ص 18.
3 المغايرة والاختلاف : شجاع مسلم العاني، ص 486.

يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض[1].

تحدث الجملة البلاغية تأثيرا خاصا بها على القارئ ناتج عن بناء الجملة وهيئة تركيبها، ومن هذا التساند بين الأثر والنص صارت البلاغة في الجملة وما فوقها[2]، وهو ما يطلق عليه **الغذامي** نظرية التركيب الجرجانية.

يؤكد **الغذامي** أن الاختلاف تنوع وتباين ولكنه أيضا إمكانية تعايش، وبدون هذه الإمكانية يستحيل عليه الوجود، فلولا قبول الصوت (نون) بالتعايش مع الصوتين (عين) و(ميم) لما أمكننا إنشاء كلمة (نعم)، فالاختلاف ضرورة وجود والتعايش ضرورة بقاء[3].

و يرى أن **الجرجاني** قد جمع بين شدة الائتلاف وشدة الاختلاف وذلك في قوله : «**لم يكن إعجاب هذا التشبيه لك وإيناسه إياك لأن الشيئين مختلفان في الجنس أشد الاختلاف فقط، بل لأن حصل بإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه، فبمجموع الأمرين ـ شدة ائتلاف في شدة اختلاف ـ حلا وحسن وراق وفتن**»[4].

يركز **الجرجاني** في نظرته على فكرة التعمل والتأمل، مع دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر في النص، ولن يتسنى لهذا الأمر التحرك في نفس القارئ إلا إذا كان النص يقوم على الجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات، فالجمع بين المتنافرات والمتباينات هو إلى الشاعرية أقرب من الجمع بين الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع[5]، لأن الإبداع لا يمكن أن يتأسس على المطابقة والمشاكلة،

1 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1994م، ص 37

2 المرجع نفسه، ص 39

3 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 8.

4 المرجع نفسه، ص 15.

5 ينظر: المرجع نفسه، ص 18-19..

ولو شاكل النص واقعه الخارجي لتحول إلى وثيقة وصفية وصار خطابا علميا أو تاريخيا[1].

يستثمر **الغذامي** مفهوم الاختلاف عند **الجرجاني**؛ حيث يرى أن فكرة التعمل والتأمل مع دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر في النص تجعل من الفعل القرائي مسؤولا مسؤولية أولية عن الكشف عن أبعاد النص وجمالياته، ويكون النص باعثا وحافزا على فعل التعمل والتأمل، وتكون القراءة عملا شاقا لأنها تسعى إلى إيجاد الائتلاف في المختلفات على النحو الذي ذكره في بيت امرئ القيس[2]: (الطويل)

كَأَنِّي لَمْ أَرْكَبْ جَـــوَادا لِلَذَّةٍ
وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذَاتَ خَلْخَالٍ
ولَمْ أسْبَا الزق الرَّوِي ولَمْ أقلْ
لخَيْلي كَري كرة بعد إجفـــال

يخالف **الغذامي** رأي **ابن طباطبا** الذي يرى أنه لو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر* كان أشكل وأدخل في استواء النسج لأن ركوب الخيل يتشاكل مع كر الخيل وشرب الخمر يتشاكل مع النساء، ويؤكد أن رأي **ابن طباطبا** يدخل في باب المشاكلة التي تساير المنطق[3]، ولذلك أفسدت النشاط القرائي وأثر على علاقة القارئ مع النص ، بسبب تأييد المفكرين والنقاد لها[4].

يصح هذا إذا حين يتعلق الأمر بالنقاد المقلدين الجامدين قديما وحديثا، أما المجددون فلهم آراء ليست قائمة على الاختلاف الغذامي مع النقد القديم، لكنها قيمة وجديرة بتنشيط القراءة كما بينت ذلك في الفصل الأول مع الجاحظ وغيره، أو آراء الرافعي في الفصل الثاني.

---

1 المرجع نفسه، ص 7.
2 ينظر: المرجع السابق، ص 19.
* حيث يصير البيتان على هذا النحو:
كأني لم أركب جوادا ولم اقل لخيلي كري مرة بعد إجفـــال
ولم أسبا الزق الروي للـــــذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال
3 المرجع نفسه، ص 13-14.
4 المرجع نفسه، ص 7.

ويمكن الاستدلال **بالآمدي** (صنفه **الغذامي** ضمن نقاد المشاكلة) الذي أوصل النقد إلى منطقة اللاتعليل؛ وهي المجال في الشعر الذي يدركه الناقد بالطبيعة، وبهذه الطبيعة يحكم على ما لا يستطيع أن يورد فيه علة واضحة[1]، ومنطقة اللاتعليل في الشعر وفي النثر أيضا هي الجانب الجمالي في النص المرتبط بذات القارئ والمستعصية على التبرير، كتفضيل لون على آخر وغير ذلك مما قال فيه **إسحاق الموصلي :** إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة.

رغم أن **الجرجاني** يخرق مبدأ المشاكلة في التشبيه القائم على المقاربة والمناسبة ـ بوضع الاختلاف أساسا جماليا في لغة الشعر بكل مقوماتها وعلى رأس ذلك يأتي التشبيه وتأتي الاستعارة؛ حيث يجعل التباعد في التشبيه أدعى للمزية والفضل وكلما اشتد التباعد كانت النفوس به أعجب[2] ـ فإن مصطلح الاختلاف لديه لا يعني الضد أو النقيض، وعبارة المعنى وخلافه تعني المعنى وغيره أو الحقيقة والمجاز، ولا تعني النقيض حصرا، ولهذا أطلق عليها **مسلم العاني** مصطلح المغايرة تمييزا لها عن اختلاف **دريدا[3].**

ويحاول **الغذامي** أن يبين رأيه بوضوح في هذا الأمر بقوله: « **على الرغم من أن اختلاف الجرجاني سابق على دريدا وبين الاثنين فروق جوهرية إلا أنني تركت دريدا يحضر ويغيب بحرية تامة أثناء تفكيري في المصطلح. والأمر ينتهي إلى الأخذ بمفهوم الاختلاف الجرجاني بوصفه أساسا للنظر والتفسير أكثر من مجاراتنا لدريدا في ذلك** »[4].

والحق أن الفارق كبير بين التفكير الجرجاني القائم على البلاغة العربية والتفكير الدريدي القائم على فلسفته التفكيكية التي استعرضتها في الفصل الثاني، وأقرب شيء للاختلاف عند **الجرجاني** في الفكر

1 النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص 338.
2 المرجع نفسه، ص 65.
3 المغايرة والاختلاف : شجاع مسلم العاني، ص 489.
4 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 8.

الغربي ربما هو مصطلح التغريب لدى الشكلانيين، خاصة في المثال الذي ضربه **فكتور شكلوفسكي** حول الحصان؛ الذي تغيرت وظيفته في القصة فصار ثائرا اجتماعيا على الأوضاع الاستبدادية للسلطة الرأسمالية محققا نوعا من الغرابة للقارئ الذي ألف النظر إلى الحصان كوظيفة ثانوية في الأدب ؛ أي بكونها وسيلة النقل أو الزراعة .

يرى **الغذامي** ـ في سبيل دعم مشروعه النقدي ـ أن **الجرجاني** قد أخذ بمفهوم إشارية اللغة، لذلك فلا بد أن فكرة البنية كانت في أعماق تفكيره، لأن علاقات الإشارات مع بعضها تتضمن الإنشاء وتفضي إلى الأوصاف اللاحقة وإدراكها يكون بالتأويل، ومن هنا فإن البنية تصبح مفهوما جرجانيا بمثل ما هي مفهوم ألسني[1]. غير أن هذا الطرح لن يُقبل على المستوى الجذر الفلسفي لمفهوم البنية، لأنه يناقض تماما المبادئ البلاغية التي ينطلق منها **الجرجاني** التي تأبى الانغلاق الذاتي على نفسها.

استعان **الغذامي** بالتراث استعانة ناقد انتقى ما رآه ملائما لمشروعه وأبطل ما رآه يتعارض مع مشروعه، ويدخل في باب المشاكلة والجمود وعدم التجديد، أما في باب الاستعانة بالفكر الغربي؛ فقد كانت استفادته حرة يتنقل من نظرية إلى أخرى ومن فكرة إلى ثانية، غير مبال بحدود النظريات وجذورها الفلسفية. ومن بين من أخذ منهم **جاكبسون** و**بارت** و**دريدا** على وجه الخصوص. لذلك سأسعى إلى الإشارة إلى بعض الأفكار والمصطلحات التي جاء بها **الغذامي** تدعيما لمشروعه.

2 – 3 تأثير جاكبسون:

يعتقد **الغذامي** أنه ساد زمن طويل كان القراء في الأدب يستقبلون النصوص وكأنها رسائل من مرسِل، ويركزون فيها على المؤلف، فيدرسون سيرته وسيرة عصره، ويحللون نفسيته ويبحثون

1 المرجع السابق، ص 32.

عن عقده، حتى ليجعلوه ـ أي النص ـ وثيقة تاريخية تدل على زمنها أو نفسية تشرح مغاليق نفس مبدعها، فيكون المؤلف شرطا للتفسير[1].

ولما جاءت مدرسة النقد الحديث نظرت إلى النص على أنه عمل مغلق وعزلته عن مؤلفه وعصره، وجعلت العمل الأدبي وحدة فنية مستقلة تمتلك خصائصها الذاتية التي لا تشترك فيها مع أي عمل آخر، بيد أنها تضمنت سلبيات خطيرة تسببت في القضاء عليها كنهج نقدي محكم البنية؛ ذلك أنها أغفلت السياق والشفرة التي تقود إلى تأويل الإشارة[2].

لهذا احتاج الأمر عنده إلى مدارس النقد الألسني التي قامت بإنجازات فذة نقلت النقد الأدبي من حال المُعلق الأدبي إلى حالة النظرية كجنس معرفي متميز، خاصة ما تعلق بمفهومات[3]:

1. الصوتيم
2. العلاقات الاعتباطية
3. الإشارة (كبديل للكلمة)
4. الأثر
5. نظريات الشاعرية (السياق والشفرة)
6. التكرارية
7. الاختلاف
8. نظرية النصوص (تداخل النصوص)

ينطلق **الغذامي** لتعريف النص الأدبي من مخطط التواصل لدى **رومان جاكبسون** المكون من العناصر الستة على هذا النحو[4] :

سياق

رسالة

1 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 28.
2 المرجع نفسه، ص 28.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص 59.
4 المرجع نفسه، ص 10-11.

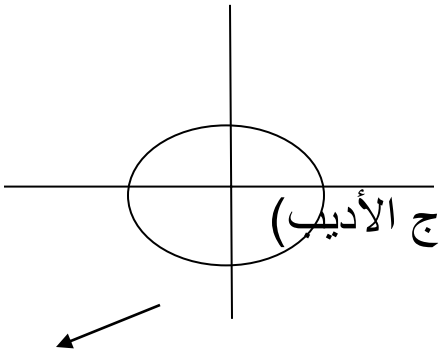
مرسل _____
مرسل إليه

قناة
شفرة

ومن ثمة ينطلق في تحليل النصوص الأدبية مركزا خاصة على الشفرة والسياق[1].

يستثمر **الغذامي** مصطلح السياق من عند **جاكبسون**، ويعرفه بقوله : «**السياق إذا هو الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه[...]، والمرء الذي لا يعرف الشعر النبطي مثلا لا يستطيع فهم قصيدة نبطية لأنه لا يملك سياقها** »[2]، والسياق أيضا هو لغة الجنس الأدبي الذي تكونت من خلال نمو رصيده (هذا الجنس الأدبي) في الموروث الأدبي (أعراف القصيدة مثلا) وهذا هو السياق الأكبر، ويقابله السياق الأصغر ، وهو مجموع النتاج الأدبي لأديب معين، وهنا تأتي وظيفة المؤلف الجمالية[3]. فالسياق الأصغر جزء متميز ـ بفضل تميز الأديب الفرد ـ من السياق الأكبر، كما يبينه هذا المخطط[4]:

السياق الأكبر (الجنس الأدبي)



السياق الأصغر (إنتاج الأديب)

1 ينظر: المرجع السابق، ص 12-13-14.
2 المرجع نفسه، ص 12.
3 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 89.
4 المرجع نفسه، ص 90.

التقاطع هو نص المؤلف المتميز

فلكل قصيدة سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموع إنتاج كاتبها، وهذان سياقان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر، ومن المهم جدا ـ على القارئ ـ معرفة هذين السياقين من أجل التمكن الفعال من تفسير أي قصيدة أو نص أدبي عموما[1].

يقول **هيرش** (Hirsch) في هذا الصدد: **«لكي يفهم القارئ قصيدة كتبها كيتس** (Keats) **ينبغي له أن يتمثل في خياله الموت، والمجد، والأسرار، التي تصنع فهم كيتس للحياة؛ ولكن في وسع القارئ بعد هذا أن يخضع التكوين الخيالي عنده لنظام صارم يكشف عما إذا كان فهمه لكيتس مجرد وهم، ففي التفسير يمكن أن تأتي اللحظة النقدية بعقب اللحظة التكهنية»**[2].

يحتاج القارئ في حالة دراسة إنتاج أديب معين إلى سبر هوية السياق الرئيسي للكاتب ليعرف من ذلك كيف يفسر نصوصه، ويرتبها داخل سياقها العام وهو السياق الأدبي الموروث. وسياقها الخاص وهو مجموع أعمال الأديب الذي أنتج نصوصا تداخلت مع بعضها في علاقات متشابكة، لا يمكن سبرها وتمييزها إلا بمعرفة سياقها، وتمييز شفرتها[3].

ويقدم **الغذامي** مثالا شعريا على ضرورة استيعاب السياق من خلال البيتين:(البسيط)

ولا أُغير على الأشعار أسرقُها

عنها غنيت وشر

الناس من سرقا

1 الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي، ص 77.
2 منهجية طه حسين في اشعار المتنبي : عز الدين إسماعيل، ص 53.
3 ينظر : الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 14.

وإن أحسن بيت أنت قائلـــــه

بيت يقال إذا أنشدته

صدقـــــا

حيث يرى **الغذامي** أن الفهم الظاهري هو أن تقول الصدق في الشعر، لكن السياق يعني ـ حسبه ـ أن الصدق المقصود هنا هو الصدق الإبداعي؛ بمعنى أن الشعر الصادق هو ما يخرج من إبداع الشاعر وإخلاصه بغض النظر عن صدق معناه من عدمه، وسبب الفهم الظاهري أنهم أخذوا البيت (وإن أحسن بيت ...) مفردا، ولو أعادوه إلى جملته السياقية التي هو جزء منها لأحسنوا فهمهم له[1].

يحرص **الغذامي** على ضرورة اطلاع القارئ على السياق؛ لأن عدم معرفة السياق ومعه نظرية الأجناس الأدبية أوجدت في ثقافتنا اليوم أناسا يقرأون الشعر (الحديث منه خاصة) مثلما يقرأون المقالة، ويطلبون في الشعر سياقا مثل سياق الحديث الصحفي، فيطلبون فهم كل كلمة في الشعر وكل جملة فيه بمعنى محدد مثل ما يجدون في معاجم اللغة، فإذا أعجزهم وجود هذا راحوا يرمون الشعر بتهم الغموض والغرابة، ولو أدركوا أن الشعر جنس أدبي يتميز عن سواه من أجناس القول، وأن له سياقا يوجه نصوصه ويتحكم بفهمها وتفسيرها، وهو في هذا كله يختلف عن الخطاب المباشر، لو أدركوا هذا لعرفوا مسالك الشعر، ولأقاموا للكلمة الشاعرة حقها في الاستقبال الشعري الصحيح، حيث تتجه البصيرة نحو القوة الفعالة للكلمة[2].

أما الشفرة ، وهي الأداة الثانية لولوج النص بالنسبة للقارئ عند **الغذامي**، فيستعيرها من **جاكبسون** أيضا؛ ويعرفها على أنها اللغة الخاصة بالسياق، أي أنها الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي

---

1 ينظر : القصيدة والنص المضاد : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1994م، ص 46.

2 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 15.

ينتمي إليه النص، وللشفرة خاصية إبداعية فريدة، فهي قابلة للتجدد والتغير والتحول، ويستطيع كل جيل أدبي أن يبدع شفرته المتميزة[1].

والعلاقة بين السياق والشفرة متشابكة تشابكا عضويا متينا؛ فالنص يوجد هويته بواسطة شفرته (أسلوبه)، ولكن هذه الهوية لا تكون بذي جدوى إلا بوجود السياق، فالسياق ضروري لتحقيق هذه الهوية. كما أن السياق لا يكون إلا بوجود نصوص تتجمع على مر الزمن لينبثق السياق منها، وهذا يعني اعتماد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجودهما[2].

ويصل **الغذامي** بهذه المفاهيم إلى تصور حركة الرسالة في سبيل تحولها إلى نص، فهي تتجه أولا نحو ذاتها معتمدة على السياق لتحقيق انتمائها وغرس وجودها في داخل ظرفها، وهو جنسها الأدبي. وترتكز على الشفرة لتأسيس هويتها الخاصة، ولتمييزها عما سواها لتصبح ذات وجه خاص، وهذا كله فعالية لغوية، تركز كل التركيز على اللغة وما فيها من طاقة لفظية[3].

2 – 4 البنيوية:

يؤكد **الغذامي** انتماءه إلى البنيوية ، التي يدعوها الألسنية ؛ ويقول مصرحا: «**أنا أنتمي إلى الألسنية، وعنها وبها كتبتُ كتابي " الخطيئة والتكفير"، وتتميز الألسنية بمنهجيتها في التفكير، وتقوم على أن قيمة الشيء ليست في ذاته، وإنما هي في وظيفته، أي في علاقة الجزء بالكل، وهذه علاقة وظيفية بها نعطي الجزء قيمته، وهي قيمة نسبية لا جوهرية**»[4].

وقد جاء كتابه **"الخطيئة والتكفير"** في مرحلة نزاع بين أصحاب المناهج الخارجية التي تحيل الأدب إلى المؤثرات الخارجية، وأصحاب المناهج الداخلية التي تقول بالنسق المغلق للنصوص

1 المرجع نفسه، ص 12-13.
2 المرجع السابق، ص 14.
3 المرجع نفسه، ص 13.
4 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 12-13.

وتغييب أبعادها المرجعية في التحليل[1]، فأراد **الغذامي** أن ينطلق من مبادئ البنيوية مع فتح النص وجعله إشارة حرة لدى القارئ.

استند **الغذامي** في مشروعه على بعض أفكار **رولان بارت**؛ وقد حددت في الفصل الأول صعوبة تصنيف هذا الناقد الفرنسي، فتارة يدخل ضمن البنيويين، وتارة أخرى يصنف ضمن السيميائيين، وفي مرات يُدرج في دائرة التفككيين، ولا شك أن حرية الفكر والانطلاق لدى **بارت** هي بالضبط ما يميز **الغذامي** في مشروعه. كما استفاد **الغذامي** من تنظير **ليتش** (Leitch).

يقوم التحليل البنيوي عند **ليتش** على أربعة منطلقات[2]:

1- تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة.
2- تعالج العناصر بناء على علاقاتها وليس على أنها وحدات مستقلة.
3- تركز البنيوية دائما على الأنظمة.
4- تسعى إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء، وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد.

ويزعم **الغذامي** أن هذه المنطلقات الأربعة تجعل البنيوية منهجا نقديا يساعد على ابتكار نظرية الشاعرية التي تساعد على تذوق النص الأدبي تذوقا مبنيا على تصور نظري يدعم أحكام القارئ ذي الذوق المدرب، وهذه غاية الدرس الأدبي[3]، لكن هذا الزعم لا يمكن أن يصمد أمام النقد الموجه للبنيوية التي تفرض على النص قوانين ثابتة تمنع من خلاله المعنى من التحرك بحرية ، ويتضح هذا كثيرا في العنصر الرابع الذي يتحدث فيه **ليتش** عن سعي البنيوية إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء، مما يفرض على المتلقي اتجاها واحدا للقراءة يجعله ملزما باستخراج هذا القانون

1 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 306.
2 المرجع السابق، ص 39-40.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص 40.

الموجود في النص، وهو ما يتعارض مع أهم صفة في القارئ المختلف لدى **الغذامي** وهي حرية القراءة.

يستعين **الغذامي** أيضا بشروط **جان بياجيه** للبنية (ينظر الفصل الثاني) في تحليله لخمس قصائد؛ حيث يصرح أن لها دلاليا قوة ذاتية تجعلها ذات تحكم ذاتي وذات شمولية، وذات تحول دائم، مما أمكنها من إقامة الخطاب العام، لأنها وحدات بنيوية تتحرك لبناء الكل الدلالي الشامل[1].

ويمثل بمصطلح الإيحاء الذي يعرفه بأنه الدلالة الحرة للإشارة بناء على ما تؤسسه سائر الإشارات داخل النص، حسب أعراف السياق وجنسه الأدبي، بحيث تكون الدلالة بنيوية كلية، ويكون استناد الدلالة في صحتها ومصداقيتها إلى وجودها داخل النص (التحكم الذاتي)، وهو وجود يختلف عن وجودها خارج النص، ومعنى الدلالة مدعوم داخليا، أي إنه لا يتغير مع تغير معلومات القارئ[2]،وهذا يؤكد مرة أخرى قضية تثبيت المعنى، وعدم تركه مفتوحا للقارئ، ما يجعله مناقضا لأهم صفة من صفات قارئه المختلف الذي يُنَظر له.

تعتمد الدلالة الضمنية التي جاء بها **الغذامي** من عند **بارت** على القرينة في استنباط مكوناتها، وهي لا تكون صحيحة إلا إذا تضافرت قرائن النص من خلال سياقه الداخلي في تأسيسها ولإقامة دوالها[3]. ويلاحَظ أن مفهوم القرينة هنا لا يبتعد كثيرا عن مفهوم القرينة في البلاغة العربية كما شُرح في الفصل الأول، سوى أنه مشبع بالدلالة الإيحائية.

يلجأ **الغذامي** إلى أفكار **بارت** أيضا من أجل نظريته النصوصية؛ فهو يرى أن **بارت** يدفع المؤلف نحو الموت، حيث يقطع الصلة بين النص وصوت بدايته، ومن ثم تبدأ الكتابة التي أصبح بارت يسميها النصوصية (textualité) بناء على أن اللغة هي التي تتكلم

1 تشريح النص : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2006م، ص 90.
2 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 92.
3 المرجع نفسه، ص 99.

وليس المؤلف، ووحدة النص لا تنبع من أصله ومصدره، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله، ولذا يعلن **بارت** أننا نقف على مشارف عصر القارئ[1].

يقدم **بارت** النصوصية ـ التي يتبناها **الغذامي** ـ بدلا من المحاكاة ومن نظريات التعبيرية الرومانسية، وغيرها؛ وجوهر نظريته موت المؤلف وتحول التاريخ والموروث إلى نصوص متداخلة، ليتم الاحتفال بمولد القارئ، والعمل الذي أصبح الآن يُدعى نصا صار يتفجر إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية تتحرك منتشرة من فوق النص عابرة كل الحواجز، إنه الانتشار (dissemination)[2].

2 – 5 تأثير السيميائية*:

اتكأ **الغذامي** ـ لتأسيس مفهوم الشاعرية ـ على السيميائية (مع البنيوية والتفكيكية) ، وهي منهج نقدي يعضد البنيوية ويتضافر معها في مسعى استكشاف النص ودراسته من منطلقات الألسنية ومبادئها، وقد أبقى له اسمه الغربي السيميولوجيا على كره ـ كما يقول ـ ريثما يحل محله مصطلح أصوب.

يحاول **الغذامي** قراءة الشعر قراءة سيميائية، وذلك لأجل تحرير النص من قيوده المفروضة عليه، وهذه عملية تكرارية يحدثها الشاعر أولا بأن يحرر الكلمات من قيودها، وهذا حدث تلقائي وغير واع، وهو من مظاهر الإبداع الفني والقدرة عليه؛ فالشاعر يطلق كلماته إلى اللامحدود وتكون انطلاقتها قوية جبارة بحيث تحلق معها مخيلة كل

---

1 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 66.

2 المرجع نفسه، ص68.

* يلاحظ أن الغذامي يدعوها في كل كتبه بالسيميولوجية، لكن كلمة سيمياء في التراث مشتقة وهي بمعنى العلامة أو الآية، وينبغي لنا استخدام هذا المصطلح (سيمياء) دون غيره، لأنه مصطلح ضارب في الأصل العربي، ويعبر عنه حاليا بمصطلحين sémiologie بالفرنسية و semiotic بالإنجليزية، وهما مشتقان من اللفظة الإغريقية sémion بمعنى الإشارة أو العلامة. ينظر : علم السيمياء في التراث العربي : بلقاسم دفة، مجلة التراث العربي، ع91، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، سبتمبر 2003م، ص 69.

قارئ لها[1]. وتبدو هذه الفكرة مناقضة لسابقتها في الاتجاه البنيوي القائمة على استبعاد المؤلف وموته، لأنها تُظهر أن جمالية النص الأدبي إنما يصنعها المؤلف.

ويعود **الغذامي**، لتأسيس مبدأ القراءة السيميائية للنص، إلى مفهوم الاعتباطية الذي نتج عنه إطلاق قيد الإشارة؛ فالقراءة السيميائية تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة، لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية، تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي، ويصير القارئ المدرَّب صانعَ النص[2].

إن اعتباطية الإشارة هي ما يمكنها من التحول الدلالي، الذي به تصبح البنية شمولية ومتحولة ومتحكمة (يُلاحظ هنا حضور شروط **بياجيه** للبنية، وهذا ما يميز كثيرا فكر **الغذامي**، خاصة في مرحلة النقد الأدبي)، ولأنها غير مقيدة بمدلول ثابت صار لها موحيات لا حصر لها، ويتغير المدلول ويتنوع، دون الدال الذي يقف صوتا دائم التوثب والحركة يعوم سابحا ويجتذب إليه المدلولات دانيها وقاصيها حسب طاقة المتلقي الخيالية[3].

ويتأتى ذلك من كون الكلمة في النظام الإشاري ـ أي السيميائي ـ صورة صوتية وتصور ذهني، دال ومدلول؛ ففي الخطاب النفعي يتوجه الاهتمام نحو المدلول وفي الخطاب الجمالي يتم التركيز على القطب الصوتي وتكثيفه لتحرير الكلمة من قيد التصور الذهني، ويطلقها حرة معتقة تسبح في خيال المتلقي ، فتكون الإشارة هنا حرة.[4]

وهو ما طبقه في قراءته السيميائية لقصيدة "إرادة الحياة" **لأبي القاسم الشابي**؛ حيث اعتمد على المنهج الإحصائي، وأحصى أفعال

1 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 19.
2 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 47.
3 المرجع نفسه، ص 46.
4 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 17-18.

المضارع (46) وأفعال الأمر (12) والأفعال الماضية ذات التوجه الأمامي (06) وأفعال الماضي الخالصة (48) والأفعال المضارعة المتحولة إلى ماض (4) كإشارات زمنية قدم لها قراءة تأويلية تتوافق مع ما رآه معنى القصيدة العام، واستخرج من ذلك مجموعة من الثنائيات (الحركة – السكون) (المد – الجزر)، ليصل إلى نتيجة مفادها أن أبيات النص تحمل إشارة متكررة ذات تردد سريع ومتلاحق لا تدع فرصة لسكون المتلقي، وبذلك يصل بتفاعله إلى أثر يتجدد مع كل قراءة ومع كل قارئ[1].

وفي سبيل تحقيق المعاني المفتوحة والمتعدد للقارئ الذي ينشده، زعم أنه لا وجود للوحدة الموضوعية في الشعر الغنائي؛ لأن وجوده يخنق الشعر بمعان محددة تقيده وتقضي على كل نبض فيه. وما مطلب الموضوعية إلا وهم ساذج سقط فيه بعض النقاد بغباء لا يمكن تبريره، وهذا جنى على تذوق القارئ للروائع في الشعر القديم، وجعله يتهم نماذج ذلك الشعر بالبدائية والسذاجة، فعجز القارئ عن إدراك أبعاد الشعر الجاهلي بسبب تقصيره في تلقيه سيميائيا مما لم يسمح للإشارات الشاعرية فيه أن تتحرك بكل ما فيها من حرية وانعتاق[2].

وعلى العموم فالقارئ في سيميائية **الغذامي** مطالَب بأن يقرأ باطن النص مثلما يقرأ ظاهره، وذلك كي يتمكن من تخيله، ومن ثم تفسيره تفسيرا سيميائيا إبداعيا، لتصبح القراءة بذلك عملا إبداعيا كإنشاء النص، ولا ريب أن النص جنين يتيم يبحث عن أب يتبناه، وما ذلك الأب إلا القارئ المدرَّب[3].

2 – 6 تأثير التفكيكية :

1 ينظر : تشريح النص : الغذامي، ص 21 إلى 44.
2 ينظر : الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي، ص 86.
3 المرجع نفسه، ص 47.

احتار **الغذامي** في تعريب لفظة "deconstruction" ففكر في كلمات مثل النقض/ الفك ولكن وجدهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثم فكر باستخدام كلمة التحليلية من مصدر حل أي نقض، ولكنه خشي أن تلتبس مع حلل أي درس بتفصيل، واستقر رأيه أخيرا على كلمة التشريحية أو تشريح النص[1]. قاصدا تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، على اعتبار أن هذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص، وهذا مناهض للأصول التفكيكية الدريدية[2]، لذلك يقترح أصحاب **دليل الناقد الأدبي** مصطلح التقويض بدلا من التفكيك، لأنه أقرب إلى فكر **دريدا** من التفكيك الذي يتضمن إعادة البناء وهو ما لا يدعو إليه **دريدا**. إذ إنه يتحدث عن صرح أو معمار ينبغي تقويضه، والمقصود هو صرح الميتافيزيقيا الغربية[3].

إضافة إلى كون مصطلح التشريح (Anatomie) عادة ما يقف عند سطح المادة المراد تشريحها، في حين أن التفكيك الدريدي يتضمن الهدم والتقويض والتأزيم لكل وحدة أو مركزية أو هوية[4].

يرفض **الغذامي** مصطلح التقويضية لسلبيته، كما يرفض مصطلح التفكيكية لأن الفعل الذي يقوم به ليس تفكيكا؛ « **لأننا هنا لا نبحث عن عيوب الخطاب ولا نسعى لتقويضه** »[5]، إنما الهدف هو استثارة الحس القرائي والتشريحي أمام النص[6].

يعتقد **الغذامي** أن انطلاقة **دريدا** ـ الذي يعد أحد ركائز أرضية التأسيس النقدي عنده، وذلك في الفكر التفكيكي ـ كانت سنة 1967 بفرنسا مع صدور كتابه **في النحو*** (of grammatology) حيث حاول نقض الفكر الغربي منذ أيام **أفلاطون** و**أرسطو** حتى **هايدجر** و **ليفي**

1 ينظر: المرجع السابق، ص 48.
2 مناهج النقد الأدبي : يوسف وغليسي، ص 181.
3 دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي وميجان الرويلي، ص 107-108.
4 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 51.
5 ثقافة الأسئلة : عبد الله الغذامي، ص108.
6 الكتابة ضد الكتابة : عبد الله الغذامي، ص 10.
* يترجمه أغلب النقاد بعلم الكتابة كما جاء في الفصل الأول ، لكن الغذامي يترجمه بالنحوية.

شتراوس وكذلك **سوسير**، واتهم الفكر الفلسفي الغربي بما سماه التمركز المنطقي (logocentrism) وهو الارتكاز على المدلول وتغليبه في البحث الفلسفي[1].

لقد تمت الإشارة فيما سبق إلى أهم المصطلحات التي اقترحها **دريدا** مثل الأثر (المشتمل على الغياب والحضور) والإرجاء (الاختلاف وعدم حضور الدلالة وإرجائها باستمرار)، المكمل، التكرار، الكتابة الأصلية، التشتت وغيرها من المصطلحات الحركية المتميزة بالمرونة والقابلية للانفراط والتطوير، وهو ما يتيح لشتى المجالات المعرفية استعارة أي منها دون أن يكلفها هذا عبء التبني الكامل للفلسفة الدريدية[2]، وهذا ما شجع **الغذامي** على استثمار التفكيكية رغم أن القارئ العربي يجد نصوص دريدا على درجة من الغرابة، فهو يذهب باللغة إلى أقاصيها جارا الجمل والمفهومات في حركة ملتوية تفرض انقسامات غير متوقعة وتلاحمات مفاجئة حتى على مقاطع كلمة بذاتها، ولما كانت كتابة كهذه غريبة في الفرنسية فإن غرابتها في العربية أمر منتظر[3].

ويبدو التناقض الشديد حين يعلن **دريدا** أن فكرة الاختلاف ـ مثلا ـ تعني النقد التام للاهوت الكلاسيكي الذي يستند بالأساس على خلفية الوحدة والائتلاف والجماعة والانتظام والتماسك والتشابه[4]، وهذا الذي يستحيل إسقاطه على المشهد العربي لأن اللاهوت هنا قد يفسر على أنه نقد للعقيدة الإسلامية.

قدم **الغذامي "الخطيئة والتكفير"** كنموذج للنقد التفكيكي في الوقت الذي لم ينقطع كلية عن البنيوية وأدواتها النقدية في التعامل مع النصوص الأدبية، لذلك يُلاحظ تداخل واضح بين البنيوية والتفكيكية

1 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 50.
2 في علم الكتابة : جاك دريدا، ص 29(مقدمة منى طلبة).
3 ينظر : الكتابة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 44.
4 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 50.

في مشروع الغذامي مع نصوص أدبية كقصائد **حمزة شحاتة**، فهو استخدم أدوات التحليل البنيوي ليحقق هدفا تفكيكيا[1].

فقد سعى إلى تفكيك نصوص **حمزة شحاتة** إلى وحدات، وسمى الوحدة جملة؛ حيث جعل الجملة هي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس، أي إنها تمثل صوتيم النص بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها، ثم ميزها وصنفها ودرس العلاقات بينها ، وقام بإدراج كل مجموعة مع مثيلاتها في النصوص الأخرى للكاتب، للوصول إلى النص الشحاتي الكامل[2].

يقول **الغذامي** عن هذا : «**دخلت إلى قصيدة حمزة شحاتة على اعتبارها جسدا حيا، يعد القلم فيها مبضعا يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه وكشف ألغازه في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء؛ أي إن ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء وليس لذات الهدم**»[3]. وفي هذا تأكيد منه أن تفكيكيته (تشريحيته) تتناقض في هدفها مع تفكيكية **دريدا** الذي لا يسعى إلى الهدم من أجل البناء، فتفكيكيته تختلف عن جوهر نظرية **دريدا**؛ لأن هدف **دريدا** كان نقض فكر الفلاسفة من قبله من **أفلاطون** و**أرسطو** حتى **هيغل** و**هايدجر** ومن بعدهم[4].

أما فعل **الغذامي** فهو قراءة تشريحية حرة ولكنها نظامية وجادة، يتوحد فيها القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته[5]،فهو يأخذ من **دريدا** ويستفيد منه في مفهوم الاختلاف إلا أنه مفهوم أقرب إلى **الجرجاني** منه إلى **دريدا**[6].

فهو يعترف في مقدمة كتابه **المشاكلة والاختلاف** بفروق جوهرية بين **الجرجاني** و **دريدا**، وبأن مصطلح الاختلاف لديه هو

---

1 ينظر : المرايا المقعرة : عبد العزيز حمودة، ص 145-146.
2 ينظر : الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص83 – 85.
3 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 79.
4 ينظر المرجع نفسه، ص 79.
5 المرجع السابق، ص 54.
6 ثقافة الأسئلة : عبد الله الغذامي، ص 108.

مصطلح جرجاني خالص، وإن لم يغفل ولم يهمل **دريدا**، وتركه يجيء ويروح حرا[1].

أهم مفهوم عند **دريدا** ـ حسب **الغذامي** ـ هو مفهوم الأثر الذي يعني القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص، ويتصيدها كل قراء الأدب، وقد يكون هو سحر البيان الذي أشار إليه القول النبوي الشريف، إنه التشكيل الناتج عن الكتابة[2].

وقد خص **الغذامي** الأثر بحديث مسهب لكنه اضطرب في حده؛ فهو تارة بديل الإشارة لدى **سوسير**، وتارة أخرى هو التشكيل الناتج عن الكتابة، وتارة ثالثة لغز غير قابل للتحجيم، ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تشكل بها الكتابة[3].

وعلى العموم فإن النقد التفكيكي (التشريحي) عند **الغذامي** يقيم معادلة جيدة بين النص والقارئ؛ فهو يعطي مجالا تاما للتركيز على النص كقيمة فنية مطلقة، وفي الوقت نفسه يفتح بابه للدور الإبداعي للقارئ كمنتج، وبذلك تكون القراءة فعالية أدبية[4].

بناء على ما تقدم ، يمكن ملاحظة أن الغذامي ينتصر لمصطلحات نقدية ضد أخرى مشكلا مجموعة من الثنائيات؛ فهو ينتصر للاختلاف على حساب المشاكلة، وللدلالة (التعدد) على المعنى (الواحد الثابت)، وللكتابة والأثر على الصوت والنطق، ويستحضر لذلك أكثر من منهج نقدي حديث، ويتحرك بحرية بين البنيوية والتفكيكية والسيميائية، وبين أكثر من ناقد بدءا **بجاكبسون** و**رولان بارت وجاك دريدا** وغيره[5].

و استطاع **الغذامي** أن يجمع خلاصة ثلاث نظريات هي الأهم في مدارس النقد المعاصر؛ البنيوية والسيميائية والتفكيكية بشمولية

1 المغايرة والاختلاف : شجاع مسلم العاني، ص 484.
2 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 50.
3 المغايرة والاختلاف : شجاع مسلم العاني، ص 468.
4 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 77.
5 ينظر: المغايرة والاختلاف : شجاع مسلم العاني، ص 486.

وعمق، وبلسان عربي مبين، خاصة في كتابه **الخطيئة والتكفير**[1]، مما يجعله أرضية متينة ينطلق منها الناقد نفسه في دراسات لاحقة ويبني عليها كثيرا من أفكاره اللاحقة[2]، لكنه لم يسلم من النقد في توجهه القائم على حرية الحركة بين النظريات الغربية بالطريقة التي عرضها.

3 - أرضية التأسيس (النقد الثقافي):

الثقافة هي الإعداد؛ وإذا بُحث في جذر هذه الكلمة في المعجم العربي فإن معناها هذب وأعد، وتكاد تختص بصناعة الرماح، نحو قول عنترة:(الكامل)

زادت يداي له بعاجل طعنة بمثقف صدق الكعوب مقوم[3]

يعود ظهور النقد الثقافي في أوروبا حسب تقدير بعض الباحثين إلى القرن الثامن عشر، غير أن بعض التغيرات الحديثة لا سيما مع مجيئ النصف الثاني من القرن العشرين أخذت تكسبه سمات محدودة على المستويين المعرفي والمنهجي لتفصله عن غيره من ألوان النقد[4]، وقد دخلت كلمة الثقافة النقد باعتبارها أنساق قيم السلوك والمعاني التي تشكل الكائنات الإنسانية وتحيا داخلها[5].

والنقد الثقافي في دلالته العامة هو نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها ، وبهذا المعنى يمكن القول إن النقد الثقافي قد عرفته ثقافات منها الثقافة العربية[6]، كذلك الذي أسهم فيه مجموعة من الكتاب منذ القرن التاسع عشر. بشرط فهم النقد الثقافي بمعناه العام وليس بالمعنى ما

---

1 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 354.
2 المرجع نفسه، ص 129.
3 ندوة النقد الثقافي: محمد الكردي، مجلة فصول، ع63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م، ص 108.
4 دليل الناقد الأدبي: سعد البازعي وميجان الرويلي، ص 306.
5 النقد الثقافي: إبراهيم فتحي، مجلة فصول، ع63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م، ص 131.
6 المرجع السابق، ص 305.

بعد البنيوي الذي يقترحه **ليتش**، ويصدق ذلك على ما كُتب في مجالات التاريخ والنقد الأدبي والاجتماع والسياسة وغيرهما مما يتماس مع الثقافة نحو ما كتبه **طه حسين** و **والعقاد** و **وأدونيس** وغيرهم[1].

أول من بلور مفهوم النقد الثقافي **تيودور أدورنو (** Theodor W. Adorno**)** أحد الأعضاء المؤسسين لمدرسة فرانكفورت الذي هاجم الثقافة الجماهيرية والرسمية وعدَّ النقد الثقافي المنتَج منهم مفهوما برجوازيا أنتجه المجتمع الاستهلاكي ولابد من معرفة حقيقته، لأنه يحول الثقافة إلى سلعة[2].

يعد الناقد الثقافي إفرازا للثقافة التي يمارس نقده الثقافي عليها[3]، ومادام الأمر كذلك فإن النقد الثقافي بمعناه العام لم يظهر في الوطن العربي على يد **الغذامي** فقط؛ فمن خلال تأمل الأعمال العربية المعاصرة التي يشملها الخطاب الثقافي في الربع الأخير من القرن العشرين يمكن رصد نمطين من الأعمال: يهتم الأول بالمسألة الثقافية خارج مجال الأدب والنقد الأدبي، في حين يركز الآخر على الأعمال الأدبية ويتضمن وعيا بالمسألة الثقافية[4].

ينطلق **الغذامي** أساسا من النقد الأدبي في اتجاه النقد الثقافي، ولكنه يقوم بنقد فاحص لموضوعه على نحو يجعله أقرب إلى أصحاب الحقل الثقافي منه إلى الحقل الأدبي[5]، فكأنه ينتقل من حقل النقد الأدبي إلى حقل النقد الثقافي الواسع، كما يشير إليه هذا المخطط:

مجال النقد الأدبي

مجال النقد الثقافي

---

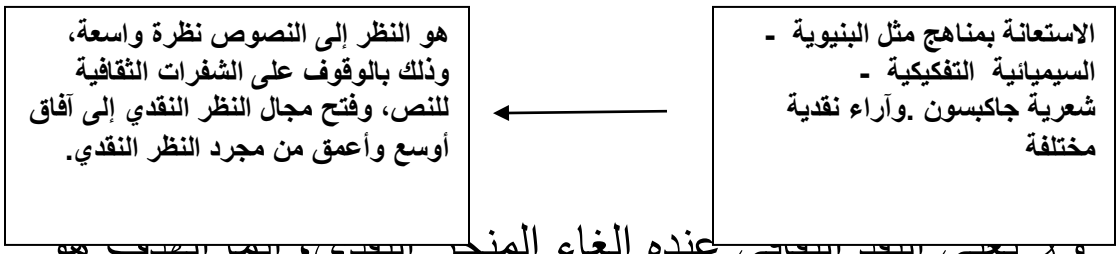
1 المرجع نفسه، ص 309.

2 ندوة النقد الثقافي : محمد حافظ دياب، مجلة فصول، ع63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 107.

3 البعد الثقافي في نقد الأدب العربي: حسن البنا عز الدين، مجلة فصول، ع63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004م، ص 142.

4 المرجع نفسه، ص 140.

5 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 104.



ولا يعني النقد الثقافي عنده إلغاء المنجز النقدي، إنما الهدف هو في تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره وتسويقه بغض النظر عن عيوبه النسقية إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه[1].

لقد وجد **الغذامي** أن النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي لذلك كانت دعوته بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه، وكان ذلك في تونس في ندوة عن الشعر عقدت في 22 سبتمبر 1997، وكرر ذلك في مقالة في جريدة الحياة شهر أكتوبر 1998[2].

لقد وصل النقد الأدبي في نظره إلى الباب المسدود لما وقف عند حدود رصد المكونات البلاغية للنص الأدبي، وتتبع مكوناته الجمالية وحسب، وأمام هذه السكتة القلبية التي أصابت النقد الأدبي لم يجد **الغذامي** بدا في ممارسة النقد الثقافي والعمل على التنظير له وبالتالي تشييد مشروع جريء وطموح[3].

وفي هذا يقول **الغذامي** : « **لقد أدى النقد الأدبي دورا مهما في الوقوف على جماليات النصوص، وفي تدريبنا على تذوق جمالي وتقبل الجميل النصوصي، ولكن النقد الأدبي على الرغم من هذا أو بسببه أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي العام التام عن العيوب النسقية المختبئة من تحت عباءة الجمالي، وظلت العيوب النسقية تتنامى متوسلة بالجمالي، الشعري، والبلاغي، حتى صارت**

1 النقد الثقافي : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2005م، ص 8.
2 المرجع نفسه، ص 8.
3 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 32.

نموذجا سلوكيا يتحكم فينا ذهنيا وعمليا، وحتى صارت نماذجنا الراقية بلاغيا هي مصادر الخلل النسقي»[1].

لذلك عُدَّ جهد **الغذامي** من المحاولات القليلة المعروفة حتى الآن لتبني النقد الثقافي بمفهومه الغربي بشكل مباشر، ويتجلى ذلك على وجه الخصوص في كتابه **"النقد الثقافي"** (قراءة في الأنساق الثقافية 2000م)، ومحاولته تمثل مسعى جادا لاستكشاف مشكلات عميقة في الثقافة العربية من خلال أدوات النقد الثقافي[2]، فهو نقلة في فكره من التحليل النصي للأدب إلى تفكير رصين في القضايا الفكرية والثقافية متأثر بكتاب نشره **كيلنر** (Doglas Kellner)عام 1995 تناول فيه ثقافة وسائل الاتصال[3].

أول ما يلاحَظ أن **الغذامي** اعتمد في النقد الثقافي على **ليتش** بشكل خاص، وإن أورد في بداية كتابه عرضا لبعض تطورات الفكر الغربي النقدي ما بعد البنيوي مما يتصل بالنقد الثقافي[4]؛ حيث يؤكد **ليتش** أن النقد الثقافي تضمن تغييرا في منهج التحليل يقوم على دمج المعطيات النظرية والمنهجية في مجال علم الاجتماع والتاريخ والسياسة وغير ذلك دون أن يهمل منهج التحليل النقدي الأدبي ثم خصه بميزات ثلاث [5]:

1- أنه يتمرد على الفهم الرسمي الذي تشيعه المؤسسات للنصوص الجمالية، فيتسع إلى ما هو خارج مجال اهتمامها. ويشير **ليتش** إلى دور المؤسسة العلمية والثقافية (الجامعة مثلا) في توجيه القراء نحو نماذج وأنساق وتصورات يتأسس معها الذوق العام، وتتخلق بها الصياغة الذهنية

1 النقد الثقافي : عبد الله الغذامي، ص 7-8.
2 ينظر : دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي وميجان الرويلي، ص 309.
3 الغذامي كما عرفته : عبد الملك مرتاض، ص 145.
4 دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي و ميجان الرويلي، ص 309.
5 النقد الثقافي: عبد الله إبراهيم، ص 192.

والفنية، وتصبح تبعا لذلك قيما معتمدة، يقاس عليها في الحكم والتذوق[1].

2- أنه يوظف مزيجا من المناهج التي تُعنى بتأويل النصوص وكشف خلفياتها التاريخية آخذا بالاعتبار الأبعاد الثقافية للنصوص.

3- أن عنايته تنصرف ـ بشكل أساسي ـ إلى فحص أنظمة الخطابات، والكيفية التي يمكن أن تفصح بها النصوص عن نفسها ضمن إطار منهجي مناسب.

يتأسس النقد الثقافي عند **الغذامي** جوهريا من أفكار **ليتش**؛ فالنقد الثقافي في تصور الناقد السعودي أداة للحفر في جينالوجيا المتن الثقافي الذي تؤلفه الثقافة نفسها، وتُسوقه عبر قنوات كثيرة ومختلفة فيما يدعى بالحيل الثقافية كالحكايات والنكت والبلاغيات والتكاذيب*، وهي أداة لتفكيك سلطة هذه الثقافة الذكورية الفحولية وتشريحها، ثم محاصرة مظاهر الاستبداد والرجعية فيها، وتذويب الشحم الثقافي الذكوري الذي ينخر العلاقات السوية بين الرجل والمرأة وبالتالي تحطيم كل الأصنام الثقافية[2].

---

1 النقد الثقافي : عبد الله الغذامي، ص 34.

* التكاذيب فن قولي قديم تعرض للإهمال والتجاهل، وقد اهتم بدراسته الناقد عبدالله الغذامي، الذي خصص فصلاً من مؤلفه (القصيدة والنص المضاد) تحت عنوان (جماليات الكذب) لدراسة مصطلح التكاذيب وتشريح نموذج من نماذج تكاذيب الأعراب التي أوردها أبو العباس المبرد في (الكامل)، وإمعاناً منه في الاهتمام بهذا الفن وإعجاباً به فقد أبدع أيضاً كتاباً سردياً سمّاه (حكاية سحارة) يحاول فيه مُمارسة التكاذيب بحسب اعترافه، ويُمكن لنا أن نستخلص تعريفاً للتكاذيب من دراسة الغذامي فنقول بأنها: "حكايات غير واقعية يشترك في إنشائها طرفان على سبيل المُنافسة بينهما في معرفة أيهما أكثر قدرة على التخيل، مع العلم أن الواحد منهما لا يخدع الآخر لأنهما يتكاذبان عن وعي وإدراك"، أما الهدف من عملية التكاذب فيرى الغذامي "بأنه سعي المتكاذبين إلى (ملامسة أو امتلاك المفقود) في حياتهما بواسطة اللغة". ينظر : تكاذيب الشعراء تعوض اهمال تدوين (التكاذيب)النثرية في الموروث الشعبي : بداح السبيعي، جريدة الرياض،ع 07/11/2009. الرياض، السعودية.(موقع الجريدة على شبكة الإنترنت:
(http://www.alriyadh.com/2009/11/07/article472414.html)

2 الغذامي الناقد :عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 32-33.

يقوم النقد الثقافي عنده بفك الارتباط بين المؤثر والمتأثر، بين سلبية الأثر الذي تركه الشعر و بين الشخصية العربية، ومن خلال ذلك يقرر بأن الوظيفة التقليدية للنقد قد كرست تلك العلاقة لأنها شُغلت فقط بالأبعاد الجمالية لها، ولم تجرؤ على اختراق الحجب التي تقع ما وراء ذلك، بمعنى أنها لم تقم بتنشيط دائم للمضمرات الدلالية القابعة خلف العباءة الجمالية للنصوص[1].

تأتي وظيفة النقد الثقافي «**من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي، وحينما نقول ذلك فإننا نعني أن لحظة هذا الفعل ـ أي النقد ـ هي في عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب ما، مما يجعله مستهلكا عموميا**»[2]. لأن الوظيفة التقليدية للنقد كانت مقتصرة على نوع من القراءة الخالصة التبريرية التي أفضت إلى نوع من العمى الثقافي، ولذلك يقترح ما أسماه البصيرة الثقافية[3].

يُلاحظ اهتمام **الغذامي** في تنظيره للنقد الثقافي بالمتلقي؛ حيث جعل وظيفة النقد الثقافي تبدأ من عملية الاستقبال الجماهيري للمستهلك، كما يلاحظ أنه وسم المتلقي بالمستهلك ، وهو ما يتضمن المتلقي السلبي أيضا.

مجال النقد الثقافي هو النص، ولكن النص هنا يعامل بوصفه حامل نسق، ولا يُقرأ النص لذاته ولا لجماليته، وإنما يُتوسل بالنص ليكشف القارئ عبره حيل الثقافة في تمرير أنساقها[4]؛ فالنقد الثقافي هو النظر إلى النصوص نظرة واسعة، وذلك بالوقوف على الشفرات الثقافية للنص، وفتح مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية[5].

وبذلك يكون النقد الثقافي كما يراه **الغذامي** فرعا من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنية معني

1 النقد الثقافي: عبد الله إبراهيم، ص 190.
2 النقد الثقافي : عبد الله الغذامي، ص 81.
3 النقد الثقافي: عبد الله إبراهيم، ص 190.
4 نقد ثقافي أم نقد أدبي : عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، ص 39.
5 ينظر : النقد الثقافي: عبد الله الغذامي، ص 13.

بنقد الأنساق المضمرة التي يشتمل عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه؛ ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء[1].

كسرت الدراسات الثقافية مركزية النص ولم تعد تنظر إليه بما أنه نص، ولا إلى الأثر الاجتماعي الذي قد يُظن أنه من إنتاج النص، لقد صارت تأخذ النص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة ثقافية[2]، فالنص ليس الغاية القصوى للدراسات الثقافية وإنما غايتها المبدئية : الأنظمة الذاتية في فعلها الاجتماعي في أي تموضع كان، فالأمر لا يقتصر على قراءة النص في ظل خلفيته التاريخية[3]، بل ينبغي قراءته بصورة ثقافية موسعة.

الثقافة التي يقصدها **الغذامي** هي الثقافة بمعناها الأنثروبولوجي، وهي آليات الهيمنة من خطط وقوانين وتعليمات التي تشبه ما يسمى بالبرامج في علم الحاسوب ومهمتها هي التحكم بالأسلوب[4]، وإذا أُسقط هذا المفهوم على تطبيقات **الغذامي** ألفيناه مخلصا لهذه الفكرة؛ فهو لا ينفك يبحث عن آليات الهيمنة في مختلف الخطابات العربية قديمها وحديثها.

قام الناقد السعودي بنقل وظيفة النقد الأدبية إلى الوظيفة الثقافية؛ وذلك باتباع مجموعة من الإجراءات[5]:

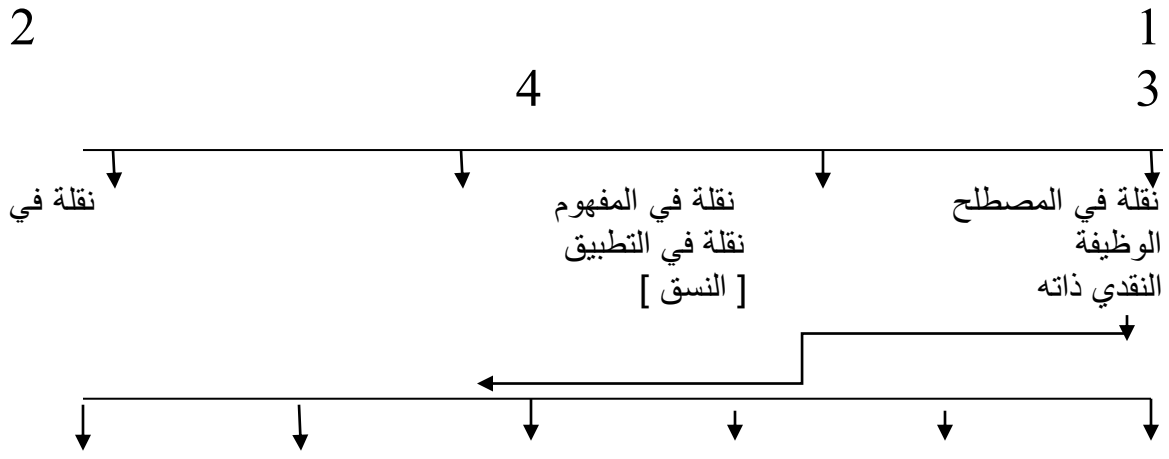
1- نقلة في المصطلح.
2- نقلة في المفهوم.
3- نقلة في الوظيفة.
4- نقلة في التطبيق.

و يقتضي نقل مصطلح النقد إلى وظيفته نوعا من الزحزحة حيث يتأهل مصطلح النقد ليكون قادرا على استيعاب المهمة الثقافية

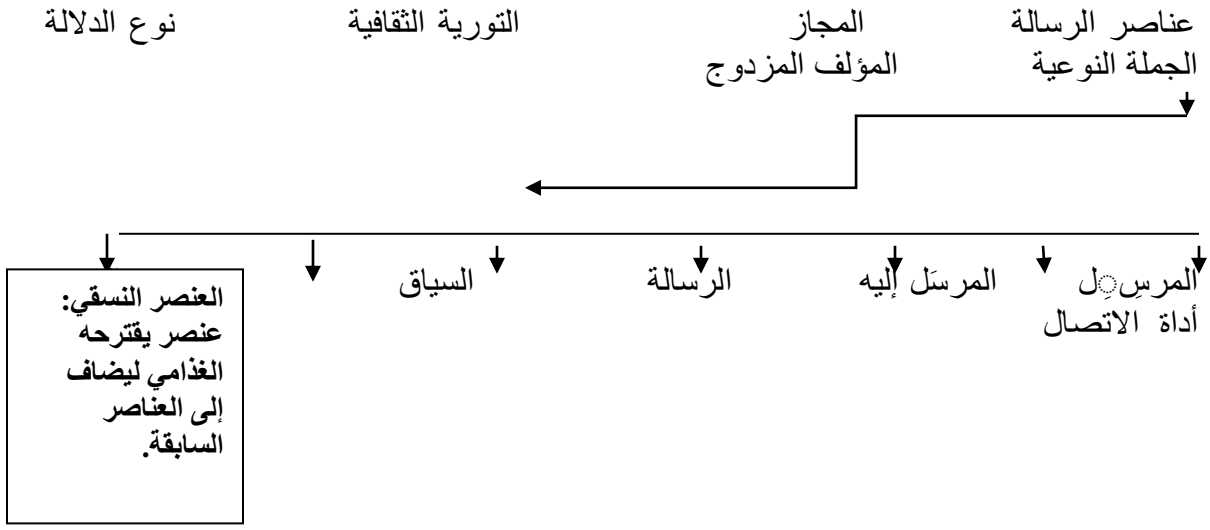
1 الغذامي كما عرفته : عبد الملك مرتاض، ص 149.
2 النقد الثقافي : عبد الله الغذامي، ص 17.
3 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 310.
4 النقد الثقافي : عبد الله الغذامي، ص 74.
5 النقد الثقافي: عبد الله إبراهيم، ص 193.

التي سيقوم بها، ويلزم ذلك إعادة ترتيب لعناصر العملية الأدبية وتجديدها وإضافة لها إذا لزم الأمر. ويشمل التجديد والإضافة عناصر الرسالة الأدبية والمجاز والتورية الثقافية، ونوع الدلالة والجملة الثقافية والمؤلف المزدوج[1].

جاء مشروع **الغذامي** الذي سعى إلى تحرير المصطلح الأدبي من قيد المؤسساتي وتحويله ليصبح الثقافي من خلال تغيير بعض المفاهيم كما في هذا المخطط[2]:



1 المرجع السابق، ص 193.
2 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 151.



تبدأ النقلة الاصطلاحية بإضافة عنصر سابع إلى عناصر الاتصال عند **جاكبسون** سماه العنصر النسقي مما يتيح مجالا للرسالة ذاتها بأن تكون مهيأة للتفسير النسقي[1]، وبإضافة النسق إلى عناصر الاتصال لدى **جاكبسون** نتجت الوظيفة النسقية (وهي السابعة) للقول الاتصالي، ويُتبع ذلك اقتراح نوع ثالث من الجمل وهي الجملة الثقافية وعبرها سيتم التمييز بين ما هو أدبي وجمالي وما هو ثقافي وذلك على مستوى المنهج والإجراء.[2]

3 – 1 مركزية النسق الثقافي:

يعرف **الغذامي** الأنساق الثقافية بقوله : «**إنها أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما**»[3]، وهي أنساق تظهر في كيفية استهلاك المنتج الثقافي العربي منذ القدم، مما يجعل النقد الثقافي نوعا من نقد التلقي أو استجابة القارئ، بيد أن الملاحظ حسب **البازعي**

1 النقد الثقافي : عبد الله الغذامي، ص 65.
2 نقد أدبي أم نقد ثقافي، عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، ص 24.
3 دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي وميجان الرويلي، ص 310.

و**الرويلي** هو أن معظم تحليلات الكتاب تتمحور حول تأثير الأنساق في عملية إنتاج الشعر أكثر من تمحورها حول أنماط تلقيه[1].

لإحلال النقد الثقافي على المستويين النظري والتطبيقي محل النقد الأدبي لابد من جعل النسق والنسقية منطلقا نقديا وأساسا منهجيا، يحل محل الاستمرار في جعل أدبية النص هي المنطلق النقدي في التعامل مع النص الأدبي[2]، حيث ينبغي أن يحتل مفهوم النسق مكانا مركزيا في مشروع النقد الثقافي، وهذا المفهوم يتحدد أولا عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد؛ فالوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد وهذا يكون حين يتعارض نسقان من أنساق الخطاب؛ أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسفا للظاهر، ويكون ذلك في نص واحد أو ما هو في حكم النص الواحد، ويشترط أن يكون جماليا، وأن يكون جماهيريا[3].

فالنسق بنية لاشعورية ضمن المضمر، تمثل جوهر الخطاب ، ويمارسها الكاتب المبدع دون وعي منه لأنها حاكمة عليه ومتشربة في ذهنه ولاشعوره[4]؛ ذلك أن العالم في مجمله علامات يجب البحث عن أنساقها العامة وفلسفة ممارسة هذه الأنساق[5].

تتميز الوظيفة النسقية بمواصفات أربع [6]:

1- إنها لا تحدث إلا عندما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر.
2- يكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر، وهذا لا يكون إلا في نص واحد أو ما هو في حكم النص الواحد.

---

1 المرجع نفسه، ص 310.
2 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 153.
3 المرجع نفسه، ص 319.
4 عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية : حسين السماهيجي وآخرون، ص 175.
5 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 16-17.
6 عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية : حسين السماهيجي وآخرون، ص 94. وينظر أيضا : نقد ثقافي أم نقد أدبي : عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، ص 32.

3- يُشترط في النص أن يكون جماليا لكي تُمرر الثقافة من خلال أنساقها.
4- يُشترط في النص أن يكون جماهيريا ذلك لأن الأنساق فعل عمومي ضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي.

النسق المضمر مفهوم مركزي في نظرية النقد الثقافي؛ والمقصود أن الثقافة تملك أنساقها الخاصة التي هي أنساق مهيمنة وتتوسل لهذه الهيمنة عبر التخفي وراء أقنعة سميكة، وأهم هذه الأقنعة و أخطرها هو قناع الجمالية؛ أي إن الخطاب البلاغي الجمالي يخبئ من تحته شيئا آخر غير الجمالية، وليست الجمالية إلا أداة تسويق وتمرير لهذا المخبوء، وتحت كل ما هو جمالي هناك شيء نسقي مُضمر، ويعمل الجمالي عمل التعمية الثقافية لكي تظل الأنساق فاعلة ومؤثرة من تحت قناع[1]، ومنغرسة في الخطاب مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء، يتساوى في ذلك الصغير مع الكبير والنساء مع الرجال والمهمش مع السيد[2].

أوجد **الغذامي** من النسق نوعا ثالثا من الدلالة، بالإضافة إلى الدلالة الصريحة والضمنية ، هي الدلالة النسقية وعبرها يسعى إلى الكشف عن الفعل النسقي من داخل الخطاب، والدلالة النسقية ذات بعد ثقافي وترتبط بالجملة الثقافية[3].

فهي قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النصي في الخطاب اللغوي، لا توجد في الوعي، بل في المضمر وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ بمبدأ النقد الثقافي لكي تكتشفها[4]، إلا أنه بالتحليل العميق ـ كما سنرى في الأمثلة التي يقدمها ـ يمكن القول إن الدلالة النسقية نوع من الدلالة الضمنية، وهي في نهاية المطاف ستؤول إلى الوظيفة الشعرية لأنها تركز على عنصر الرسالة.

---

1 نقد أدبي أم نقد ثقافي : عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، ص 30.
2 النقد الثقافي : عبد الله الغذامي، ص 79.
3 المرجع نفسه، ص 73.
4 نقد ثقافي أم نقد أدبي: عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، ص 27.

يشير **الغذامي** أيضا إلى مصطلحات أخرى غير النسق ـ وهو المصطلح المركزي في النقد الثقافي ـ وهي الجملة النوعية والتورية الثقافية والمجاز والمؤلف المزدوج؛ فالجملة الثقافية هي حصيلة الناتج الدلالي للمعطى النسقي، وكشفها يأتي عبر العنصر النسقي في الرسالة، وهي دلالة اكتنازية وتعبير مكثف[1].

و تحتاج التورية الثقافية إلى فهم النسق المضمر والواعي[2]؛ لأن القصدية حولت التورية البلاغية (الكلاسيكية) إلى لعبة جمالية أفقدتها القدرة على كشف طبيعة النسق في الخطاب الأدبي، والقصدية محددة من البلاغة المدرسية، لذلك تعاني التورية البلاغية أزمة داخلية كبقية عناصر المنظومة الاصطلاحية البلاغية[3]، فاحتاج الأمر إلى تورية ثقافية تستجيب لطبيعة النقد الثقافي.

وهناك مصطلح المؤلف المزدوج؛ حيث تقترح نظرية النقد الثقافي مؤلفا آخر بإزاء المؤلف المعهود، وذلك أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية حسب شروط الجميل الإبداعي، غير أنه يوجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص نسقا كامنا وفاعلا ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي[4].

يستثمر **الغذامي** مصطلح المجاز؛ وذلك بتحويله من مفهومه البلاغي أو النقدي إلى النقد الثقافي، فيصير مجازا كليا لا يتعامل مع جمل نحوية ولا جمل أدبية فحسب، وإنما يسعى إلى كشف مجازات اللغة الكبرى والمضمرة، والمجاز الكلي هو الجانب الذي يمثل قناعا تتقنع به اللغة لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي من القارئ حتى يُصاب بالعمى الثقافي[5].

---

1 المرجع نفسه، ص 28.
2 المرجع نفسه، ص 29.
3 النقد الثقافي: عبد الله إبراهيم، ص 194.
4 نقد ثقافي أم نقد أدبي : عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، ص 34.
5 المرجع نفسه، ص 28-29.

وكل هذه المصطلحات النقدية ، من النسق المضمر وما يقتضيه ذلك من منظومة اصطلاحية حول التورية الثقافية والجملة النوعية وغير ذلك ، هي أسس معرفية نظرية ومنهجية تجعل مشروع الغذامي نظاما في التفكير وفي النقد، وليس مجرد تفكير في ما هو ثقافي[1].

وما إن ينتهي **الغذامي** من عرض الإجراءات النظرية المنهجية للنقد الثقافي، حتى يتحول إلى مهمة تطبيقه وظيفيا في مجال البحث، ويبدأ فورا باستنطاق الأخطاء النسقية التي غيرت الشخصية العربية بفعل الشعر أو بفعل فهم قاصر ومحدد له، وتستأثر بتحليلاته فكرة جوهرية مؤداها أن العيوب النسقية في الشعر العربي هي السبب في عيوب الشخصية العربية[2].

وهذا ما يثبته في مقاربته لأدب **حمزة شحاتة**؛ التي لم تكن مقاربة ناقد أدبي يتصيد الصور البلاغية أو يتعقب مواطن الفتح اللغوي والمجازي والإيقاعي، وإنما مقاربة ناقد ثقافي يفجر متنا ثقافيا يضمر أمراضا ثقافية وقارئ ثقافي يحرق شحما ثقافيا يكرس علاقات مختلة بين الرجل والمرأة[3].

ذلك أن النسق الثقافي المهيمن هو النسق الفحولي وبما أنه كذلك، فإن هذا النسق يتوسل بكل الوسائل الممكنة لكي يمنع الخطاب المضاد، وكل خطاب تتبدى فيه علامات كسر النسق الفحولي تجري دوما محاصرته وتضييق مجاله بل تشويهه كما حدث لخطاب الحب الذي تحول من خطاب في التفاني في الآخر وفي المساواة في العلاقة الإنسانية، مما هو نقيض النسق الفحولي، غير أن الثقافة عبر حيلها النسقية المحكمة شوهت خطاب الحب وأظهرته بمظهر المجاز والمتخيل الجمالي الذي لا واقع له ولا تمثل لقيمته[4].

---

1 ينظر : عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية : حسين السماهيجي وآخرون، ص 12.
2 المرجع نفسه، ص 47.
3 الغذامي الناقد: عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 34. ويرى إدريس جبري أن هذه المقاربة هي أول ممارسة نقد ثقافي للغذامي.
4 نقد ثقافي أم نقد أدبي : عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، ص 59.

يعيد النسق المهيمن في الخطاب العربي إنتاج نفسه دون وعي، وبذلك يتسبب القارئ في ديمومته، وعدم تقلصه، وبالتالي ينتج مزيدا من الفحول حتى إن مشروع الحداثة العربية ـ قديما وحديثا ـ يصبح مشروعا في التفحيل ومشروعا في اللاعقلانية واللامنطقية مما يجعله رجعيا وإن بدا في ظاهره حداثيا[1].

وآية ذلك حسب **الغذامي** أعمال بعض المبدعين **كأبي تمام** و **المتنبي** و **نزار قباني** و **أدونيس** الذين نكتشف في نصوصهم أنساقا مضمرة تنبئ عن منظومة طبقية وفحولية ورجعية واستبدادية، وكلها أنساق مضمرة لم تك في وعي أي منهم ولا في وعي أي من القراء، وهم كمبدعين ضحايا لهذه الأنساق تماما كحال القراء[2].

و**للغذامي** فصل شيق في كتابه عن **"النقد الثقافي"** بعنوان "اختراع الصمت / نسقية المعارضة " وهو يربط بين هذا الاختراع واختراع الفحل في الثقافة العربية بوصفهما نسقين متقابلين؛ يلزم الأول الصمت لأنه ضعيف، وينشد الآخر الفصاحة لأنه قوي[3].

يرجع السبب في وجود الأنساق المضمرة إلى المؤسسة الثقافية الرسمية التي تعامل كل ما هو جمالي برؤيتها السلطوية، فأحدثت فصلا طبقيا، وصار الجمالي نخبويا ومعزولا، وجرى إهمال ما هو مؤثر وفاعل في عموم الناس، وانشغل النقد بالنخبوي والمتعالي، مما جعله قلعة جامعية معزولة وغير فاعلة في الناس منذ أن شُغلت عن الشعبي والجماهيري وتركت أسئلة الفعل والتأثير ولم تعبأ بحركة الأنساق[4].

لذلك صنفت المؤسسة الثقافية الرسمية **"ألف ليلة وليلة"** على أنها مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وضعاف النفوس، في حين صنفت كتاب كليلة ودمنة تصنيفا عاليا لأن مترجمه أحد فحول

1ينظر: المرجع نفسه، 55.
2 المرجع نفسه، ص 42.
3 البعد الأدبي في نقد الأدب العربي : حسن البنا عز الدين، ص 144.
4 المرجع نفسه، ص 36.

الخطاب الثقافي[1]، في حين يرى **الغذامي** أن المقارنة بين أي قصيدة حديثة وقديمة (تنتمي إلى المؤسسة الثقافية الرسمية) وبين غيرها من الخطابات المهملة نقديا ومؤسساتيا كالنكتة والأغنية الشعبية والإشاعة، تؤدي إلى اكتشاف أن هذه الخطابات المهملة هي الأكثر تأثيرا في الناس، لذلك لا يجب إنكار أدبيتها؛ لأنها مكتنزة بالطاقات المجازية والكنائية والترميزية، وتتحرك ضمن أنساق عميقة وخطيرة والشاهد على ذلك طاقتها التأثيرية[2].

يستعين **الغذامي** باللباس لتقديم مثال عن الجملة الثقافية؛ فاللباس لغة وقيمة دلالية نسقية ذات أبعاد خاصة في تعدد الدلالات وفي قابليتها للتأويل خاضع لضواغط نسقية وايديولوجية حسب حال المؤوِل وقدراته العلمية وتوجهاته الفكرية وهواه النفسي[3].

إن نظرة متأملة في النقد الثقافي الذي يقترحه **الغذامي** في سبيل تأسيس الأرضية النقدية التي يبنى عليها مشروع القارئ المختلف، تستدعي كثيرا من النقد والحوار حولها، إذ تظهر مواطن مبالغة وتناقض وخلل في بعض ثناياها؛ ففي حكمه على المؤسسة الثقافية العربية برموزها الأدبية من العصر الجاهلي إلى الآن نوع من الحكم التعسفي، فهل كان الأدباء ابتداء من **امرئ القيس** و**طرفة بن العبد** مرورا **بالمتنبي** و**أبي تمام** وصولا إلى **أحمد شوقي** و**حافظ إبراهيم** و**صلاح عبد الصبور** و**أمل دنقل** و**أدونيس** كلهم يعبرون عن هذه الأنساق ويجسدونها في شعرهم بغير قصد؟

وهو حين قال إن النسق المهيمن في الشعر العربي هو النسق الفحولي، فقد وقع في تأويل فاسد؛ فالمسألة في القديم ـ حسب **سعيد يقطين** ـ ليست ثنائية ذكورة وأنوثة كما أولها **الغذامي** ولكنها مسألة

1 النقد الثقافي : عبد الله الغذامي، ص 58. وينظر أيضا : النقد الثقافي : عبد الله إبراهيم، ص 193.

2 المرجع نفسه، ص 61.

3 الثقافة التلفزيونية : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2005م، ص 137.

شاعر أو متشاعر كيفما كان جنس الشاعر[1]، فبعض الشاعرات أجدن وصرن أشعر من بعض الرجال **كالخنساء** مثلا.

وهو حين جعل النسق بنية لا شعورية مضمرة في الخطاب بالضرورة فقد وضع النقد في سياق قهري يتماشى وأطروحته الذاتية وبنيته التفكيرية التي يصبو إليها، من خلال إخضاع النصوص لتصورات مسبقة وأفكار راح يبحث عن ما يؤيدها في كتب التراث والشعر والسرد العربي[2]، فلجأ إلى التعسف في التأويل في بعض الأحيان.

لاحظ أصحاب دليل الناقد الأدبي بعض القصور في مشروعه للنقد الثقافي (خاصة في كتابه **النقد الثقافي**) وذلك في ثلاثة مستويات[3]:

1- التعميم في قراءة الأنساق التي يتحدث عنها وهي أنساق محصورة في الجانب السلبي.
2- محدودية الأمثلة وانحصارها في الأدب تقريبا والشعر خاصة، ويفترض في النقد الثقافي أن يتجاوز حدود الأدب ليضرب مثلا لتجذر الأنساق خارج الأدب، كالفلسفة والعلوم الإسلامية، والتاريخ والجغرافيا والعلوم البحثية.
3- غياب المقارنة الثقافية أو استحضار التجارب الثقافية لمجتمعات مختلفة أو حضارات مختلفة؛ مما يوقع القارئ في وهم أن المشكلات التي يحددها محصورة في الثقافة العربية، وهي ليست كذلك، فتكَسُّب الشعراء مثلا (من الأنساق المضمرة) معروف في ثقافات كثيرة، بل لعلها السمة الثقافية في مراحل تاريخية تسود فيها نظم اقتصادية واجتماعية معينة عرفتها أوروبا كما عرفتها شعوب المشرق.

---

1 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 186.
2 عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية : حسين السماهيجي وآخرون، ص 175.
3 ينظر : دليل الناقد الأدبي : سعد البازعي وميجان الرويلي، ص 310.

إن النقد الثقافي في دراسة **عبد الله الغذامي** لا يخلو من تأويل في أحيان كثيرة، والتأويل هنا من حيث هو أفكار مسبقة تستبق نتائجه فعل القراءة ذاته، ومن هنا يمكن فهم طابع التجزئة الذي يتخلل الأمثلة والشواهد وذلك للتأكيد على صحة النتائج والبرهنة عليها[1].

لذلك لا تعطي ممارسته للنقد الثقافي انطباعا بالاطمئنان، نتيجة ما يعتريها من انتقائية مغرضة ومواقف متكافئة الضدين، وما تشمله من أحكام تحتاج إلى كثير من الجهود لإثبات صحتها كما يرى **عبد النبي اصطيف**[2]؛ ففي بعض كتاباته يقوم بتواتر متزايد بانتقاء جزئيات يضخمها ويجعل منها قانونا متحكما في النتائج التي يريد الوصول إليها[3].

ولقد أدى منهجه في انتقاء المعطيات وتركيبها وتحليلها إلى نتائج غير مقنعة جميعها، فليس الحكمة في الأدلة المتناثرة، إنما الحكمة في تلازم الأدلة وتواترها وهيمنتها الكاملة التي تعم النتاج الشعري العربي كاملا[4].

كما يعترض بعضهم على إدراج **الغذامي** النقد الثقافي كفرع من فروع النقد الألسني ، فكيف يستطيع أن يكون نقدا ثقافيا عاما، والحال أنه ينصب على قضايا اللغة بكل ما فيها من براعة الخيال وبديع الجمال[5].

كما أنه قدم مقترحات عملية تعبر عن التحول في وظيفة النقد ودعا إلى استخدامها في النقد الثقافي، لكن الملاحظ في الجانب التطبيقي أنه لم يستخدم إلا عددا محدودا منها، فقد وظف الجملة النوعية وربطها بالنسق، لكنه أهمل مكونات الجهاز الاصطلاحي الذي دعا إلى تحديثه، فظلت تلك المكونات أسيرة الجانب النظري[6].

---

1 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 518.
2 ينظر : نقد ثقافي أم نقد أدبي : عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، ص 176.
3 النقد الثقافي: عبد الله إبراهيم، ص 199.
4 ينظر: المرجع نفسه، ص 199.
5 الغذامي كما عرفته : عبد الملك مرتاض، ص 150.
6 النقد الثقافي: عبد الله إبراهيم، ص 198.

وعلى العموم يمكن القول بموضوعية إن **الغذامي** يتحرك في مجال مشبع بالممارسات المعرفية، وقد جعله ذلك مثار نقد واحتجاج وتحفظ عند بعض النقاد، وكان عند بعضهم الآخر مثار إعجاب وتقدير[1]. والحال أن مشروع النقد الثقافي إيجابي ـ بصورة إجمالية ـ في جانبه التنظيري لكن جانبه العملي يسوده بعض الخلل بسبب الانتقائية والأحكام المسبقة ، ولو وظف جهازه الاصطلاحي دون خلفية مسبقة وبموضوعية لكانت النتائج التي يصل إليها أفضل مما كان. ومع ذلك فهو يستحق التقدير لكونه فتح هذا المشروع على النقد والإثراء والتعديل، بل إنه كثيرا ما يشير إلى إمكانية التعديل الجوهري لأفكاره مادام ذلك يتم في إطار النقاش العلمي الموضوعي الجاد، وآية ذلك إثباته للآراء المخالفة لما يراه في كتبه دون تحيز، ومناقشته للمصطلحات (المصطلحات التي لا يؤيدها) التي يقترحها الآخرون بهدوء وروية، وهذه ميزة تحسب له.

1 المرجع نفسه، ص 192.

يتأسس بناء مشروع القارئ المختلف عند **الغذامي** على نظرة تكاملية بين أقطاب العمل الأدبي، خاصة قطبي النص والقارئ؛ فالعلاقة بينهما علاقة مترابطة متكاملة متشابكة، لأن النص الجديد أو المختلف الموصوف بنعوت معينة الذي يدعو إليه يحتاج إلى قارئ مختلف ذي صفات محددة، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الفصل في مشروع القارئ عند **الغذامي** بين النص والقارئ.

وسيتم على هذا الأساس مقاربة كل من طرفي العملية التواصلية في الأدب، وكيف بنى الغذامي هذين القطبين استنادا إلى الأرضية النقدية التي اشتغل وفقها والتي أشرت إليها في الفصل الثالث، كما ينبغي الإشارة إلى نظرته إلى قطب المؤلف ودوره في هذا المشروع.

1- المؤلف :

لا يدعو **الغذامي** إلى تغييب المؤلف تغييبا نهائيا؛ لأن المؤلف في أصله قارئ ظل يمارس القراءة، ومنها كتب ليقدم نفسه لقراء آتين مثله، وهو عندما كتب اعتمد على الوعي الجمعي للغة، ذلك الوعي الذي تدرب فيه حينما كان يقرأ، وهو عندما كتب فإنه صاغ نصا جماعيا من حيث لغته، فهي لغة الأمة ولغة ذلك الفن الأدبي المعين، وجماعيا من حيث طاقاته الفنية، إذ إن كل كلمة في النص محملة بإيحاءات اكتسبتها الكلمة من تاريخ استخدامها في الماضي ومن واقع استخدامها الحاضر[1].

ولذلك يذهب **ت س إليوت** (Thomas Stearns Eliot) إلى أن الشاعر هو أول قارئ لقصيدته بعد ولادتها الأولى، هذا القارئ الذي ينسل من الشاعر هو الأقدر على فهم مواضع القوة، ومواضع الضعف في نصه ـ أي في صناعته ـ فيعيد سكب القصيدة؛ يصقل ويهذب، يحذف ويضيف أو يتخلى كليا عن ولادة القصيدة التي هي علامة على الإجهاض[2].

---

1 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 129.

2 الكتابة ضد الكتابة : عبد الله الغذامي، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1991م، ص 129.

الكتابة عند **الغذامي** تقلب التسمية وتجوز بالألفاظ والأسماء إلى غير ما هي له، أي إن الكتابة تفك وتقوض العلاقة التاريخية والعرفية ما بين الدال والمدلول (الاسم والمسمى) ما بين الشيء والكلمة، ما بين الذهني والملفوظ[1].

وبذلك أصبح النص بعد تأليفه وبعد آخر جملة فيه هو نهاية الكتابة ونهاية المؤلف، ومن ثم فهي انعطاف النص باتجاه مصيره المجهول، حيث يفرغ الكاتب وينصرف مبتعدا عن النص، ويدخل النص بعد ذلك في رحلة التحول والاغتراب بعيدا عن أبيه وعن داره وعن عالمه الذي ترعرع فيه[2].

وسيصير « **النص حرا من الشاعر بوصفه أبا متسلطا، وسوف يكون حرا من معنى مزعوم بات رفاتا مع عظام الشاعر في قبر يجهله القارئ أو لا يهم النص ولا القارئ أن يعرفه بما أنه ليس شرطا للفهم أو التفسير[3]**»، والقصد من ذلك هو إلغاء المعنى الذي في قصد الشاعر والمؤلف، وتحويله إلى جهة القارئ لتحقيق مبدأ الاختلاف الذي يؤمن به.

وهذا لا يلغي تفرد الشاعر ؛ ذلك أنه يشترك في السياق، وهو الناتج الفني الكلي لمجموع القيم الإبداعية للجنس الأدبي ويتكون من أعراف أدبية، بينما الشفرة هي الخصوصية الأسلوبية للمبدع ذاته، والعلاقة بين السياق والشفرة هي علاقة أخذ وعطاء، فالمبدع يأخذ من السياق الشعري القائم لا ليكون عالة على هذا السياق، وإنما لينصهر فيه ويتوالد منه أسلوب خاص للمبدع[4].

لا يعني مفهوم موت المؤلف عنده الإزالة والإفناء، ولكنه يعني انتقال القراءة موضوعيا من حالة الاستقبال إلى التذوق ثم إلى التفاعل وإنتاج النص، وهذا يتحقق موضوعيا بغياب المؤلف، فإذا تم إنتاج النص بواسطة القارئ، فإنه من الممكن حينئذ أن يعود المؤلف إلى النص ضيفا عليه[5]، وهذا يجبر المؤلف على الغياب

1 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 107.
2 المرجع نفسه، ص 105.
3 المرجع نفسه، ص 112.
4 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 96.
5 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 488.

ليفسح المجال للقارئ لينتج الدلالة ، وإذا حضر المؤلف فإن دوره هو مثل دور القارئ.

وعلى العموم فإن النص يبقى مسجلا باسم المؤلف مهما أوَّل القارئ نصه ولعب بمعانيه، وحتى في حالة التناص فإن هذا المؤلف لا يعني أنه مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص، لأن هذا بعيد عن الصورة الحقيقية للإبداع والصنعة التي تعب من أجلها المؤلف[1].

يُغيِّب **الغذامي** جزئيا دور المؤلف، ليركز جهده في مشروعه على النص والقارئ، وسأقف مطولا مع البناء الذي اقترحه في هذين القطبين، مع التأكيد مرة ثانية أن العلاقة التي تجمع بينهما علاقة متشابكة ومتداخلة أشبه ما تكون بوجهي العملة النقدية، فالحديث عن صفات النص الغذامي يشبه كثيرا حديثه عن صفات القارئ المختلف الذي نحن بصدده.

2- النص الجديد:

يطلق **الغذامي** على النص الذي يدعو إليه أسماء متعددة نحو النص الجديد والنص المختلف وغير ذلك ، وقد تبنيت مصطلح النص المختلف لينسجم مع مشروع القارئ المختلف، ويربط النص الجديد بحركة الشعر الحديث والسرد الحديث خاصة.

تحاول القصيدة الحديثة ـ مثلا ـ تنمية الوجدان؛ لكي يصبح وجدانا جمعيا مثلما تحاول تهذيب العقل ليكون انفعاليا، ومن هنا يدخل القارئ بكل قواه العقلية والوجدانية ليكون فاعلا مشاركا في صناعة النص، فهو ينتج نصا، ولا يستهلك قولا أو ينفعل بتعبير، لأن القصيدة الحديثة لا تكتفي بأن تقول فقط، أو أن تعبر فقط، أو أن تصور فقط، وإنما هي تسعى إلى توظيف ذلك كله، لتجعل منه احتمالا نصوصيا لعالم جديد ليس انعكاسا لأي عالم قائم سواء في الخارج أو في الداخل[2].

يُعد الأدب عموما عملية إبداع من مؤلفه وعملية تذوق جمالي من المتلقي، وهدفه ليس نفعيا بل جماليا؛ إذ يسعى إلى إحداث

1 ينظر : الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 291.
2 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 58.

الانفعال في النفس، أو إثارة الدهشة[1]، ولذلك صارت القصيدة الحديثة عملا معقدا يحتاج إلى وقت للقراءة والمراجعة، وجهد للتأمل والفهم، وصار من اللازم قراءتها قراءة صامتة وفردية. وهذا عامل من عوامل إساءة فهم قصيدة اليوم، إذ إن القصيدة بما هي عملية فنية معقدة قد اتخذت مسارا مناقضا لحركة العصر في ماديته وسرعته، ولهذا على الجماهير تفهم ذلك[2].

ينبغي لذلك أن يتحول موقف قارئ اليوم من النص ومن العالم؛ فالعالم لم يعد هو النموذج المحاكى في النص، بل اللانموذج، فالنص يشرح كل ما قبله ويفكك كل علاقات الاصطلاح والعرف ليقيم مكانها اصطلاحا وعرفا جديدين، فيطرح رؤية جديدة لنظام مختلف يختلف فيه القارئ في النص ذاته[3].

إن ما يحدث في النص الأدبي هو أن الرسالة تنحرف عن نقل الفكرة، وتعكس توجهها وتثنيها إليها، إلى داخلها، بحيث لا يصبح المرسل باعثا والمرسَل إليه متلقيا، وإنما يتحول الاثنان معا إلى فارسين متنافسين* على مضمار واحد يضمهما ويحتويهما وهو النص، ويتحول القول اللغوي من رسالة إلى نص ولا يصبح الهدف هو نقل الأفكار أو المعاني بين طرفي الرسالة ولكن تتحول الرسالة لتصبح غاية نفسها، وهدفها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص[4].

ويصبح النص مثل فص البصل؛ حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل، وهكذا حيث لا نهاية ولا بداية فكلها أغشية وكل الأغشية لب، وهذا هو النص الأدبي : وجوده ذاتي فيه وليس لشيء مخبوء فيه[5].

---

1 المرجع السابق، ص 141.
2 المرجع نفسه، ص 144.
3 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 43.
* ويلاحظ هنا أن دور المؤلف أصبح أكثر أهمية، وهو بذلك يتجاوز ما كان يقوله عن دور المؤلف فيما سبق.
4 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 11-12.
5 المرجع نفسه، ص 17. والفكرة لرولان بارت.

تأثر **الغذامي برولان بارت** في نظرته للنص؛ حين جعله فارسا للنص، بعد أن جعل ذاته إشارة حرة فجاءت كتاباته إبداعا نصيا مثلما هي أعمال نقدية وتنظيرية[1]. وتأثره يتجلى في الاستشهاد بكثير من آرائه ومواقفه، وإن كان هذا التأثر لا يصل إلى حد الذوبان الكلي في أفكاره، وتغييب شخصيته.

النص الحديث الذي يدعو إليه **بارت** هو نص يمثل الحضور الأدبي، والقارئ أمام هذا النص ليس مستهلكا وإنما هو منتج له، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له. وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه أو إيجاده، ولكنه مطلب سام للأدب، إنه الشعر دون القصيدة والأسلوب من دون المقالة، والقارئ لا يقرأ إنما يفسر ويكتب، لأن النص ليس بنية من الدلالات ولكنه مجرة من الإشارات[2].

كما تأثر **الغذامي** ببعض الأسس الجمالية عند **الجرجاني** التي جعلها ضمن مشروعه النظري عن البنية النصوصية، ويقتضي تمكين النص من التفتح الدلالي وتقديم إمكانات تفسيرية (تأويلية) تفرز المعاني وتنتجها، بيد أن **الغذامي** ينتقد أسس **الجرجاني** خاصة في مسألة وقوعه أسيرا للمعنى[3].

ولم يتنبه **الغذامي** إلى أن هذا الأمر منطقي في البلاغة العربية التي كونت **الجرجاني**؛ إذ تمنعه من فتح النص فتحا تأويليا غير خاضع لقرينة أو مقام أو سياق بصورة تجعله موضعا للعبث واللعب في معانيه، وهذا ما تمت الإشارة إليه في الفصل الأول في عنصر القرينة. ويشكل هذا الأمر أحد أوجه الاختلاف الجذري بين النقد العربي القديم والنقد الغربي الحديث والمعاصر.

يرى **الغذامي** أن تجربة القصيدة الحرة ـ كنص جديد ـ علامة كاشفة على حالة الاتصال والانفصال، التكرار والاختلاف، وهي مسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجَز القائم الذي لم تسع إلى إلغائه، ولكنها أقدمت على تفكيكه، ففتحت بذلك

1 ينظر: المرجع السابق، ص 60 وما بعدها.
2 المرجع نفسه، ص 68.
3 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 41.

منافذ لها اقتحمت عبرها أسوار النموذج مما فكك المعيار الرسمي ومكن الذات المبدعة من التغلغل إلى الداخل ومن ثم إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه[1].

وقعت هذه التجربة أول مرة في العراق، حيث مستودع الشعر العربي العمودي، ولم ينكسر عمود الشعر هناك، حيث ظل النجف معهدا للشعر ودارا للشعراء، ولهذا فإن ظهور الشاعرة النجفية **نازك الملائكة** يعد بمثابة علامة فارقة على تكسير عمود الشعر في عقر داره[2].

كما ظهر في السياق نفسه **السياب** الذي كان يحس بجفاف النسق الشعري القديم وضيقه لخلوه من توظيف السياق الحكائي، وقد أشار في قصيدته **القصيدة والعنقاء** عن معاناته[3] :

جنازتي في الغرفة الجديدة
تهتف بي أن أكتب القصيدة
فأكتب
ما في دمي وأشطب
حتى تلين الفكرة العنيدة

وهذه الفكرة العنيدة هي النسق الشعري الجديد الذي وجد طريقه عبر الحكاية والأسطورة.

جاءت قصائد **نازك الملائكة** و قصائد **السياب** معتمدة على أساس الحكي ـ عكس القصيدة الكلاسيكية ـ حيث صارت الحكاية قيمة شعرية يتولد منها النص والقول الشعري، ونشأ للنص رحم إبداعي يحبل بالدلالات والولادات المتضاعفة، وصار القول الشعري يزاوج بين الشعري والسردي ويألف جملة شعرية جديدة فيها حكي، تملك رحمها الخاص كمولد دلالي قابل للتلاقح والتوالد، وبذا دخل النص الشعري إلى مستوى جديد يقوم على التعدد والتنوع وتجاور الأصوات بديلا عن الصوت الواحد[4].

---

1 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 37.
2 المرجع نفسه، ص 34-35.
3 المرجع نفسه، ص 48-49.
4 المرجع السابق، ص 47.

الحق أن الشعر ليس سوى خطاب من خطابات، وليس سوى نسق فرعي يتساوق مع أنساق أخرى تصنعها الثقافة وهي جميعها منغرسة في الذهنية الثقافية للمجتمع، ومن المحال تصور القصيدة وكأنما هي خطاب منعزل لا صلة له مع السياق الثقافي والحضاري للأمة[1].

إلى جانب الشعر الحر ـ بالمواصفات التي حددها **الغذامي** والتي سيأتي بيانها ـ يصنف الرواية بدورها كنص جديد؛ وهي خطابات إبداعية جاءت في جو شهد تراجع دور العشيرة والأسرة في تقرير مصير أبنائها، وحلت المؤسسات الاجتماعية والسياسية والثقافية بمؤسساتها الفكرية والمدرسية والإعلامية، فصار المبدع يصنع عشيرة متخيلة عبر السرد ويؤسس له وجودا مجازيا وإبداعيا يضعه في حال جديدة من سياق جديد[2]، وبذلك فإن الرواية (النص الجديد) جاءت لتتسق مع المتغيرات الاجتماعية.

الكلمة في التجربة الجمالية في النص الجديد إشارة حرة، تم تحريرها على يد المبدع الذي يطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقي لا ليقيدها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون العاجم، وإنما للتفاعل معها بفتح أبواب خياله لها لتحدث في نفسه أثرها الجمالي وهذا هو هدف النص الأدبي[3].

والكلمات في الشعر « **ليست سوى دموع اللغة، والشعر ليس سوى بكاء فصيح، والبكاء ليس له معنى ولكنه أثر، كما أن الدموع ليست معنى وإنما هي أثر، فالشعر إذا أثر لا معنى، وهذا ما يجب أن نتطلبه في كل تجربة لغوية خالصة**»[4].

و«**القارئ يحمل ـ في ذهنه ـ مخزونا من الكلمات المقيدة، فإذا ما رأى شبيهة إحداها أمامه على الورق، التقطتها عيناه على أنها نفس ما لديه. وهنا مكمن الخطر ولا بد للقارئ الذي ينوي إعطاء النص حقه من أن يحذر عند هذا المفترق خاصة؛ فهو**

1 المرجع نفسه، ص 36.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص 36-37.
3 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 18.
4 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 259.

مفتاح العملية كلها. ولا بد له هنا أن يدرك أن السلطان في هذا الموقف يجب أن يكون للنص لا للقارئ، فإن تسلط القارئ هنا ضاع النص، وسيفرض القارئ مخزونه من الكلمات بسالف تاريخها على إشارات النص، وتتم إعادة الكلمات إلى سجنها مرة أخرى. إما إن استجاب القارئ لدواعي التجربة الجمالية، وسمح للإشارات بالتحرك الحر في خياله فإن النص ـ هنا ـ سينجح في إحداث نفسه في نفس القارئ، أي تأسيس الأثر»[1]. وهذا يدل أن سلطة النص سلطة قوية ، وعلى القارئ أن يحترمها ولا يفرض عليها مخزونه الثقافي.

ومع ذلك فإن القارئ عليه أن يستضيف النص ويعقد معه صلات حميمة ليتعاونا معا على إنجاز مهمة الفهم والتأويل، ومعنى هذا أن المتلقي لا يذهب إلى عالم النص وهو عبارة عن صحيفة بيضاء، وإنما تكون له معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم اعتمادا على مبدأ النظير، كما تسمح له بإعادة الرأي في قياسه وتصحيح بعض أجزائه[2].

يقوم النص الشعري الجديد على وحدة القصيدة لا البيت، ويقوم على أن القصيدة حالة فنية كاملة وتُقرأ بوصفها كلا، وأنها إن جُزئت ضاع أثرها، فهي كاللوحة للرسام، لابد أن تراها كاملة حتى وإن تكونت من عناصر أولية متعددة. إذ إن هذه العناصر تتحد أخيرا في شكل فني متكامل هو القصيدة[3].

النص الجديد إذن نص قابل لتعدد الدلالات والقراءات بتعدد القراء والثقافات والعصور، وإشارة حرة متجددة باستمرار حسب **الغذامي** ، نحو المثال الذي قدمه حول قصيدة **المتنبي** عن **البدر بن عمار** في صراعه مع الأسد[4].

ونحو نص **فاضل العزاوي** " بحكم العادة" [5]:

في مصعد بناية (أوروبا سنتر) في برلين

1 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 19.
2 دينامية النص : محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2006م، ص 42.
3 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 143.
4 المغايرة والاختلاف : شجاع مسلم العاني، ص 486-487.
5 المرجع نفسه، ص 488.

وأنا ذاهب إلى طبيب أسنان يوناني شهير،... تشبث بأذيالي أعرابي، كان قد ترك حصانه في الممر
يرعى الأعشاب الاصطناعية
وراح يصرخ بصوت عال
أنا المتنبي
أنجدني...
فاقترحت عليه أن أدله على مستشرق
كان يحفظ أشعاره عن ظهر قلب
ليقرضه بعض المال
غير أنه رفض
طالبا أن أقوده إلى ملك الألمان نفسه
ليمدحه بقصيدة، كما كان يفعل دائما
في كل بلاد غريبة يحل فيها، وهكذا قدته
مشيا على الأقدام
إلى متحف
مليء بالملوك
وتركته هناك،
ناجيا بجلدي

وقد عمد **الغذامي** إلى موازنة هذا النص الجديد الذي لا يمت إلى نص **المتنبي** حول **بدر بن عمار** وصراعه مع الأسد بصلة، بل يتحدث عن موضوع التكسب بالشعر لدى بعض الشعراء المحدثين من خلال الحديث عن المتنبي بشخصه لا بنصه على الأسد[1].

وهناك مثال آخر لقصيدة نشرها **عبد الله الصيخان** عام 1979 بعنوان **"ومات بشير عريسا"**[2]:

...
قم من النوم
امرأة تشتهيك تزف إليك
ارتد الآن (مشلحك ..

1 المرجع السابق، ص 487.
2 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 64.

تنسف هذا العقال..
أو .. بهذا الكفن..
قم من النوم
احمل الآن شهادة القبر
..
تصبح للعرس شاهدة
أمك الآن واقفة ..فوق
سيف الترقب
والرفاق أتوا
يحملون المباخر
...

في هذا المثال يفتح **الصيخان** أفقا جديدا في الشعر السعودي الحديث، أفقا يقوم على التوظيف الدلالي لكل ما هو إنساني؛ فنجد أن ما هو عادي ومنزلي وسوقي يصبح شاعريا وجماليا، فالمشلح والعقال والمباخر تأتي هنا ليس لتزيين النص وترصيعه بديكور محلي، وإنما لتوظيفها كعناصر دلالية ذات رصيد نفسي هائل لدى القارئ[1].

ينبغي إزاحة التلقائية الفطرية في كتابة القصيدة الجديدة لتأسيس أفق للخطاب الشعري ، وإدخال عنصر التفكير الذهني في تركيبة لغوية جديدة تجمع بين الوجدان الفطري اللاواعي والتصور العقلي لوظيفة النص في حياة الإنسان، لا كتعبير تلقائي عن وجدانه الفردي، ولكن كمحتمل إمكاني للغياب الدلالي في الوجدان العام[2].

يقوم هذا النص الجديد على علاقات استثنائية غير اصطلاحية؛ فهناك انتهاك شاعري للاصطلاح، ومسعى لإقامة شرط جمالي مبتكر للجملة الشعرية داخل سياقها الشاعري الذي تتأسس به مثلما يتأسس بها، ومن الجملة الشعرية تنمو علاقات هرمية تتشابك بها سائر عناصر النص لتكون دلالاته الكلية[3].

---

1 المرجع السابق، ص 65.
2 المرجع نفسه، ص 98.
3 المرجع نفسه، ص 59-60.

يحدد **الغذامي** مجموعة من الصفات للنص الجديد؛ منها النصوصية والتناص والإيقاع الجديد والاختلاف ورفض العمودية بمختلف نعوتها، وهي المشاكلة والفحولية والمعنى الثابت وغير ذلك .

2 – 1 رفض العمودية:

أول صفة للنص الجديد قائمة عنده على رفض العمودية، وهي كلمة فضفاضة تشتمل على مجموعة من الصفات التي وسمت الشعر العربي لفترة زمنية غير قصيرة، و التي لا يريدها أن تكون في مشروع نصه الجديد. ومنها الفحولية.

2 – 1 – 1 النسق الفحولي المتسلط :

يرى **الغذامي** أن الشعر شيطان ذكر وهو جمل بازل أي فحل مكتمل، والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هي مقام الرجال الأوائل أهل الكمال والتمام، وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وتتقلص المنزلة جيلا بعد جيل حتى ذلك اليوم الذي لا يبقى فيه للاحقين أي مزية أو فضل على سابقيهم[1] ، وهذا هو منطق النسق المتسلط الذي يرى الشعر ذكرا وجملا بازلا والبازل يعني الاكتمال والتمام ومن ثم الإغلاق والانتهاء[2].

تمتد المرحلة الزمنية للشعر الذكوري المتسلط امتدادا طويلا وعميقا؛ فقد شملت بداية الشعر الجاهلي حتى أواسط القرن العشرين، وهي تضم عمود الشعر العربي وطبع الأوائل ونسقهم، وتضم شعر الشعراء المحدثين في العصر العباسي وكذا الشعر الذي يبدو عليه الخروج الشكلي مثل الموشحات وفن البند، وكذلك تلك المحاولات المبكرة في الشعر الحر منذ عام 1919 في العراق إلى عام 1947[3].

---

1 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 12.
2 المرجع نفسه، ص 130.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص 72.

يرجع هذا النسق المتسلط إلى الثقافة المذكرة؛ ففي القديم مارست وأد البنات في الجاهلية وفي العصر الراهن، ظلت الثقافة المذكرة تمارس الوأد الثقافي ضد الجنس المؤنث، وترى **بنت الشاطئ** أن مؤرخي الأدب قد تعمدوا طمس أدب المرأة العربية في عصورها الماضية، وأنهم ألقوا بآثارها في منطقة الظل، ومارس عصر التدوين ورجاله المنتمون إلى الثقافة المذكرة بخس النساء حقوقهن وهو ما سُمي بمحنة الوأد العاطفي والاجتماعي[1].

ويستشهد **الغذامي** بقول **عبد الحميد بن يحي الكاتب** الذي يقول إن خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا كنموذج للنسق المتسلط القديم؛ إذ يعده إعلانا عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو اللفظ بما أنه التجسد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها، فاللفظ فحل ذكر وللمرأة المعنى*، لاسيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ ، وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ[2].

تكتشف الأنثى ـ وفق رؤية **الغذامي** ـ أن عدوها الحقيقي هو الثقافة العربية، بل حتى الثقافات العالمية التي تمادت في تهميش المرأة، وترى هذه الأنثى أن الدين قد أنصفها وأعطاها حقها، غير أن الذكر بثقافته المتوارثة وبسيطرته على اللغة حرم المرأة من حقوقها الإنسانية وقمة هذا الحرمان وسببه وخلاصته كانت في حرمانها من حقوقها اللغوية ومنعها من الكتابة حسب وصايا الفحول[3].

وأكثر من ذلك أنه جرى استخدام جسدها في فنون القرن العشرين ليحقق النسق الفحولي أقصى درجات الإغراء والإثارة، والمشتري المفترض لهذه المعروضات هو الذكر، حتى وإن كانت البضاعة نسوية، فإن النساء يتعرضن لتثقيف متواصل في أن هذا

---

1 المرأة واللغة : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006م، ص 17.

* هذا تأويل مبالغ فيه من الغذامي فمسألة اللفظ والمعنى في القديم قد تناولها القدماء بغير هذه الرؤية التي نظر إليها الغذامي، ويمكن الرجوع إلى الفصل الأول والاستئناس بآراء الجاحظ والجرجاني في ذلك.

2 المرجع السابق، ص 7.

3 المرجع نفسه، ص 9.

هو ما يجعلها جذابة ومثيرة، وبهذا تكون الأنثى نفسها بضاعة معروضة لإغراء الرجال ويكون الفن واللغة وسائل دعائية تعبر إلى المشترين بواسطة الجسد المؤنث وما يملكه من إغراء جنسي[1]. وبالإسقاط فإن هذا ما يحدث في بعض النصوص الأدبية ـ الروائية على وجه الخصوص ـ حيث يُستثمر جسد المرأة أدبيا من أجل جذب القارئ كما تجذب السلعة الأنثوية المتلقي الزبون.

النسق الفحولي المتسلط موجود في النصوص الأدبية كما في الحياة الاجتماعية والاقتصادية وغيرها من مجالات الحياة، والسبيل إلى اكتشافها لدى القارئ هو اعتماده على الأدوات الإجرائية لنظرية النقد الثقافي التي اقترحها الغذامي وأشرت إليها آنفا في هذه الدراسة. وعلى القارئ المختلف ـ خاصة الذكر ـ أن يتغير ويغير من هذه الثقافة حتى يقبل على النصوص المؤنثة التي سيأتي شرحها في عنصر تأنيث القصيدة.

2 – 1 – 2 المشاكلة:

يقدم **الغذامي** نص المشاكلة نقلا عن ابن رشيق عن « **رجل بغدادي يُعرف بالمنتخب، لا يكاد يسلم منه أحد من القدماء والمحدثين ولا يُذكر شعر بحضرته إلا عابه وظهر على صاحبه بالحجة الواضحة، فأُنشد يوما هذين البيتين* فقال: قد خالف فيهما وأفسد لو قال :**

كأني لم أركب جوادا ولم أقل
لخيلي كري كرة بعد إجفال
ولم أسبأ الزق الروي لـــلذة
ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

لكان قد جمع بين الشيء وشكله، فذكر الجواد والكر في بيت وذكر النساء والخمر في بيت»[2].

---

1 ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

* البيتان هما لإمرئ القيس وسبق التعرض لهما في أرضية التأسيس :
كأني لم أركب جوادا للـــــذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجـــفال

2 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 13-14.

ويذهب **الغذامي** إلى أن المنتخب حين أطلق مبدأه في الجمع بين الشيء وشكله إنما كان يستند إلى منطق المعنى في النص، وهذا واضح من تعليله للتركيب المقترح للبيتين كي يكون الجواد والكر في بيت والنساء والخمر في بيت؛ فالجواد يقتضي الكر، وهذه علاقة معنى، كما أن العلاقة بين الكاعب والخمر أقرب في المعنى من العلاقة بين الجواد والكاعب[1].

يقوم مبدأ المشاكلة على تقييد العلاقة ما بين اللفظ والمعنى وحصرها في حدود التطابق من جهة والوضوح من جهة ثانية، والتطابق والوضوح هما اللذان قام عليهما المنظور البلاغي[2]؛ فأغلب تعريفات القدماء للبلاغة تتفق جميعا على عناصر رئيسة هي[3] :

1- اللفظ
2- المطابقة
3- المعنى الواحد
4- وضوح الدلالة

وهذا معناه قيام علوم البلاغة على المفردة وعلى علاقة هذه المفردة بالمعنى من حيث مطابقتها له، مما يقتضي أسبقية المعنى ومن حيث وضوح دلالتها عليه، مما يقتضي حصر غايات القول وتحديدها.

يشترط **المرزوقي** ـ وهو من البلاغيين القدماء ـ في مسألة التشبيه والاستعارة أن يكون الشعر قائما على المقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له، وهنا الأمر قائم على المشاكلة[4]. ولا شك أن **الغذامي** هنا لم يراعي هنا منطق البلاغة العربية القديمة التي ترفض العبث بالمعنى وتجعل له ضوابط حتى لا يصير مثل سجع الكهان أو كلاما غريبا مثل الذي أطلق عليه **طه حسين** يوناني فلا يقرأ، كما أنه عمم الحكم النقدي الذي يزعم أن

1 المرجع نفسه، ص 15.
2 المرجع السابق، ص 48.
3 ينظر: المرجع نفسه، ص 36.
4 المرجع نفسه، ص 63.

الشعر العربي قائم على المشاكلة السلبية التي هي أقرب إلى التقليد منها إلى التجديد، ونظرة متأملة إلى ما قاله القدماء في هذه المسألة؛ من ضرورة الاجتهاد في طلب المعنى الجديد والشريف والمخبوء يكفي للرد على هذا الحكم التعميمي.

و يقدم **الغذامي** ، في مقابل نموذج **المرزوقي** ، نماذج ممن يتبنون النسق المفتوح قديما مثل **الجاحظ** و**ابن المقفع** بعدِّهم كتابا وقراءً متميزين لأنهم من رعايا الكلام وليسوا من أمراء النسق المتسلط[1]. لكن نماذج النسق المفتوح قديما لا يمكن مقارنتها بنماذج النسق المفتوح في العصر الحديث، لأن انفتاح الدلالة في القديم ـ كما سبقت الإشارة في الفصل الأول ـ تختلف جذريا عن انفتاح الدلالة في العصر الحديث.

يتسم النص العمودي ـ بالإضافة إلى النسق المتسلط والمشاكلة ـ بأنه محدد لا يسمح بالتحرك والانفتاح ولا يسمح للناظر فيه أن يتجاوزه أو أن يداخله مع غيره من النصوص، لذا لا بد للمقروء أن يكون غير مألوف لكي يكون حرا مع قارئ طليق من قيود الذاكرة والوعي[2].

أي أن يسمح بالقراءة الحرة، وعلى الذين يصفون هذه القراءة الحرة بأنها تقويل للنص ما لم يقله، وأنها تلوي عنق النص أن يعلموا أنهم ضحايا ثقافة متسلطة تخضع لشروط النسق المتسلط الذي يؤمن بأن النص قول راسخ ومحدد ذو معنى واحد[3].

لا يختص النص العمودي المقصود عند **الغذامي** بالأدب القديم فقط، بل الحديث أيضا ، وكل نص تنطبق عليه صفة النسق المتسلط أو المشاكلة فهو يدخل ضمن النصوص العمودية، ولذلك يضع القصيدة الرومنسية ضمن النصوص العمودية؛ رغم أنها تحررت من سلطان العقل لكنها تخضع بكليتها لسلطان العاطفة، ومحورها هو الوجدان الفردي، ويظل القارئ معها مستهلكا للنص

1 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 137.
2 تأنيث القصيدة و القارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 164.
3 المرجع نفسه، ص 140.

يتلقاه لينفعل، أي إنها ترتكز على الانفعال كتابة وقراءة وهي تشبه القصيدة العمودية في هذه الجزئية بالذات[1].

أما الصفة الشكلية للنص العمودي فهي الوزن؛ وهي أمر أساسي في الشعر العمودي، وشعراء العربية لم يتخلوا عن الوزن قط، لكن الوزن عندهم أمر فني يخضع لرغبة الشاعر وماهية تجربته الشعرية[2].

يشن **الغذامي** هجوما قويا على الأدب العربي القديم ويتهمه بالعمودية والمشاكلة، ومع ذلك فإنه ، في تعليق له على ورود مصطلح كلاسيكي عند بارت ، يقول : « **يرد هذا المصطلح عند بارت موجها نحو الأدب الغربي، ولذا فإنه لا يصلح كحكم على الأدب العربي؛ لأن شعرنا خلال قرونه الخمسة عشر يتمنع على الوصف بأنه كلاسيكي، وليس لأحد أن يصنفه على هذا الأساس**»[3]. كما أنه يستشهد بقصيدة للمتنبي وغيرها على أنها تنتمي لما يسميه بالنص الجديد ما يعني أن العمودية لا تقتصر على النصوص القديمة ولا تختص بها، بل هي صفة لأي نص قديم أو جديد.

2 – 2 النص المختلف:

من أهم سمات النص الجديد سمة الاختلاف؛ ذلك أن النص المختلف هو الذي يؤسس لدلالات إشكالية تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليداخل النص ويتحاور معه في مصطرع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية ومنفتحة من حيث إمكانات الدلالة، ولذلك فهي مادة للاختلاف عما قبلها، فكأن القارئ يقرأ في كل مرة نصا جديدا لم يلاحظه من قبل[4].

ولا يتحقق الإبداع والتميز إلا بواسطة الاختلاف؛ ولذلك لم تبدع المرأة قديما لأنها كانت تتخذ من المساواة طريقا لها، وكانت

1 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 58.
2 الصوت القديم الجديد : عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م، ص 101.
3 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 64.
4 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 6.

تطمح إلى محاكاة الفحول وأدخلت نفسها في مشروع للتفحيل جعلها رقما فارغا في جدول يحتله عمالقة الشعر وفحوله على مدى قرون[1]، ولو أنها عملت على خصوصية نصها ليكون مختلفا لحققت الإبداع.

ويبدأ الاختلاف في النص الأدبي باختلاف لغة النص عن لغة العادة (يحيل هذا إلى مفهوم التغريب عند الشكلانيين) واختلاف الحاضر منها على الغائب، ويكون هذا الاختلاف في النص كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب، وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمر هذا الفراغ، وذاك هو التفسير وفعالية القراءة الأدبية التي تهدف إلى تأسيس المعنى المفقود الذي يدعم كل المعاني ويجعلها ممكنة، إنه البحث عن الحقيقة الخالصة[2].

ينبغي أن يكون النص المختلف إشارة حرة تمثل دالا عائما يتوجه أبدا نحو مدلول غير محدد (دال ضمني)، ويقوم القارئ بعملية الدلالة ؛ أي الربط بين الدال العائم والمدلول المطلق ـ وهي عملية تجريدية خالصة ـ ولكن الدال وجود أما المدلول فغياب، ويتم جلبه بواسطة القارئ وهي عملية يتفاوت فيها قارئ عن آخر حسب قدرات كل واحد من الموهبة[3].

هدف النص المختلف الحق ليس الخبر ـ وإن تضمنه ـ إنما الهدف هو الإيحاء الذي يتلقاه القارئ من هذا النص فيتراجع الخبر ويتقدم الإيحاء ولا يمكن إلغاء المعنى أو الخبر الذي يدخل ضمنا في النص، ولكن الأفضلية الأولى هي للجانب الإيحائي[4]؛ فجوهر النص يقوم على الإيحاء، ودور القارئ هو طلب الإيحاء لا طلب الخبر (المعنى).

وينبغي أن تكون العلاقة بين النص والمعنى علاقة تسام وتعال للنص فوق المعنى؛ لأن المعنى هو جزء من الصفات

1 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 88.
2 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 76.
3 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 109.
4 المرجع نفسه، ص 75.

اللاحقة ـ كما يقول **الجرجاني** ـ وهو المستقبل الغائب الذي ينبثق من اللاشيء الجوهري بعبارة **دريدا**[1]. ويُستحسن الإشارة في هذا الموضع إلى أن **الغذامي** يجمع بين رأي **الجرجاني** و **دريدا** في سبيل إثبات العلاقة بين المعنى و النص المختلف، مع أن الناقدين ينطلقان من نظرتين تختلفان جوهريا.

يطلب العموديون درجات من التشابه في المعنى بين المشبه والمشبه به تكون حقيقية، أي إنها معروفة ومشهورة وسهلة الكشف، أما **الجرجاني** النصوصي فإنه يرفض هذه الصفات لحالات وجوه الشبه، ويضع بدلا من ذلك صورا للعلاقات، كصورة ذهنية، وترتد هذه الصورة إلى العقل نتيجة لتفاعلها مع سياقات النص وتركيباته المبتكرة، وبالتالي فالعلاقات عند **الجرجاني** تخييلية قد لا تكون خاضعة لشروط المعقول والمعروف[2].

ينفتح النص الاختلافي أمام القارئ في مكان معمي ليس بالمستبان، وينشأ حوله الاختلاف والاختصام بوصفه نصا شرودا قائما في الوهم ينفعل به القارئ من غير روية، مما يجعله نصا جماعيا متداخلا مع القارئ، ومع سواه من النصوص، وتكون القراءة حينئذ ضربا من الكتابة جديدا ودائم الاختلاف مثلما حدث لكافة النقاد العرب مع أبيات " ولما قضينا من منى كل حاجة"[3].

تتحكم عوامل الغياب في النص الأدبي المختلف وتطغى على باقي العناصر، حيث لا حضور إلا لعاملين هما القارئ والنص؛ فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلق، والمطلوب من القارئ أن يوجِد العناصر الغائبة عن النص لكي يحقق بها للنص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهومة، فالقارئ يفسر النص من خلال إيجاد العناصر الغائبة مثل الفراغات، نحو بيت **المتنبي** :(البسيط)

أعيذها نظرات منك صادقة

---

1 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 35.

2 ينظر: الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 198-199. حيث يصنف الغذامي الجرجاني ضمن النصوصيين والآمدي ضمن العموديين.

3 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 104.

أن تحسب الشحم في من شحمه ورم

فالشحم والورم إشارتان حرتان وهما وجود معلق على غياب يتولى القارئ إحضاره؛ فقد تُفسر على أنها الهدية والرشوة أو المحبة والنفاق أو العلم والجهل أو أي متضادين ينبثقان لحظة القراءة للقراءة[1].

تفيد عملية استحضار الغائب في تحويل القارئ إلى منتج للنص، مما يجعلها مضاعفة الجدوى؛ فهي من ناحية تثري النص إثراء مستمرا باجتلاب دلالات لا تُحصى إليه ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قراء إيجابيين يشعرون بأن القراءة عمل إبداعي[2]. فاستحضار الغائب في النص عند القارئ عملية مهمة تساعد على القراءة المنتجة فلا يكتفي بالشرح المعجمي مثلا.

يقدم **الغذامي** رواية **رجاء عالم (0/4)** كنموذج على النص المختلف الذي قصد منه إثارة الحيرة والارباك، و القارئ الذي يفلح في متابعة النص إلى آخره سيجد نفسه يتواطأ بالتدريج مع النص ضد كل ما هو عرفي ومعهود في نظام الكتابة، مما يعني أنه نص يسعى إلى إثارة القارئ والقارئة ليسخرا مع النص من أعراف الثقافة وأنظمتها حينما يجري كشف لغة هذه الثقافة وفضح أنساقها حينما تعجز عن أن تعي أو تحكي[3].

تختلف هذه الرواية وتتفرد عما ألف القارئ؛ إذ تبدأ روايتها من النهاية حيث تحمل الصفحات الأولى رقم (29) ويليه (28) وتستمر في التنازل حتى نصل للرقم (1) في صفحة 197، وأخيرا نصل إلى (0) في الصفحة 205، وهي نهاية الكتاب، مع خلو الغلاف الأول أو وجه الكتاب من أي إشارة دالة عليه، ويأتي العنوان واسم المؤلفة على الغلاف الخلفي من الكتاب[4].

---

1 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 75.
2 المرجع السابق، ص 76.
3 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 99.
4 المرجع نفسه، ص 94.

كما يستدل بالنص المختلف بقصيدة **فاضل العزاوي " بحكم العادة"** التي سبقت الإشارة إليها* ؛ حيث يدخل المتنبي في هذا النص في موت دلالي؛ فهو يتكسر أولا على يدي العنوان (بحكم العادة)، ثم يأتي **المتنبي** صارخا بعد أن كان يزأر زئيرا مرعبا يرعب المعمور والمهجور من الفرات إلى النيل (قصيدة **بدر بن عمار** مع الأسد)، ويأتي هذا الصارخ مهزوما مغلوبا من عاهرات ليس لهن سلاح سوى أعمدة الإعلانات، إنه يواجه الجوع، وبرفقته شاعر حديث يمثل ضمير العصر ولغة المرحلة وهو رجل لديه من الحكمة ومن الثقافة الشيء الكثير، لكنه يتركه وينجو بجلده[1].

يتأسس نص **العزاوي** على الاختلاف؛ حيث تقوم القصيدة على اختلاف دلالي واختلاف بنائي، فهي نص منثور (بالمقارنة مع قصيدة المتنبي في **بدر بن عمار** في وصف قتاله للأسد) في مقابل القصيدة المنظومة، وهو نص تخلص من الإيقاع ومن لوازم

---

* جاء في القصيدة :
في مصعد بناية (أوروبا سنتر) في برلين
وأنا ذاهب إلى طبيب أسنان يوناني شهير،... تشبث بأذيالي أعرابي، كان قد ترك حصانه في الممر
يرعى الأعشاب الاصطناعية
ويراح يصرخ بصوت عال
أنا المتنبي
أنجدني...
فاقترحت عليه أن أدله على مستشرق
كان يحفظ أشعاره عن ظهر قلب
ليقرضه بعض المال
غير أنه رفض=
=طالبا أن أقوده إلى ملك الألمان نفسه
ليمدحه بقصيدة، كما كان يفعل دائما
في كل بلاد غريبة يحل فيها، وهكذا قدته
مشيا على الأقدام
إلى متحف
مليء بالملوك
وتركته هناك،
ناجيا بجلدي

1 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 138-139.

الانضباط، وهو نص ينتمي لعصر هجر الإيقاع والضبط السلوكي والقيمي، وأخذ بالقيم الفردية كبديل لأخلاق الجماعة[1].

وجملة القول في الاختلاف إن التركيز دوما يكون على النص المختلف المتميز المتفرد الذي يميل إلى الحركة لا إلى السكون، وحتى يكون كذلك عليه أن يشتمل على دلالات مفتوحة لا مغلقة.

وهذا ما فعله **الغذامي** في نصوصه التطبيقية؛ إذ إن أغلب مقارباته تلج إلى النصوص من أبواب الفعل اللغوي لتسعى نحو تشريحها ومن ثم السباحة في عوالمها بادئة بمداخلة مع نص تميز بافتراقه المرحلي من خطاب الصنعة والاستهلاك إلى خطاب الفعل وجدل الحركة[2].

لا يتوقف الاختلاف عند **الغذامي** على النصوص الأدبية فحسب، بل يسم النصوص ذات الطابع الديني؛ فأثناء تردده على المدونة الفقهية تَكَشَّف له تنوع هائل في الفكر والرأي، وتعززت عنده فكرة أن الفقه هو ثقافة في الرأي والاختلاف، أو في السعة واستدل برأي الإمام **أبو حنيفة** " كلامنا هذا رأي" وبما أنه رأي فهو معرفة بشرية يختلف فيها المختلفون حتى ليصل الاختلاف إلى نسبة كبيرة[3].

ويجب التأكيد في هذا المقام أن الاختلاف الفقهي المستحسن يكون في المسائل الثانوية الفرعية (أي المتغيرات لا الثوابت) ، وهو اختلاف محمود فيه سعة للناس ورحمة ومراعاة لظروفهم وزمانهم وبيئتهم.

يقود الكلام عن النص المختلف إلى النصوصية؛ وكلاهما يعبران عن رغبة الناقد السعودي في تجاوز المعنى الثبات والمحدد وفتح النص أمام تعدد القراءات.

2 – 3 النصوصية :

1 المرجع نفسه، ص 139.

2 ينظر : تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 5.

3 الفقيه القضائي : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2011م، ص 5.

النص المفتوح هو نص الاختلاف والنص المغلق هو نص المشاكلة؛ ويتأتى فحص حال المشاكلة أو حال الاختلاف من النص ذاته ومن القراءة، ذلك أن النص قد يكون مادة حية تسمح لنفسها بالانفتاح على ما سواها من نصوص مثلما ينفتح على القارئ المطلق الذي لا يخضع لشروط الظرفية، وهذا هو النص المفتوح الذي يقابل النص المغلق الذي يعجز عن بلوغ ذلك المستوى من النصوصية ومن المقروئية[1].

النصوصية عند **الغذامي** هي انتقال بالنص من حالة النطق (الصوت) أو حالة التأليف (النحو) أو حالة المعنى (المعجم) ـ وهي ثلاث حالات مر بها النص الأدبي في عصور نقده الماضية ـ إلى حالة الأثر؛ أي حالة الدلالة اللاحقة والإفراز المتجدد وذلك دور القارئ[2].

يحل الادعاء والإيهام في التصور النصوصي محل الصحة والإصابة؛ ذلك أن الادعاء والإيهام في التصور النصوصي قائم على التخييل، لأن الشعر لا يقاس بالعقل ولكن قياسه تخييل وإيهام لا تحصيل وأحكام[3].

ويحمل النص ـ في ظل هذا التصور ـ إمكانات نصوصية قادرة على الانفتاح، ويسعى إلى بناء وجدان جمعي وإلى دلالات شمولية كلية، وهذه لا يمكن تحققها إلا بمشاركة القارئ في إقامة دلالات النص؛ وذلك بعد أن أصبح النص نظاما من الإشارات الحرة بها تتعدد مستويات الدلالة وتتنوع، والقراءة الحديثة تتضمن النية في مضاعفة تلك الأنظمة[4].

تقتضي النصوصية أن يكون النص الأدبي مفتوحا أمام القارئ بصرف النظر عن كونه مغلقا أو مفتوحا عند نقطة الإنشاء؛ حيث لا يقوم القارئ فقط بتحقيق دلالته أو تفسيره، بل بإعادة كتابته

1 المرجع نفسه، ص 78.
2 المرجع السابق، ص 43.
3 المرجع نفسه، ص 62.
4 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 59.

عن طريق استحضار الغائب فيه، وملء فراغاته وفجواته، وهذا هو النص المعطاء كما يسميه **الغذامي**[1].

يستند **الغذامي** في نصوصيته إلى **الجرجاني** دوما؛ فالطبع عند **الجرجاني** يعني طبع القارئ نفسه، أي ذائقة المتلقي وحساسيته قبالة النص، وهي ذائقة تستند إلى ما يمنحها النص من متعة النظر والتأمل والوقوف على حالات معاني النص، وما يتولد عنها من دلالات تفضي إلى معنى المعنى، أما الطبع عند **الآمدي** و **المرزوقي** فهي تعني طبع الأوائل أي ذائقة الآخرين[2].

تتجه غاية النصوصية نحو الأبي الصعب الذي لا يقبل النزول إلى حالة التأتي السمح التي هي غاية العمودية، وهذا يقود إلى تلمس صفات الأتي السمح الذي يقوم على مبدأ المشاكلة، ويؤسس للمفهوم العمودي، وفي مقابله ـ وهو المراد من القارئ ـ تتجلى صفات الأبي الصعب الذي يؤسس لمفهوم النصوصية[3].

2 – 4 تأنيث النص:

ذكرت في عنصر النسق الفحولي المتسلط كيف حاولت الثقافة المذكرة التصدي ومواجهة الانتفاضة المؤنثة، وبذلت جهودا جبارة على أيدي الفحول من رجال النقد وحراس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حبكة مختلفة وهي تأنيث القصيدة فعلا[4].

ذلك أن النص الجديد انتقل من الفحل إلى مفهوم الإنسان؛ ففي مفهوم الفحل أطلق **الفرزدق** قوله السائر " إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها" قاله في امرأة ذُكر له أنها قالت الشعر، كما قال **المتنبي** كلمته الشعرية الفحولية " اذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا" ، لكن الشاعر الحديث أقرب إلى البشرية والواقعية والإنسانية، فهو يكشف عن الشكوى والمرارة ويشير إلى مأساة الإنسان، وهذا يجليه النسق الشعر الأنثوي الحر لا النسق الفحولي[5].

---

1 المرايا المقعرة : عبد العزيز حمودة، ص 153.
2 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 57.
3 المرجع السابق، ص 58.
4 ينظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: عبد الله الغذامي، ص 24.
5 ينظر: المرجع نفسه، ص 64-65.

ويبدو أن أول من حاول كسر النسق الفحولي في الشعر العربي هي **نازك الملائكة**؛ التي يبدو ـ في ظاهر الأمر ـ أنها مارست على عمود الفحولة (الشعر) نوعا من التغيير العروضي التجريبي، و يتضح هذا على سطح قصيدة **الكوليرا** المنشورة في أواخر عام 1947، ولم تكن **نازك** نفسها تعي أبعاد فعلتها بسبب هيمنة النسق الثقافي الذكوري عليها[1].

وظفت **نازك** ثمانية (08) بحور هي الرجز والكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والهزج ومعها السريع والوافر، وتركت الثمانية الأخرى، وهي بحور شعبية متواضعة وقريبة فهي من الناس وللناس، فيها البساطة والليونة والخفة، وهي بحور صافية[2].

وما أقدمت عليه **نازك** لم يكن مجرد تغيير فني ولو كان كذلك لتساوى عملها مع أعمال كثيرة جاء بها تاريخ الأدب وسجلت أدوارها التغييرية في حدود الشرط الفني لا أكثر، فعمل **نازك** كان مشروعا أنثويا من أجل تأنيث القصيدة[3].

وفي عام 1962 أطلق الناقد **عز الدين الأمين** على الشعر الجديد شعر التفعيلة، وهو بذلك يستجيب لدواعي تأنيث القصيدة، بيد أنه ـ كشأن الفحول الجاهليين الذي إذا بُشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم ـ يكرهها ويقلل من شأنها[4].

ويلاحظ هنا أن **الغذامي** يربط بين مصطلح التفعيلة وموقف تأنيث القصيدة بشكل متعسف في التأويل؛ حيث يزعم **الغذامي** أن تسمية الشعر الحر الذي طالب به **صلاح عبد الصبور** بتغييره يدخل في باب تأنيث القصيدة، وذلك يبدأ بتأنيث المصطلح .

يذهب **الغذامي** إلى أن قصيدة التفعيلة هي علامة على الأنثوية الشعرية؛ ويربط ذلك بقصيدة الكوليرا **لنازك الملائكة** التي حطمت فيها عمود الشعر الذي يعد رمز الفحولة؛ وهذا الانتهاك جعل كثيرين ينكرون عليها الأولية ـ بسبب جنسها الأنثوي ـ

1 المرجع نفسه، ص 15-16.
2 المرجع السابق، ص 17-18.
3 المرجع نفسه، ص 16.
4 المرجع نفسه، ص 22.

والريادة، لأن الأنثى ارتبطت في الفكر العربي بالضعف والعجز والتبعية[1].

التأنيث الذي يقصده **الغذامي** ليس فعلا محصورا ومحددا على المرأة، إنما هو مرتبط بالخطاب اللغوي، أي هو نسق ثقافي يصدر عن الرجال والنساء معا[2]، ويقدم للقارئ مثال **ألف ليلة وليلة** على أنه نص أنثى؛ ذلك أن هناك تماثل شديد بين **ألف ليلة وليلة** كجسد نصوصي وبين الجسد الأنثوي، وهذا من حيث التوالد والتناسل، وكل حكاية من حكاياتها تحمل في رحمها حكاية أو حكايات أخرى تتولد عنها وتخرج من جوفها، فالليلة الأولى تمتد لتصبح ألف ليلة وليلة، ولقد أمضت شهرزاد ما يعادل ثلاثة وثلاثين شهرا وهي مدة تقابل مدة الحمل والحضانة حسب ما ورد في الآية (الأحقاف 15)* ، وأمضت البطلة هذه المدة في حضانة المتوحش ورعايته كطفل شقي متعذب[3]. ويلاحظ هنا مرة أخرى التعسف في التأويل؛ وذلك حين يربط بين ألف ليلة وليلة بمدة الحمل والحضانة لإثبات تأنيث النص.

تنتمي معظم المواضيع الشعرية العربية ـ وهي مواضيع فحولية حسبه ـ إلى النسق المتسلط باستثناء غرض الحزن؛ لأنه يمثل انكسار نموذج الشعر الفحل المتعالي ، وتصاحب بوصفه أصلا دلاليا ونسقيا مع القصيدة الحرة، وفي قصيدة **الكوليرا** كان الانكسار الوزني مصحوبا بالانكسار الدلالي، حيث الحزن من جهة والحكي من جهة أخرى هما الفعلان الشعريان المشكلان للنص وهما معا قيمتان غير فحوليتين[4].

---

1 ينظر: المرجع نفسه، ص 11إ إلى 14.

2 المرجع نفسه، ص 71.

* ﴿ وَوَصَّيۡنَا ٱلۡإِنسَٰنَ بِوَٰلِدَيۡهِ إِحۡسَٰنًاۖ حَمَلَتۡهُ أُمُّهُۥ كُرۡهٗا وَوَضَعَتۡهُ كُرۡهٗاۖ وَحَمۡلُهُۥ وَفِصَٰلُهُۥ ثَلَٰثُونَ شَهۡرًاۚ حَتَّىٰٓ إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُۥ وَبَلَغَ أَرۡبَعِينَ سَنَةٗ قَالَ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَصۡلِحۡ لِي فِي ذُرِّيَّتِيٓۖ إِنِّي تُبۡتُ إِلَيۡكَ وَإِنِّي مِنَ ٱلۡمُسۡلِمِينَ ١٥ ﴾

3 المرأة واللغة : عبد الله الغذامي، ص 60.

4 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 54.

فقد أكسب المعنى الجديد للحزن الخطاب الشعري منظورا جديدا كشف فيه الحجب عن المعاني المقموعة والمهمشة، وأعاد القيمة لواحدة من الدلالات الجوهرية في الوجود الإنساني، ولقد ظل هذا المعنى معزولا ومهملا لدى السادة الفحول إلى أن جاءت القصيدة الحرة فحررت هذه الدلالة من قيدها[1].

يعد الحكي الشعري (السردي – النص الضيف) قيمة أنثوية مقموعة من قبل الفحول هي الأخرى، ولكن الشاعر الحديث ـ من خلال النص الجديد ـ يعيد للأنوثة وللحكاية وللطفولة قيمها المعنوية ويوظف ذلك كله في التأسيس لذهنية شعرية جديدة تتحرر من شروط النسق القديم وتشرع في تأسيس نسق جديد حر[2].

2 – 5 ضرورة الصورة :

يدعو **الغذامي** إلى ضرورة الصورة كصفة من صفات النص الجديد ؛ فهو يدعو إلى قصيدة تضم صورا شعرية غير كاملة ولا جاهزة؛ حيث تحتاج إلى القارئ للمشاركة في صياغة المعنى[3].

و لا ينبغي أن تقتصر الصورة على الأدب، رغم أنه قد ظل على مدى قرون متعاقبة هو الخطاب الأكثر شعبية عند كل الأمم، وكان هو الممثل الحقيقي لضمير أي أمة وهو العلامة على ثقافتها، ولم يكن ذلك لدواعي المتعة الفنية فحسب، بل كان المفتاح للدرس العلمي بكل مناحيه التاريخية والاجتماعية والنفسية، وقد كانت الفلسفة قائمة على الشاهد النصوصي الأدبي منذ **أفلاطون** و**أرسطو** إلى **دريدا**[4]، بل ينبغي أن تتعدى الصورة إلى مفهوم الثقافة البصرية؛ التي هي مرحلة ثقافية بشرية تغيرت معها مقاييس الثقافة كلها؛ إرسالا واستقبالا وفهما وتأويلا، مثلما تغيرت قوانين التذوق والتصور، والحق أن الصورة تعتدي على القارئ فعلا، فهي تقتحم إحساسه الوجداني وتتدخل في تكوينه العقلي[5]. وهذا يعني أن

---

1 المرجع نفسه، ص 57.
2 المرجع السابق، ص 53.
3 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 148-149.
4 الثقافة التلفزيونية : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2005م، ص 23.
5 ينظر: المرجع نفسه، ص 7.

الثقافة البصرية (الصورة الجديدة) تؤثر على التلقي الإيجابي للنص الجديد، بنفس القدر الذي يمكن أن تكون عاملا سلبيا في الاستقبال، وذلك حين يصير القارئ مستهلكا للصورة دون إعمال عقله النقدي فيها.

الكتابة نفسها هي صور؛ لكنها صور لكلمات مدونة عن المنطوق، إلا أن قابلية النطق فيها هي للقارئ الذي يقرر مصير الكلمات نطقا ودلالة، وهذا يجعل الكتابة صورا جامدة لا تتحرك إلا بفعل المتلقي، ومن هنا تفترق الصور السنيمائية بأنها حيوان ناطق ومتحرك فعلا، ولا تختلف عن الإنسان الحيوان الناطق، وهذا أعطاها فعلا تأثيريا إضافيا عند الفارق[1].

يمكن تسجيل ـ رغم ذلك ـ فروق بين الكتابة والصورة لدى المتلقي يدعمه الواقع العملي؛ فدور القارئ يكون أكبر إزاء الكتابة، أما الصورة التلفزيونية مثلا فإنها تفرض نفسها فرضا على القارئ وغالبا ما يكون إزاءها مستهلكا ولا يبذل أي جهد يُذكر.

تعد ثقافة الصورة ـ التلفزيونية على وجه الخصوص ـ آخر مراحل الصيغ التعبيرية التي بدأت بمرحلة الشفاهية ثم مرحلة التدوين ثم مرحلة الكتابية وأخيرا مرحلة ثقافة الصورة، ولكل مرحلة من هذه المراحل خصائصها المميزة وهي خصائص لا تزول مع ظهور مرحلة جديدة، بل إن آثارا من الصيغ تبقى وتظل فاعلة حتى مع ظهور صيغ جديدة[2].

يؤمن **الغذامي** أن الصورة التلفزيونية لغة من نوع جديد وخطاب حديث له صفة المفاجأة والمباغتة والتلقائية مع السرعة الشديدة ومع قوة المؤثرات المصاحبة وحدية الإرسال وقربه الشديد حتى لكأن المتلقي في الحدث المصوَّر من دون حواجز[3].

---

1 المرجع السابق، ص 27-28.
2 المرجع نفسه، ص 9.
3 المرجع نفسه، ص 24.

إن «**الصورة تسحر ولها سحرية نافذة، وهي مثلما تبني فإنها تهدم، وهذا يجري بصورة سريعة ومباشرة، والسبب فيه أن الصورة قد أصبحت فعلا هي الأداة الثقافية المعبرة عن العصر**»[1].

ولذلك كله، يعتقد **الغذامي** أن ثقافة الصورة قد فتحت مجالا تعبيريا عريضا لفئات بشرية واسعة لكي تفصح عن نفسها، وهو ما لم يحدث من قبل، ومن ثم قامت معركة نسقية بين النخبة التي كانت تحتكر حقوق التعبير في السابق، وبين هذه الفئات بوصفها طارئا ثقافيا[2].

وعلى الرغم من ذلك الوعي الافتراضي الذي تمارسه الصورة، فإنها بالنسبة إلى المتلقي تبقى استهلاكية؛ لأنها لحظية من ناحية، ولا يُعمل المتلقي جهدا فيها للتأمل والتدبر والاستيعاب كما يفعل مع النصوص الأدبية.

2 – 6 الشاعرية:

يقترح **الغذامي** مصطلح الشاعرية مقابل (poetics) الذي اقترحه **جاكبسون** ويتركز سؤالها في : ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا؟ تأثرا بالمدرسة الشكلانية التي تحدثت عن أدبية الأدب. فالشاعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها إلى علم اللغة، وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات، أي علم السيمياء العام[3].

وهو يرى أن الشاعرية مفهوم شمولي تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها؛ لأن الأسلوبية تقوم على توصيف الخصائص القولية في النص، وهي تتناول ما هو في لغة النص فقط، ولا يعنيها ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر، وبالتالي فإن قضايا القراءة لا تعالجها الأسلوبية ولكن تهتم بها الشاعرية[4].

---

1 المرجع نفسه، ص 91.
2 المرجع السابق، ص 70.
3 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 22-23.
4 المرجع نفسه، ص 24.

إن الشاعرية انتهاك قوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم، فهي إذن سحر البيان بالمفهوم العربي[1]. ويُلمس هنا اقتراب مفهوم الانتهاك من مفهوم التغريب لدى الشكلانيين الروس، من حيث حديثهم بأن التغريب يعني تغريب الأشكال الأدبية وجعلها بعيدة عن الألفة.

يستعين **الغذامي** بالخصائص التي وضعها **جان بياجيه** وهي الضبط الذاتي والتحويلات والشمولية لتعميق فهم الشاعرية ، ويقول في ذلك : « **إنها بنية ذات سمة شمولية قادرة على التحكم الذاتي ومؤهلة للتحول فيما بينها لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي**».[2] فالأمر يتعلق بنيويا باستخراج الأنظمة الشاعرية من طرف المتلقي، بيد أن ثمة مشكلا قد يُطرح لأن المفهوم البنيوي يقترح على القارئ اكتشاف الأنظمة الشاعرية بنفسه بواسطة مبادئ البنيوية السابقة الذكر، وهذا يؤدي إلى ثبات الدلالة، في حين يتحدث **الغذامي** عن عدد لا يحصى من الدلالات يستخرجها القارئ، وهذا ما يعني أن القراءة الشاعرية أقرب إلى روح السيمياء منها إلى روح البنيوية.

تستمر القراءة الشاعرية أيضا (بنيوية – سيميائية) في حالة النص اليتيم الذي يفتقد إلى مؤلف معلوم ؛ لأن النص في هذه الحالة يفتقد السياق الأصغر الذي يكون مجهولا، وهذا ما يؤثر في تفسير القارئ للإشارات النصوصية، لأنه يعرف الجنس الأدبي فقط، أي السياق الأكبر، ومن ثم تفقد إشارات النص جانبا من إمكانات تفسيرها، وسيعتمد على أعراف جنسها فقط، ومع ذلك فالقراءة الشاعرية لا مفر منها[3].

2 – 7 حداثة النص:

يلح **الغذامي** على أن تكون الحداثة الحقيقية شيئا أصيلا في النص الجديد، لكنه يعترف في الوقت نفسه بأن هنالك إشكالية في

1 ينظر: المرجع نفسه، ص 27.
2 المرجع السابق، ص 24-25.
3 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 111.

هذه الحداثة؛ وسببها هو الفرد المنظِر الذي ينطلق من ثنائية الموروث/ العصر (الأصالة / المعاصرة)، فيختار ما يراه إيجابيا من الموروث، ويختار ما يتوافق مع منطلقاته التراثية، فيقدم تعريفا متكاملا للحداثة في فهمه، لكن المتلقي قد يتصادم مع هذا الاجتهاد ويرفضه، لأنه قد ينطلق من موروث مختلف مع موروث المنظر ، وقد تكون مصادرهما العصرية مختلفة أيضا فينشأ الاختلاف، ولن يحصل اتفاق في المصادر المختلفة إلا بتصفية هذه المصادر بشيء من الإخلاص[1].

وينعكس الأمر كله على النص الأدبي، فيتخبط النص الحداثي بين المؤلف والقارئ، ولتجنب الأمر والوصول إلى اتفاق حول مصادر الحداثة، يقترح **الغذامي** مقاربة قائمة على ثلاثة مداخل[2]:

1- يجوز الأخذ من الموروث لأنه قوة لا شعورية مثلما هو قوة شعورية.
2- الإقرار بأن الموروث العربي يشتمل على سمات جوهرية وثوابت مبدئية لا يمكن صرفها ولا تبديلها، وذلك مثل اللغة الفصحى بالنسبة للشعر الجاهلي.
3- قبول ضمني بوجود متغيرات مقابلة لتلك الثوابت ينبغي التكيف معها.

يُتوصل من هذه المداخل إلى أن الحداثة معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير، بين الزماني (الجماعي) والوقتي، ومثال ذلك القصيدة الحديثة؛ فالثابت فيها اللغة الفصحى بنظامها النحوي والصرفي والصوتي، والمتغير فيها مثلا نظام الإيقاع الحديث بدءا من التفعيلة المرسلة إلى الإيقاع المنساب في قصيدة النثر[3].

2 – 8 إمكانية التناص وامتلاك أفق توقع:

من الصفات اللازمة للنص الجديد أنه نص قائم على مبدأ التناص؛ ويستند **الغذامي** في هذا المبدأ إلى مدرسة النقد التشريحي، وهو يرى أن الكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج

1 ينظر: تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 12.
2 المرجع نفسه، ص 13.
3 المرجع نفسه، ص 14.

لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن المبدع، ويتمخض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب، ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص[1].

فالنص هو نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية خاصة في شقها اللاواعي، ومثلما أن النص ناتج لها، فإنه أيضا مقدمة لنصوص ستأتي، وهذا يجعل مبدأ تداخل النصوص منعطفا تمر به كل النصوص[2].

وتتولى القصيدة مثلا استحضار النص السالف لكي تستخدمه كأساس تتكئ عليه، وفي الوقت ذاته تقوم القصيدة بتدمير النص السالف لكي تجسده وتستثمره وتمسخه إلى خيال شبحي، كل ذلك من أجل أن تحقق القصيدة الجديدة مهمتها المستحيلة الممكنة بأن تصبح ذاتها أساسا لشعريتها. ولن يتحقق ذلك للقصيدة الجديدة إلا بالاستناد إلى النصوص السالفة وفي الوقت نفسه تدمير تلك النصوص[3].

أما أفق التوقع؛ فهو مفهوم يشير إلى منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما ـ قبل الشروع في قراءة النص ـ وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد حول نص محدد، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القراء عن نص أو نصوص، بحيث يستقبلونها وهم محملون حولها بهذه التصورات من سياق الجنس الأدبي، ويأتي النص المقروء إما ليؤكد هذه التوقعات أو ليعدلها أو ينقضها. ومن ثم تنشأ المسافة الجمالية التي هي مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء[4].

ويستخدم **الغذامي** أفق التوقع في مقاربته لنص **الحميدين " انتحار النقوش"** حين يطلب (يتوقع) منه الأقصى والأجمل، وهذا المفهوم يقترب من مفهوم المشاكلة والاختلاف؛ فكلما كانت

1 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 16.
2 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 115.
3 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 156.
4 القصيدة والنص المضاد : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1994م، ص 163.

المسافة الجمالية كبيرة، أي مقدار المخالفة بين أفق التوقع والنص سمي هذا اختلافا، وكلما قلت هذه المسافة أو انعدمت تطابق أفق التوقع مع النص وانتمى ذلك إلى المشاكلة[1].

2 – 9 الإيقاع الجديد:

يتميز النص الجديد بإيقاع جديد؛ فقد تخلى الشاعر عن البحور الخليلية النمطية المرسومة بإتقان، وهو ما يحفظ توازن النغمة والإيقاع في القصيدة القديمة، وهذا التخلي ليس بالأمر الهين، ولا بد للشاعر من تعويض تلك النمطية الموسيقية بإيقاع بديل لها، لذلك يلجأ إلى الإيقاع اللغوي إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى، تلك التي تحدثها الأفكار والصور والنغمات مما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر[2].

ويُغلب **الغذامي** القطب الصوتي للإشارة، ويعتقد أن الشعر يقوم ـ في الأصل ـ على الإيقاع الصوتي؛ فالشاعر الجاهلي كان يلقي الشعر شفاهة معتمدا على موسيقى ثابتة الحركات والسكنات ومحددة المقاطع والنهايات. وقد ورث الشعر العربي هذه السمة الصوتية عالية الإيقاع عبر أجياله، وهي سمة من أبرز سماته وأخطرها، ويجب الأخذ بها كاملة لإعطاء الإشارة كامل حريتها في إحداث الأثر[3].

يعتمد الإيقاع على توازن العناصر الذي يقوم على مبدأ التعارض الثنائي بينها؛ فالحركة في مقابل السكون والتوتر في مقابل الاسترخاء، والارتداد في مقابل التعاقب. وهذا يحدث فضاء داخل النص فيما بين عنصر وآخر، فتمتد المساحة بين العناصر، وينشأ بينها مدى زمني يجلب معه توترا يحتد حينا ويتراخى حينا آخر، بصفة متوالية تُقيم في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص، ويجد القارئ نفسه عندئذ منساقا وراء النص، وقد استحوذ عليه بإيقاعه، ويغفل تماما عن معانيه ودلالاته ومن الممكن أن يقرأ

1 ينظر: المرجع نفسه، ص 162-163-164.
2 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 149-150.
3 المرجع نفسه، ص 21.

المرء وسط ذلك كلاما لا معنى له دون أن يشعر، وذلك لاستحواذ الإيقاع عليه[1].

لهذا ينبغي تشجيع إيقاع القصيدة الحرة لأنه لا يستحوذ على القارئ ولا يلهيه عن الدلالة؛ فالأمر مرتبط ارتباطا كاملا بالمعنى، وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات، فيحصل عندئذ ضربان من الإيقاع في كل كلمة، أحدهما ذهني والآخر فني، وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسيا مؤثرا في ذهن المتلقي[2].

بناء على ما تقدم فإن أهم صفات النص الجديد هي مخالفة العمودية والمشاكلة وتحقيق الاختلاف والنصوصية والشاعرية والإيقاع الجديد وإحداث أفق توقع جديد، وإذا فُحصت العناصر السابقة فحصا دقيقا فإن النتيجة المستخلصة هو أن جوهر هذه الصفات يقع في مسألة المعنى والدلالة.

وتقع معادلة العمودية (المشاكلة) والاختلاف على هذا النحو[3]:

نص المشاكلة = الشكل + المعنى

خطاب غير أدبي

نص الاختلاف = الشكل + المعنى + الدلالة

نص أدبي شاعري جمالي، وهو موضوع الدرس الأدبي.

إن المعنى شيء في النص بإمكانيات دلالية تشتمل عليها عناصر النص الأدبي وتتحفز بها، وهو أيضا شيء من فعل القارئ يدركه ويلتقطه من داخل نسيج النص وليس من داخل بطن الشاعر الذي ينتهي دوره بالقول الشعري[4].

لقد انكسرت مركزية المعنى ـ في النص الجديد ـ ومركزية الذات، الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى مبعثرا على وجه النص ينتظر قارئا ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية[5].

---

1 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 25.
2 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 15.
3 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 44.
4 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 112.
5 المرجع نفسه، ص 103.

عقد **الغذامي** مقارنة بين مصطلحي المعنى والدلالة ، يمكن إجمالها في هذا الجدول[1]:

المعنى	الدلالة
▪ ثابت و محدد ومعجمي ▪ خاضع لنية المؤلف ▪ يورث تاريخيا ▪ جاهز ▪ سابق ▪ خاضع لمعيارية الصحة والخطأ	▪ مطلقة ▪ ما يفهم القارئ من النص ▪ إفراز متجدد ▪ استنباط من القارئ ▪ لاحقة ▪ لا وجود لسلطة خارجية لأن قيمتها في ذاتها
صفات النص المغلق (العمودي)	صفات النص المفتوح (الجديد)
النتيجة : المعنى ثابت يحقق المشاكلة	النتيجة:الدلالة متغيرة تحقق الاختلاف

3 - القارئ المختلف:

قبل أن أتعرض لمشروع القارئ المختلف كما سعى **الغذامي** أن يحققه في أغلب أعماله الأدبية ، يستحسن أن أتعرض لبعض النماذج العربية في العصر الحديث؛ التي هي كثيرة لكن أغلبها يأخذ من النظريات الغربية أخذا حرفيا، وبعضها يستثمر هذه النظريات، وسأركز بصورة أساسية على تصور **طه حسين** على سبيل الاستئناس.

1 ينظر : الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 210.

3 – 1 القارئ عند طه حسين وآخرين:

تقع دائرة التواصل الأدبي عند **طه حسين** إنتاجا واستهلاكا، كتابة وقراءة في دائرة الحياة الأدبية وهي شديدة التوازي والالتصاق بالحياة اليومية، فالذين يقعون ضمنها يعيشون للأدب وبالأدب سواء كانوا عند طرف الإنتاج أو التلقي فالأديب يمارس حياة عامة بمقدار ما يمارسها القارئ عندما يتصل بعمله[1].

أوشك **طه حسين** ـ حسب **صلاح فضل** ـ أن يقترب من مفهوم في نظرية القراءة، في ممارساته العملية وهو مفهوم " نقطة الرؤية المتحركة"، بمعنى أن النص في حقيقة الأمر لا يمثل سوى افتتاحية لإنتاج المعنى وحالات الكفاءة الفردية للقراء هي التي تؤدي إلى تجهيز العمل الأدبي، ويستشهد **فضل** في ذلك بقول **طه حسين** : إنما أريد أن ألاحظ أن هذا الكتاب إن صور شيئا فهو خليق أن يصورني أنا في بعض لحظات الحياة أثناء الصيف الماضي أكثر مما يصور **المتنبي**، كما أن ديوان **المتنبي** إن صور شيئا فإنما يصور لحظات من حياة **المتنبي**[2].

وهذا راجع لكون الحياة في تغير مستمر والعقل في رقي متصل، ومن ثم فإن القراءة لا تمضي على نسق واحد ولا تعني قبول ما يسطره الكتاب والتسليم به، بل تتطلب من القارئ اتخاذ موقف نقدي مما يقرأ[3].

ينظر **طه حسين** إلى الأدب نظرة متكاملة، فهي تتألف من المؤلف و النص والقارئ، ولكل واحد دور يؤديه لا ينبغي له أن يتخلى عنه؛ فالأديب ليس محتاجا إلى أن يرضي الناس عنه

1 قراءة الصورة وصور القراءة: صلاح فضل، ص 32.
2 المرجع نفسه، ص 32-33.
3 المرجع نفسه، ص 30.

فحسب، ولكنه محتاج إلى أن يرضوا عنه ويسخطوا عليه، وإلى أن يعرفوا من أدبه وينكروا، وإلى أن يثنوا عليه وينقدوه[1].

وليس عليه شيء إذا لم يفهمه القراء الذين لم تكتمل أداتهم عن المعرفة ولم يعظم حظهم من الثقافة، وإنما على هؤلاء أن يكملوا معرفتهم ويعظموا حظوظهم من الثقافة شأنهم في ذلك شأن الذي قال **لأبي تمام** ذات يوم : لم لا تقول ما يُفهم؟ فأجابه **أبو تمام** : ولم لا تفهم ما يُقال[2].

فالأدب يكره اليسر في الإنتاج ويكره اليسر في الاستهلاك أيضا، وهو يريد من الأديب أن يتأنى في الإنشاء، ويريد من القارئ أن يتأنى في القراءة، فهو جهد مشترك يجب أن يحمل عبئه المنتج والمستهلك جميعا[3].

ويرى بعض الباحثين أنه من عناصر الخطاب الحداثي عند **طه حسين** محاولته التأسيس للنص المفتوح والدلالة المفتوحة غير النهائية، وذلك في مواقفه ونظراته في تقريب النص الأدبي القديم. فقد أصل في قراءاته للشعر الرؤية المفتوحة الممتدة إلى غير نهاية التي تحتمل أكثر من فهم، وأكثر من توجيه قرائي[4]. ويكون هذا صحيحا بشرط أن يكون للمعنى قرائن في النص تضبط حدوده العامة وألا يكون مفتوحا إلى حد العبث، لأن **طه حسين** لا يقبل ذلك.

يذهب **طه حسين** إلى أن الكتاب والقراء قد كثروا وسيزدادون كثرة من يوم إلى آخر، وأن الأدب قد شاع وسيزداد شيوعا مع الثقافة والعلم، وأن الوصول إلى طبقات القراء والمثقفين على اختلاف حظوظهم من القراءة شاق عسير يحتاج من الوسائل والأدوات إلى ما لا يتاح إلا بعد الجهد والتكلف[5].

ورغم أن بعض الكتاب الشباب يكدون ويجتهدون وينتجون إلا أنهم لا يجدون صدى لجهدهم وكدهم إلا صدى خفيا يتردد في

---

1 خصام ونقد : طه حسين، ص 23.
2 المرجع السابق، ص 37.
3 المرجع نفسه، ص 32.
4 الخطاب الحداثي العربي : محمد بن مريسي الحارثي، ص 88.
5 خصام ونقد : طه حسين، ص 32-33.

نفوس القراء حين يقرأون فيرضون أو يسخطون، ثم لا يعربون عما وجدوا من الرضى والسخط لأنهم ليسوا نقادا ولا كتابا، وإنما هم قراء يأخذون ما يُقدم إليهم، فإذا فرغوا منه انصرفوا إلى غيره، وانصرفوا إلى أعمالهم ونسوا ما قرأوا كما ينسون ما يأكلون ويشربون[1].

فلا يجب أن يخدع الأديب نفسه إذا ظن أنما يكتب لنفسه ليُرضي قلبه وعقله وذوقه، فهو لا يكاد يأخذ في الكتابة حتى يحس الحاجة الملحة إلى أن يقرأ الناس ما يكتب ومن طبيعة نفسه أن يتصل بالناس ليقرأوه ويشاركوه في الحس والذوق والشعور[2].

ولأجل ذلك عليه أن يثير أمام قارئه ضروبا كثيرة من المشكلات الفردية والاجتماعية التي تدعو إلى التأمل والتدبر وتعمق التفكير، وتخرج القارئ لبعض الوقت من هذه الحياة الفاترة المطردة المملة التي يحياها في هذا العصر الحديث، وتشعره بأن له عقلا حيا يستطيع أن يفكر وأن يتدبر وأن يقول بعد التفكير والتدبر وإطالة الروية [3].

كما ينبغي على الكتاب أن ينتجوا أعمالا فنية تلائم المذاهب القديمة أو المذاهب الجديدة، ويكثر النقد لأولئك وهؤلاء، ويقرأ الناس كلام النقاد، ويسعون إلى هذه الآثار الفنية فينظرون ثم يرضون أو يسخطون. وبالتالي تتصل الحياة الخصبة بين جماعات الشعب وبين أصحاب الفن[4].

ولأجل اتصال الحياة الخصبة ينبغي محاربة ظاهرة الكسل العقلي التي ظهرت عند الشعراء أولا، ثم انتقلت منهم إلى القراء، ثم عادت من القراء إلى الشعراء، فأنتجت فساد الشعر والذوق والخلق معا، وحالت بين هذا الفن الأدبي وحقه من التطور والتجديد[5].

---

1 نقد وإصلاح : طه حسين، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1960م، ص 109.
2 خصام ونقد : طه حسين، ص 23.
3 نقد وإصلاح : طه حسين، ص 75.
4 المرجع نفسه، ص 177.
5 حافظ وشوقي : طه حسين، مكتبة الخانجي، [د.ط]، القاهرة، مصر، [د.ت]، ص 136.

تنتقل ظاهرة الكسل عند القراء من عند الشعراء، فيصيبهم هذا الكسل العقلي فيفسد عليهم ذوقهم الأدبي فيحبون لونا معينا من الشعر اليسير ويكتفون به، بل يعجزون عن قبول أي شعر آخر فيه أثر من آثار الحياة العقلية القوية، مثلهم في ذلك مثل الرجل الذي عود معدته لونا من الطعام اليسير السهل الذي لا يغذي ولا يجهد، ومن هنا لا يميل القراء إلى هذا الشيء القليل من الشعر القديم[1].

رسم **طه حسين** نوعا ـ يمثل طائفة لا بأس بها من القراء، وربما صارت الآن هي الفئة الغالبة ـ من القراء الذين يرفضون القديم في عصره وجعله في صورة قارئ يحاوره : « **قال صاحبي وهو يحاورني : إنكم لتشقون علينا حين تكلفوننا قراءة شعركم القديم هذا ، وتلحون علينا فيه، وتعيبوننا بالإعراض عنه، والتقصير في درسه وحفظه وتذوقه، لأنكم تنكرون الزمن إنكارا، وتلغونه إلغاء، وتحسبون أننا نعيش الآن في القرن الأول قبل الهجرة أو بعدها، ونستطيع أن نأتي من الأمر ما كان أهل ذلك الزمان يأتون، وأن نحس كما كانوا يحسون، ونشعر كما كانوا يشعرون، ونفهم من أجل ونذوق ما كانوا يقولون[...] فأنتم إذن تعرفون أن حياتنا غير حياة هؤلاء الناس وأن أطوارنا غير أطوارهم وأن الصلة قد انقطعت أو كادت تنقطع بينهم وبيننا، ولاسيما بعد أن أقبل العصر الحديث، وحمل إلينا الحضارة الحديثة، وما تفرض على الناس من أساليب الحياة والتفكير، فباعد بيننا وبين القدماء**»[2].

ويشبه كلام هذا الصاحب القارئ الذي تحدث عنه **عبد الكريم يحي الزيباري** وسماه القارئ الأنثى؛ معرفا إياه بأنه القارئ الكسول، المدلل الذي يبحث عن السجع والمعاني السهلة، ولا يريد أن يصدع رأسه بالتفكير، فهو قارئ غنج لا يريد مشاكل بل يريد حلولا[3].

---

1 المرجع السابق، ص 134-135.

2 حديث الأربعاء : طه حسين، دار المعارف ، ط14، القاهرة، مصر، [د.ت]، ج1، ص 9.

3 الشنفرى والقارئ الأنثى : عبد الكريم يحي الزيباري، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عُمان، 1432هـ - 2011م، ص 273.

يرد **طه حسين** على هذه الطائفة الكسولة من القراء بقوله :«**أنتم تريدون الراحة دون أن تتكلفوا في سبيلها التعب، وتلتمسون اللذة دون أن تحتملوا في سبيلها الألم. تريدون أن تسعوا في الحدائق دون أن يعوقكم التفاف الشجر، والتواء الأغصان، وقيام هذه العقبات التي يكلف بها الذين يحسنون فن النزهة، ويتذوقون الجمال الحر. أنتم تريدون أن تُهيأ لكم لذة الفن تهيئة وأن يوضع لكم الطعام في أفواهكم والعلم في قلوبكم**»[1].

أجمعت جملة من الدراسات (دراسة الأدب العربي مصطفى ناصف والمرايا المتجاورة لجابر عصفور ...) على أن **طه حسين** هو زعيم النقد الانطباعي حتى وهو في عز التحامه التاريخي بالنص الأدبي[2]، وأنه يصنف من أنصار الاتجاه التجديدي رغم ذلك فإنه لا يمقت القديم ولا يرفض الحديث، وإنما يرى نفسه في الوسط بينهما، ويرى أن لغته يجب أن تكون مرآة صادقة لنفسه، ولن تكون مرآته كذلك إذا كانت قديمة جدا أو حديثة جدا[3].

ويقول في هذا الصدد : « **أما أنا فقد سجلت غير مرة، وأسجل الآن أني مدين بحياتي العقلية كلها لهذين الأستاذين العظيمين : سيد علي المرصفي الذي كنت أسمع دروسه وجه النهار، وكارلو نالينو الذي كنت أسمع دروسه آخر النهار. أحدهما علمني كيف أقرأ النص العربي القديم وكيف أفهمه وكيف أتمثله في نفسي وكيف أحاول محاكاته، وعلمني أحدهما الآخر كيف استنبط الحقائق من ذلك النص وكيف ألائم بينها وكيف أصوغها آخر الأمر علما يقرأه الناس فيفهمونه ويجدون فيه شيئا ذا بال**»[4].

كان أستاذه **سيد بن علي المرصفي** يضع كلا من مسلم بن الوليد وحبيب بن أوس وأبي الطيب المتنبي وأبي العلاء المعري في منزلة الذين يتكلفون البديع ويخضعون المعنى للفظ ويتعمقون

1 المرجع السابق، ص 15.
2 مناهج النقد الأدبي : يوسف وغليسي، ص 10.
3 حديث الأربعاء : طه حسين، ج3، ص 12.
4 نقد وإصلاح : طه حسين، ص 167.

في درس مذاهب الفلسفة ولم يخل كلامهم من يونانية تباعد بينهم وبين مذاهب العرب، لذا فدراستهم حمق وخطل، والإعراض عنهم إلى شعر المطبوعين إصابة وتوفيق[1]، وهو ما لم يقتنع به **طه حسين**، والحق أن من يقرأ الشعر الجاهلي والأموي والعباسي ـ المطبوع والمصنوع على حد سواء ـ يرى فيه قربا من الطبيعة وبعدا عن التكلف وحياة للحس والعاطفة والعقل، ويجد في هذا الأدب حياة[2].

لقد جعل **طه حسين** من نفسه نموذجا للقارئ المثالي الذي يجمع بين القديم والحديث بشكل يقوي القديم ويستثمر الحديث، ولا شك أن هذا النموذج يصح أن يكون عند القارئ العربي اليوم لأن المشهد الأدبي ـ كما أشرت في القارئ الواقعي في الفصل الثالث ـ في أشد الحاجة لمثل هؤلاء القراء.

وفي هذا السياق، يرفض **طه حسين** أن يكون هناك ذوقان: ذوق أدبي بين الكتاب وجمهور الناس، وذوق أدبي آخر خاص بين الأدباء أنفسهم ويجزم بأن الذوق ينبغي أن يكون واحدا لا يتغير بتغير القراء ومستوياتهم، وإنما ما يتغير هو الأسلوب[3].

وفي الوقت نفسه، على الكاتب أن يصطنع أسلوبا يلائم عصر قارئه؛ فلسنا «**نعيش عيشة الجاهليين، فمن الحمق أن نصطنع لغة الجاهليين، ولسنا نعيش عيشة الأمويين ولا العباسيين والمماليك، بل لسنا نعيش عيشة المصريين في أوائل القرن الماضي [** يقصد القرن التاسع عشر**]، فمن الإسراف أن نستعير لغات هذه الأجيال وأساليبها لنصف بها أشياء لم يعرفوها، وضروبا من الحس والشعور لم يحسوها ولم يشعروا بها**»[4].

وهذا ينطبق على النصوص في الآداب الأجنبية؛ فالإلياذة كانت مثلا أعلى لليونان لأنها حققت لهم هذا الجمال في أجمل صورة يونانية ممكنة، لاءمت نفوسهم واتصلت بأذواقهم، ولكنها لا

---

1 تجديد ذكرى أبي العلاء : طه حسين، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، 1963م، ص 7.

2 ينظر: حافظ وشوقي : طه حسين، ص 9.

3 ينظر : حديث الأربعاء : طه حسين، ج3،ص 15-16.

4 المرجع نفسه، ص 10-11.

تحقق لنا نحن المثل الأعلى، لأنها على حظها من الجمال الخالد لا تتصل في شكلها وصورتها بنفوسنا وأذواقنا، لغتها ليست لغتنا، وخيالها لا يتصل بحياتنا الحاضرة، فنحن نشعر حين نقرؤها بالجمال، ولكننا نشعر شعورا ناقصا أقل من شعور اليونان القدماء به حين كانوا يقرؤون الإلياذة[1].

لذلك يذهب إلى أن هناك ذوقين فنيين للقراء؛ ذوق عام يشترك فيه أبناء الجيل الواحد في البيئة والبلد الواحد لأنهم يتأثرون بظروف مشتركة تطبعهم جميعا بطابع عام مثل ذوق أهل مصر وأهل الشام وفلسطين وإفريقيا الشمالية الذين يعجبون بطائفة من الآثار الفنية. والذوق الفني الثاني يتأثر بهذا الذوق العام، ولكنه مع ذلك متأثر بالشخصية الفردية[2].

يعلم **طه حسين** حق العلم أن النصوص الأدبية لا تطعم جائعا ولا تكسوا عاريا ولكنها تسلي البائس عن بؤسه، والمحروم من حرمانه إن كان له قلب، لأنها تمس مسائل تعني الروح وحده ولا تعني الجسم[3]، ولذلك يرفق بقارئه أشد الرفق؛ فهو يمتلك طريقة حسنة في تشويق القارئ إلى النص الأدبي، إذ يأخذ بيد قارئه ويجعله يلمس المعنى لمسا وتتحول الأشياء من واقع مرئي إلى صور ملموسة، فيتحول المعنى إلى جسد ملموس، فخطابه تحويل المعنى من عالم الإضمار إلى عالم الحس[4] .

ويستشهد **الغذامي** في ذلك بهذا القول **لطه حسين "** يشغلهم بالحياة عن الحياة أو قل يشغلهم بالخوف على الحياة من الحياة أو قل يشغلهم بحب الحياة عن الحياة" ، ويرى **الغذامي** هنا أن **طه حسين** يلاحق أجزاء المعنى ويجرها جزءا جزءا ولا يدع أي جزء منها يفلت من يده فهو يلمس المعنى من كل ركن من أركانه ويجلبه مجزءا ليضعه بين يدي القارئ كاملا غير منقوص[5].

---

1 شوقي وحافظ : طه حسين، ص 27.
2 المرجع نفسه، ص 38.
3 خصام ونقد : طه حسين، ص 74.
4 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 179.
5 من الخيمة إلى الوطن: عبد الله الغذامي، دار علي محمد العمير، ط1، جدة، السعودية، 2004م، ص 62.

يرجع **الغذامي** مسألة تلمس المعنى عند قارئ خطاب **طه حسين** إلى كونه أعمى؛ حيث يتعرف على الكائنات بواسطة اللمس، الذي يقوم على تتبع أجزاء الجسد جزءا جزءا ولا يمكن للأعمى أن يدرك إدراكا كليا بنظرة خاطفة، وإنما يحتاج إلى تلمس أطراف الجسد وأجزائه واحدا واحدا[1].

وهو لا ينفك يشير إلى مسائل طريفة تخص القارئ وحيثيات القراءة ومن ذلك تأثير السفر والارتحال في القراءة؛ فهو يقول إنه قد يظهر للنظرة الأولى أن بعد المكان لا يؤثر في كتابة الكاتب، ولكنك إذا قرأت هذه الفصول فستتبين في غير شك أن النأي عن الدار والتنقل في أقطار الغربة يثيران في نفس الكاتب من العواطف والخواطر ما لا تثيره الإقامة والاستقرار. وهذا ما يميز قراءة القارئ، فما نقرأه في السفر يختلف عما نقرأه في الإقامة[2].

لا يبتعد **عبد الرحمن بن محمد القعود** كثيرا عن أفكار **طه حسين؛** فهو يرى أنه يجب دعوة المتلقي بأن يغمر نفسه في مسؤولية التلقي مثلما ينغمس الشاعر في مسؤولية الإبداع، لكن مسؤولية التلقي لا تكتسب شرعية الإجراء وإلزاميته إلا بعد أن ينجز الشاعر مسؤولية الإبداع وفق معايير لا مشاحة فيها، وإلا فالمتلقي غير مسؤول عن كثير مما تلفظه المطابع والأفواه من شعر غث بارد أو معمى لا يمكن حتى تأويله[3].

إن القارئ لم يعد قارئا للاستهلاك والتقبل السلبي، بل أصبح قارئا تجبره ظروف بعض النصوص الإبداعية والزمنية على أن يكون له تأثير في النص مثلما للنص تأثير فيه، فبعض النصوص يناسبها أن تكون العلاقة بينها وبين القارئ علاقة تبادلية من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص[4].

ولا يجب على القارئ هنا أن يصر على الخروج بمعنى أو فكر محدد من القصيدة، لأن ذلك يعيق التلقي ويفسد تذوقه للشعر

1 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 179.
2 قراءة الصورة وصور القراءة: صلاح فضل، ص 31.
3 في الإبداع والتلقي: عبد الرحمن بم محمد القعود، ص 178.
4 المرجع نفسه، ص 179.

ومتعته به[1]، فالتلقي المسؤول هو أن تتم عملية التواصل الأدبي باشتراك المتلقي اشتراكا إيجابيا مع النص، وكلما كان القارئ صادقا ومخلصا في هذا الاشتراك خرج بنتائج باهرة ترفعه إلى مستوى الإسهام في إبداع العمل الشعري نفسه[2]، دون أن يفرض معنى مسبقا على النص.

فصعوبة الإبداع ـ كما يرى **القعود** ـ لا تكافأ بسهولة التلقي، وبخاصة بعد أن أضحت للكتابة والقراءة تقنيات وتقاليد بلورها طول الممارسة، وبعد الطوارئ والمتغيرات الجديدة التي حلت بالنص الشعري فخلخلت بنيته الإيقاعية واللغوية والمضمونية، وبعد أن ظهر في خضم التحول المعقد للحضارة متلقون ذوو خلفيات ثقافية لا تفتقر إلى العمق وقدرة الاختراق[3].

يرى **حسين خمري** أن القارئ لا يواجه النص العيني معزولا ووحيدا بل يواجهه من خلال الأنظمة النصية المترسبة في لاوعيه ومن خلال ذكرياته، أي أن كل قراءة هي قراءة تناصية[4]، ويقود ذلك إلى القراءة المنتجة والنشطة وهي التي تؤسس تاريخيتها (historicité) ولا تذوب في القراءات السابقة عليها أو المتزامنة معها[5].

لكن القراءة تتسم بالعنف إذا كانت قراءة استعمالية، أي توظف النص لإثبات قضية أو نفيها، وعندما يقوم القارئ بفرض تصوراتها ومفاهيمه على النص فيعطل وظائفه. وهذا العنف هو انحراف بالمعنى الأخلاقي، لأن القارئ لا يرى في النص إلا ما يهمه[6].

في حين أن القراءة التي يتطلبها النص هي القراءة التي تستضيف النص، فتعقد معه صلات حميمة تتمكن من خلالها أن

---

1 المرجع نفسه، ص 187.
2 المرجع السابق، ص 177.
3 المرجع نفسه، ص 178.
4 متخيل النص وعنف القراءة: حسين خمري، ص 353.
5 المرجع نفسه، ص 355.
6 المرجع نفسه، ص 360-361.

تحل رموزه، وتفك شفرته، وترده إلى سياقه، ومثل هذه القراءة تفرض على القارئ أن يكون ذا وعي وخبرة بهذا الذي يقرؤه[1].

إلى جانب ذلك، يقترح بعضهم نماذج من القراءة تحاول أن تكون عامة للنص الأدبي نحو القراءة الحرة الشمولية **لصالح جديد؛** وهي قراءة تبحث دوما عن خفايا النص مستندة في ذلك إلى الثقافة الواسعة للقارئ والخلفية الفكرية العقدية والموقف من النص كإبداع، ومن العملية الإبداعية كواجب ورسالة تؤدى. إن القراءة الحرة الشمولية ـ حسب صاحبها ـ هي أكثر القراءات جرأة على تفجير النص، وتحويل رموزه وإشاراته وحركاته وسكناته إلى عالم صاخب وحيوي تستحيل معه الرتابة والجمود[2].

وآداب ضبط القارئ والقراءة في هذه القراءة هي ألا ينخدع القارئ بالنصوص لشهرتها أو لعدمها، كما يجب أن ينظر إلى النص وفق سياقه الزمني والثقافي والعلمي والنفسي والاجتماعي وكل عنصر يدعم الآخر.

فالعامل الزمني يفرض على القارئ أن يفكك النص إلى وحدات وأجزاء زمنها الأصلي، ثم إعادة تركيبها وفق سياقها التاريخي الجديد الذي يتخيله القارئ ويتوقعه[3]. وهذا يعني إعادة بناء أحداث النص (معنى النص) من قبل المتلقي الذي يمتلك السلطة الكاملة في عملية التركيب.

أما العامل الثقافي والعلمي فيضبطان القراءة، ويوجهانها لأن النص يرتبط بتيار الثقافة، وبتيار العلم، وعلى المتلقي الفطن أن يدرك ذلك ويستوعبه حتى تكون القراءة عادلة. ويسبر القارئ في العامل النفسي أغوار النص ويحلل رموزه، ولا يحلله نفسيا إلا بعد أن يتشربه ويحوله إلى ذاته وبعد ذلك لا بأس أن يطلع على سيرة المؤلف حتى يكتمل بناء المعنى[4].

---

1 أزمة الحداثة وأزمة التلقي : عبد الجليل الخفاجي، ص 41.

2 القراءة الحرة الشمولية (الرؤية والآفاق): صالح جديد، مجلة الفيصل، ع280، دار الفيصل الثقافية، 1420هـ - 2000م، ص 68.

3 المرجع نفسه، ص 69.

4 المرجع نفسه، ص 70.

وأخيرا العامل الاجتماعي؛ حيث إن كل نص هو في حقيقته شعور اجتماعي يحسه المبدع بحكم انتمائه إلى مجتمع، فالنص بخضوعه للعامل الاجتماعي وفق القراءة الحرة الشمولية يعمل جاهدا على تحقيق عدالة اجتماعية في ضبط قضايا المجتمع[1].

يقترح **ناظم عودة** ـ كنموذج قراءة ـ قراءة سماها القراءة الاستكمالية، وهي ليست كتلك القراءة المحايثة التي كرسها التحليل البنيوي من خلال موت المؤلف، وليست تلك القراءة التي كرستها جماليات التلقي من خلال التفاعل بين النص والقارئ، بل هي قراءة تفترض أن النص شبكة متداخلة من العلاقات النصية والفنية الأصيلة والجمالية المتغيرة والمرجعية المتخفية، والذاتية المقنعة والقارئية المضمنة والقارئية الخارجية، وبسبب ذلك فإن القراءة هنا تقوم بجهد لتفسير علاقات تلك الشبكة المتداخلة التي لم يكن تداخلها إلا لأغراض وظيفية تتعلق بالفن وبالإنسان[2].

ويحذر **رحمن غركان** من القراءة القبلية؛ وهي تلك التي يصدر فيها المتلقي عن توجهات مهيمنة عليه هي خارجة عن النص الذي هو بصدد تلقيه، وقد تكون تلك المهيمنات ذاتية تتصل بتعصبه لآليات اشتغال معين أو محددات تفكير موجه، أو قد تكون موضوعية تشير إلى هيمنة مرجعياته الثقافية على مجسات تلقيه أو تطلعات وعيه الاستقبالي، فهو إذا ما تلقى شيئا إنما يقرؤه في ضوء ما كانت تقرؤه المرجعية المهيمنة على تفكيره، هو يقرأ بوحي من قراءة الآخر. بمعنى أن قراءته هنا اتباعية تقليدية فهو لا يتواصل مع النص الإبداعي الجديد[3].

ويشير **علي حرب** في كتابه **نقد النص** (1993) إلى أن هناك قراءة تلغي النص، وقراءة أخرى تُلغي نفسها، ويؤكد أن القراءة لا بد أن تختلف عن النص المقروء؛ لأن القراءة التي تقول ما يريد المؤلف قوله لا مبرر لها أصلا، لأن الأصل أولى منها ويغني

---

1 المرجع السابق، ص 70.

2 نقص الصورة (تأويل بلاغة الموت): ناظم عودة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2003م، ص 22.

3 موجهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب : رحمن غركان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2007م، ص 41.

عنها، إلا إذا كانت القراءة تدعي أساسا أنها تقول ما لم يحسن المؤلف قوله، وفي هذه الحالة تغني القراءة عن النص، وتصبح أولى منه، وهكذا ثمة قراءة تلغي النص تقابلها قراءة تلغي نفسها هي أشبه باللاقراءة، ويعني بها القراءة الميتة التي هي نوع من اللهو أو الهذر أو الثرثرة[1].

وفي السياق نفسه، يتحدث **الجابري** عن القراءة الاستنساخية أو القراءة ذات البعد الواحد بأنها القراءة التي تقبل أو تريد الوقوف عند حدود التلقي المباشر، وتجتهد في أن يكون هذا التلقي بأكبر قدر من الأمانة أي بأقل تدخل ممكن، وهي تحاول أيضا أن تخضع نفسها للنص، تُبرز ما يبرز وتخفي ما يخفي لتقدم لنا صورة طبق الأصل إلى درجة كبيرة عن المقروء، أي تعبيرا مطابقا لوجهة النظر الصريحة المكشوفة التي يحملها[2].

وينظر **ناصف مصطفى** إلى القراءة كفن مواجهة الصعوبات التي يلقاها القارئ في تعرف نفسه والآخرين، وعليه أن يعي مقدار ما يستبعده من أفكار وتصورات سابقة واهتمامات وتداعيات الحياة كلها. وهي فن مواجهة ما يملك حتى لا يقع فريسة لطغيان المعنى أو فيضانه، لذلك وجب على النقاد فتح صدورهم لكل ما يقوله القارئ من تلقاء نفسه بمعزل عن فكرة التطبيقات والتقريرات المعدة من قبل[3].

وإذا كان هدف القراءة الأساس أو الوحيد مواجهة الحياة بطريقة أفضل، إلا أن كثيرا من الناس يكتفون بقراءة واحدة، وهم يعاملون الكتاب بطريقة خاصة، مثل عود الثقاب يشتعل لمرة واحدة أو مثل تذكرة القطار تُستعمل مرة واحدة أو مثل الصحيفة اليومية، ولكن قليلا من الناس يقرأون الكتاب مرات عديدة في حياتهم، وكثير من الناس يقرأون مضطرين؛ ذلك أن القراءة عندهم

1 إشكالية قراءة التراث: مصطفى بيومي، ص 78.
2 المرجع نفسه، ص77-78.
3 ينظر: اللغة والتفسير والتواصل: ناصف مصطفى، ص 294.

لهو ينصرفون إليه في الأسفار والمرض ولحظات الوحشة واستدعاء النوم[1].

لذلك فكثير منهم يبتهجون إذا وجدوا أن ما يقرأون واقعي أو قابل للحياة أو الحدوث؛ يبتهجون بهجة غريبة من بعض النواحي إذا رأوا كل شخصية تتحدث بلغة تميزها عن غيرها، أو رأوا مواقف تذكرهم بما صنعوا في الأمس القريب أو البعيد[2].

ويجد **صلاح فضل** القراءة فعلا خلاقا؛ فالقارئ شريك مؤسس في إنتاج المعنى، يبذل جهده ويوظف خبراته ومعارفه كي يدخل طرفا حقيقيا في لعبة المجاز والرموز، يمنح بقدر ما يأخذ ويكتشف كل مرة يقارب فيها النصوص شيئا جديدا لم ينتبه إليه من قبل، لأن جهازه المفاهيمي وحساسيته الجمالية وطاقاته التخييلية لا تتجمد عند نقطة واحدة[3].

ويرى **عبد الكريم شرفي** أن القارئ أو الجمهور المتلقي ليس مجرد عنصر سلبي، بل إنه ينمي بدوره طاقة فعالة تسهم في صنع التاريخ، ولن نتمكن أبدا من تصور حياة العمل الأدبي عبر التاريخ دون علاقاته بالمتلقين، ودون مساهماتهم الفعالة التي تمنحه باستمرار، وهي تحاول فهمه وتأويله ، أبعادا وإضاءات جديدة دائما[4].

وفي سياق القارئ الحقيقي أو الواقعي يقرر **حسن مصطفى سحلول** أنه من الصعب الإحاطة به حين نعده شخصا محددا؛ وذلك لأن ردود أفعاله أمام النص الأدبي تخضع لأسباب نفسية وأخرى اجتماعية وثالثة ثقافية متنوعة تنوعا شديدا، ويذهب إلى أن علم التحليل النفسي قد يساعد في استخلاص بعض الثوابت الكامنة في القارئ[5].

عمد بعض النقاد إلى استقراء ردود أفعال القراء من خلال دراسة ميدانية؛ مثلما فعل **حميد لحمداني** حين لخص أهم مستويات

---

1 المرجع نفسه، ص 287.
2المرجع السابق، ص 311.
3 قراءة الصورة وصور القراءة: صلاح فضل، ص 26.
4 من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: عبد الكريم شرفي، ص 161.
5 نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : حسن مصطفى سحلول، ص 41.

القراءة ووظائفها ـ في سبيل استقراء تلقي القصة القصيرة على طلبة السلك الثالث تخصص النقد الحديث ـ في هذا الجدول [1]:

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
▪ المعرفة الحدسية ▪ المعرفة الإيديولوجية ▪ المعرفة الذهنية ▪ المعرفة الابستمولوجية	▪ قراءة حدسية ▪ قراءة إيديولوجية ▪ قراءة معرفية ▪ قراءة منهجية	▪ التذوق – المتعة ▪ المنفعة ▪ التحليل ▪ التأمل – المقارنة – إدراك الأبعاد

3 – 2 القارئ المختلف عند الغذامي:

إن كثيرا من صفات هذا القارئ المختلف قد اتضحت في النص الجديد؛ ذلك أن مشروع القارئ المختلف يُتصور ضمن علاقة وطيدة بالنص، فهما يرتبطان ببعض ارتباطا وثيقا، فالنص المختلف يستدعي قارئا مختلفا بالضرورة، لذلك سأتحدث في هذا العنصر عن أهم صفات هذا القارئ مع التأكيد أن بعض ما يرد قد تمت إليه الإشارة سابقا.

3 – 2 – 1 القراءة عند الغذامي:

الحديث عن القراءة ـ القراءة الجادة ـ هو حديث عن المنهج؛ إذ إن أي قراءة لا بد أن ترتكز على منهج معين أو على أدوات إجرائية مستمدة من مجموعة مناهج، والأسئلة التي يطرحها القارئ تستدعي آليات قراءة معينة حيث ترتبط القراءة ارتباطا وثيقا بالمنظور الذي يحدد الطريقة التي يكتشف فيها القارئ النص والزوايا التي يتناولها من خلالها[2].

1 مستويات التلقي القصة القصيرة أنموذجا (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات): حميد لحمداني، ص 128.

2 تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة : ميساء الخواجا، ص 128.

وقبل التذكير بالمنهج الذي استند إليه **الغذامي** الناقد ينبغي التشديد على فكرة مهمة؛ وهو أن الناقد حين يصدر حكما جماليا على عمل فني فإنه يكون في أحد وضعين: إما أنه يحدثنا عن خصائص الشيء نفسه فيتبين فيه جمالا أو قبحا بحسب مفهومات عامة وخارجية للجمال والقبح، أي يحدثنا عن موضوعية الجمال والقبح في الشيء الذي عرض له، فهو عندئذ ناقد موضوعي. وإما أن يحدثنا عن إحساسه الخاص إزاء هذا العمل فيكون إحساسا الرضا والنفور حسيا، فهو عندئذ ناقد ذاتي[1].

وبالإسقاط على جهد **الغذامي**، فإنه يحاول أن يكون ضمن الفئة الأولى التي تسعى إلى تشريح النص داخليا وإثبات جمالياته وفق آليات النقد الثقافي ،أي بالكشف عن أنساقه المضمرة بصورة موضوعية ، بيد أن الانتقائية في النصوص والتعسف في التأويل يجعله أيضا ناقدا ذاتيا خاصة في الناحية التطبيقية. فهو موضوعي ـ نسبيا ـ في الناحية التنظيرية ، ذاتي ـ نسبيا أيضا ـ في الناحية التطبيقية.

إن للنقد وظيفة مستمرة تجاه القارئ هي تثقيفه أو على الأقل إحاطته علما بكل ما يحب من فن الأدب والفنون الأخرى وما يستتبع ذلك من سبل مقاربته ودرسه[2]، ولذلك كان هم كتاب **الخطيئة والتكفير** هو البدء بالنظرية وتسليح القارئ بها ليكون القارئ حكما وناقدا، وكذلك كان كتاب **النقد الثقافي** حيث كانت المقدمة التنظيرية مدخلا لدعوة القارئ لكي ينقد متسلحا بأدوات النقد الثقافي لمواجهة النصوص[3].

يستعرض **الغذامي** ثلاثة أنواع من القراءات أخذها من عند **تودوروف**، وهي[4]:

1 – قراءة شرح.

2- قراءة إسقاط.

---

1 الأسس الجمالية في النقد العربي : عز الدين إسماعيل، ص 16.

2 نقد ثقافي أم نقد أدبي : عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، ص 101.

3 ينظر : عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية : حسين السماهيجي وآخرون، ص 11.

4 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 105.

3 – قراءة شاعرية (poetics).

فقراءة الشرح فعالية قديمة جدا خدمت العلوم والمعارف الإنسانية وهي قراءة علمية تحرص على البقاء داخل حدود النص وهدفها الإيضاح والإفهام، والشارح وسيط بين النص والقارئ وكأنه يمارس وظيفة تعليمية[1].

وقراءة الإسقاط نوع من القراءة العتيقة والتقليدية لا تركز على النص ولكنها تمر من فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية[2]؛ لأن القارئ فيها يجلب إلى النص كل ما في ذاته من عقد وأوهام فيسقطها على النص، ويتشبث بأي معرفة جديدة ليجعل منها ثقافة للأدب حتى وإن كانت المعرفة غريبة، ولم تُمحَص بعد لتثبت مصداقيتها لهذا يسميها **الغذامي** مرض العصر وصرعة المتطفلين على الأدب، وهي أسوأ من قراءة الشرح لأنها مطية لكل متسلق وطفيلي على النص الأدبي[3].

أما القراءة التي ينصح بها القارئ المختلف فهي النوع الثالث لقراءات **تودوروف**، وهي القراءة الشاعرية؛ وجوهرها قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، حيث يكون النص خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد، لتكسر كل الحواجز بين النصوص، ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قديم[4].

وبعبارة أخرى، هي قراءة تبحث عن البنى الكلية للنص أو النصوص حسب تجليها في الصياغة اللغوية، وهذه البنى لابد أن تنبع من داخل العمل الأدبي، ويجب أن تكون مصادقة لروحه، فهي

1 المرجع السابق، ص 106. وينظر أيضا : الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 70.
2 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 70.
3 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 107.
4 الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي، ص 70.

وظيفة قرائية متطورة تسعى إلى تفكيك النص إلى عناصر داخلية من أجل إعادة تركيبها، لإدراك وظائف العلاقات بين العناصر[1].

ويظهر التأثير البنيوي في هذه القراءة، بيد أنه عمليا يصعب التفريق بين عناصر الداخل والخارج، فهل يعني الداخل التزام القارئ الحرفي بالدلالة النصية؟ بمعنى أنه لا يجوز له الوصول إلى دلالة إيحائية خارج بنية النص. وإذا فُحصت أفكار **الغذامي** فإن المستخلص منها يخالف الطرح البنيوي الصارم، ويقترب من الطرح السيميائي الذي يعد النص إشارات حرة يفككها القارئ وبذلك فهو يملك سلطة قوية في إيجاد الدلالة الإيحائية المخبوءة في النص.

إن ما يريده في قراءته الأدبية أن تكون قراءة تذوقية انطباعية بالدرجة الأولى، والحكم على جمال النص هو حق طبيعي أولي للذوق الأدبي السليم، ولا يمكن لقوانين العلم مهما حاولت أن تجعل ما هو غير جميل في الذوق جميلا وعلاقة المنهج هنا هي علاقة مصادقة فقط. فالجميل يتقرر من خلال التلقي المباشر، ويقرره القارئ المدرب أدبيا على القراءة التذوقية، وعندما يتقرر هذا الجمال، يأتي دور المنهج النقدي ليسبر أسرار هذا الجمال، وذلك بأن يستخدم وسائله المكتسبة معرفيا ليحلل بها ما تم إدراكه ذوقيا، ومن هنا تأتي الشاعرية ، التي هي اتحاد الذوق السليم مع المعرفة لبرهنة الجميل[2].

إنه يرى في القراءة مقاربة تشريحية (وقد سبقت الإشارة إلى عنصر التشريحية / التفكيكية عنده) تهدف إلى سبر أغوار المقروء واستكشاف بواطنه دون أن تدعي لنفسها وصول غاية لن تصل إليها[3]. وكل قراءة لنص أو لظاهرة بشرية أو كونية لا بد أن تواجه مأزق الزيادة والنقصان بتبدل القراءة، ولاشك أن الانتقال من التصور العيني إلى التصور الذهني ثم التمثل اللغوي هو تنقل

1 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 107-108.
2 المرجع نفسه، ص 109.
3 رحلة إلى جمهورية النظرية : عبد الله الغذامي، المركز الإنمائي الحضاري،ط2، حلب، سورية، 1998م، ص 6.

نوعي تتغير فيه الصور وتزداد المسافة ما بين الشيء كوجود عيني وما بينه كعبارة لغوية[1].

وليست القراءة لما هو مكتوب سوى وسيلة استقبال، وهي ليست غاية في ذاتها، لأنه سيحل محلها غيرها لأداء المهمة، وهذا ما جعل **المعري** و**طه حسين** ومن قبلهم امرؤ **القيس** يملكون ثقافة راقية مع فقدانهم لوسيلة القراءة (المكتوب) مما يعني أن القراءة الكتابية هي مجرد صيغة من صيغ التفاعل[2].

إضافة إلى قراءة **تودوروف** الشاعرية التي يدعم بها مشروع قارئه، يرى أن هناك افتراضات عديدة حول القارئ بعضها بالغ المحايدة (القارئ المثالي عند **ريفاتير** والقارئ النموذج عند **امبرتو إيكو**) وبعضها بالغ التطرف، جاء نتيجة لشروط بحثية وأخرى نتيجة لهجوم اعتراضي على اتجاهات نقدية حديثة[3]. فهو يرى القارئ النموذجي عند **امبرتو إيكو** إفرازا للنص؛ حيث تتمخض عنه القراءة مما يجعله قادرا على أن يحرر المقروء من قيود المؤلف الفعلي والقراءة الأحادية، ويعطي النص حقه في التعدد والتفتح[4]، إلى غير ذلك من أنواع القراء.

يعتقد **الغذامي** أن النظريات النقدية عموما لا تروم إيجاد قارئ جديد، إنما التعرف على قارئ موجود؛ ذلك أنه من مفهومات القارئ المثالي والنموذجي إلى الطفيلي والمضيف يمر القارئ بوصفه نظرية عن حاله وفعله، وكل ذلك التوصيف يحدث لا من أجل استحداث قارئ جديد لم يكن من قبل، وإنما ذلك كله أسئلة تستهدف الاستكشاف والتعرف على قارئ موجود منذ التاريخ القديم[5].

إذا كان **آيزر** يقول بأن هناك ثلاثة نماذج من القراء المعاصرين؛ أحدهم حقيقي وتاريخي، مستخلص من الوثائق الموجودة، والنموذجان الآخران افتراضيان: الأول مركب من

---

1 المرجع السابق، ص 5.
2 اليد واللسان : عبد الله الغذامي، ص 17.
3 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 151.
4 المرجع نفسه، ص 151.
5 المرجع نفسه، ص 157.

المعرفة الاجتماعية والتاريخية للفترة المعينة، والثاني مستنبط من دور القارئ المرسوم في النص[1]، فأين يمكن تصنيف نموذج **الغذامي؟**

يستبعد أن يكون القارئ المختلف الذي يطلبه هو القارئ المبيت في نية المؤلف، كما أنه ليس هو القارئ الضمني (مفهوم القارئ الضمني هنا مختلف عن مفهوم **آيزر)** وهو أيضا ليس القارئ المثالي ولا القارئ النموذجي وليس القارئ المضيف أو القارئ الطفيلي[2].

القارئ المختلف عند **الغذامي** هو صاحب الذوق السليم المسلح بأدوات منهجية معينة؛ كمفهومات الصوتيم والعلاقة واعتباطية الإشارة والاختلاف والأثر والنصوص المتداخلة والسياق والشفرة والشاعرية، وهي تصورات نظرية قوية الإشعاع وثاقبة الرؤية، مما يعين القارئ الواعي على مواجهة النص كمواجهة الفارس للحصان الأصيل[3]. فهو قارئ يمكن أن يكون حقيقيا يتولاه من يحقق هذه الشروط وتتجلى فيه صفات مشروع **الغذامي.**

إن للقارئ عنده دورا مهما كثيرا ما أُغفل؛ رغم أن الحقيقة البينة هي أنه لا نص دون قارئ، فالنص وجود عائم، ولولا القارئ لم يكن للنص قيمة، فالأهمية تتجلى فيما يوليه القارئ للنص، بشرط أن يستجيب النص لهذه الأهمية التي يحاول القارئ أن يسبغها عليه[4].

وعليه فلم يعد هذا القارئ مجرد متلق، لأنه لم يعد يقبل دورا آليا في النص، ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي[5]. ويظهر

---

1 فعل القراءة : آيزر، ص 22.

2 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 163. وهؤلاء أهم النقاد الذين تعرض لهم الغذامي وسيأتي ذكر بعضهم.

3 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 79. وهذه المفهومات هي في مرحلة الغذامي النقدية الأدبية قبل أن ينتقل إلى النقد الثقافي.

4 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 72

5 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 73.

هنا أنه يفرق بين مصطلحي القارئ والمتلقي، فالقارئ يتصف بالإيجابية والمتلقي بالسلبية. وهذه الإيجابية تكون في علاقته مع النص الجديد.

3 – 2 – 2 القارئ المختلف والنص:

أراد **الغذامي** ، وهو قارئ حصيف ، أن يكون ذلك القارئ الذي يمد النص بكل أسباب الحياة معتقدا أنه هو المنطلق والمآب، وأنه فضاء رحيب وغور عميق، وأن الكلمة فيه موحية لا منبئة وأن أثره في سحره[1]، لأن القراءة وحدها التي تحي النص وتنشطه وتحميه من الجمود والاندثار[2].

وبفضل النص الجديد فقد دخلنا «**إلى عصر ثقافي جديد هو عصر القارئ. ويكون الإبداع نفسه عملية قراءة للزمن وللكون، وعاقد الربط هو التشريح النصوصي إبداعا وقراءة؛ فالمبدع يشرح ذاكرته الحضارية مستندا إلى حسه الجمعي بذاته وبعالمه الدائر فيه عطاء وأخذا. والقارئ يشرح النص بناء على تلاحمه معه، بعد أن أصبح انبثاقا لغويا لعالمه الذي يشترك فيه مع المبدع، ومع الموروث الرافد للإبداع، ومع الحس الجمعي الذي صاغ فكره ووجدانه وتفاعل بهما مع النص**»[3].

والنص المفتوح هو ذلك الذي يحفز القارئ لكي يعيد كتابته، إنه يستفزه ويقلب عوالمه، مثلما يقوم القارئ أيضا باستفزاز النص وتحفيزه نحو التكون والتجدد والانكتابية من جديد[4].

يتجدد هذا النص ويتعدد مع كل قراءة، ويمكن القول إن النص رياضيا يساوي عدد القراء، فلو أن قصيدة واحدة قرأها ألف قارئ لصار عدد النصوص ألفا وليس نصا واحدا، لأن كل واحد منهم يفهم من النص فهما مختلفا غير ما فهم الآخر، حتى إن

---

1 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 413.

2 مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: مجموعة من الكتاب. تر/ رضوان ظاظا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص6.

3 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 59.

4 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 102.

الانسان نفسه في حالة من حالاته يفهم من نص ما غير ما يفهمه وهو في حالة أخرى[1].

يشبه الدخول إلى النص الجديد حالة الفروسية؛ فهو غزو وفتح، يتجه فيه القارئ نحو النص، الذي هو المضمار له، وإذا كتب القارئ عن تجربته هذه فهو إذن ناقد، وما الناقد إلا قارئ متطور غزا النص وفتحه، ثم أخذ يروي أحداث هذه المغامرة[2].

ودخول القارئ الناقد إلى النص هو مسعى لقلب السحر على الساحر لأنه كشف للمخبوء وتعتيم للمكشوف، إنه لا يكشف فقط ولكنه يغطي أيضا؛ أي أنه يسعى إلى مداهمة النص وقلب موازينه، ومن ثم البحث عن خفايا النص التي حاول الكاتب طمسها وتغييبها، وفي مقابل ذلك يسعى القارئ الناقد إلى تغطية المكشوف وإلغائه أصلا في النص، فالقراءة النقدية عمل مضاد لفعل الكتابة[3].

حين يستقبل القارئ النص فإنه يتلقاه حسب معجمه، وقد يمده هذا المعجم بتواريخ للكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه، ومن هنا تتنوع الدلالة وتتضاعف، ويتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، وتختلف هذه القيم وتتنوع بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة، وكل هذه التنوعات هي دلالات النص حتى وإن تناقض بعضها مع بعض، وهذه مقدرة ثقافية لا تُهيأ إلا للقارئ الصحيح[4].

ذلك أن النص وجود عائم، ويتحول إلى حضور عندما يتناوله القارئ فيفسر إشاراته ويقيم علاقات عناصره مع بعضها بعضا[5]، ويتحقق ذلك أولا حين تبدأ قراءة المكتوب، ثم اللفظ، واللفظ يحدث التصور الذهني عند القارئ عندما يستقبل هذه الإشارة، ثم يربطه بالصورة العينية[6].

---

1 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 73-74.
2 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 10.
3 الكتابة ضد الكتابة : عبد الله الغذامي، ص 8.
4 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 73. وما ورد عن القارئ الصحيح يخص القارئ ولا يخص القراءة، فلا يوجد شيء اسمه القراءة الصحيحة. ينظر: المرجع نفسه، ص 74.
5 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 104.
6 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 70.

ثم بعد ذلك يتدرب القارئ على الدخول والفهم والتفكير (في النص) لكي يبلغ مرحلة الذوق، وتربية الذوق القرائي هو ما تهدف إليه بعض مقولات الأسلاف **كأبي حامد الغزالي**[1].

لكي يحصل تفاعل إيجابي بين القارئ والنص لابد أن تكون العلاقات النصوصية متفاعلة داخل النص بتحريك من القارئ لطاقاتها المخبوءة، وإذا ما تحركت فإنها تؤسس الدلالة النصوصية المنبثقة عن فعل هذه الحركة، وتتسامى هذه الحركة ذات الوظيفة الخلاقة لتحتوي القارئ فيها، فتشكل تصوراته النصية مثلما فعل هو حينما شكل علاقاتها[2].

ولكي يمارس النص الأدبي وظيفته ويصبح مطلقا متجددا مع كل قراءة ينبغي أن يترك القارئ الإشارات حرة في النص ولا يفرض عليها مخزونه وخلفيته الثقافية، لأن لكل قراءة أثرا يختلف عن أثر القراءة الأخرى. وبعدد هذه الآثار يكون عدد النصوص؛ فالنص هو الأثر، والنص هو القارئ، وكل نص ينجح في تحقيق هذا الأثر هو النص الكتابي لأنه ذو قدرة على التجدد والانفتاح[3].

3 – 2 – 3 القارئ المختلف والقصيدة:

يدخل القارئ كعنصر فعال في القصيدة (نموذج للنص الجديد)؛ حيث يتحرك معها لا كنص يقول وإنما كمجرة من الإشارات الشاعرية تدل وتوحي وتنفث سحرها في مخيلة القارئ لتصنع أثرا جماليا يتمدد، فيكون شعرا فوق القصيدة، ودلالة فوق المعنى، وتكون الكلمة إشارة قابلة لكل أنواع الدلالات ومهيأة لأن توظف نفسها في أفق السياق الشعري المتجدد[4].

ولكي يتذوق القارئ القصيدة لابد أن يدرك أن للشعر نخوة تجعل القصيدة غيورة كأشد النساء غيرة وحصانة، فهي لا تسلم قيادها إلا لمن صدق في حبه لها، وأخلص في ذلك، وأتاها من أهم

1 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 101.
2 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 114.
3 المرجع نفسه، ص 20.
4 المرجع نفسه، ص 65.

أبوابها وهو باب اللغة، أو الإيقاع، أو الصورة ، مفردة أو مركبة، عندئذ سيجد القصيدة تتفتح أمامه باسطة يديها له[1].

ولهذا فإن المتلقي ـ الذي تشده ذاكرة شعرية لها حضورها القوي في بناء أفق توقعاته أمام جمالية نصية جديدة خرجت عن الألفة والعادة والذاكرة والتقليدية بلغة جديدة تكونت في مستويات متنوعة وظواهر فنية، وقضايا جديدة في إيقاع متميز ـ وجد صعوبة في التواصل مع هذه النصوص الجديدة، فأحدث ذلك اضطرابا في تقبل الشعر الحداثي[2].

وأسهم في اضطراب تقبل الشعر الحداثي أيضا تلك النقلة من مفهوم البيت إلى مفهوم القصيدة؛ إذ إنها سببت إرباكا للقارئ الذي نشأ على القصيدة التراثية، فظل ينظر إلى القصيدة على أنها مكونة من أبيات مستقل بعضها عن بعض، حتى فوجئ بالتغيير الذي طرأ في الوزن والقافية ، ثم اصطدم بعدم اكتمال الصورة في البيت الواحد من القصيدة الحديثة، فراح متهما الشاعر بالغموض، ولو أنه أخذ القصيدة كاملة لتغير الوضع[3].

ويزيد الاضطراب شدة احتكار السلطة الثقافية المشكلة من الشعراء على وجه الخصوص لحقوق الفهم وحقوق الذوق وتعزيز دور الفرد المطلق في المؤسسة الثقافية، وهذا مسعى يؤدي إلى تدجين المتلقي وإخضاعه لشروط النظام الذوقي والثقافي[4] فتفسد علاقته مع القصيدة.

أجد في هذا الرأي مبالغة؛ فالشاعر والمتلقي في القصيدة العمودية محكومان بأعراف شعرية وقوانين بلاغية، من يتعداها من الطرفين فهو خارج عن الشعرية والأدبية، ولا وجود لاحتكار وقهر من المؤسسة الثقافية العربية القديمة على وجه الخصوص بالشكل المبالغ فيه الذي أشار إليه **الغذامي.**

3 – 2 – 4 القارئ المختلف والمؤلف:

1 المرجع السابق، ص 166.

2 فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة (بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي) : عبد القادر عبو، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007م، ص 15.

3 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 144.

4 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 116.

يرى **الغذامي** أن المؤلف ـ السيد الأول ـ احتكر حقوق التفسير وحقوق الاختيار والتوجيه، ولما ضعُف سلطانه نشأت علاقة حوارية ما بين النص وقارئه، ونمت القراءة وصارت إبداعا ثقافيا وذوقيا، بفعل قارئ منتج يختلف عن القارئ القديم المستهلك، لكن الآليات السياسية الاجتماعية المتمثلة بالمدارس والصحافة والتلفزيون تسعى إلى عزل النصوص عن قارئها[1].

وقديما كان من أوضح علامات تسلط المعنى قولهم إنه في بطن الشاعر، وجعلت منه السلطة التراثية صاحب المعنى الأوحد، فهو يقول ويفسر، بل إنه يخفي والقارئ لا يملك إلا أن يقف صامتا مشدوها أمام سلطان الشاعر المطلق ودوره هو الاستماع والقبول والاستسلام للمعنى[2].

لكن دور المؤلف تغير بسبب تغير وضعية المعنى؛ فرحلة المعنى تبدأ من بطن الشاعر إلى بطن النص ثم إلى بطن القارئ، حيث إن بطن الشاعر مفهوم يكمل نية المؤلف، فالنية هي المعنى المبيت الكامن وراء الفعل ، ولن يكون للنية في العمل الأدبي من اعتبار إذا لم تنتقل من المؤلف إلى النص، فإذا انتقلت فعلا إلى النص فهي إذن نية النص وليست نية المؤلف، وسوف تكون نية للقارئ الذي يتفاعل مع النص، فتولد رحلة نوعية مماثلة: نية المؤلف – نية النص – نية القارئ[3].

لذلك يفترض أن تكون العلاقة النصوصية مع القارئ دون وسيط (وساطة المؤلف مثلا)، لأن محاولة التوسط هي غطرسة ثقافية تزعم لنفسها التعالي على القارئ، وتتخذ منه تلميذا يتلقى عنها ويستجيب لتعاليمها، ولهذا نجد القارئ عادة ينفر من هذا الصنيع ويزدريه لأنه يمس أهم العلاقات الوجدانية العربية من حيث تفاعل العربي مع الكلمة الجميلة والنص المعبر، والحق أنه لا قيمة لنص يعجز عن بلوغ مستوى التقبل الذوقي للقارئ، شريطة

1 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 123.
2 المرجع نفسه، ص 111.
3 المرجع نفسه، ص 141.

أن يحمل القارئ وعيا ثقافيا وذوقيا يمكنه من الحكم النصوصي الصحيح[1].

فإذا أسند فعل القراءة إلى القارئ دون وساطة المؤلف ورضي المؤلف الراعي برأي الرعية القراء فهذا فتح إبداعي لا يأتي منه سوى الخير و الجمال[2]. والمؤلف نفسه لا يستطيع أن يتحول إلى قارئ لنصه إلا إذا تمكن من نسيان نصه ومعرفته التامة به تجعله عاجزا عن الاندهاش أمام المقروء، لأنه يعرف كل ما على الصفحة من كلمات، وما سوف تؤول إليه من نتائج، لكنه إذا ما نسي المكتوب فإنه سيقرأ باندهاش وتعجب[3].

بيد أن المؤلف لا يمكن أن يغيب بصورة نهائية، لأن لكل مؤلف قرين من القراء يختبئ وراء نصه ويديره، ويشاركه في صناعة النص وتأليفه وهذا القارئ الضمني هو مؤلف ضمني[4]،بمعنى آخر أن المؤلف يكتب وفي ذهنه قارئ ما، قارئ يعرفه المؤلف ويخاطبه ويتعامل معه، بل قد يحدث أن الكاتب لم يكتب النص إلا من أجل ذلك القارئ، بطلب منه أو لمواجهته، لذا يحتل القارئ ذهن المؤلف ويتحكم فيه وهو المؤلف الضمني كما يرى **الغذامي**[5].

صحيح أيضا أن وعي المؤلف بقارئه قد بلغ حدا جعل **عبد القاهر الجرجاني** مثلا يدخل في حوار معلن معه : " فإن قلتَ : إن الأنس بالمشاهدة بعد الصفة..فالجواب أن المعاني ..."، **فالجرجاني** هنا يحضر قارئه الضمني ويتحاور معه ويستنطقه وكأنه يستوجبه[6]. ومع ذلك كله فإن المؤلف ينبغي أن يغيب جزئيا ليفسح المجال للقارئ لينتج الدلالة، وإذا حضر فإن دوره هو مثل دور القارئ ليس إلا.

3 – 3 صفات القارئ المختلف:

1 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 156.
2 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 135.
3 المرجع نفسه، ص 164.
4 المرجع نفسه، ص 150.
5 المرجع نفسه، ص 148-149.
6 المرجع نفسه، ص 149-150.

القارئ المختلف هو قارئ رحالة ، تاريخي وُجد منذ عصور اللغة المبكرة، أو على الأقل منذ ظهور نصوص توصف بالإبداعية، إنه يحضر ويغيب، يفهم ويسيء الفهم، يبني ويهدم، يُخلص ويخون، يتصرف مع النص في حرية تامة ، لا يتحكم فيه قانون ولا سلطة[1].

وهو لا يستسلم لما قيل، ويشاكس ويجادل ويختلف، ولأنه يختلف فهو يعيد صياغة سؤال الإبداع وسؤال النقد ويعيد صياغة المفهومات وترتيب الأولويات[2].

يدعو **الغذامي** القارئ المختلف إلى تلق جديد تفرضه الثقافة النصوصية الجديدة، وأن يترك التلقي النمطي العمودي؛ حيث يصدر النص فيه عن الشاعر كانعكاس للعالم الخارجي على وجدانه، ويعتمد على المحاكاة كما في الأدب الكلاسيكي، لذا يكون دور القارئ فيه استهلاكيا يتلقى النص بمعانيه وصياغته ليجد فيهما المعنى الجليل في اللفظ القليل[3].

وعلى القارئ المختلف أن يكون حرا وشرودا مثل النص؛ حيث وجوه الشبه بينهما كثيرة تبلغ حد التطابق، فيصبح القارئ والمقروء شيئا واحد. ولسوف تتداخل علاقات السبب والنتيجة في الفعل القرائي ويختلط ترتيبها، ولا يمكن تصور هذه العلاقة إلا بتقسيمها زمنيا إلى حالتين[4] :

ما قبل القراءة: النص سبب والقراءة نتيجة.

ما بعد القراءة: القراءة سبب والنص نتيجة.

ويلاحظ هنا تشابه بين فكرته وفكرة **آيزر** حول التفاعل بين النص والقارئ.

3 – 3 – 1 متغيرات القارئ وظروفه:

1 الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 163-164.
2 تأنيث القصيدة القارئ المختلف: عبد الله الغذامي، ص 103.
3 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 57.
4 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 158.

القارئ لا يأتي من فراغ ولا يتحرك على فراغ، إنه مسكون باللغة وبالنصوص وبالآخرين، فيتحقق التداخل والتمازج والمثاقفة، وتقع الحوافر على الحوافر وهنا تكون الموارِدة؛ حيث تتوارد العيون على النص مثلما تتوارد الإبل على حوض الماء. فتختلط الأنفاس وتتعاقب الأجيال[1].

كل قراءة تحمل في ثناياها اعتبارات الموقف واللحظة، وتلوينات المنظومة القرائية، وهي عملية معقدة، تخفي في ثناياها كثيرا من التقاطعات ذات المفعول الخفي في نتائج القراءة[2].

فالقراءة تؤثر فيها حالة القارئ النفسية والثقافية وسلطان بعض الإيحاءات الثقافية والاجتماعية لمجتمع القارئ، لكن **الغذامي** يرى الحل في القراءات المتكررة، لأن تنوع القراءة مع تنوع ظروفها تساعد على استكشاف بواطن النص واستكناه خفاياه، وهذا التكرار يعين على التأكد من سلامة تلقينا للنص ويقود إلى سلامة الحكم عليه[3].

ففي النص الحديث كأنشودة المطر **للسياب** تنشأ اسئلة لا جواب عنها سوى اجتهادات قرائية من القارئ تتغير وتتنوع وتختلف لا بموجب المزاج وتغيراته، ولكن حسب اختلاف الاستجابات الثقافية والمعرفية والذوقية من حال إلى حال ومن جيل إلى جيل مما يجعل النص إشارة حرة، ووحدة من نظام، ونقصا يتكامل، وقد كان من قبل إشارة مقيدة ونظاما مغلقا[4].

كما أن الوقوف على النص الجاهلي من الوجوه الأربعة : نسب النص، وذائقة الراوي، وأعراف النص، وتقاليد الشعر هي شروط قرائية تساعد على التمييز ما بين الصيغ النمطية وبين المعادلة الإبداعية والنسق العضوي، ولا بد من أخذ هذه الوجوه في كامل الاعتبار، بوصفها مقدمات ضرورية للفهم أولا ثم للتفسير[5].

---

1 المرجع السابق، ص 158-159.
2 فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى : حبيب مونسي، ص 216.
3 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 80.
4 القصيدة والنص المضاد : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1994م، ص 99.
5 المرجع السابق، ص 65.

بناء على ما تقدم يمكن إجمال أهم الصفات التي ركز عليها **الغذامي** في مشروعه في العناصر التالية : البدوي المترحل ، والمفسر ،والمتذوق، والحر، والقارئة الأنثى .

3 – 3 – 2 البدوي المترحل:

الكتابة من سمات المدينة المعروفة بالاستقرار، أما الترحال فرديفه الشفاهية الشعرية، وسمة الترحل هنا مشترك سلوكي بين الإنسان واللسان، بين البدوي والشعر؛ فالشعر يسري في تعاقب مستمر على الألسنة وعقول الرواة والحفظة، وبه تترحل الذاكرة تحت حماية القوافي والأوزان مثلما تترحل الأجساد بمعونة المطايا، هذه تترحل عبر الأماكن وذاك يترحل عبر الذاكرة[1].

ولقد أدرك البدو في كل مكان هذه الخاصية الثقافية للترحال، وهو وظيفة جمالية تبدأ بالأشعار والوقوف على أطلال المحبوبة، وتمتد إلى عبور الأرض كسياحة حرة وتنقل رومانسي وإبداعي ثري، وهو ما يملأ تراثنا الأدبي في ديوان ثري من الخيال والإبداع، وكل هذا يسير مع ضرورات المعاش بحثا عن الماء والعشب، مع ما ينتج عنه من حرية واستقلال تمثل قوة دائمة، ويكون الاستقرار نقيضا لهذا كله[2].

ولقد صار القارئ مثل البدوي المترحل الذي يتحرك في أرض الله الواسعة، حيث الأرض كلها حل ومرتحل له، يسير وراء العشب والماء حيثما صارا، لا يستقر إلا كي يهم بالرحيل، ويرحل متشوفا ومتطلعا ومتسائلا، وهو لا يحده حد ولا سلطة ولا قانون ، وهذا بالضبط ما يراد بالقارئ البدوي المترحل[3].

وينتج عن القارئ المترحل مؤلف مترحل، لكنه لا يترحل من مكان إلى مكان، إذ لا يملك هذه القدرة، ولكنه يترحل من عصر إلى عصر ومن ثقافة إلى ثقافة ومن تصور إلى آخر، ولا ريب أن شخصية المتنبي قد ترحلت في كثير من الأزمنة، كما مرت

---

1 القبيلة والقبائلية : عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2009م، ص 152

2 المرجع نفسه، ص 169-170.

3 ينظر : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 160.

بتغيرات جذرية في صورتها الذهنية والثقافية، حسب تغير المعارف والثقافات والأذواق مما يجعله مؤلفا نموذجيا[1].

3 – 3 – 3 القارئ المختلف مفسرا ومبينا:

إن لكل جنس أعرافه التي تحكم حركة النصوص فيه، وليس من الصواب قراءة قصيدة عذرية مثل قراءة إحدى حوليات **زهير**، أو أن قراءة قصيدة قفا نبك، مثل قراءة النهر والموت **للسياب** أو العكس، وليس الفرق هنا بسبب اختلاف الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه القصيدة[2]، ولكن الفرق يكمن في اختلاف الأعراف.

إن القراءة هي عملية دينامية وحركة كشف مستمرة، والنص الأدبي وسيلة جذابة لتلك العملية، والقارئ يجلب إلى العمل ضروبا معينة من الفهم المسبق وسياقا مبهما من القناعات والتوقعات التي يتم ضمنها تقييم خصائص العمل المتنوعة، حيث يختار عناصر من النص الأدبي وينظمها في وحدات كلية متصلة مُقصيا بعضها ومقدما بعضها الآخر[3].

ومادام الأمر على هذا النحو فإن إتقان السياق الشعري للجنس الأدبي مهم أهمية أولية لكتابة نص من ذلك الجنس، ومهم للقارئ أيضا؛ فالقارئ الذي لا يعرف لغة الجنس الشعري الذي تنتمي إليه القصيدة سيكون عاجزا عن تفسيرها تفسيرا صحيحا، ولهذا يشكو كثير من القراء اليوم من غموض الشعر الحديث والعجز عن فهمه[4].

فاطلاع القارئ على السياق يحميه من التأويل الفاسد والمتطرف؛ فحين تُطرح إشكالية في فعالية القراءة المفتوحة التي تمتلك سلطة على النص التي قد تقع عند قراء غير مؤهلين لأداء هذا الدور، تتم حماية النص من الضياع والتطرف في فتح باب القراءة الحرة من خلال السياق، ذلك أن القارئ حر في تفسير

1 المرجع السابق، ص 163.
2 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 79-80.
3 القراءة النفسية للنص الأدبي العربي: محمد عيسى، مجلة جامعة دمشق، ع1و2، م19، دمشق، 2003م، ص 19.
4 المرجع نفسه، ص 89.

شفرة النص وتحليلها لكنه مقيد بمفهومات السياق، فالشفرة الشعرية لا يجوز أن تُفسر بمفهومات السياق الروائي مثلا[1].

ومثال ذلك أنه لإجادة تفسير قصيدة جاهلية يجب معرفة سياق الشعر الجاهلي، وكثير من طلاب المدارس ينفرون من هذا الشعر ويتهمونه بالتعقيد وما ذاك إلا لجهلهم بسياقه، ذلك الجهل الذي قام عازلا بينهم وبين ذلك الشعر[2].

ولذلك لا بد أن تكون هناك مهارة أدبية تذوقية عند القارئ لكي يكون قادرا على تذوق النص وتفسيره، فالقراءة هي حالة تفسير، لأن كل قارئ يتناول نصا من النصوص يقرأه ويقوم بتفسيره داخليا في ذهنه، أي أنه يعكس نفسه على النص، والقراءة أيضا حالة بيان أي كشف للمحجوب وإبراز لكنوز النص[3].

ولكي يتمكن من كشف المحجوب وإبراز كنوز النص لا بد أن تقوم علاقة بينه وبين الثقافة العامة، ويجب أن يتدرب تدريبا كافيا، ويكتسب مهارات متعددة ومتنوعة لكي يكون قارئا صحيحا للفن الأدبي[4].

3 – 3 – 4 القارئ المختلف والصورة الثقافية:

سبق أن تعرضت لمفهوم الصورة الثقافية كعنصر جديد في النص الجديد الذي ينبغي للقارئ أن يحسن التفاوض معها. فثقافة الصورة غيرت من أنظمة الاستقبال التي رسختها الكتابة، فالكتاب صامت ومطلق والمؤلف في الكتاب سلطة متعالية، بينما القارئ للكتاب سلبي وهو مجرد مستقبل سالب والكلمة في الكتاب هي صورة جامدة[5].

لكن ينبغي التحذير من أن هذا الكلام لا ينطبق إلا على القارئ السلبي، أما القارئ الإيجابي فهو يفجر الطاقة الخيالية ويبذل جهدا كبيرا في قراءة النص الأدبي. كما أن جمود الكلمة

1 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 72-73.
2 المرجع نفسه، ص 29.
3 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 73.
4 المرجع نفسه، ص 75.
5 اليد واللسان : عبد الله الغذامي، ص 22.

يختص بنوع من الخطاب لا يكاد يرقى إلى الأدبية، لأن النص في حقيقة أمره هو إشارة حرة مفتوحة لعمل القارئ.

وعلى العموم يميل **الغذامي** إلى الاعتقاد أن ثقافة الصورة ستسهم في دخول فئات بشرية عريضة إلى عالم الاستقبال الثقافي، وهي تلك الفئات التي كانت مهمشة في السابق، إما لسبب ثقافي يعود إلى عدم قدرتها على القراءة بسبب الأمية، أو لسبب اقتصادي لعدم القدرة على شراء الكتب والجرائد، لأن الصورة جاءت لتكسر الحاجز الثقافي والتمييز الطبقي بين فئات القراء، فوسعت دوائر الاستقبال[1].

غير أنه يحذر من أن فعل المشاهدة الذي يمارسه القارئ مع التلفزيون فعل سلبي وسطحي لا يداخل أعماق الرسالة المبثوثة من جهة، ولا يمتصها إلى أعماق الذات المستقبلة من جهة ثانية، ولذا فإن علاقته مع ما يشاهده في التلفاز هشة سريعة الزوال وسريعة التبدل، والأمر نفسه ينطبق على الصحافة[2].

ويمكن الاستدلال على ذلك برفض **ماركيز** الروائي المشهور لتحويل رواياته إلى أفلام سينمائية؛ فهو يريد أن تبقى مخيلة القارئ حرة غير مؤطرة يقول: « **أنا أفضل أن يتخيل قارئ كتابي الشخصيات كما يحلو له. أن يرسم ملامحها مثلما يريد. أما عندما يشاهد هذه الرواية على الشاشة فإن الشخصيات ستصبح ذات أشكال محددة هي أشكال الممثلين، وهي ليست تلك الشخصيات التي يمكن أن يتخيلها المرء أثناء القراءة**»[3]

ويبدو ما يقوله **الغذامي** عن سلبية القارئ متناقضا مع ما ورد في ثقافة الصورة حيث عدَّه فتحا بالنسبة للقارئ، ولعل ذلك يعود إلى كونه يقصد أنشطة بذاتها في التلفزيون، كما يقصد متفرجين بعينهم، وليس الحكم مطلقا.

---

1 الثقافة التلفزيونية : عبد الله الغذامي، ص 10.

2 من الخيمة إلى الوطن : عبد الله الغذامي، دار علي محمد العمير، جدة، السعودية، 1425هـ - 2004م، ص 73.

3 الحب في زمن الكوليرا : غابرييل غارسيا ماركيز، تر/ صالح علماني، دانية للطبع والنشر، ط1، دمشق، سورية، 1991م، (تقديم علي مولا)، ص 6.

ومثال المخاطر التي قد تشكلها الصورة الثقافية في التلفزيون؛ أنه حينما يحث المعلن (صاحب الإعلان والإشهار) المتلقي على التميز والتفرد باستخدام منتج معين، فالواقع أن هذا المتلقي لا يتميز ولا يتفرد لأنه يستعمل منتجا يستعمله الجميع، والإعلان يقول له من دون وعي إنه لكي يتميز كن مثل غيرك واستعمل منتجنا. وهذا لا يقضي على الخصوصية الاجتماعية فحسب، بل إنه يقضي أيضا على القيم الثقافية والذهنية في الاختيار والتذوق وحركة التمييز[1].

يتوصل **الغذامي** إلى نتيجة هي أن الثقافة البصرية لا تعني إطلاقا أن فعلي الاستقبال والتفسير لدى المتلقي سلبيين، وأن الغزو الثقافي ليس كاسحا للعقول، بل إن الاستجابات الثقافية العالمية تكشف عن مقاومة إيجابية لعناصر الهيمنة الثقافية والاقتصادية والسياسية[2].

ولذلك فهو حريص على أن يتصف قارئه بصفة القراءة الموسعة التي تشمل كل النصوص بما فيها النصوص البصرية التلفزيونية، لكنه يوضح له ضوابط العملية وحيثياتها بالشكل الذي يجعل عملية التواصل إيجابية ومثمرة.

3 – 3 – 5 القارئة المختلفة (الأنثى):

لا يهمل **الغذامي** دور الأنثى في الخطاب الأدبي؛ فقد جاءت الأنوثة لتطرح ذاتها كقيمة شاعرية، وهذا يقتضي من الكتابة النسائية دورا مزدوجا، فيه أولا تأسيس لخطاب أدبي أنثوي حقيقي الأنوثة، وذلك بتخليص اللغة من فحوليتها التاريخية، وفي الوقت نفسه راحت اللغة تكتب نفسها وتنقش صورتها على الورق بوصفها أنثى تتكلم، فتسترد اللغة بذلك أنوثتها، وكل هذا من خلال الرواية والحكي قديما[3].

تحقق الكتابة النسوية حريتها وانطلاقتها كلما تيقنت من قوتها، والخطوة الأولى إلى هذا الهدف هي تخليص القراءة من

1ينظر: الثقافة التلفزيونية : عبد الله الغذامي، ص 40.
2 المرجع نفسه، ص 18.
3 المرأة واللغة : عبد الله الغذامي، ص 181-182.

سلطة الرجل؛ وذلك بتحويل القارئة إلى فاعلة واعية تعي المقروء وتقاوم نوازعه الاستلابية، ولا تستسلم لإرادة ذلك الذي استبد باستعبادها ثم أخذ يستبد في تحريرها ، ولن يتحقق مصطلح القراءة أنثويا إلا بمقاومة العصبية الذكورية[1].

وهذا يعني أن تكون القارئة مختلفة كنظيرها الرجل، بالإضافة إلى فاعليتها وتحررها من السيطرة الذكورية حتى تحقق القراءة الإبداعية التامة التي تؤدي إلى الحرية الانثوية.

تقول **جوديث فيترلي** (Fetterly J) إن المرأة حينما تقرأ في الأعمال الروائية تجد نفسها مدفوعة إلى التماهي مع أعمال تظهر فيها المرأة على أنها عدوة البطل، وعلى القارئ لهذه الأعمال أن يتعاطف مع هذا البطل المناهض للمرأة. وهذا تفاعل قرائي يبدو عاديا، ومن شأن الفعل القرائي أن يحدث مثل هذا التعاطف ولن يجد القارئ في ذلك ما يلفت الانتباه، غير أن الأمر يختلف في حالة ما إذا كان القارئ امرأة، حيث ستجد نفسها في تناقض ذاتي بينها كإنسانة وبين التركيب السردي المناهض للأنوثة، ولسوف تضطر المرأة إلى المشاركة في تجربة ثقافية مبنية على إقصاء الأنثى، وتكون مكرهة على التماهي مع النص السردي[2].

وتقدم **فيترلي** مثالا عمليا عن القارئة الأنثى مع نص ذكوري، وذلك حين تشير إلى حادثة موت البطلة في رواية **وداعا للسلاح*** حيث تتساقط الدموع من عيون القارئات ليس حزنا على المرأة التي ماتت وإنما هو حزن من أجل **فريدرك هنري**، البطل الذي أظهره النص وكأنما هو ضحية لظروف كونية. إن دموع النساء

---

1 المرجع نفسه، ص 54.

2 المرجع نفسه، ص 48.

* وداعا للسلاح أو وداعٌ للسلاح بالإنجليزية A Farewell to Arms :تعد الرواية شبه سيرة ذاتية عن المؤلف أرنست همنجواي، ونشرت لأول مرة عام 1929. اعتبرها بعض النقّاد أعظم رواية حربية على الإطلاق. تحكي القصة عن الملازم فريدريك هنري، وهو أميركي ويقوم بدور سائق سيارة اسعاف في الجيش الإيطالي خلال الحرب العالمية الأولى. ينظر : وكيبديا ، مادة وداعا للسلاح.

هنا تسيل من أجل الرجال، لأن عالم الرجال هو العالم المعتبر في هذه الرواية[1].

ومن زاوية أخرى، على القارئة المختلفة أن تعلم أن الصورة التلفزيونية قد أنتجت تأنيث العلامات الاجتماعية في اللباس واللغة ولغة الجسد، حتى لقد أصبحت صورة التأنث بارزة على الذكور مثلما هي بارزة عند النساء، وهذا أمر ظاهر في ثقافة الأغاني والعروض والصور التلفزيونية إلى درجة كبيرة[2].

كما أنه على القارئة الأنثى أن تعلم أنه في ثقافة التأنيث لا مجال لمفهوم موت المؤلف، لأنه مفهوم يصدق على ثقافة الفحل من حيث إن رفع اسم المؤلف عن النص لا يلغي ذكورية النص بما أن الثقافة اللغوية هي الفحولة وفي الموروث الذكوري. أما في حالة المرأة فإن حضور المؤلفة حضورا عضويا يصبح أمرا مصيريا به تتقرر أنوثة النص وأنوثة اللغة، وهذا هو ما أوجب توحيد اسم المؤلفة **أحلام مستغانمي** في ذاكرة الجسد مع اسم البطلة، وتحققت من خلال هذا التوحيد دلالة عضوية مصيرية[3].

3 – 3 – 6 القارئ المختلف المنفعل عقليا:

يقسم الغذامي حالات التلقي تقسيما مرتبطا بالنص؛ فهناك حالة الإقناع حيث يكون النص منطقيا عبارة عن رسالة ذهنية عقلية غايتها إقناع المتلقي (الخطابة) ، وحالة الانفعال التقليدية ـ وهي الحالة الثانية ـ التي تعتمد على التعبير الوجداني المرتكز على الحس المباشر، ويرتكز النص هنا على كينونته النحوية الإنشائية، أما الحالة الثالثة التي أبدعها **الغذامي** فهي حالة الانفعال العقلي، حيث يعتمد النص فيها على مستويات دلالية متضاعفة وذلك لأنه قام على انتهاك قواعد العرف النصوصي التقليدي للشعر، وهو مزيج احترافي للحالة العقلية والوجدانية وترويض للعقل ليكون إنسانا وترقية للعاطفة الحسية المباشرة لتكون انتظامية ومهذبة[4].

---

1 المرجع السابق، ص 48.
2 الثقافة التلفزيونية : عبد الله الغذامي، ص 198.
3 المرأة واللغة : عبد الله الغذامي، ص 192.
4 ينظر: تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 51 إلى 56.

يقوم النهج الجديد في القراءة المختلفة على الانفعال العقلي؛ وهو يعني ألا يتحرك القارئ المختلف على مستوى المعنى الأول للنص، وإنما يسير على مستويات تتجاوز ظاهرة الدلالة للوصول إلى نصوص متداخلة، لأن النص يتولد منه آخر وهكذا[1].

ولذلك يتحتم على هذا القارئ أن يتلقى النص بانفعال عقلي لأن الانفعال وحده لا يولد شعرا ولا يولد قراءة متطورة، ولكن بحضور التخطيط العقلي يتم التلقي السليم[2]. ويقترب هذا المفهوم من تصريح **شارل ميشال** (M.Charles) : «**إن القراءة تتطلب من القارئ صفات خاصة كالجرأة والعنف والمنطق، والتوتر العقلي والتحدي، فإذا كانت المخاطر التي تنطوي عليها القراءة مسطرة، فإن الفائدة المرجوة غير محددة، بعضهم فقط يتلذذ بهذه الفاكهة المرة دون خطر**»[3].

3 – 3 – 7 القارئ المختلف الحر:

حرية القارئ تعني حرية القراءة ومن ثم حرية النص، وهي حرية تؤوَّل أخيرا إلى حرية الثقافة وتعددها وانفتاحها وبطل هذا العصر الحر هو القارئ[4].

يشبه **الغذامي** القراء بالمستأجرين حينما يقطنون شقة مستأجرة فيحدثون فيها تغييرات ويفرشونها بأفعالهم وذاكرتهم وكذا يفعل المتكلمون في اللغة حيث تتداخل ألسنتهم ولهجاتهم المحلية وتحويلاتهم التعبيرية مع ما يحملونه من تاريخ شخصي يتمازج ذلك ويتشابك مع المقروء بوصف النص شقة مستعارة تسمح لساكنها أن يتمازج معها بحرية تامة[5]. ولذلك يُفهم رفض الروائي الكولومبي **غارسيا ماركيز** العروض لتحويل رواياته إلى أفلام سنيمائية، لأنه يريد أن تبقى مخيلة القارئ حرة عير مؤطرة[6].

3 – 3 – 8 القارئ الغواص:

1 المرجع نفسه، ص 97.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص 98-99.
3 فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى : حبيب مونسي، ص 267.
4 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 148.
5 المرجع السابق، ص 162.
6 الحب في زمن الكوليرا : ماركيز، ص 6.

القارئ المختلف عند **الغذامي** غواص في كل النصوص يبحث عن لؤلؤة غائبة في النص، ولكن الغواص لا يصيب هدفه، واللؤلؤة تختفي وتغيب لكنها لا تضيع، لكي تكون مطلبا شعريا ومطلبا دلاليا ومطلبا ثقافيا، فالقارئ يستقبل ويفسر ويتشابك مع معضلة النص لإيجاد اللؤلؤة الغائبة[1].

يبحث القارئ الغواص عن المعنى المستتر وراء المعنى الظاهر، ويبحث عما سكت عنه النص ونفاه واستبعده ولم ينطق به، وأن يشرح لم سكت في بعض المواطن واستبعد ونفى في مواطن أخرى[2]، وفي سبيل ذلك على الغواص أن يخفف من سلطان المعنى المعجمي الذي يداهمه ويباغته في فكره[3].

إن هدف قراءة الغواص هو إيجاد الأثر الذي هو تحقيق الوظيفة الجمالية في التذوق والتفاعل مع النص من جهة القارئ، والوصول إلى الأثر فعالية إبداعية له[4].

ويحدث ذلك بفضل إغواء الدال وحضوره غير المتوقع الذي يثير في القارئ الغواص فضول الكشف عن أسرار المفاجأة، فتبدأ العلاقة بين المقروء والقارئ، بإغراء سطحي يحرك الكوامن الناقصة في ذات القارئ، فيندفع مداعبا السطح حتى يكشف عن كل العناصر التي اقتضته، وكلما وقع على عنصر تغري به المفاجأة يواصل الغوص حتى يكشف عن عنصر آخر وهكذا حتى يصل إلى أعمق نقطة ممكنة[5].

يشبه القارئ الغواص ذلك المتلقي الذي يسعى جاهدا للإمساك بالشاردة، فيختصم حولها، وتظل شوارد النص هاربة، يجري وراءها، بينما المؤلف في نومه العميق مطمئنا، نحو ما قاله المتنبي[6]:(البسيط)

---

1 القصيدة والنص المضاد: عبد الله الغذامي، ص 104.
2 ينظر: إشكالية قراءة التراث: مصطفى بيومي، ص 73.
3 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 44.
4 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 256.
5 ينظر: إغواء التأويل (استدراج النص الشعري بالتحليل النحوي): سعد كموني، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2011م، ص 7.
6 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 74.

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

3 – 4 نماذج عملية لدور القارئ المختلف:

يقدم **الغذامي** نماذج عملية لإبراز الدور الذي ينبغي على القارئ المختلف أن يقوم به تجاه النص، ومثال ذلك كيفية تعامله مع عنوان قصيدة **الصيخان ومات بشير عريسا**؛ فهو عندما يضع أمامنا هذا العنوان ويصدرها على أنها مرثية فإنه يذكر القارئ بالدور العضوي لحرف العطف "واو" الذي يفرض عليه التفكير بالجملة على أنها دخول إلى سياق يجب علينا استحضاره زمن التلقي، فالعطف يتطلب معطوفا عليه ولكن المعطوف غير حاضر أمامنا، إذ هناك غياب لا بد من إحضاره، كما أن لكلمة بشير دلالة تاريخية ونفسية وسياقية متمددة. والنفس مدفوعة إلى استحضار كل المخزون الذهني لهذه الكلمة، وهذا كله دلالة غياب[1].

كما اعتمد كتاب **عائض القرني** على جملة **لا تحزن** ذات الشحنة النفسية والثقافية، والإحالة هنا إلى حادثة غار ثور وقول الرسول صلى الله عليه وسلم **لأبي بكر** رضي الله عنه لا تحزن إن الله معنا حين لاحقتهما قريش، وهذه جملة تاريخية محفورة في الثقافة العربية ترتبط ارتباطا دلاليا وثيقا بجملة رديفة هي : فأنزل الله سكينته عليه، فالقارئ الحزين ـ وهي صفة غالبة على القراء ـ متأثر بكل هذا الزخم، وعليه فالعنوان يشده بداية شدا قويا تاريخيا[2].

وفي الأدب القديم يضرب **الغذامي** مثلا بقصيدة **لأبي نواس**؛ وذلك حين مر « **بأستاذ يشرح لطلبته مطلع قصيدته الشهيرة " ألا فاسقني خمر...وقل هي الخمر" ، فقال الأستاذ : إن الشاعر أبصر الخمر فانتشت حاسة التبصر، وشمها فانتشت حاسة الشم، وتذوقها فانتشت حاسة الذوق ولمسها فانتشت حاسة اللمس، وبهذا بقيت حاسة السمع محرومة من النشوة فقال الشاعر " وقل هي الخمر" وبهذا القول انضمت حاسة السمع إلى بقية الحواس**

1 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 70.
2 اليد واللسان : عبد الله الغذامي، ص 59.

المنتشية. وتقول الرواية إن أبا نواس منتشيا بهذا التفسير دخل على ناقدنا فقبل يده ورأسه وقال له :" بأبي أنت وأمي! فهمتَ من شعري ما لم أفهم! »[1]

ويقدم مثالا آخر في الأدب القديم وهو المقامة التي هي نص أدبي يقوم على حكاية، ويقوم على نظام، فالحكاية معنى سردي، والنظام إيقاع إنشائي. وبين السرد والإيقاع علاقات من الترابط الذي يشبه التواطؤ، فكأن النص يتواطأ ويتآمر من داخل هذه التركيبة (السردية الإيقاعية) لكي يوقع القارئ في حبائله ويستحوذ عليه، بواسطة السيطرة أو الاستدراج، حيث تخضع أحاسيس القارئ لسلطة الإيقاع المتلاحق ولإغراء السرد الذي يكفل تنبه القارئ للنص، وكأنما الإيقاع يحذر والسرد يوقظ، ويكون المتلقي حينئذ لعبة بيد النص، فيصحو القارئ ويغفو حسب توجيه النص وإرادته.[2]

وفي الأدب الحديث ، وفي الشعر خاصة، يقدم لنا مثالا من قصيدة للسياب جاء فيها :

بشراك في وهران أصداء صور
سيزيف ألقى عند عبء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلس

فقد استخدم السياب أسطورة سيزيف التي تدل على عبث جهود الإنسان وإن استمرت، ولكنه استثمر فيها التصميم والمثابرة وعدم اليأس، فنسج الأسطورة نسجا عصريا يتفق مع حالة الانتصار التي حققها الشعب الجزائري. وسيجد القارئ نشوة كبيرة عندما يرى تحول العبثية إلى انتصار، وعندما يرى الموروث القديم يُترجَم إلى إنجاز عصري، ولا يخل بالصورة وجمالها إلا عدم فهم القارئ للأسطورة الأصلية[3].

أما في الخطاب الروائي فيقدم لنا رواية **أربعة صفر لرجاء عالم** كنص ليس للقراءة الفحولية النسقية الكلاسكية ، بل هو نص

1 الكتابة ضد الكتابة : عبد الله الغذامي، ص 84.
2 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 150.
3 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 147.

يحقق الاختلاف لأنه ليس ممتعا وليس سهلا ولا جليا، إنه نص معقد وغامض وملغز ـ بالتعمد والقصد ـ قصد اللامقروئية، والقارئ لا يقرأ هذا النص للفهم أو الاستمتاع، ولا يخرج بدلالة مباشرة ، إنه يقرأ لغزا وعليه حل اللغز أو تقبله كعملية ألغاز[1].

وقد عمد إلى قراءة طريفة حين أتى بثلاثة نصوص شعرية، وقرأها كناقد، ثم جعل الشاعر يقرأ قول الناقد، ثم يأتي شاعر ناقد يقرأ قراءة القراءة، ويفتح الباب بعد ذلك لقارئ الكتاب ليقرأ القراءات ويدخل في هذا الباب الدوار لتنطلق لعبة التضاد من قارئ إلى قارئ وتتغير الأدوار وتتبدل المواقع ، ولكن النصوص تبقى[2]، وهذا كله من أجل إثبات انفتاح النص وتعدد القراءات.

وفي أحد التعليقات المناقضة لقراءة الغذامي لقصيدة **أغنية في ليل استوائي لغازي القصيبي:**

فقولي إنه القمر!
أو البحر الذي ما انفك
بالأمواج..
والرغبات يستعر
أو الرمل الذي تلمع
في حبّاته الدرر
لجوز الهند رائحة
كما لا يعرف الثمر

ففي حين يربط **الغذامي** بين القمر والرجل، يرى صاحب القصيدة ـ وهو صاحب التعليق المناقض ـ أن صياغة **الغذامي** للقصيدة من جديد قد ذهب بها إلى أبعد الحدود حتى خيل لصاحب القصيدة أكثر من مرة وهو يقرأ دراسة **الغذامي** أنه كان يتحدث عن قصيدة أخرى لشاعر آخر، والسبب بسيط، فالأبعاد كانت مرتسمة في مخيلة الناقد لا في سماء القصيدة نفسها ولا في ذهن

1 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 99.
2 ينظر: الكتابة ضد الكتابة : عبد الله الغذامي، ص 10 وما بعدها.

كاتبها، وإلا فلماذا يتحول القمر هذا الجرم السماوي المعروف إلى رمز الرجل/ الشاعر[1].

يرفض غازي **القصيبي** القراءة التي قدمها **الغذامي** لقصيدته، لكن شاعرا آخر هو **حسين سرحان** يقول عن قراءة **الغذامي** المختلفة لقصيدته : «**قد قرأت بإمعان دراستكم القيمة للقصيدة، فلا تضحك ولا تعجب إن قلت لكم إنكم بكل رسوخ وتعمق أضفتم إلى القصيدة صورا ومعان لم تخطر ببالي قط على الإطلاق**»[2].

فهذا شاعر قد قبل قراءة مختلفة لما كان يقصده في نصه الشعري، في حين أن الآخر قد رفض الخروج عن معنى النص الشعري الذي ألفه، والحق أن الطريقة التي اعتمدها **الغذامي** طريقة إيجابية تسهم في إثراء جوانب القراءة واكتشاف الحوار الثري بين القارئ الفعلي والمؤلف حول معنى النص، ويمكن أن يكون نموذجا محتذى لكثير من النقاد والشعراء في سبيل بعث القراءة المنتجة في المشهد الأدبي.

من جملة النماذج المقدمة ومن غيرها المبثوثة في ثنايا كتبه ، يستخلص لنا **الغذامي** قراءة نموذجية يمكن أن يلتزم بها القارئ المختلف لتحقيق القراءة المنشودة ومنح النص ما يستحقه سلطة غير مقيدة ولا مهيمنة، وهي القراءة التي جاءت في كتاب **الخطيئة والتكفير** لأدب **حمزة شحاتة** متبعا الخطوات الآتية [3]:

1- قراءة عامة لكل الأعمال؛ وهي قراءة استكشافية (تذوقية) ومصحوبة برصد الملاحظات.
2- قراءة تذوقية (نقدية)، مصحوبة برصد الملاحظات مع محاولة استنباط النماذج الأساسية التي تمثل صوتيمات العمل أي البنى الأساسية.
3- قراءة نقدية تعمد إلى فحص النماذج بمعارضتها مع العمل، على أنها كليات شمولية تتحكم في تصريف

1 ينظر المرجع السابق، ص 98.
2 المرجع نفسه، ص 80.
3 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 81-82.

جزئيات العمل الكامل، الذي هو مجموع ما كتبه **حمزة شحاتة** من شعر أو نثر أو مقالة أو أي مقولة أدبية شحاتية.

4- دراسة النماذج على أنها وحدات كلية ودراستها هنا بناء على مفهومات النقد التشريحي، وهذه النماذج هي إشارات عائمة تسعى إلى تأسيس أثرها في القارئ الذي هو الصانع لهذا الأثر عن طريق تفسير الإشارة بربط النص بسياقه من أجل بناء حركة النصوص المتداخلة.

5- وبعد ذلك كله تأتي الكتابة، وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي إذ يصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص كما هو مبدأ التشريح المشروح سابقا.

وأهم ما في هذه القراءة هي النظر إلى النص كإشارة مفتوحة لا مغلقة وذلك لإنتاج دلالات مختلفة من النص المقروء وتلك غاية المشروع الغذامي.

3 – 5 محاذير للقارئ:

يضع **الغذامي** مجموعة محاذير للقارئ ينبغي أن يتجنبها حتى يحقق القراءة المختلفة المنشودة؛ ومن ذلك ألا يسمح للمضمرات النسقية أن تتسرب إليه، ذلك أنها تتسلل عبر حيلها ، وتكون جماهيرية نص ما أو عمل ما حيلة لكي يستجيب القارئ إلى أي نص يضمر داخله شيئا خفيا يتوافق مع ما هو مخبوء عنده، فيحصل القبول السريع للنص الحامل للنسق المضمر السلبي[1].

ولا يتحرك النسق على مستوى الإبداع فحسب، بل إن القراءة والاستقبال لهما دور مهم وخطير في ترسيخ النسق، ومن المؤكد أن نزار قباني كان صنيعة القراء مثلما هو مبدع لنصه؛ فاستقبال

1 نقد نقافي أم نقد أدبي: عبد الله الغذامي وعبد النبي اصطيف، ص 40.

القراء لنزار وحماسهم لشعره كان سببا لشيوعه من جهة وكان سببا لاستمراره في كتابة ذلك النمط الشعري من ناحية ثانية[1].

وهذا يوضح مدى قدرة النسق على التغلغل إلى بواطن القارئ والتحكم بردود أفعاله، كما يوضح مدى سيطرة النسق على العادات القرائية والذوقية، وإلا كيف يتقبل خطابا يتضمن الهيمنة ويدعو إلى عبودية الفرد ويتضمن فردية مطلقة وحس متعال ينفي الآخر ويقول بالإطلاق في زمن الحرية والتعدد والاختلاف وقبول الآخر[2].

على القارئ أن يتخلص من النسق الفحولي؛ ويكون الخلاص من الفحولية والأبوية وطغيان الذات المفردة بتحويل الناقد إلى منقود، والسبيل إلى ذلك هي النظرية، باعتبارها مشروعا في المكاشفة وباعتبارها أيضا أداء للسؤال والتصور والحوار، وذلك لإنتاج قارئ فاعل ومحاور عكس ما هو سائد من فكرة القطيع والقراء الرعية. حيث يزود القارئ بالزاد الفكري الذي يجعل عقله على قدر من الحرية والمعرفة المماثلة لما لدى المؤلف[3].

ولكي يكون القارئ حرا وفاعلا عليه أن يتجنب أن يكون عقيما؛ وهو الذي قد يصيب القراء كما يصيب النصوص، فالقارئ قد يجعل النص المخصب عقيما حينما يقرأه قارئ عاجز يدعي أن النص لا شيء فيه، أي إنه نص عقيم، وليس العقم في النص، ولكنه في ذائقة القارئ العاجز المنطلقة من عدم إمعان النظر أو عدم معرفة أسرار اللغة. وعلاج ذلك هو في تشريح النص تشريحا يبلغ دقائق تكويناته الداخلية[4].

يحذر **الغذامي** أيضا من الوقوع في الإسقاط؛ ويقصد به أي معنى يجلبه القارئ إلى النص بدعوى توافقه مع ما في ذهنه كاستجابة ذاتية لتلاقيه مع إشارة مفردة من إشارات النص، ومن شأن الإسقاط أن يكون غريبا على النص ومفروضا عليه، ويستند

1 ينظر : النقد الثقافي : عبد الله الغذامي، ص 247.
2 ينظر: المرجع نفسه، ص 248.
3 عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية : حسين السماهيجي وآخرون، ص 11.
4 ثقافة الأسئلة : عبد الله الغذامي، ص 112-113.

إلى ثقافة القارئ وهو ذو تغير نظري حيث يتغير حسب تطور ثقافة المعرفة التي ركن إليها، والإسقاط هنا لا شأن له بالنصوص الأدبية[1]. وهذا يعني أن يتنبه إلى كون حريته في النص ليست مطلقة إطلاقا كليا بل هي مقيدة بعدم الوقوع في الإسقاط حتى لا يدخل في عبثية التأويل، وفي مقابل الإسقاط يدعو **الغذامي** القارئ إلى تعلم الإيحاء.

ويقود الإسقاط عند القارئ إلى القراءة الخاطئة؛ التي تولد نصا خاطئا لأن التفسير خاطئ، ومن هنا تموت كثير من النصوص بين يدي قرائها إذا هم اقترفوا في حقها أخطاء القراءة المنحرفة[2].

ومن المحاذير التي ينبه إليها **الغذامي** تلك النصوص المشهورة في البيع، أي الكتب الأكثر بيعا؛ الذي هو مصطلح في التسويق وفي نسق الاستجابات، وليس مصطلحا في القراءة والثقافة والفكر، ولكل من هذين مجاله وعالمه وخصائصه ولا يصح علميا ومنهجيا وضع هذا بجوار ذاك[3]. وهذه إشارة مهمة إلى أن الأكثر مبيعا لا تعني بالضرورة الأفضل جماليا ولا تعني تحقيق النصوصية.

ويقر في المقابل بأن خصائص الكتب الأكثر مبيعا البساطة اللغوية والأسلوب الذي يعتمد على القصص والحكايات وضرب شيء غير قليل من الاستطراد الثقافي حتى يجد القارئ نفسه في بعض هذه القصص وهذه الاستطرادات كأنه المعني شخصيا بالكتاب، فتتعمق علاقته به[4]. ورغم ذلك فهو يحذر من مثل هذه النصوص التي تستدعي قراءة الكسل والنوم الاستهلاك.

يطلب **الغذامي** من القارئ أن يتخلص من عادة القراءة التقليدية؛ حيث «**إن القارئ التقليدي الذي كان يقرأ المتنبي و أدونيس قد اندثر أو هو في طريقه للاندثار ونحن فقط من لا يزال**

1 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 91.
2 المرجع نفسه، ص 105.
3 اليد واللسان : عبد الله الغذامي، ص 69.
4 المرجع السابق، ص 66.

يقرأ هؤلاء أقصد نحن أساتذة الأدب في الجامعات وطلاب وطالبات أقسام اللغة العربية وهذه دعوة لتغيير أساليب القراءة من قراءة الجمالي والممتع بوصف الناس أدبا جميلا مشحونا بالمتعة والنشوة إلى كونه خطابا ثقافيا وعلامة ثقافية »[1].

فقد كان من المعهود الثقافي أن من يحفظ المعلقات وحكم **زهير والمتنبي والمعري**، ثم أخيرا حفظ شعر **شوقي** هو المثقف، وكان ذلك علامة ثقافية لافتة، غير أن الأمر تغير الآن فقد تراجع مقام الشعر ومقامات ثقافية أخرى مثل النقد ونظرياته، وحلت محلها خطابات أخرى لتكون في صدارة الاهتمام والاستهلاك اليومي السريع، ومن أهم شروطها السهولة والمباشرة والصراحة[2]. وواجب القارئ المختلف ألا ينساق وراءها بل يبحث عن النص الجديد المفتوح الذي يستحق عناء القراءة وبذل الجهد.

ينصح **الغذامي** القارئ أن يتخلص من عادة سيئة وهي معاملة النصوص الأجنبية الغريبة معاملة الإنسان الغريب، حتى يستطيع أن يقرأ الآداب التي تنتمي إلى هويات مختلفة وتشترك معه ـ دون أن يدري ـ في كثير من المسائل، ويقدم في هذا الصدد مثالا طريفا عن ملصق إعلاني كبير في شوارع برلين عام 1994 يخاطب الجمهور الألماني قائلا لهم : مسيحك يهودي، وسيارتك يابانية، والبيتزا التي تأكل إيطالية، وديموقراطيتك يونانية، وقهوتك برازيلية، وفسحتك تركية، وأرقامك عربية، وحروفك لاتينية، وجارك وحده هو الأجنبي[3].

وتعامل القارئ مع نصوص الهويات الأخرى قد يصدمه بنص غريب جدا أو كتابة غير معهودة عنده ؛ نحو ما فعله **ألان فرونسي*** (Alan Francis) في كتابه المعنون **كل ما يعرفه الرجال عن النساء** (Everything men know about women)، حيث إن القارئ حين يرى الكتاب في الأسواق سيجده مغلفا بورق شفاف يُقرأ عبره

1 نقد ثقافي أم نقد أدبي: عبد الله الغذامي، ص 154.
2 اليد واللسان : عبد الله الغذامي، ص 20.
3 القبيلة والقبائلية : عبد الله الغذامي، ص 47.
* ترجمه الغذامي إلى ألان بيس ، والأصح هو ألان فرونسيAlan Francis.

العنوان وتُرى رسمة الغلاف واسم المؤلف مع رسم معبر وموح، وعلى ظهر الغلاف يُرى اسم الناشر والتصنيف المكتبي للكتاب وسعره، وأول ما يفعله القارئ هو أن ينزع ورق التغليف الشفاف، وهنا تحدث المفاجأة العلمية الصارخة وهي أن الكتاب عبارة عن ثلاثمائة صفحة بيضاء لا شيء فيها دون عناوين ولا فهارس ولا تعليقات فقط بياض صادم للقارئ.

بناء على كل ما تقدم ، يمكن القول إن مشروع الغذامي كما استنتجه من فكره النقدي بصفة عامة؛ قائم على أرضية تأسيس مكونة من أدوات نقدية استثمرها من البنيوية والسيميائية والتفكيكية ، ومن أدوات النقد الثقافي المختلفة ومزج بينهما مزجا لم يراعي فيه الحدود المعروفة ، ثم أتم مشروعه ببناء يتشكل بصورة أساسية من نص جديد وقارئ مختلف يتحدان لخدمة مبدأ الاختلاف والنصوصية والشاعرية . ويمكن تلخيص المشروع في هذا الشكل :

شكل يلخص مشروع القارئ المختلف

إن هذا المشروع لا يمكن أن يكون مثاليا بأي صورة من الصور؛ ذلك أنه مشروع وكل مشروع هو عبارة عن اقتراح واجتهاد ومقاربة ليس إلا، ولاشك أن كثيرا من النقد الموضوعي يمكن أن يوجَه إليه وفي كثير من تفاصيله ، وقد أشرت إلى بعض ذلك في ثنايا هذه الدراسة وأضيف إلى ذلك بعض الملاحظات العامة.

أول ملاحظة مهمة هي أن المشروع يخص الكتب التي ألفها **الغذامي** انطلاقا من **الخطيئة والتكفير** (1985) إلى **النقد الثقافي** (2000) بشكل أساسي وما بينهما من كتب تدعم هذا المشروع نحو **تشريح النص** (1987) **والمشاكلة والاختلاف** (1994) **وتأنيث القصيدة والقارئ المختلف** (1999).

يستخدم **الغذامي** مبدئيا مصطلحي القارئ والمتلقي استخداما مترادفا دون تمييز في بعض كتاباته، لكنه يعتمد مفهوم القارئ كمفهوم إيجابي ومفهوم التلقي كمفهوم سلبي خاصة في كتابه

الخطيئة والتكفير، كما يوظف التلقي بمعناه المعجمي أحيانا وبمعناه السلبي أحيانا أخرى.

والملاحظة الثانية هي أن النقد الغربي المعاصر الذي استند إليه مرتبط أشد الارتباط بالنقد اليوناني القديم متمثلا في جهود سقراط وأفلاطون وأرسطو ومختلف المدارس الفلسفية اليونانية إما بالتطوير والاستثمار أو بالتجاوز والرفض، في حين أن **الغذامي** يستند إلى البلاغة العربية قديما خاصة جهود **الجرجاني**، وهو ما يشكل صعوبة في تدعيم التوافق في أرضية التأسيس بين جهود البلاغيين القدماء والنظريات الغربية المعاصرة.

ويتضح الأمر في استخدامه لمصطلحي الحضور والغياب؛ ورغم أنهم يردان حسبه بالمعنى التشريحي (التفكيكي) ، لكن الواقع يقول إنها أقرب إلى ما يقصده **الجرجاني.** وهنا يبرز حرص الغذامي في كثير من أعماله على التأكيد على جدية الآراء عند القدماء وأسبقيتهم في اجتراح بعض المصطلحات.

والملاحظة الثالثة هي أن جهده مركز على القارئ الخارجي الحقيقي أكثر من تركيزه على القارئ الداخلي، باعتبار أن بعض النظريات النقدية ركزت على القارئ خارج النص كما جاء في الفصل الثاني في عنصر القارئ الواقعي، في حين ركز بعضها الآخر على القارئ الداخلي كالقارئ الضمني عند **آيزر.** بمعنى أن القارئ الذي شكله **الغذامي** هو قارئ واقعي حقيقي يريد له ـ في إطار نظرية متكاملة ـ أن يكون قارئا مختلفا ولكن ليس قارئا افتراضيا.

يقوم مشروعه على نظرة شمولية تكاملية للقارئ، وليس نظرة مستقلة وتجزيئية، ولذلك فإن إشارته إلى النص المختلف أمر مهم يجعل التواصل الأدبي ضروريا بقطبيه النص والقارئ، و يحرص في نقده على وضع شروط للنص والمعنى والدلالة، كما يحرص على وضع شروط للقارئ المختلف.

بيد أن **الغذامي** لم يشر ككثير من النقاد المعاصرين إلى طبيعة تعدد الدلالات للنص الواحد التي يولدها القارئ ولم يقم بضبط العملية، فهل هي مفتوحة بشكل مطلق حر يصل إلى حد

العبثية كما في الفكر التفكيكي؟، أم هي أقرب إلى الفكر البنيوي؟. وحتى النماذج التطبيقية المقدمة لا تجيب بشكل دقيق عن هذا السؤال. ويبدو تحليل **الغذامي** للنصوص أقرب للتحليل السيميائي منه للتحليل البنيوي أو التفكيكي.

ويركز، على العموم، على الإمكانات المطلقة للتأويل والتفسير وتعدد الدلالات وانفتاح النص لكي يحقق القارئ المختلف غايته وحريته بالتواصل مع النص الجديد، لأن النص العمودي المرفوض في مشروعه له سلطات تمنع القارئ من الحركة الحرة.

كما لا يتوقف عن الحديث عن القارئ وعملية التلذذ بالقراءة في كل نص من نصوصه، لكن الدارس لما يقوله يجد صعوبة في الفصل بين القارئ والناقد، فالناقد في كثير من الحالات ينظر لقارئ يريده ويبتغيه وقد يكون هو نفسه.

الملاحظة الرابعة هو أن الغذامي يشبه دريدا؛ وذلك حين أراد أن يراجع المنظومة الثقافية العربية، لأنه لم يجد منظومة فلسفية يقوضها كما فعل دريدا مع منظومة الفكر الغربي، وربما كان هذا الإسقاط غير العادل السبب وراء وجود خلل في مشروعه النقدي بصفة عامة، لأن الفلسفة الغربية ليست هي نفسها البلاغة العربية المتميزة بالتماسك والمنطقية، كما أن جذور البلاغة الفكرية ليست هي جذور الفلسفة الغربية.

يمكن اقتراح ـ في سبيل إصلاح أرضية التأسيس النقدية وتجنب الاضطراب الحاصل بين الانتقال من النقد الأدبي إلى الثقافي ـ حل يتمثل في توجيه أدوات النقد الثقافي نحو أرضية الواقع رغبة في إصلاح أزماتها ومشكلاتها، وتوجيه أدوات النقد الأدبي نحو القارئ المختلف لتكون دعامة له في كشف جماليات النص الجديد.

بناء على ما تقدم يمكن القول إن مشروع القارئ المختلف عند **الغذامي** مشروع طموح رغم الثغرات ومواطن الخلل الموجودة في أرضيته خاصة أرضية النقد الثقافي، لكن الإيجابية فيه أنه مشروع مفتوح إلى حوار جاد وبناء يمكن من خلاله التعديل والإصلاح والنقد وهو ما يجعله صالحا للتطوير والنجاح.

في خاتمة هذا البحث، يحضرني القول الذي ينسب للعماد الأصفهاني: «**إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتاباً في يومه إلا قال في غده لو غُيِّر هذا لكان حسن، و لو زيد هذا لكان يُستحسن ، و لو قُدم هذا لكان أفضل ، و لو تُرك هذا لكان أجمل، و هذا من أعظم العبر ، و هو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر** ».

ولذلك يسعى هذا الجهد المقل أن ينتصب كمشروع أولي مع مشاريع قديمة وحديثة، عربية وأعجمية، ذات أصول معرفية متعددة؛ من فلسفة يونانية وغربية متنوعة، ومن بلاغة عربية وفكر إسلامي ثري، تناولت قطب القارئ من زوايا متعددة، ونظرت إليه في أزمنة مختلفة وأماكن متباينة.

ولا شك أن أي مشروع أولي يحتاج إلى كثير من النقد والإصلاح والتعديل الذي يتحقق بفضل المناقشة العلمية والحوار الموضوعي والنقد البناء الذي لا يُقصد منه نقد الأشخاص بقدر ما يعني نقد آثارهم كما يقول ميخائيل نعيمة.

يمكن إجمال أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذا البحث إلى شقين؛ الشق الأول خاص بالمشاريع التي اهتمت بالقارئ في القديم والحديث، خاصة ما تعلق بالفلسفة اليونانية التي استند إليها معظم النقد الغربي الحديث والمعاصر ، وكذلك البلاغة العربية التي اسهمت بدورها في هذا الأمر متأثرة بالقرآن الكريم وعلومه.

ينبغي الإشارة إلى مجموعة مفاتيح مهمة لمقاربة المتلقي في الفكر القديم، في الفكر اليوناني والعربي الإسلامي؛ أولها أن يتجنب الباحث عن المتلقي في الفكر القديم ـ قدر الإمكان ـ ضغط النظريات الحديثة كجمالية التلقي الألمانية مثلا، ذلك أن النظر إلى فكر القدماء من منظور المحدثين يسيء إلى البحث الموضوعي لأن إسقاط أصول النقد الحديث على أفكار قديمة أمر غير عادل، إنما ينبغي للباحث الموضوعي أن ينظر إلى فكر القدماء في ظل الظروف التي نشأ فيها والبيئة الفلسفية التي ولد في ظلالها، متجنبا تأثير المركزية النقدية الغربية الحديثة بتعدد مدارسها.

وثانيها أن التواصل الأدبي في القديم كان شفويا في أغلبه؛حيث يفترض الخطاب الشفهي بين المرسل والمتلقي الآنية الزمانية والمكانية، كما يفترض قوة الذاكرة وسرعة الحفظ والقدرة الكبيرة على التنظيم الذهني للكلمات واستخدام الجمل القصيرة والميل للكلام البليغ ، كما أنه محتاج إلى سماع جيد حتى تتحقق الاستجابة على نحو سليم. كما يحتاج أيضا إلى لسان مبين، مما يعني أن كلا من المتلقي والمرسل يشتركان تقريبا في نجاح عملية التواصل.

وثالثها هو أن حدوث اختلاف مبدئي بين الفكر الإسلامي والفكر الغربي حول القارئ أمر منطقي، وسببه الأولي انحياز النظرة الغربية إلى فكرة مفادها أن الإنسان البدائي الأولي لا يكاد يفرق بين نفسه وبين العالم الخارجي، وأن تذوقه للفن وتلقيه له بدائي طفولي، في حين تؤكد الحقيقة الإسلامية على أن الإنسان منذ خلقه الله قد وهبه آليات التذوق والمعرفة تمكنه من تمييز النصوص اللغوية المسموعة والمكتوبة والتأثر بها إيجابا أو سلبا. وسببه الجوهري الخلاف حول مسألة المعنى؛ فالبلاغة العربية تحرص على التواصل الذي لا يغيب فيه المعنى غيابا مطلقا، ولا يُعبث به، ولا يُترك للعب والتأويل الفاسد، بل يضبط وفق آليات معينة كالقرينة وغيرها. أما الفكر الغربي فيبدي انفتاحا تجاه هذه المسألة تصل إلى حد تغييب المعنى وجعله غير نهائي.

- ينقسم المتلقي اليوناني إلى قسمين؛ قسم تناول المتلقي اليوناني المتضمن في النصوص الشعرية القديمة كالملاحم والمسرحيات وغيرها من الفنون الأدبية، وهو ما يمكن أن ندعوه المتلقي الواقعي أو الحقيقي باعتبار أن النص يخاطبه مباشرة. وهو متلق محكوم بمعتقداته وبيئته وشفوية خطابه ولحظته الزمانية، حيث استدعى نصوصا أدبية معينة مصبوغة بطابع ترضي ذوقه وإحساسه ومعتقده وإيمانه وتحرك عواطفه. أما القسم الثاني فهو نظري يتمثل في جهود فلاسفة اليونان من أمثال السفسطائيين وسقراط وأفلاطون وأرسطو

وغيرهم الذين نظروا إلى المتلقي من زاوية فلسفية قائمة على كشف معنى المؤلف ووسائل تمكينه بناء على الفلسفة التي يتبناها كل واحد فيهم.

- كان المتلقي في الأدب الجاهلي سواء كان ناقدا أم مستمعا على درجة متميزة ـ في ضوء الأعراف الثقافية السائدة ـ من التذوق الأدبي والتفاعل الإيجابي مع الشاعر ومشاركته النص مشاركة حيوية ، كما يسبق الناقدُ المستمعَ في إصدار الأحكام النقدية من غير تفصيل ولا تعليل، لكنه لا يفتقر إطلاقا إلى الإحساس الجمالي بلغة الشعر وقوة البيان.
- يحرص الخطاب القرآني على أن يكون دور المتلقي هو الفهم والتدبر والمعايشة، ويحتاج لذلك إلى كل أدواته الحسية خاصة السمع والبصر والعقل بإعمال الفكر بروية، ولا يتحقق ذلك إلا بالقراءة التأملية العميقة التي يساعد عليها أسلوب القرآن المبين والبليغ والمعجز ، وهذا يزيد من اطمئنان المتلقي إليه والتفاعل معه تفاعلا إيجابيا.
- تبدو الفكرة الجوهرية التي هيمنت على الفكر الإسلامي عموما عند الأدباء و البلاغيين و الفلاسفة هي مسألة المعنى، وأن غيرها من القضايا إنما تتفرع منها؛ حيث تناول القدماء مسألة المعنى بكثير من الضبط والتحديد، و مجمل خلافاتهم لم تحل حول اتفاقهم حول ضرورة ضبط المعنى وإن بطرق متعددة، ليصل إلى القارئ بضوابط وحدود تمنع التأويل الفاسد في النصوص الأدبية وغيرها.
- تظهر المشاريع المقدمة في الفكر الحديث والمعاصر أكثر عمقا واتساعا من المشاريع المقدمة في الفكر القديم؛ وأغلبها نظريات نقدية غربية قائمة على جذور لسانية وفلسفية رصينة، كالبنيوية والسيميائية ونظريات القراءة . ولم ينل القارئ اهتماما جوهريا في الاتجاهات

السياقية، كالاتجاه النفسي والاجتماعي، وحين جاءت المناهج النصانية كالشكلانية والبنيوية منحت النص الاهتمام الأكبر وجعلته مركز العملية التواصلية، ثم جاءت مناهج ما بعد البنيوية وأغلبها منح المتلقي مكانة مهمة. ويصنف القراء وفق هذه النظريات الغربية إلى صنفين؛ قراء واقعيين وقراء افتراضيين. وتُصنف النظريات التي اهتمت بالقارئ إلى نظريات جماعية كمدرسة كونستانس، أي نظرية تضم مجموعة من النقاد والمفكرين، ونظريات فردية تخص نقادا بعينهم كجون بول سارتر.

- يرى أصحاب البنيوية ـ وهي نموذج على النظريات الافتراضية الجماعية ـ أن القارئ يمكن أن يستفيد من الفكر البنيوي حين ينظر إليه كنظام يقوم على بنيات تستلزم تحقيق شروطا معينة (الضبط الذاتي، التحول، الشمولية...الخ) حيث يسود هذه البنيات علاقات التضامن والتجاور والتلاحم والتجانس محققة لبناء تام مكتف بذاته لا يحتاج إلى أي سياقات خارجية لشرحه أو وصفه، ويتم ذلك كله بقوانين وقواعد تميل إلى الموضوعية والعلمية الصارمة، ولهذا عُرف هذا النوع من التحليل بالتلقي العلمي أو علمنة التلقي. ثم أخذ القارئ في ضوء المنهج السيميائي حظا أوفرا من حظه في المنهج البنيوي خاصة عند بعض السيميائيين الذين لا يتقيدون بقوانين صارمة في تحليلهم للعلامة **كرولان بارت.**
- يجد القارئ نفسه في الفكر التفكيكي في حرية لم ينعم بها من قبل، حرية تصل إلى حد العبث واللعب ، ذلك أن المتلقي التفكيكي مولد لمعان لانهائية من داخل النص الأدبي، و لا يخضع ذلك لقانون معين أو طريقة محددة، إنما يصير المتلقي المحدد لطريقته في التفكيك والقراءة، ويتم ذلك كله بفكر متحرر من كل سلطة

مقيدة أو إيديولوجية ضاغطة، أو حكم مسبق متأثر بمرجعيات ثقافية معينة. و يضع موضع المساءلة كل خطاب أو نص أو ظاهرة أو شيء في هذا الوجود مستخدما إمكانيات اللغة في المراوغة واللعب إلى حد التطرف.

- أحدثت نظرية التلقي الألمانية ثورة في النقد المهتم بالقارئ؛ يقودها روبرت ياوس الذي عظَّم من شأن المتلقي وجعله قارئا يملك رصيدا من الكفاءة والاحتراف. وله مهمة في تأسيس تاريخ أدبي ؛ من خلال قراءته للأعمال الأدبية يمكنه تحديد البنى الفاعلة في هذه الأعمال، ومن خلال أفق الانتظار الذي يملكه (الذي هو عبارة من معايير وأعراف تنشأ من خبرته الجمالية ومرجعياته الثقافية وتذوقه للعمل الفني)، يمكنه تحديد ما إذا كان هذا العمل الجديد ينسجم مع أفق الانتظار لديه، أم أنه بصدد أفق انتظار مستحدث، وبالتالي يتمكن دارس الأدب من فهم تطور الأنواع الأدبية وتغيرها عبر التاريخ.
- تقوم نظرية **آيزر** على مفهوم القارئ الضمني الذي هو نموذج يقوم على إمكانية وصف آثار النصوص الأدبية من خلال متلقيها. وهو يمنح المتلقي دورا بالغ الأهمية في بناء المعنى ، لأن العمل الأدبي عنده لا يأخذ تجسيده الحقيقي إلا حين يتواصل معه القارئ. حيث يجعله في مكان ما بين الأثر وذات المتلقي، هذا الأخير الذي يملأ مواقع التحديد (الفراغات) حتى يتم له بناء المعنى، ويمكن أن يختلف هذا المعنى مع غيره من القراء لاختلاف مرجعياتهم.
- تظهر جهود النظريات الافتراضية الفردية عند جون بول سارتر ورولان بارت وجيرالد برانس وامبرتو إيكو وميشال أوتن وميشال ريفاتير وستانلي فيش وغيرهم. وهي جهود يميزها الثراء الفكري.

- اهتم بعض النقاد بالقارئ الحقيقي أو الواقعي، ونظروا إليه نظرة إنسان من لحم ودم شأنه شأن المؤلف الواقعي، وهو لا ينتمي إلى الأثر الأدبي، وإنما مكانه دنيا الناس، وإن صورته لمتغيرة بتغير الأحوال التي تنجز فيها القراءة، ولولا القارئ الواقعي لما تجلى معنى الأثر، وقد ازدادت العناية بالقارئ الواقعي بفضل جهود **ميشال بيكار** الذي آخذ سابقيه من الباحثين على اهتمامهم المفرط بالقارئ المجرد وإهمالهم القارئ الواقعي.

وفي الشق التطبيقي الموسوم بمشروع القارئ في الفكر النقدي العربي لوحظ أن الغذامي ينتمي إلى الحركات الفردية التي سعت إلى إيجاد نظرية عربية تأخذ من التراث كما تأخذ من النقد الغربي المعاصر، ويمكن تلخيص أهم سمات هذا المشروع في النتائج التالية:

- يقوم مشروع الغذامي على أرضية تأسيس نقدية تُبنى على أرضية الواقع النقدي العربي الحديث المأزوم؛ حيث بدأ الخلاف بين تيار الإحيائيين وتيار التجديديين، ثم تعمق بعد ذلك إثر هيمنة التجديديين على المشهد النقدي وإيثارهم الأخذ من النظريات النقدية الغربية.
- يظهر القارئ العربي، في ظل هذا الخلاف، متجها إلى التراث تارة يطلب السند فيه ويقرأ فيه آماله ورغباته، باحثا فيه عن العلم والعقلانية والتقدم، يحاول أن يجد فيه ما لم يستطع بعد إنجازه. ويتجه إلى الحديث تارة أخرى ليجد غرابة في نصوصه وكثرة الرمز والإبهام والغموض المكثف ما يجعله نافرا منها غير قادر على التفاعل الإيجابي معها، فيضطرب الأمر عليه؛ فلا هو رضي بالتراث، ولا هو استطاع أن يهضم النص المعاصر. لهذا ينبغي أن تكون نظرة القارئ للمناهج الغربية نظرة واعية

تقوم على الإضافة إليها بناء على خصوصيتها الثقافية والحضارية، وأن تستند إلى نظرية عربية تنطلق من نظرية فلسفية تستمد روحها من مرجعيتنا التراثية، والتأسيس لمنهج نقدي علمي مبني على أسس فكرية علمية، لأن طرح النموذج الغربي وصفة جاهزة أمر غير مقبول في هذا الزمن الذي يتميز بالحوار.

- يقوم مشروع الغذامي عموما على أرضية تأسيس مكونة من أدوات نقدية استثمرها من البنيوية والسيميائية والتفكيكية ، ومن أدوات النقد الثقافي المختلفة ومزج بينهما مزجا لم يراعي فيه الحدود المعروفة ، ثم أتم مشروعه ببناء يتشكل بصورة أساسية من نص جديد وقارئ مختلف يتحدان لخدمة مبدأ الاختلاف والنصوصية والشاعرية.
- يقترح المشروع مجموعة توصيات للقارئ الواقعي لإخراجه من الأزمة التي يعانيها؛ منها أن القارئ حر ومقيد في آن واحد خلال عملية القراءة الأدبية، لأن تلقي النص يتحقق حول قطبين أو محورين أحدهما ثابت واضح ويقيني والآخر قلق مضطرب وظني؛ أما القطب الأول فهو الأماكن الصريحة في النص والمقاطع الواضحة فيه والإحالات البيّنة به، واستنادا إليها يتبين معنى النص العام, وأما القطب الثاني فهو المقاطع الغامضة والإشارات الملتبسة والتي تقتضي مساهمة القارئ لتأويلها. كما أن عليه أن يتخلص من مشكلات التلقي القديمة ومن أهمها : الفكرة المسبقة على النص، وتحكيم معايير غير أدبية عليه، مما يجعل النص عرضة للاتهام بدل أن يقدم دلالات.
- ترتبط أرضية التأسيس عند **الغذامي** الثقافي بمنهجية نقدية واضحة المعالم، تقوم على النقد الألسني أو

النصوصية، ومعتمدا بذلك على ما يُعرف بنقد ما بعد البنيوية ، وهو عنده يأخذ من البنيوية والسيميائية (يسميها السيميولوجية) ومن التشريحية منظومة من المفاهيم النظرية والإجرائية تدخل كلها تحت مظلة الوعي اللغوي بشروط النص وتجلياته التكوينية والدلالية. و استطاع **الغذامي** أن يجمع خلاصة ثلاث نظريات هي الأهم في مدارس النقد المعاصر؛ البنيوية والسيميائية والتفكيكية بشمولية وعمق، وبلسان عربي مبين، خاصة في كتابه **الخطيئة والتكفير**. كما اتكأ على التراث في مشروعه النقدي، خاصة ما تعلق باجتهادات **الجرجاني** الذي ما فتئ يستعين بأقواله وأفكاره لتدعيم آرائه النقدية، خاصة في مصطلحه الاختلاف.

- استعان في أرضية التأسيس أيضا بالنقد الثقافي؛ وذلك بالنظر إلى النصوص نظرة واسعة، و الوقوف على الشفرات الثقافية للنص، وفتح مجال النظر النقدي إلى آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر النقدي. وقام في سبيل ذلك بنقل وظيفة النقد الأدبية إلى الوظيفة الثقافية، ويقتضي ذلك نوعا من الزحزحة حيث يتأهل مصطلح النقد ليكون قادرا على استيعاب المهمة الثقافية التي سيقوم بها، ويلزم ذلك إعادة ترتيب لعناصر العملية الأدبية وتجديدها وإضافة لها إذا لزم الأمر. ويشمل التجديد والإضافة عناصر الرسالة الأدبية والمجاز والتورية الثقافية، ونوع الدلالة والجملة الثقافية والمؤلف المزدوج.
- يتأسس بناء مشروع القارئ المختلف على نظرة تكاملية بين أقطاب العمل الأدبي، خاصة قطبي النص والقارئ؛ فالعلاقة بينهما علاقة مترابطة متكاملة متشابكة، لأن النص الجديد أو المختلف الموصوف بنعوت معينة الذي يدعو إليه يحتاج إلى

قارئ مختلف ذي صفات محددة، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الفصل في مشروع القارئ عند **الغذامي** بين النص والقارئ. حيث يُغيّب جزئيا دور المؤلف، ليركز جهده في مشروعه على النص والقارئ.

- يحدد **الغذامي** مجموعة من الصفات للنص الجديد؛ منها النصوصية والتناص والإيقاع الجديد والاختلاف والشاعرية والصورة الجديدة ورفض العمودية بمختلف نعوتها، وهي المشاكلة والفحولية والمعنى الثابت.
- القارئ المختلف هو صاحب الذوق السليم المسلح بأدوات منهجية معينة؛ كمفهومات الصوتيم والعلاقة واعتباطية الإشارة والاختلاف والأثر والنصوص المتداخلة والسياق والشفرة والشاعرية، وهي تصورات نظرية قوية الإشعاع وثاقبة الرؤية، مما يعين القارئ الواعي على مواجهة النص كمواجهة الفارس للحصان الأصيل، على الرغم من الثغرات التي تتخللها.
- يدعو **الغذامي** القارئ المختلف إلى تلق جديد تفرضه الثقافة النصوصية الجديدة، وأن يترك التلقي النمطي العمودي؛ حيث يصدر النص فيه عن الشاعر كانعكاس للعالم الخارجي على وجدانه، ويعتمد على المحاكاة كما في الأدب الكلاسيكي، لذا يكون دور القارئ فيه استهلاكيا يتلقى النص بمعانيه وصياغته ليجد فيهما المعنى الجليل في اللفظ القليل.
- شبه القارئ بالبدوي المترحل الذي يتحرك في أرض الله الواسعة، حيث الأرض كلها حل ومرتحل له، يسير وراء العشب والماء حيثما صارا، لا يستقر إلا كي يهم بالرحيل، ويرحل متشوفا ومتطلعا ومتسائلا، وهو لا يحده حد ولا سلطة ولا قانون .

إن مشروع الغذامي لا يمكن أن يكون مثاليا ولا نهائيا بأي صورة من الصور؛ ذلك أنه مشروع وكل مشروع هو عبارة عن اقتراح واجتهاد ومقاربة ليس إلا، ولاشك أن كثيرا من النقد الموضوعي يمكن أن يوجَه إليه وفي كثير من تفاصيله، لكنه يبقى مشروعا طموحا رغم الثغرات ومواطن الخلل الموجودة في أرضيته خاصة أرضية النقد الثقافي، لكن الإيجابية فيه أنه مشروع أولي مفتوح إلى حوار جاد وبناء يمكن من خلاله التعديل والإصلاح والنقد وهو ما يجعله صالحا للتطوير والنجاح، بل صالحا لمشاريع قادمة تستثمر نقائصه وتثري إيجابياته في سبيل التأسيس لنظرية حول القارئ في النقد العربي الحديث.

المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

المصادر

1. ابن المقفع، عبد الله: كليلة ودمنة (ترجمة وتأليف) ، دار ابن حزم، ط1، بيروت، لبنان، 2005م.
2. ابن ثابت، حسان: الديوان، (تحقيق: وليد عرفات)، دار صادر، [د.ط]، بيروت، لبنان، 2006م.
3. ابن حنبل، أحمد: مسند أحمد بن حنبل ، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، لبنان. [د.ت].
4. ابن كلثوم، عمرو: الديوان : تحقيق : إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1416هـ ، 1996م.
5. ابن هشام، عبد الملك: السيرة النبوية، ج1، (تحقيق : مصطفى السقا وآخرون) ، دار المعرفة ، ط2 ، بيروت، لبنان، 1375هـ، 1955م.
6. الأزهري، محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، ج12، (تحقيق: محمد عوض مرعب)، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2001م.
7. الإفريقي، جمال الدين محمد بن منظور: لسان العرب، (تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخران)، دار المعارف، [د.ط]، القاهرة، مصر، [د.ت].
8. البخاري، محمد بن اسماعيل: صحيح البخاري، المطبعة الكبرى الأميرية، [د.ط]، بولاق، مصر، 1311هـ.
9. الجاحظ، عمرو بن بحر: البيان والتبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي،ط7، القاهرة، مصر، 1418هـ، 1998م.
10. الجاحظ، عمرو بن بحر: الحيوان، (تحقيق: عبد السلام محمد هارون)، ج1، شركة ومكتبة مصطفى الحلبي، ط2، مصر، 1384هـ 1965م.
11. الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة ، (تعليق: محمد محمود شاكر، دار المدني)، ط1، القاهرة، مصر 1991م.
12. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز ، (تحقيق : محمود محمد شاكر)، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، مصر 2004م.

13. الجرجاني، عبد القاهر، والرماني والخطابي: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن "في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي"، (تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام)، دار المعارف،ط3، القاهرة. مصر، [د.ت].
14. الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، (تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي)، المكتبة العصرية،ط1، صيدا بيروت، لبنان، 1427هـ ، 2006م.
15. الجمحي، محمد بن سلام : طبقات فحول الشعراء، ج1، (شرح: محمود محمد شاكر)، دار المدني بجدة، [د.ط]، جدة، السعودية، [د.ت].
16. الزهاوي، جميل صدقي: ديوان الزهاوي ، المطبعة العربية، [د.ط]، القاهرة، مصر، 1343هـ ، 1924م.
17. السمعاني، أبو المظفر: تفسير السمعاني ، ج7، دار الوطن، [د.ط]، الرياض، السعودية، 1417هـ،1997م.
18. السيوطي، جلال الدين والمحلي، جمال الدين: تفسير الجلالين، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، بيروت، 1326 هـ 2006م.
19. الشعراوي، متولي: تفسير الشعراوي (خواطري حول القرآن) ، م3، دار أخبار اليوم ،[د.ط]، 1991م.
20. الصابوني، محمد علي: صفوة التفاسير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، [د.ط]، بيروت، لبنان، 2001م.
21. الفيروزآبادي، مجيد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ، (تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي)، مؤسسة الرسالة، ط8، بيروت، لبنان، 1426هـ ، 2005م.
22. القرشي، عماد الدين إسماعيل بن كثير: صحيح قصص الأنبياء، مكتبة الريان، ط1، الجزائر، 1422هـ - 2002 م.
23. قطب، سيد: في ظلال القرآن، م1، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط9، 1400هـ، 1980م.
24. القيرواني، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، (تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد)، دار الجيل، ط5، دمشق، سورية، 1401هـ 1981م.

25. المرزباني، محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، جمعية نشر الكتب العربية، المطبعة السلفية، [د.ط]، القاهرة، مصر، 1334هـ.

المراجع بالعربية

26. إبراهيم ، عبد الله وآخرون: معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1992م.
27. إبراهيم، عبد الله: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، ط2، الجزائر، 1426هـ - 2005م.
28. ابن سعود البشر ، محمد : الفلسفة الظاهراتية في الاتصال الإنساني (رؤية نقدية)، دار العاصمة، ط1، الرياض، السعودية، 1415هـ.
29. ابن عبد الغني المصري، محمد: نظرية الجاحظ في النقد الأدبي ، دار مجدلاوي للنشر ولتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1407هـ 1987م.
30. ابن علي الهذلي، محمد و حسين نبيل المحيش، عبد الرزاق: في النص الإسلامي والأموي (دراسة تحليلية) ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1419هـ، 1998م.
31. أبو حامد، حامد: الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، مركز الحضارة العربية، ط2، القاهرة، 2003م.
32. أحمد إبراهيم، طه : تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع، جامعة حلب، ط1، سورية، 1996م.
33. إدريس، سهيل: المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب،ط1، بيروت، لبنان، 2003م.
34. إسماعيل، سامي : جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفانج أيزر) ، المجلس الأعلى للثقافة،[د.ط]، القاهرة، مصر، 2002م.
35. الألوسي، حسام الدين: مدخل إلى الفلسفة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005م.
36. الأمين، عز الدين: نشأة النقد الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف، ط2، 1390هـ، 1970م، القاهرة، مصر.

37. البازعي، سعد و الرويلي ، ميجان : دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، ط5، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.
38. البحراوي، سيد : البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث ، دار شرقيات، ط1، القاهرة، مصر، 1993م.
39. البريكي، فاطمة :قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، دبي، الإمارات العربية المتحدة، 2006م.
40. البستاني، فؤاد أفرام: الشعر الجاهلي ، المطبعة الكاثوليكية، [د.ط]، بيروت، لبنان، 1938م.
41. بن زايد، عمار: النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، [د.ط]، الجزائر، 1990م.
42. بن عاشور، محمد الطاهر: التحرير والتنوير، ج18، دار سحنون للنشر والتوزيع ، [د.ط]، تونس ، 1997 م.
43. بوحسن، أحمد وآخرون: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،[د.ط]، الدار البيضاء، المغرب، [د.ت].
44. البوشيخي، الشاهد: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، دار القلم للنشر والتوزيع، ط2، الكويت، 1415هـ ،1995م.
45. تيمور، محمود: اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة ، المطبعة النموذجية، [د.ط] ، القاهرة، مصر، [د.ت].
46. جعفر العلاق، علي: الشعر والتلقي (دراسات نقدية) ، دار الشروق، ط1، عمان، الأردن، 1997م.
47. الحاج حسن، حسين: النقد الأدبي في آثار أعلامه ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1416هـ،1996م.
48. حسن محمد، عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،[د.ط]، القاهرة،مصر، [د.ت].
49. حسين الأعرجي، محمد: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، وزارة الثقافة والفنون، [د.ط]، العراق، 1998م.
50. حسين قاسم ، عدنان: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي. الدار العربية للنشر والتوزيع، [د.ط]،2001م.

51. حسين منصور، سعيد: حركة الحياة الأدبية بين الجاهلية والإسلام، دار القلم، ط1، الكويت، 1401هـ 1981م.
52. حسين، طه : تجديد ذكرى أبي العلاء ، دار المعارف، ط6، القاهرة، مصر، 1963م.
53. حسين، طه : حافظ وشوقي ، مكتبة الخانجي، [د.ط]، القاهرة،مصر [د.ت].
54. حسين، طه : حديث الأربعاء ، دار المعارف، ج1، ط14، القاهرة، مصر،[د.ت].
55. حسين، طه : حديث الأربعاء ، دار المعارف، ج3، ط 12، القاهرة، مصر، [د.ت].
56. حسين، طه : حديث الأربعاء: طه حسين، دار المعارف، ج2، ط12، 1976م، القاهرة، مصر.
57. حسين، طه : خصام ونقد ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط10، 1980م.
58. حسين، طه : قادة الفكر ، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، لبنان، 1983م.
59. حسين، طه : مستقبل الثقافة في مصر ، دار المعارف، ط2، القاهرة، مصر [د.ت].
60. حسين، طه : نقد وإصلاح ، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1960.
61. حمدي أبو علي، محمد بركات: بحوث ومقالات في البيان والنقد الأدبي ، دار البشير للنشر والتوزيع، [د.ط]، عمان، الأردن، 1409هـ 1989م.
62. حمودة، عبد العزيز : المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية) ، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1422 هـ - 2001م.
63. خذري، علي : نقد الشعر (مقاربات لأوليات النقد الجزائري الحديث) ،ديوان المطبوعات الجامعية،[د.ط]، قسنطينة، الجزائر، 1998م.
64. الخطيب، حسام: محاضرات في تطور الأدب الأوروبي (ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية)، مديرية الكتب الجامعية، ط1، دمشق، سورية، 1975م.

65. الخطيب، محمد: الفكر الإغريقي، دار علاء الدين، ط1، دمشق، سورية 1999م.
66. خفاجة، محمد صقر: تاريخ الأدب اليوناني ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، [د.ط]. 1956م.
67. خفاجي، عبد المنعم : مدارس النقد الأدبي الحديث ، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، مصر، 1416 هـ 1995م.
68. دحامنية، مليكة : هرمينوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر ، منشورات اتحاد كتاب العرب، [د.ط]، دمشق، سورية، 2008م.
69. درابسة، محمود: التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم) ، مكتبة الدمام، [د.ط]، السعودية، 2003م.
70. درواش، مصطفى : خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، 2005م.
71. الربداوي، محمود: كشف العبارات النقدية والأدبية في التراث العربي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1،الرياض، السعودية، 1420هـ 1992م.
72. رمضان، يحي: القراءة في الخطاب الأصولي (الاستراتيجية والإجراء)، عالم الكتب الحديث، ط1،الأردن، 2007م.
73. زغلول، محمد: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري. منشأة المعارف، [د.ط]، الاسكندرية، مصر، 1982م.
74. الزين ، محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر) ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2002م.
75. سالم المعطاني، عبد الله: أثر البيئة في المصطلح النقدي القديم ، النادي الأدبي الثقافي، [د.ط]، جدة، السعودية، 1409هـ.
76. سحلول، حسن مصطفى: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها ، اتحاد الكتاب العرب،[د.ط]، دمشق، سورية، 2001م.
77. سعد حجازي، سمير: النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، مصر، 1421هـ - 2001م.
78. سليمان داوود، أماني: الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2009م.

79. السماعيل، عبد الرحمن وآخرون : الغذامي الناقد ، مؤسسة اليمامة الصحفية، [د.ط]، السعودية، 1422هـ.
80. السماهيجي، حسين وآخرون : عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2003م.
81. السمرائي، فاضل صالح: التعبير القرآني ، دار عمار، ط4،عمان، الأردن، 1427هـ 2006م.
82. سمير، حميد: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عن المعري، منشورات اتحاد كتاب العرب، [د.ط]، دمشق، سورية، 2005م.
83. شرفي، عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، ط1، لبنان، 1428هـ 2007م.
84. شعراوي، عبد المعطي: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان ، مكتبة الأنجلومصرية، [د.ط]، 1999م.
85. الشعرواي، محمد متولي: معجزة القرآن ، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004م.
86. شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين، الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، لبنان، 1978م.
87. شيخو، لويس: علم الأدب (علم الخطابة) ، ج2، مطبعة الآباء اليسوعيين، ط3،بيروت، لبنان، 1926م.
88. صادق الرافعي، مصطفى : ديوان الرافعي ج1 - ج2 ، (شرح محمد كامل الرافعي)، مطبعة الجامعة،[د.ط]، الاسكندرية، مصر، 1322 هـ .
89. الصباغ، رمضان: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الاسكندرية ، مصر، 1998م.
90. صلاح الدين، زرال: الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدماء حتى نهاية القرن الرابع هجري، [د.ط]، الدار العربية للعلوم ،بيروت، لبنان، 2008م.
91. ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي(العصر الجاهلي)، دار المعارف، ط24، القاهرة، مصر، [د.ت].
92. طبانة، بدوي : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ، دار المريخ للنشر، ط3، الرياض، السعودية، 1406هـ 1986م.

93. عامر، سامي منير: وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعارف، [د.ط]، القاهرة، مصر، [د.ت].
94. عباس محمد الشريف، تيسير: القرينة في البلاغة العربية (دراسة بيانية)، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، 1432هـ 2011م.
95. عباس، إحسان: النقد الأدبي عند العرب (من القرن الثاني إلى القرن الثامن هجري)، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن، 1986م.
96. عبد الحميد، شاكر:التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة، [د.ط]، الكويت، 2001م.
97. عبد الرحمن مرحبا، محمد: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، منشورات عويدات ، ط2، بيروت، لبنان، 1981م.
98. عبد الله، عادل : التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل) ، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية، 2000م.
99. عبو، عبد القادر : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة (بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، [د.ط]، دمشق، سورية، 2007م.
100. عثمان، أحمد: الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، عالم المعرفة، [د.ط]، الكويت، 1984م.
101. العريان ، محمد سعيد : حياة الرافعي ، المكتبة التجارية الكبرى، ط3، مصر، 1375هـ 1955م.
102. عصفور، جابر: مقدمات منهجية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، [د.ط]،السعودية، 1409هـ.
103. عصفور، جابر:نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، [د.ط]، القاهرة، مصر 1998م.
104. علوش، سعيد: إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة) ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1402هـ 1986م.
105. علي أبو الخشب، إبراهيم : تاريخ الادب العربي في العصر الحاضر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2، القاهرة، مصر، 1978م.
106. علي مكي، الطاهر: قضايا الشعر المعاصر، الندوة الثانية، إصدارات مجمع اللغة العربية، [د.ط]، 1998م.

107. عليمات، يوسف: جماليات التحليل الثقافي (الشعر الجاهلي أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004م.
108. عودة خضر، ناظم: الأصول المعرفية لنظرية والتلقي، دار الشروق، ط1، عمان، الأردن، 1997م.
109. عودة، ناظم: نقص الصورة (تأويل بلاغة الموت)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2003م.
110. عوضين، إبراهيم: الأدب العربي بين البادية والحضر ، مطبعة السعادة،[د.ط] ، مصر، 1983م، 1403هـ.
111. عياد، سامي وآخرون: معجم اللسانيات الحديثة (انجليزي عربي ، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان، 1997م.
112. الغذامي، عبد الله : الثقافة التلفزيونية ، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2005م.
113. الغذامي، عبد الله : الخطيئة والتكفير ، المركز الثقافي العربي، ط6،الدار البيضاء، المغرب، 2006م.
114. الغذامي، عبد الله : الصوت القديم الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د.ط]، مصر، 1987م.
115. الغذامي، عبد الله : الفقيه القضائي ، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2011م.
116. الغذامي، عبد الله : القبيلة والقبائلية ، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2009م.
117. الغذامي، عبد الله : القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.
118. الغذامي، عبد الله : الكتابة ضد الكتابة ، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1991م.
119. الغذامي، عبد الله : المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء ، المغرب، 2006م.
120. الغذامي، عبد الله : المشاكلة والاختلاف ، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.
121. الغذامي، عبد الله : الموقف من الحداثة ، دار الأرض، ط2، الرياض، السعودية، 1412هـ - 1991م.
122. الغذامي، عبد الله : النقد الثقافي ، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2003م.

123. الغذامي، عبد الله : اليد واللسان ، المركز الثقافي العربي، ط1،الدار البيضاء، المغرب ، 2012م.
124. الغذامي، عبد الله : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2005م.
125. الغذامي، عبد الله : تشريح النص ، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2006م.
126. الغذامي، عبد الله : ثقافة الأسئلة ، دار سعاد الصباح، ط2، الكويت، 1993م.
127. الغذامي، عبد الله : حكاية الحداثة ، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2003م.
128. الغذامي، عبد الله : رحلة إلى جمهورية النظرية ، المركز الإنمائي الحضاري،ط2، حلب، سوريا، 1998م.
129. الغذامي، عبد الله : من الخيمة إلى الوطن ، دار علي محمد العمير، ط1، جدة، السعودية، 2004م.
130. الغذامي، عبد الله واصطيف ، عبد النبي : نقد ثقافي أم نقد أدبي ، دار الفكر، ط1، دمشق، 1425هـ - 2005م.
131. غركان، رحمن : موجهات القراءة الإبداعية في نظرية النقد الأدبي عند العرب ، اتحاد الكتاب العرب، [د.ط]، دمشق، سورية، 2007م.
132. الغزالي، محمد: معركة المصحف في العالم الإسلامي: محمد الغزالي، دار القلم، ط1، دمشق، سورية، 1426هـ 2005م.
133. فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث: جهاد فاضل، دار الشروق، ط1، القاهرة، القاهرة، 1404هـ - 1984م.
134. فضل الله، مهدي: بدايات التفلسف الإنساني، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1994م.
135. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، [د.ط]، الكويت، 1992م.
136. فضل، صلاح: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، ط1، القاهرة، القاهرة، 1418هـ - 1997م.
137. فوراري، تسعديت: المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2008م.
138. القاضي، محمد وآخرون : معجم السرديات . دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010م.

139. قدوري الحمد، غانم: محاضرات في علوم القرآن، دار عمار للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1423هـ 2003م.
140. قطوس، بسام : استراتيجيات القراءة (التأصيل والإجراء النقدي) ، دار الكندي للنشر والتوزيع،[د.ط]،إربد، الأردن، 1998م.
141. كاظم، نادر :المقامات والتلقي (بحث في انماط التلقي لمقامات الهمذاني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2003م.
142. كاظم، نادر: المقامات والتلقي (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،بيروت، لبنان، 2003م.
143. كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، لجنة التأليف والترجمة والنشر، [د.ط]، مصر، 1936م.
144. كموني، سعد: إغواء التأويل (استدراج النص الشعري بالتحليل النحوي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2011م.
145. المبارك، محمد: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1999م.
146. المباركفوري، صفي الرحمن: الرحيق المختوم ، دار الشهاب للنشر والتوزيع،[د.ط]، الجزائر، 1989م.
147. مجدي الجزيري، محمد : البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس ، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، طنطا، مصر، 1999م.
148. مجموعة من الكتاب: قراءة في شعر عبد العزيز المقالح ، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان ، 1991م.
149. محمد عياد، شكري : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، عالم المعرفة، [د.ط]، الكويت، 1414هـ - 1993م.
150. محمد معتوق، أحمد : اللغة العليا (دراسة نقدية في لغة الشعر)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006م.
151. محمد، علي عبد المعطي و عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، [د.ط]، القاهرة، مصر، 2003م.

152. مرتاض، عبد الملك: نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، [د.ط]، الجزائر، [د.ت].
153. المرعي، فؤاد: المدخل إلى الآداب الأوروبية، منشورات جامعة حلب، ط2، حلب، سورية، 1417هـ 1996م.
154. مسلم، مصطفى: مباحث في إعجاز القرآن، دار المسلم للنشر والتوزيع، ط2، الرياض، السعودية، 1416هـ 1996م.
155. المسيري، عبد الوهاب: إشكالية التحيز : عبد الوهاب المسيري، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط3، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 1418هـ - 1998م.
156. مصطفى، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط ، ج1، (تحقيق مجمع اللغة العربية)، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، مصر، 1425هـ 2004م.
157. مصطفى، عادل : مدخل إلى الهرمينوطيقا (فهم الفهم) ، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2007م.
158. مصطفى، ناصف: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، [د.ط] ، الكويت، 1995م.
159. مطلوب، أحمد: عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده ، وكالة المطبوعات، ط1، بيروت، لبنان، 1393هـ 1973م.
160. مطلوب، أحمد: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2001م.
161. مفتاح، محمد : دينامية النص ، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء ، المغرب، 2006م.
162. مفتاح، محمد: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.
163. مندور، محمد : النقد والنقاد المعاصرون ،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،[د.ط]، القاهرة، 1997م.
164. مندور، محمد : النقد والنقاد المعاصرون: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، [د.ط]، القاهرة، مصر، 1997م.
165. موسى صالح، بشرى: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.
166. مونسي، حبيب : فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى ، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، وهران، الجزائر،2001م.

167. مونسي، حبيب: فعل القراءة (النشأة والتحول مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض) ، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، وهران، الجزائر، 2002م.
168. ميخائيل سعد، يوسف: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، [د.ط]، القاهرة، مصر، 1986م.
169. نجيب محمود، زكي و أمين، أحمد: قصة الفلسفة اليونانية، دار الكتب، ط2، القاهرة، مصر، 1935م.
170. النشار، مصطفى: تاريخ الفلسفة اليونانية من منظور شرقي، ج1، دار قباء، [د.ط]، القاهرة، مصر، 1998م.
171. نعمان البدري، مصطفى : الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد ، دار الجيل ، ط1، بيروت، لبنان، 1411هـ 1991م.
172. نعيمه، ميخائيل : الغربال، دار نوفل، ط1، بيروت، لبنان، 1923م.
173. الواد، حسين : في تأريخ الأدب (مفاهيم ومناهج) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1993م.
174. وغليسي، يوسف : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1429هـ - 2008م.
175. وغليسي، يوسف : مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1428هـ 2007م.
176. يوسف علي، أحمد: قراءة النص (دراسة في الموروث النقدي) ، مكتبة الأنجلومصرية، [د.ط]، القاهرة، مصر، 1987م.
177. يوسف، أحمد : يتم النص (الجينيالوجيا الضائعة) ، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002م.
178. يوسف، أحمد: القراءة النسقية (سلطة البنية ووهم المحايثة) ، الدار العربية للعلوم، [د.ط]، بيروت، لبنان، 2007م.

المراجع المترجمة

179. أرسطو : فن الشعر. تر /إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، [د.ط]، القاهرة، مصر، [د.ت].
180. أساخاروفا ت : من فلسفة الوجود إلى البنيوية . تر/ أحمد برقاوي، دار دمشق، ط1، دمشق، سورية، 1984م.
181. آشلي مونتاغيو، آشلي: البدائية ، تر/محمد عصفور، عالم المعرفة، [د.ط]، الكويت، 1982م.

182. أفلاطون: محاكمة سقراط، تر/ عزت القرني، دار قباء للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، مصر، 2001م.
183. أونج، والترج: الشفاهية والكتابية. تر/: حسن البنا عزالدين، عالم المعرفة، [د.ط]، الكويت، 1994م.
184. آيزر ، فولفغانغ وآخرون : القارئ في النص ،تر/ حسن ناظم وعلى حاكم صالح، دار الكتاب الجديد، ط1،بنغازي، ليبيا، 2007م.
185. آيزر، فولفغانغ : فعل القراءة ،.تر/ حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، [د.ط] ، المغرب، [د.ت].
186. إيكو ، امبرتو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، تر/ سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.
187. إيكو ، امبرتو : القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية):،تر/ أنطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.
188. بارت ، رولان : النقد البنيوي للحكاية ، تر/ أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، بيروت، لبنان، 1988م.
189. بارت ، رولان : درس السيميولوجيا ، تر/ عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب، 1993م.
190. بارت ، رولان وآخرون : نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي ، تر/ عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، [د.ط]، اللاذقية، [د.ت].
191. بارندر، جفري : المعتقدات الدينية لدى الشعوب. تر/ إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة عبد الغفار مكاوي، عالم المعرفة، [د.ط]، الكويت، 1993م.
192. بياجيه ، جان : البنيوية. تر/عارف منيمنة وبشير أوبر، منشورات عويدات، ط4، بيروت، لبنان، 1985م.
193. تاديه، جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين. تر/ قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، [د.ط]، دمشق، سورية، 1992م.
194. تودوروف، تزفيتان: الأدب في خطر ، تر/ عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2007م.
195. تومبكنز ، جين ب : نقد استجابة القارئ (من الشكلانية إلى البنيوية) ، تر/ حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1999م.

196. جوف ، فانسون :القراءة. تر/ محمد ايت لعميم و نصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية ، ط1، مراكش، المغرب ، 2013م.
197. دريدا ، جاك : أحادية الآخر اللغوية. تر/ عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1429هـ - 2008م.
198. دريدا ، جاك : الصوت والظاهرة (مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل). تر/ فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب, 2005م.
199. دريدا ، جاك : الكتابة والاختلاف ، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.
200. دريدا ، جاك : المهماز (أساليب نيتشه) ، تر/ عزيز توما، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سورية، 2010م.
201. دريدا ، جاك : انفعالات ، تر/ عزيز توما، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سورية، 2005م.
202. دريدا ، جاك : صيدلية أفلاطون. تر/ كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، [د.ط]، تونس، 1998م.
203. دريدا ، جاك : عن الحق في الفلسفة ، تر/ عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2010م.
204. دريدا ، جاك : في علم الكتابة. تر/ أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، ط2، القاهرة، مصر، 2008م.
205. زيما ، بيار :التفكيكية (دراسة نقدية)، تر/ أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1417هـ - 1996م.
206. سارتر ، جان بول : ما الأدب ،تر/ محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،[د.ط]، القاهرة، 1990م.
207. ستروك ، جون : البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا). تر/ محمد عصفور، عالم المعرفة، [د.ط]، الكويت، 1996م.
208. سلدن ، رامان : النظرية الأدبية المعاصرة. تر/ جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، [د.ط]، القاهرة، 1998م.
209. سي هوليب ، روبرت : نظرية الاستقبال : (مقدمة نظرية) ، تر/ رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر، ط1، اللاذقية، سوريا، 1992.

210. كارلو وفيللو: النقد الأدبي. تر/ كيتي سالم، منشورات عويدات، ط2، بيروت، لبنان، 1984م.
211. كريزويل ، أديث : عصر البنيوية. تر/ جابر عصفور، دار سعاد الصباح، ط1، الكويت، 1993م.
212. مارتن ، ولاس : نظريات السرد الحديثة ، تر/ جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة،[د.ط]، القاهرة، مصر، 1998م.
213. ماركيز ، غابريال غارسيا : الحب في زمن الكوليرا ، تر/ صالح علماني، دانية للطبع والنشر، ط1، دمشق، سورية، 1991م.
214. مجموعة من المؤلفين : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر/ رضوان ظاظا، عالم المعرفة، [د.ط]، الكويت، 1997م.
215. مونرو، جيميز: النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ، تر/ فضل بن عمار، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، ط1، الرياض، السعودية، 1987م،1407هـ.
216. نوال ماري ، بريور عاري: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات ، تر/عبد القادر فهيم الشيباني، ط1، سيدي بلعباس،الجزائر،2007م.
217. نوريس ، كريستوفر : التفكيكية (النظرية والممارسة). تر/ صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، [د.ط]، الرياض، السعودية، 1410هـ - 1989م.
218. هاملتون، أديث: الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة ، تر/:حنا عبود)، منشورات وزارة الثقافة، [د.ط] دمشق، سورية، 1997م.
219. هوليب، روبرت: نظرية التلقي، تر/ عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، السعودية، 1994م.
220. هوميروس: الإلياذة، تر/ ممدوح عدوان، المجمع الثقافي، ط1. أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2002م.
221. وولف ، فرجينيا : القارئ العادي ، تر/ عقيلة رمضان، الهيئة المصرية العامة للتأليف،[د.ط]، القاهرة، مصر، 1971م.

المجلات والجرائد

222. إبراهيم، عبد الله: النقد الثقافي (مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق)، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، القاهرة، مصر، 2004م.

223. إبراهيم، نبيلة: القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال)، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع1، القاهرة، مصر، 1984م.
224. ابن محمد القعود ، عبد الرحمن : في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة ، عالم الفكر،ع4، م25، الكويت، أفريل/ جوان،1997م.
225. ابن محمد الماجد، ماجد: المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني ، مجمع اللغة العربية الأردني، ع68، عمان، الأردن، جمادى الأولى 1426هـ جانفي 2005م.
226. ابن مريسي الحارثي ، محمد : الخطاب الحداثي العربي ، علامات، النادي الأدبي الثقافي، ج41، م11، جدة، السعودية، 1422هـ - 2001م.
227. أبو السعود ، عطيات : نيتشه وما بعد الحداثة ، فصول ، الهيئة المصرية العامة، ع63، القاهرة، مصر، 2004م.
228. أبو شهاب، رامي: النص الرقمي (المفهوم والإشكالية)، الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، ع133، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 1429هـ - 2008م.
229. إسماعيل ، عز الدين : منهجية طه حسين في أشعار المتنبي ، علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ج41، م11، جدة، السعودية، 1422هـ - 2001م.
230. الأمراني ، حسن : في سبيل نظرية نقدية أصيلة ، الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ع 67، الرياض، السعودية، 1431هـ - 2010م.
231. بولعراوي، مختار: طبيعة الأدب عند الفلاسفة المسلمين، الآداب، معهد الأدب واللغة العربية، ع4، قسنطينة، الجزائر، 1418هـ 1997 م.
232. البيومي، مصطفى: إشكالية قراءة التراث ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، القاهرة، مصر، 2004م.
233. جاسر الآغا ، ناصر : واقع القراءة في الوطن العربي ، ينابيع ، دائرة العلاقات العامة في جامعة القدس، ع3، رام الله، فلسطين، مارس 2012م.
234. جديد، صالح: القراءة الحرة الشمولية (الرؤية والآفاق)، الفيصل، دار الفيصل الثقافية، ع280، الرياض، السعودية، 1420هـ - 2000م.

235. حافظ دياب ، محمد : ندوة النقد الثقافي ، فصول، ع63، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، القاهرة، مصر، 2004م.
236. حمودة ، حنان: التلقي والتواصل في النقد العربي القديم ، التواصل، ع23، جامعة عنابة، الجزائر، 2009م.
237. الحوطي، نرمين: الكوميديا وأساليب الإضحاك، البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع432، الكويت، يوليو 2006م.
238. خفاجي ، عبد الجواد : أزمة الحداثة وأزمة التلقي ، البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع 419، الكويت، يونيو 2005م.
239. خمري، حسين: متخيل النص وعنف القراءة، علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج41، م11، جدة، السعودية، 1422هـ 2001م.
240. الخواجا ، ميساء : تلقي النقد العربي الحديث للأسطورة ، قوافل، نادي الرياض الأدبي، ع25، السعودية، 1429هـ - 2008م.
241. خير البقاعي ، محمد : تلقي "رولان بارت" في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي (كتابه لذة النص نموذجا) ، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع1، م27، الكويت، يوليو /سبتمبر1998م.
242. دفة ، بلقاسم : علم السيمياء في التراث العربي ، التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، ع91، دمشق، سورية، سبتمبر 2003م.
243. الدموس ، محسين : الحساسية الروائية التقليدية بين أسئلة النقد وأجوبة الكتابة ، البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع440، الكويت، 2007م.
244. ذياب ، زغدودة: دلالة الحذف في القرآن الكريم، الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، ع04، ورقلة، الجزائر، ماي 2005م.
245. روجيه ، جاك : قراءة النصوص وتاريخ الأفكار. تر/ محمد غسان دهان، البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع335، الكويت، يونيو 1998م.
246. سالم ، ممدوح : حوار مع عبد العزيز حمودة ، الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ج 67، الرياض، السعودية، 1431هـ 2010م.

247. سامي اليوسف ، يوسف: الشعر والحساسية، المعرفة، وزارة الثقافة، ع463، دمشق، سوريا، أفريل 2002م.
248. السراج ، عبد العزيز : من سلطة النص إلى سلطة القارئ (رولان بارت نموذجا)، البيان، رابطة الأدباء في الكويت، ع444، الكويت، يوليو 2007م.
249. سلامي، سميرة: إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، التراث العربي، اتحاد كتاب العرب، ع106، دمشق، سورية، 1428هـ 2007م.
250. شفيق ، ماهر : ما التفكيكية ، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، القاهرة، مصر، 2004.
251. الشهري، ظافر بن عبد الله: من صور التلقي في النقد العربي القديم، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، ع1، م 1، الرياض، السعودية، مارس2004م.
252. الضبع، مصطفى: نص جديد ومتلق مغاير (قراءة في الملامح الجديدة للكتابة والتلقي): مصطفى الضبع، مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، بورسعيد، مصر 26-28 ديسمبر 2005م.
253. طه جابر العلواني، رقية: تفعيل وسيلتي السمع والبصر في إدراك الخطاب القرآني ، مجلة جامعة القرآن الكريم والعلوم الإسلامية، ع10، 1426هـ، أم درمان، السودان، 2005م.
254. عز الدين ، حسن البنا : البعد الثقافي في نقد الأدب العربي ، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، القاهرة، مصر، 2004م.
255. عليوي، لطيفة: تلقي العرض المسرحي ، علامات ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج42،م11، جدة، السعودية، 1422هـ 2001م.
256. عيسى، محمد: القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، ع1و2، م19، دمشق، سورية، 2003م.
257. غنوم ، محمد : الطبيعة التجريدية للمدارس النقدية الغربية، الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ع67، الرياض، السعودية، 1431هـ 2010م.
258. فتحي، إبراهيم: النقد الثقافي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، القاهرة، مصر، 2004م.

259. الفريجات ، عادل : تجليات النقد الأدبي الغربي في نقدنا المعاصر ، علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج41، م 11، جدة، السعودية، 1422هـ 2001م.
260. القشطيني : خالد : حديث الحداثة الثقافية ، المكتب الثقافي السعودي، ع47، بريطانيا، مايو 2002م.
261. قصاب، وليد: النقد الإسلامي وموقفه من المناهج الغربية، الأدب الإسلامي، رابطة الأدب الإسلامي العالمية، ع67، الرياض، السعودية، 1431هـ 2010م.
262. كراكبي، محمد: مفهوم الخطاب الشعري في التراث النقدي العربي القديم ، التواصل، مجلة جامعة عنابة، ع4، عنابة، الجزائر، جوان 1999م.
263. الكردي، محمد: ندوة النقد الثقافي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، القاهرة، مصر، 2004م.
264. مرتاض ، عبد الملك : عبد الله الغذامي كما عرفته ، علامات، النادي الأدبي ، ج41، م 11، جدة، السعودية، 1423هـ 2002م.
265. مسلم العاني ، شجاع : المغايرة والاختلاف (دراسة في التفكيك في النقد العربي)، علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج41، م11، جدة، السعودية، 1422هـ 2001م.
266. يحي الزيباري ، عبد الكريم : الشنفرى والقارئ الأنثى، نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، ع65، عُمان، 1432هـ 2011م.

مخطوطات و رسائل جامعية

267. بلال، ضحى: معنى المعنى في النقد الأدبي بين المبدع والمتلقي (نظرية النظم بين المعنى ومعنى المعنى) دراسة نقدية أسلوبية، رسالة ماجستير، إشراف عصام قصبجي، كلية الآداب، تشرين ، جامعة تشرين 1999، اللاذقية. (مخطوط).
268. بن نايف، علي الشحود: الإعجاز اللغوي والبياني في القرآن الكريم، المكتبة الشاملة، (مخطوط).

المواقع الإلكترونية:

269. حسن البنا عزالدين: الشعر والجنون، جريدة الجزيرة، العدد الموافق لـ 1 ذو الحجة 1419هـ 18 مارس 1999م،الزيارة : 12/ 06/ 2010.

(http://www.aljazirah.com/1999/19990318/cu7.htm)
270. حمداوي، جميل : مـدارس الفلسفة اليونانية ومناهجها، موقع دروب، 24 مارس 2007. الزيارة : 2010/04/05م.
(http://www.doroob.com/archives/?p=15781)
271. خاطر، حسن: فضيحة القراءة في العالم العربي، موقع ديوان العرب، تاريخ المقال: 08 ديسمبر 2008، الزيارة 2010/03/23م.
(http://www.diwanalarab.com/spip.php?article16192)
272. سلامي، عبد القادر: تحليل الخطاب (مقدمة للقارئ العربي)، 17 - 10- 2007، الزيارة 2010/01/15م.
(http://www.diwanalarab.com/spip.php?article10843)
273. ماكلين ، إيان: التأويل والقراءة (التأويل والحقيقة والتاريخ: مقاربات هيرمينوطيقية). تر/ خالدة حامد. مجلة أفق، 2002/04/01، الزيارة 2009/10/20.
(http://ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=article&sid=365)
274. محمد شبايك، عيد: ظهور منظور المتلقي في التراث النقدي عند العرب ، شبكة الألوكة، 14-12-2010م. الزيارة 2010/12/15م.
(http://www.alukah.net/Literature_Language/0/28174/).
275. وطفة، علي أسعد : طبيعة التفكير عند الشعوب البدائية، 2008/04/13م، الزيارة 2010/11/23م.
(http://nezarag.arabblogs.com/archive/2008/4/532459.html)
276. موسوعة ويكيبديا (النسخة العربية والفرنسية والانجليزية). دخول متعدد.
http://www.wikipedia.org/

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ - هـ
مدخل : ضبط المصطلحات	28-6
الفصل الأول : القارئ في الفكر القديم	138-30
1 – البدايات	41-30
1 – 1 المتلقي الأول في الفكر الإسلامي	33-30
1 – 2 المتلقي الأول في النظرية الغربية	36-33
1 – 3 المتلقي في الفكر القديم	36-36
1 – 4 الشفاهية والكتابية في القديم	41-37
2 – المتلقي في الفكر اليوناني	86-41
2 – 1 المتلقي الواقعي في الخطاب الأدبي اليوناني	56-41
2 – 2 المتلقي في الفكر الفلسفي اليوناني	86-56
2 – 2 – 1 المتلقي في الفكر السفسطائي	66-60
2 – 2 – 2 المتلقي في فلسفة سقراط وأفلاطون	72-66
2 – 2 – 3 المتلقي في فكر أرسطو	79-72
2 – 2 – 4 المتلقي في بلاغة لونجينوس	86-79
3 – المتلقي (السامع) في العصر الجاهلي	97-86
4 – المتلقي في الخطاب القرآني	113-97
5 – المتلقي في العصر الإسلامي	138-113
5 – 1 المتلقي عند الأدباء	121-117
5 – 2 المتلقي عند البلاغيين	132-121
5 – 2 – 1 الآراء النقدية عند الجاحظ	127-122
5 – 2 – 2 آراء عبد القاهر الجرجاني	132-128
5 – 3 المتلقي في الفكر الفلسفي الإسلامي	134-132
5 – 4 خلاصة (ضرورة ضبط المعنى)	138-135

الفصل الثاني : المتلقي في الفكر الغربي الحديث والمعاصر	265-140
1 - القارئ في الاتجاهات السياقية	148-140
2 – القارئ في المنهج الشكلاني	158-148
3 – القارئ في المنهج البنيوي	167-158
4 – القارئ في المنهج السيميائي	171-167
5 – القارئ في الفكر التفكيكي	192-171
5 – 1 الاختلاف	180-178
5 – 2 النص والمعنى	184-180
5 – 3 الكتابة	185-184
5 – 4 الحضور والغياب	186-185
5 – 5 التمركز حول اللوغوس	189-187
5 – 6 القراءة والقارئ في ضوء التفكيك	192-189
6 – القارئ في نظرية التلقي	232-192
6 – 1 الأصول المعرفية لنظرية التلقي	204-193
6 – 1 – 1 الهرمينوطيقا	199-193
6 – 1 – 2 الظاهراتية	204-200
6 – 2 القارئ في ضوء نظرية التلقي	232-204
6 – 2 – 1 جهود هانز روبرت ياوس	213-206
6 – 2 – 2 جهود فولفغانغ آيزر	232-214
6 – 2 – 2 – 1 فعل القراءة والمعنى	220-215
6 – 2 – 2 – 2 مواقع اللاتحديد	226-220
6 – 2 – 2 – 3 القارئ الضمني	232-226
7 – نماذج من القراء الافتراضيين	259-232
7 – 1 القارئ عند جون بول سارتر	237-233
7 – 2 القارئ عند رولان بارت	242-237
7 – 3 القارئ عند جيرالد برانس	246-242

7 – 4 القارئ عند امبرتو إيكو	248-246
7 – 5 القارئ عند ميشال أوتن	251-249
7 – 6 القارئ عند ميشال ريفاتير	252-251
7 – 7 القارئ عند ستانلي فيش	252-252
7 – 8 القارئ عند واين بوث	253-253
7 – 9 القارئ عند أرفين وولف	254-254
7 – 10 القارئ عند تودوروف	255-254
7 – 11 القارئ عند ولكر جبسون	257-255
7 – 12 القارئ عند جوناثان كولر	257-257
7 – 13 القارئ عند مدرسة جنيف	259-258
7 – 14 القارئ عند لوسيان غولدمان	259-259
7 – 15 القارئ عند كريستين بروك	260-259
8 – نماذج من القراء الواقعيين:	265-260
8 – 1 القارئ الواقعي عند ميشال بيكار	261-260
8 – 2 القارئ عند جاك لينهارت	264-261
8 – 3 القارئ نورمان هولاند	264-264
8 – 4 القارئ عند جماعة برلين	264-264
8 – 5 القارئ في علم الاجتماع الأدبي	265-265
الفصل الثالث : أرضية المشروع	365-267
1 – أرضية الواقع	317-267
1 – 1 الواقع النقدي في الوطن العربي	292-267
1 – 1 – 1 نشأة النقد العربي الحديث	271-267
1 – 1 – 2 الاتجاه الإحيائي في النقد (المرصفي أنموذجا)	273-272
1 – 1 – 3 النقد عند الرافعي	276-274
1 – 1 – 4 الاتجاه التجديدي في النقد	285-277
1 – 1 – 4 – 1 النقد عند العقاد	279-277
1 – 1 – 4 – 2 النقد في كتاب الغربال لميخائيل نعيمة	282-279

1 – 1 – 4 – 3 النقد عند طه حسين	285-282
1 – 1 – 5 الصراع بين الاتجاه الإحيائي والتجديدي	292-285
1 – 2 أزمة النقد العربي الحديث والمعاصر	297-292
1 – 3 أزمة الحداثة	307-297
1 – 4 واقع القارئ	317-307
2 – أرضية التاسيس (النقد الأدبي)	323-317
2 – 1 التاويل الغذامي	326-323
2 – 2 تاثير الجرجاني	332-326
2 – 3 تاثير جاكبسون	337-332
2 – 4 تاثير البنيوية	340-337
2 – 5 تاثير السيميائية	342-340
2 – 6 تاثير التفكيكية	347-343
3 – أرضية التاسيس (النقد الثقافي)	355-347
3 – 1 مركزية النسق الثقافي	365-356
الفصل الرابع : بناء المشروع	450-367
1 – المؤلف	369-367
2 – النص الجديد	377-369
2 – 1 رفض العمودية	383-377
2 – 1 – 1 النسق الفحولي المتسلط	380-378
2 – 1 – 2 المشاكلة	383-380
2 – 2 النص المختلف	388-383
2 – 3 النصوصية	390-388
2 – 4 تانيث النص	393-390
2 – 5 ضرورة الصورة	395-393
2 – 6 الشاعرية	396-395
2 – 7 حداثة النص	397-396

2 – 8 إمكانية التناص وامتلاك أفق توقع	398-397
2 – 9 الإيقاع الجديد	401-399
3 – القارئ المختلف	450-401
3 – 1 القارئ عند طه حسين وآخرين	415-402
3 – 2 القارئ المختلف عند الغذامي	426-415
3 – 2 – 1 القراءة عند الغذامي	421-415
3 – 2 – 2 القارئ المختلف والنص	423-421
3 – 2 – 3 القارئ المختلف والقصيدة	425-423
3 – 2 – 4 القارئ المختلف والمؤلف	426-425
3 – 3 صفات القارئ المختلف	438-427
3 – 3 – 1 متغيرات القارئ وظروفه	429-428
3 – 3 – 2 البدوي المترحل	430-429
3 – 3 – 3 القارئ المختلف مفسرا ومبينا	431-430
3 – 3 – 4 القارئ المختلف والصورة الثقافية	433-431
3 – 3 – 5 القارئة المختلفة (الأنثى)	435-433
3 – 3 – 6 القارئ المختلف المنفعل عقليا	436-435
3 – 3 – 7 القارئ المنفعل الحر	437-436
3 – 3 – 8 القارئ الغواص	438-437
3 – 4 نماذج عملية لدور القارئ المختلف	442-438
3 – 5 محاذير للقارئ	450-443
خاتمة	461-452
قائمة المصادر والمراجع	484-463
فهرس الموضوعات	490-486