الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبيّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلميّ
جامعة وهران (1) – أحمد بن بلة–
كلّية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربيّة وآدابها

بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه في مشروع "تحليل الخطاب"، موسوم بـ:

أفق التلقّي: بين الوصف البلاغيّ والتأويل الجمـــــاليّ

– قـراءة في المحايـثة والتـــأويل –

إعداد:
خيرة بن علوة

تحت إشراف:
الدكتور مفلاح بن عبد الله

لجنـة المـناقشة

أ.د. اسطنبول ناصـــر	جامعة وهران (1) –أحمد بن بلّة–	رئيســـا
د.مفلاح بن عبـد الله	جامعة المركز الجامعيّ –غليزان–	مشرفا ومقررا
د. ميراوي عبد الوهاب	جامعة وهران (1) –أحمد بن بلّة–	مناقشـــا
د. مختاري خالـــد	جامعة وهران (1) –أحمد بن بلّة–	مناقشـــا
د. مزاري عبد القـادر	جامعة مستغانـــــــــم	مناقشـــا
د. بلمهل عبد الهادي	جامعة الشلـــــــــف	مناقشـــا

السنة الجامعيّة:2014/ 2015م

" لم يكن.. ثمّ كان" !!!!!!!!!!!!

إهداء

إلى أمي..

تحقّقت نُبوءتُك.. في ابنتِك !!!!!!!

شكر

الحمد لله المنّان الذي أعانني بالصبر والقوّة لإنجاز ما تقوى على إنجازه يد.

والشكر للأستاذ الدكتور: سطمبولي ناصر من جامعة وهران، والأستاذ المشرف: الدكتور مفلاح بن عبد الله، كما لا أنسى بالذكر الدكتور عبد القادر فيدوح الذي كان كريما في العلم حدّ الإغداق.

والشكر الجزيل لأسرتي التي احتملت عصبيّتي طيلة فترة البحث، وأعانتني على التفرّغ له والتفاني فيه، حتى يشتدّ عوده ويستوي على سوقه.

مقدمة

يعدّ الأدب مجالا رحبا للدراسات المتشعّبة والمتداخلة التي تحاول دائما الولوج إلى أسراره، والبحث في مصادره ووظائفه؛ وكثيرا ما ارتبط هذا المجال بصاحبه ارتباطا وثيقا، فكانت بعض الدراسات ترجع غالبا إلى هذا الطرف لتحلّل الأدب من خلاله، أو تستعين بما يحيط به لتستطيع تذليل الصعوبات التي تواجهها أثناء معاينة النصّ الأدبيّ؛ إيمانا بفكرة: "الصبيُّ أعلم بمضغ فيه".

لكن، ماذا عن الآداب التي لا تعرَف مصادرها؟ إنّ النصّ اليتيم لا يصلح أن يكون محلا للدراسة عند هؤلاء، ولكنّه من الأدب، ولا يمكن تهميشه لذلك لابدّ من إيجاد تخريج آخر يستوعب جميع الأعمال، سواء كان صاحبها معروفا أم مجهولا، وسواء كانت من الماضي أم الحاضر.

إنّ الممارسة النقديّة المعاصرة لا تعوّل على المؤلّف بقدر ما تركّز على ثنائية (النص/ المتلقي) التي فتحت للدارسين فضاءات أرحب لتفعيل الأدب، وتجديد النظرة إليه؛ لذلك ظهرت نظريات عديدة في التلقي والقراءة والتأويل مشيرة إلى علاقة النصّ الإبداعيّ بجمهوره الذي لا يمكن أن ينعزل عنه ما دام يُكتب لكي يقرأه، فوجدت هذه النظريات أنّ الثنائيّة المستحدَثة أخصب من الثنائية السابقة (الناص/ النص) لأنها تفتح الآفاق الدلالية للنصوص بطريقة خصبة وغير منتهية.

النصّ مُلك للمتلقّي الذي يتلقاه مادّة خاما يعالجها كيفما شاء اعتمادا على معطياتها وطريقته في التعامل معها، فهو ليس صورة كاملة مكتملة، أو نصا مقدّسا تبقى ملكيّته لمنزله؛ بل إنّ كل الممارسات التي أجريت ومازالت تجرى عليه صواب يحتمل الخطأ، أو خطأ يحتمل الصواب.

لكنّ الاهتمام بالطرف المتلقّي وبممارسته (التلقي) لم تأت من عدم، بل مهّدت لها دراسات قديمة، نقدية وفلسفيّة، تدرّجت في التعامل مع هذا الطرف من الإقصاء تارة، إلى الاستعانة تارة، إلى الإعلاء تارة أخرى، على حسب التوجه العام الذي كان يحكم الأدب، والنظرة التي كان يتبناها المبدع والناقد إليه.

إنّ طغيان الإجراء الذي يتخذ هذا الطرف موجّها للنقد قد أبان لنا عن تصوّر مكتمل اتّحد فيه فجأة النصّ بالمتلقّي وتهالت الدراسات ضمنه مركّزة عليه وذاهبة به كلّ مذهب؛ وصحيح أنّ

النظرة المعاصرة لهذه النقود تنزح إلى إرادة تلقّف المعنى تحديدا . وهو العصيّ في ميدان يمتلك ناصية المراوغة البالغة باللغة . فلم تعد تهتمّ بالكيفيّة التي يتركّب بوساطتها النصّ أو يُنسَج، إلاّ أنّ هذا المطلب كان من أهمّ العوائق والمحطات التي تولّد لذّة الاتصال بالنص في الوقت ذاته، فوجدت هذه الدراسات نفسها أمام متاهة تحتاج للتروّي والتدقيق في الممارسة، لذا تشظّت الفهوم حول هذا (المعنى) وحاول كلّ منهج أن يعطي للقارئ أداة تحليلية تساعده في القبض عليه.

والمتبصّر في نظريات التلقي والتأويل يقف أمام مصطلح (المتلقي) ومفهوم (التلقي) وقفة حيرة، فمن المقصود بهذه التسمية؟ أهو المتلقي العادي؟ أم المتلقي الكفء المثقف؟ أم أنهم جعلوا كلّ من يحاول دراسة النص متلقّيا فعدّدوا مراتب التلقي حينها وقالوا بالمتلقي العادي والذكيّ والخبير العالِم؟ ثمّ إنهم فصّلوا في هذا المصطلح فجعلوا النصّ متضمّنا لمتلقٍّ تمليه بنيته، وتعين المتلقي البشريّ من الوصول لاجتياز المتاهة اللغويّة والمضمونيّة، حتى قال بعضهم بالمتلقي الضمنيّ والمثاليّ وغير ذلك.

ثمّ، إنّ مفهوم التلقّي يعتوره الغموض أحيانا في هذه الدراسات، فهل التلقي هو مرحلة واحدة، أم مجموعة مراحل في معالجة النص الأدبيّ؟ هل هو مرحلة التفسير التي تحتكم إلى السطح؟ أم أنها تأويل يغور في البواطن ثمّ ينطلق منها إلى عوالم أخر؟ أم هما معا؟ وهل هذا المفهوم يقترن بالمتلقي فقط كونه طرفا كفءًا في خوض غمار نصّ مستحكم الإغلاق لغة ومضمونا؟ أم أنه لابدّ من تبيُّن بعض المنافذ التي تطلّ من داخل النصّ وتضيء المسالك؟ وهل هذه المنافذ هي ثابتة على مستوى النصّ بالنسبة لكل قارئ يعالجه؟ أم أنها خلايا حيّة تتحرّك في نسيجه احتكاما إلى نظرة المتلقي ومكتسباته؟ كيف يصبح المتلقي قارئا؟ وما الذي يجعل المتلقين يغيّرون قراءاتهم الناتجة عن التلقي؟ ما هي مواصفات هذه القراءة؟ ألا يمكن للتناصّ الذي يقوم على تداخل النصوص فيما بينها لغة ومضمونا أن يمثّل درجة أعلى للقراءة والتأويل الذي ينبئ عن فهم راق ومتعمّق؟ كيف توجّه المرجعيات المختلفة (النفسية/ اللغوية/ الثقافية) المتلقّي في إنتاج تأويل ذي شُعب؟ وهل القيمة الجماليّة تكمن في الانطلاق من النص في التلقّي أم الوصول إليه من أبواب متفرّقة؟

لا يمكن للمتلقّي أن يصل في ممارسته القرائيّة إلى برّ الأمان، حيث يجني مع النصّ ثمار المغامرة إلاّ إذا اتّكأ على معطيات يكتسبها من الساحة النقديّة، وأخرى من إملاء النص الذي بين يديه، وثالثة من مكتسباته التي يملك؛ لذلك بدا لنا أنّ ما يمكّننا من تسييج حدود هذه النقاط المتبعثرة، والشذرات المتناثرة في الدراسات المعاصرة حول التلقي والتأويل تحديدا أن يكون بحثنا محصورا في: "أفق التلقي بين الوصف البلاغيّ والتأويل الجماليّ: قراءة في المحايثة والتأويل"، من خلال منهج تاريخيّ يمرّ على النقلة التي تعرض لها المتلقّي عبر تاريخ الدراسات البلاغية والنقديّة، وآخر وصفيّ يقوم على توصيف تفاعلاته مع النصوص احتكاما إلى أفقه المحدود أو المتسع في سبر أغوارها.

ولقد قامت هندسة البحث على تفريع الموضوع إلى عناصر تستوعب كلماته المفتاحيّة، مرورا ببعض المفاهيم التي تخدم هذا وذاك؛ حيث لخّص المدخل النظرة إلى المتلقّي لدى أبرز أعلام ومدارس النقد والبلاغة العربيّة والغربية، كالجاحظ والجرجانيّ في التراث العربيّ، والأسلوبية والتفكيكية وغير ذلك من مدارس النقد الغربيّ المعاصر؛ لننتقل إلى الحديث عن موقع هذا الطرف في البلاغة الغربية القديمة والمعاصرة، حين كان منفصلا عن النصّ، محتكما لصاحبه، وحين كان الأدب ممتزجا بمجالات أُخر أفقدته خاصيته ومزيّته، فكان تركيزنا ها هنا منصبّا على شخص (المتلقي) تحديدا وليس على ماهية النصّ المتناول، لنجد أنّه مرّة محلّ إقناع من طرف المتكلمين كما في فلسفة أفلاطون وأرسطو، سواء أحُبِس هذا الإقناع في الجانب الفكريّ، أم تعداه إلى الجانب النفسيّ عن طريق تغيير السلوكات (التطهير). أمّا في بلاغة جماعة السوفسطائيين فسنرى بأنها لم تكن ترمي إلى الإقناع، بقدر ما هدفت إلى الخداع، فتوسّلت جمالية القول لإنجاح مصالحها.

وفي نظرة مغايرة، تنحو البلاغة الغربية منحى آخر في الفترة المعاصرة حين ينظر بعضهم إلى جماليتها التي ابتذلها السفسطائيون نظرة تمكين وإمتاع (الأسلوبيّة)، فيجدون أنّ الوسائل التي يتوخاها الأديب في نصوصه والتي تقوم على جمالية القول دون أن يكون هناك هدف تمويهيّ من خلاله يجلب مفسدة أو يدرأ منفعة، سبيل للتجديد في الأدب، وإحداث المتعة في نفس المتلقّي، وإشراكه في تبيّن ما وراء الأكمة.

لكنّ البلاغة تبقى منهجا في الوقت نفسه الذي تمثّل فيه مظهرا من مظاهر التفنن في القول، وهذا الذي جعلها تتقزّم لصالح مجال النقد الحديث والمعاصر بكلّ مناهجه المتجدّدة، على أنّ ذلك لا ينفي وجود نقود في القديم، ولكنّه كان نقدا مجحفا في غالبه (النظرة الأفلاطونيّة) أعاق الأدب، وأوصد أمامه باب التميّز، لذلك تدرّجنا في الإشارة إلى كيفية تلقّي الأدب من طرف نقّاد المدارس الأدبية تحديدا (الكلاسيكية/ الرومانسية/ البرناسية/ الرمزية)، إلى أن وصلنا إلى نظريات التلقي، بعد التعريج على مدوّنات النظرة الأفلاطونيّة الدونيّة.

ووقفنا بين ذا وذلك على تركيبة الأدب المكثّفة التي أسهمت في تغيّر النظرة، وطريقة المعالجة، واستدعت طرف المتلقّي إلى داخل العمليّة التحليليّة سواء عن طريق الانفصال أو الاتصال؛ تبعا لدرجة الكثافة، وكذا مستوى هذا الطرف.

ثمّ انتقلنا في الفصل الأخير إلى عتبة التأويل التي يضطلع بها المتلقّي بعد التشبّع بالقراءات، والتبحّر في المعاني والإيحاءات القريبة والبعيدة في النصوص، ليصبح قارئا صنوًا للمبدع في عمليّة الإنتاج، ويرتقي إلى مرقى "التناص" الذي يستثمر النص وقراءاته المتعددة، ويشتغل على المعاني واللامعاني معا. وكان لزاما أن نعرّج على مفهومي (أفق التوقع والتجربة) اللذين يفعّلان عمليّة القراءة وينتجان تأويلا جماليّا بالتعالق مع مرجعيات القارئ النفسية والثقافية، ومرجعية النص اللغويّة.

ولئن كان الموضوع يتوزّع على كذا مفهوم واصطلاح، فإنّ مصادره ومراجعه هي الأخرى متشعّبة كثيرة، منها ما يدخل في الدراسات القديمة، ومنها ما يندرج ضمن الدراسات الحديثة والمعاصرة؛ كما يدور بعضها حول التلقي كظاهرة، وبعضها حول شخص المتلقي ذاته وأصنافه، وأخرى تتناول خصائص اللغة الشعريّة وعلاقتها بالتلقي والتأويل؛ ومن ذلك:

- أومبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ترجمة وتقديم: سعيد بن كراد. المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط2، 2004.
- حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2001/2000.

– عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر. صفحات للدراسات والنشر، دمشق_سوريا، الإصدار الأول، 2009م.
– مجموعة من المؤلفين: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة). المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، الرباط، مطبعة الآداب الجديدة بالدار البيضاء، ط1، 1994.
-Ch. Perelman: L'empire Rhétorique .. Librairie Philosophique 1977.

وقد كانت الحاجة إلى كتب أكثر أهميّة ملحّة في بعض المواضع من البحث، كما الحال بالنسبة لكتاب "التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبيّ" لهانز روبرت ياوس، والذي نرى أنه كان سيفيدنا أكثر ويثري بحثنا في الفصل الثالث تحديدا، ولكنّ سعينا لإيجاده كان خائبا.

هذا، وإنّ محاولة الفصل بين (التلقي) كظاهرة، و(المتلقي) كطرف شكّل نوعا من الاستعصاء في عملية تقسيم عناصر الموضوع، لأنه لا يمكن فصلهما في الدراسة النقديّة، خاصّة حين يصبح هذا المتلقي قارئا ثم منتجا ثانيا، مما يجعل الكتابة متداخلة مع القراءة، ثم مع التناصّ.

وحتّى فيما يتعلّق بالمرجعيات التي يستند إليها القارئ في التأويل، فمن الصعوبة بمكان أن تفصل بين العامل النفسيّ والثقافيّ كون الثاني رافدا للأوّل بالضرورة، وعلى اعتبار المتلقّي إنسانا تتفاعل داخله المعطيات النصّية مع تلك العوامل المذكورة، الأمر الذي يعزّز من التداخل بين المرجعيات أكثر مما يفصل بينها. ثمّ إنّ تلك المعطيات النصّية التي تتصدّرها اللغة تحديدا تنفتح وتنغلق بطريقة تتأبّى على التوصيف، وإن كنّا فقط سعينا للتقريب لا التغليب.

وعلى كلّ حال، فقد اجتهدنا في تقديم الموضوع من زاوية معيّنة، آملين أن تكون إضافة في دائرة البحوث العلميّة الجادّة التي تسعى لاختصار الطرق أمام الباحثين قصد الوصول إلى المفاهيم الجوهريّة في النظرة إلى المتلقي ونظرية التلقي والتأويل، والخروج بالفروقات بين معارج التلقّي ومدارج التأويل.

وفي الأخير، نتوجّه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الدكتور: مفلاح بن عبد الله، وإلى الهيئة العلميّة الموقّرة، ولجميع من أعاننا من قريب أو بعيد ليكون هذا البحث بعد أن لم يكن كائنا.

مدخل: موضع القارئ في الدراسات النقديّة القديمة والحديثة

إن الحديث عن فكرة "التلقي" يجرّنا إلى بواعثه الأولى المرتبطة بالإبداع والمؤلِّف، إذ لا يمكننا أن نتصوّر عملا إبداعيا منعدم الهوية؛ كما أنه من النادر الذي لا يُقاس عليه أن يبقى هذا العمل رهينا بصاحبه فلا يحتاجَ إلى شخص ثان هو ذلك المتلقي الذي يرتفع إلى مرتبة "التواصل" مع المبدع وإبداعه عندما يحاول قراءة هذا الإبداع والكشف عما لم يقله؛ والذي يبقى في حالة "انفصال" حينما يكتفي بما أملاه عليه المبدع وما ارتسم على ظاهر الإبداع من معان وأفكار لا تخرج عن خلفية موجده، ولا يخالطها شيء من استنتاجات المتلقي أو من الأبعاد التي يستطيع أن يحصّلها إذا هو أمعن النظر وأعمل الفكر.

ونستطيع من خلال العلاقة بين المبدع والمتلقي التي أوضحناها أعلاه، أن نتبيّن موضعية المتلقي من الدراسات النقدية قديما وحديثا؛ فنحن إذا ما نظرنا إلى البلاغة العربيّة القديمة مثلا كنموذج لمنهج قديم في تحليل النصوص الأدبية، نجدها تحتكم إلى خلفيّة الناقد أوّلا، طبيعة النصّ ثانيا وجمهور المتلقين ثالثا. وحريّ بنا أن نقدّم _ولو بشكل وجيز_ لما سبق هذه البلاغة المؤسَّسة في عصور متأخرة من تاريخ الدراسات العربيّة قديما، ونقصد بذلك الإرهاصات الأولى لنظرة "النقاد" العرب في الجاهليّة والإسلام إلى المتلقي بغضّ النظر عن طبيعة الإشارة إليه أو درجتها آنذاك.

فلقد كان الشاعر العربي في الجاهليّة يعتلي مرتبة تكليف لا تشريف، وعليه أن يكون عند ما يتوقّعه منه أو _تحديدا يطلبه_ قومه من موضوعات شعريّة تتحدّث بلسان حالهم في الحرب والسلم، في العلم والحِلم، في الشجاعة والكرم؛ فهو "حمايةٌ لأعراضهم وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم"[1]. ومعنى ذلك أنْ ليس للشاعر أن يكون محمودا بين الناس إلاّ إذا "كان يسعى إلى تحقيق الأثر في المتلقي... نتيجة الوظيفة الاجتماعية المباشرة للتجربة الشعرية آنذاك"[2]؛ فالمتلقي هو الموجِّه الخفيّ لما يبدعه الشاعر، وإن كان في ظاهر الأمر _أي المتلقي_ يتبوّأ مقعدا في عالم الظلال فقط!

[1] أحمد شمس الدين الحجاجي: "الأسطورة والشعر العربي المكونات الأولى". مجلة فصول، م4، ع2، 1984، ص48.

[2] فاضل ثامر: "من سلطة النص إلى سلطة القراءة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع 49/48، 1988م، ص 95.

وحين أسلم العرب، تعزّزت الفنون القولية وصبّت في مقام تثبيت العقيدة الجديدة في النفوس، ومن ذلك فنّ "الخطابة" الذي يستوجب طرفا مقابلا مقصودا بصفة مباشرة حتى يتحقق هدفه؛ إنه المتلقي الذي يتوجَّه إليه الخطيب بجملة من النصائح والقيم، يحملُه على التسليم بها والاستسلام لأمرها ونهيها بطريقة إقناعية لا تضليليّة ولا تعسّفيّة. لذا "نجد النقد العربي القديم يشرك المتلقي ويستعين برؤيته في تحقيق المعنى خاصة في ميدان الخطابة التي تقوم على التأثير في المتلقي وإقناعه".[1]

إنّ هذا التأثير يقوم على تشكيلة خاصّة في هيكل النصّ، هي تلك الطريقة التي تصاغ بها الفكرة حتى تحقّق وظيفة "البيان" _كما أسماه *الجاحظ* (-255هـ)_، والبيان أمر "يَحتاج إلى تَمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة، وإحكام الصنعة"؛[2] *فالجاحظ* يركّز على ضرورة وضع المتلقي في الصورة التي يجب أن يكون عليها في فهمه للنص، وهذا يستلزم من المبدع التركيز في الخطاب والتزام اللغة التي تحقّق الإفهام والإقناع؛ إذ "مدار الأمر على البيان والتبيّن، وعلى الإفهام والتفهّم."[3]

ولعلّ تركيز *الجاحظ* _في نظرته للنص وعلاقته بالمتلقي_ على خاصيّة "البيان" راجع إلى خلفيّته المذهبيّة، وهي خاصيّة ترتبط أساسا بالبنية السطحيّة للنصّ التي يجب أن توفَّق في ترسيخ مضمونه لدى المتلقي؛ فالرجل "لم يكن مجرد أديب وناقد وإنما كان قبل هذا وبعده «متكلماً»، والمتكلم ـ بما هو صاحب مقالة ورئيس نحلة ـ لا يعنيه الجانب الفني والجمالي في الخطاب، بقدر ما تعنيه فعالية الخطاب ونجاعته؛ أي الجوانب الاستدلالية في العملية البيانية، ومن هنا كان «البيان»، عند الجاحظ، منظوراً إليه من زاوية وظيفته العملية والإنجازية؛ أي القدرة على التأثير في السامع لتعديل موقفه أو سلوكه من خلال المزاوجة في الخطاب بين الصنعة اللفظية والحجة العقلية."[4]

---

[1] محمد عزّام: "سلطة القارئ في الأدب". مجلة الموقف الأدبي * مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق * العدد 377، أيلول 2002، ص 09.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، ط4، 1975م، ج1، ص 141.

[3] المصدر نفسه. ج 1، ص 11.

[4] مصطفى الغرافي: "البلاغة والايديولوجيا، في العلاقة الملتبسة بين المعرفة والايديولوجيا". مجلة الرافد، مجلة شهريّة ثقافية جامعة، الشارقة، العدد 164، أبريل 2011، ص 6.

ومن يتأمّل الإنتاج النقدي للجاحظ يلمح تلك الإشارات والعبارات التي خص بها المتلقي والتي تتقاطع مع الكثير مما نادت به المناهج النقدية المعاصرة، من ذلك فكرة "إعادة النظر" التي تنبّه إليها *الجاحظ* أثناء تحليله للطريقة التي كانت تنظم من خلالها "الحوليات" في الشعر العربيّ القديم؛ فـ"من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريثا، وزمنا طويلا يردّد فيها نظره، ويحيل فيها عقله، ويقلّب فيها رأيه، اتهاما لعقله، وتتبّعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره."[1] و"اتهام العقل"، و"التتبع على النفس" ما هما إلاّ مظهران فكريان يستحضران في ذهن المبدع "الذائقة الجماعيّة" المتمثّلة فيما يفرضه جمهور المتلقين آنذاك ويستسيغه، وذلك لكي يتقبّله هذا الجمهور ويتقبّل قصيدته بقبول حسن!

تقترب هذه الطريقة التي أولاها *الجاحظ* انتباهه من فكرة "المتلقي الضمنيّ" التي جاء بها رواد نظرية التلقي ـ كما ذهب بعضهم ـ، والتي تقول بارتسام قارئ النص في ذهن المبدع حين كتابته لنصّه، وهذا الارتسام هو الذي يملي عليه ما يجب أن يقوله، وما عليه أن يتجنّبه، وما هي الطريقة التي ينبغي عليه أن يتبعها في قول ما يقول.[2] كما أحرز *الجاحظ* قصب السبق في الإشارة إلى ما يمكن أن يُحدث في المتلقي انتفاءً لمتعة التواصل، ويكون ذلك شيئا من "التشكيلة الخاصّة" للنصّ، ينتج عنه "إلفٌ زائد عن حدّه" في التعاطي معه، فيجد المتلقّي نفسه طالبا غيره حتى تتجدّد المتعة في تواصله مع النص؛ وهذا هو ـتقريباـ مفهوم "التشبّع" الذي قال به الباحث اللغويّ *ميشال ريفاتير* حين أراد به كثرة ورود العنصر غير المتوقَّع إلى درجة غدوّه مألوفا غير مرغوب فيه، محتاجٍ إلى ما يقوم مقامه ليحافظ على سمة "اللامتوقَّع" في النصّ، وعلى عنصر "المفاجأة" في المتلقي[3]؛ يقول *الجاحظ*: "قد عزمت، والله الموفّق، أن أوشح هذا الكتاب، وأفصل أبوابه، بنوادر من ضروب الشعر، وضروب الأحاديث، ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى باب، ومن شكل إلى شكل، فإني أرى الأسماع تملّ الأصوات المطربة، والأغاني الحسنة، والأوتار الفصيحة، إن طال ذلك عليها"[4]. فما اصطلح عليه *الجاحظ* بـ":النوادر" يجعلنا نستحضر ما عناه *ريفاتير* بـ"المفاجأة"

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبدالسلام هارون، ج2، ص 139.

[2] سنفصّل في هذه الفكرة باستفاضة في الفصل الثاني من البحث.

[3] للاطلاع على هذه الفكرة بتفصيل أكثر، يُنظر: محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا. منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1، 1989، ص129-130.

[4] الجاحظ: الحيوان. تح: عبد السلام محمد هارون ـ مصر ـ مكتبة مصطفى البابي الحلبي وشركاه ـ د_ت، ج3، ص7.

و"اللامتوقّع"، كما يدفعنا حديثه عن "المملول" وما من شأنه أن يتكرّر أو يطول إلى تمثُّل عنصر "التشبّع" الوارد في الأسلوبية المعاصرة.

ولئن كان *الجاحظ* قد أفاض النظر في "تشكيلة النصّ" التي تستقطب المتلقي، فإنّ *عبد القاهر الجرجانيّ* (-471هـ) قد زاد على ذلك ما يجلي أمر متلقي هذا النص من حيث المستوى وطريقة التعاطي مع ما يتلقاه، فأشار إلى دور مستوى المتلقين في الرقي بالنص أو إسقاطه من علٍ؛ حيث "ترى الواحد منها غفلاً ساذجاً موجوداً في كلام الناس كلهم، ثم تراه وقد عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني؛ فيصنع منه ما يصنع الحاذق حتى يُغرِب في الصنعة، ويدق في العمل، ويبدع في الصياغة"[1]؛ إذ لا يستوي الخبير بما تستطيعه اللغة في مجال الإبداع، ومن لا علم له. وهو إذ يشير إلى ذلك، يستفيض في التدليل على ما يقوم عليه مستوى "الخبير باللغة" من عقل وتمحيص يؤهّله لرؤية مالا يراه سواه في النص؛ "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً، أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق...فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده"[2].

ثمّ إنّ *عبد القاهر* لا يغفل "التأثر النفسيّ" الذي يحدث للمتلقي نتيجة لسمات معيّنة تكون مبثوثة في ثنايا النص، ويدعوه إلى تقصّيها؛ يقول: "اعمد إلى ما تواصفوه بالحسن، وتشاهدوا له بالفضل، ثمّ جعلوه كذلك، من أجل النظم خصوصا دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر من معنى لطيف أو حكمة... فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحيّة ممّ كانت؟"[3]

وإذا ما نحن تتبّعنا ما ورد عند *حازم القرطاجنّي* (-684هـ) في موضوع التلقي، فإننا سنلفيه يركّز على ما يحقّق لدى المتلقّي الملامح النفسيّة التي تبعث على التفاعل الإيجابيّ مع النصّ؛ وتساعد الدراسة الدقيقة للمصطلح الخاص بأثر الكلام في النفس عند *القرطاجني* على فهم المظهر الجمالي من المتقبل؛ فمصطلحات من قبيل السرور والطربة والبهجة والأريحية والاستظراف

[1] عبد القاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1،1991م، ص233.
[2] عبد القاهر الجرجانيّ: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة، د-ط،1984م، ص 03.
[3] عبد القاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، ص 85-86.

والارتياح والمسرة والتعجب والروعة والشغف والروح والإيناس[1] من شأنها أن تترجم حالة المتلقي عندما يصادف نصّا إبداعيا يأخذ بالألباب!

إنّ هذا الأثر النفسيّ الإيجابيّ الذي ترجمه *القرطاجنّي* على كذا مصطلح في دراساته للتلقي يتطلّب جهدا فكريّا وإبداعيّا رفيعا، فما كلّ نص يستطيع أن "يداعب" نفسية المتلقي وينفث فيها أثرا يرتقي بها إلى أعلى علّيين، لأن هناك شروطا إبداعيّة ينبغي أن تتوفر في النص بحيث يُوفَّق صاحبه في توظيفها على مستواه بطريقة معيّنة في التأليف تبعث في نفس المتلقي الانشراح، وهذا ما يسميه *القرطاجنّي* "الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام، بإيقاعه منها بمحلّ القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة"[2].

كما تطرق *القرطاجنّي* إلى قضايا أخرى تتصل بالمتلقي؛ من ذلك حديثه عن ضرورة مجانبة ما ألفه المتلقّي، لما يحدثه العكوف عليه من انتفاء للأثر الإيجابيّ في نفسيّة المتلقي؛ وهو ما عبّر عنه بمصطلح "المراوحة"؛ يقول في هذا الصدد ما نصه: "وإنَّما يحسن الكلام بالمراوحة بين بعض فنونه وبعض، والافتنان في مذاهبه وطرقه، فيزداد حب النفس لما يرِد عليها من ذلك إذا كانت زيادته غِبًّا"[3]. ومما تجدر الإشارة إليه أن فكرة المراوحة لم تكن خالصة *للقرطاجنّي*، بل سبقه إلى تقريرها *الجاحظ* كما سبق الذكر في ضرورة التنفيس عن المتلقي بأضرب النوادر.

تضيء لنا هذه الوقفة المقتضبة نظرة أشهر النقاد العرب القدامى للمتلقي، وجهودهم في التقعيد لعملية تلقيه للنصوص. وقد توصلت الدراسة إلى أن كلاّ من *الجاحظ والقرطاجنّي* قد ركّزا على "الجانب التأثّريّ" للمتلقي والذي ينتجه النص الإبداعيّ بفعل ما يحمّله صاحبه من سمات خاصّة في تشكيلته؛ بينما لمح *عبد القاهر الجرجانيّ* إلى "الجانب التأثيريّ" الذي يمارسه المتلقي على النصّ من خلال تحليلاته القائمة على شخصه ومستواه؛ وهو ما جعل بعضهم يعدّ جمالية البلاغة العربيّة القديمة "جماليّة التلقي والتأويل"[4].

---

[1] ينظر: فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص259.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة. تونس، 1966، ط1، ص 294.

[3] م. ن، ص 302.

[4] عبد الرحيم الهيبل: فلسفة الجمال في البلاغة العربيّة. الدار العربيّة للنشر والتوزيع، القاهرة، د–ط، د–ت، ص 324.

المتلقي في المناهج النقديّة الحديثة:

إنّ نظرة خاطفة إلى المتلقي في أهم المناهج النقديّة الحديثة تحيلنا إلى اكتشاف قيامها على "الانفصال" باعتبار وظيفة المتلقي فيها لا تتعدّى "الاستهلاك" أو "التلقي السلبيّ" غالبا، فالمبدع يلتقي به من خلال نصّه، ولكنّه لا ينتظر منه أن يقابل الإبداع بالإبداع؛ وعلى العكس من ذلك، نجد أن المناهج المعاصرة تعزّز من علاقة "الاتصال" بين المبدع والمتلقي، كون هذا الأخير قادرا بل ومطالَبا بأن يرتفع عن درجة "الاستهلاك" إلى درجة "التحليل" القائم على "التأويل"، ليأتي لنا بما يوازي ذلك الإبداع أو ما يفوقه عن طريق اكتشاف ما يحبل به ويواريه بوساطة لغته الشعريّة المكثَّفة.

ففي المنهج النفسيّ، نجد المتلقّي هدفا خفيّا للمبدع الذي يحاول أن يمارس عليه عمليّة "تطهير جنسيّ" تساعده على التنفيس عن رغباته وشهواته نفسيّا، "ولهذا يحوّل الفنّان كلّ طاقاته الجنسيّة نحو إشباع كلّ تلك الرغبات عن طريق الإبداع الفنّي، ومعبّرا عن أحلام يقظته وأفكاره الخياليّة، ويفتح الفنّان للآخرين _المتلقي_ لإشباع ما لديهم من رغبات لا شعوريّة أو تحقيق الراحة والسلوى لما لديهم من مصادر لذّيّة لا شعوريّة، وبذلك يجني الفنان والمتلقي عن طريق الإبداع الفنّي ما لم يكن يستطيع أن يتجنّبه من قبل إلاّ في الخيال."[1] فالمبدع في اعتبار المنهج النفسيّ يسعى إلى أن يوصل المتلقي من خلال القراءة إلى الحالة التي وصل إليها هو حين الكتابة؛ ولكنّ السؤال هنا: هل في مقدور هذا المتلقي أن يصل إلى ذلك إذا كان دون مستوى لغة النص التي وظّفها المبدع لنقل موضوعاته؟

إنّ النصّ إذا لم يكن يتماشى ومستوى المتلقي، فإنّ هذا الأخير لن يجني منه ما جناه منه مبدعُه، وسيخرج من قراءته له "بُخُفّيْ حُنيْن"؛ "وحين يواجه الإنسان بهذه الحالة من الغموض فإنّ طريق إدراكه لها وتصرّفه معها يتوقّف إلى حدّ كبير على كثير من خصائصه النفسيّة، فإذا ما كان على درجة عالية من تماسك الشخصيّة والصلابة والقدرة على الاستيعاب والفهم... فإنّه سوف يكون قادرا على استيعاب المواقف واحتواء المعنى المعروض... أمّا إذا كان الشخص على نقيض الشخص الأوّل، وكان الموضوع المعروض من التعقيد بدرجة عالية فإنّ اضطرابا نفسيّا، بدرجة أو بأخرى، يصيب الشخص ويجعله غير قادر على الاستيعاب أو الفهم أو التذوّق؛ ويؤدّي

[1] مصطفى عبده: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفنّي. مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، ط2، 1999، ص 34.

به ذلك إلى رفض الموقف أو الانصراف عنه إلى غيره أو إلى ما يريحه من هذا العناء، أو الوقوع فريسة للتوتّر والصراع النفسيّ".[1]

إنّ الأثر النفسيّ المتولّد عن "الرضا والإخراج" يحقّق _حسب بعضهم_ نوعا من التوازن النفسيّ لكلّ من المبدع والمتلقّي، إذ "يؤدّي قيام الإنسان بإنتاج الأعمال الأدبية والفنّية _في رأي ريتشاردز_ إلى تنظيم الدوافع وإخراجها من الفوضى. وهذا هو الذي يجعل الكاتب أو الشاعر راضيا عن أثره الأدبيّ، ويجعل القارئ الذي يستقبل هذا الإنتاج يحسّ بشيء من اللذة والمتعة في قراءته له. فلذّة التلقّي نتيجة طبيعيّة لتحرير دوافع المتلقي المكبوتة وإطلاقها من القيود في ظلّ نظام فنّي يتّصف بالحرّيّة".[2]

ويعدّ بعض الدارسين الحالة النفسيّة التي تعتري المتلقي أثناء قراءته للعمل الإبداعيّ شبيهة إلى حدّ كبير بتلك التي تعتري المبدع ، ولها من الأهمّية ما يبوّئها الصدارة في تحليلات النقاد؛ فالمتلقي "يمرّ خلال تلقّيه لهذا العمل أو ذلك بمرحلة لا تقلّ خصوبة ولا عمقا عن المرحلة التي يقوم بها المبدع، بل هناك من الدارسين من أشار إلى أنّ عمليّة التذوّق هي في صميمها عمليّة خلق فنّي يمرّ فيها المتلقي بنفس المراحل أو الحالات النفسيّة التي يمرّ بها المبدع"[3].

وإذا كانت علاقة المبدع بالمتلقي في المنهج النفسيّ ترتكز أساسا على المبدع، فإنها في المنهج الاجتماعيّ متذبذبة بينه وبين المتلقي، فرغم إصرار البعض على أنّ المبدع هو صاحب "الكتاب الذي يعبّر عمّا كانت تنتظره الفئة الاجتماعيّة، والذي يكشف هذه الفئة أمام نفسها... [وأنّ] الانطباع لدى القراء بأنّه خطرت لهم الأفكار نفسها وأحسّوا بالمشاعر ذاتها وعاشوا الطوارئ نفسها هو واحد من الانطباعات التي يذكرها غالبا قرّاء كتاب ناجح"[4]، فإنّ هذا الضغط الذي يمارسه المتلقّون على المبدع لا يستطيع أن يجعله حبيس جدران التبعيّة لما يريده منه الآخرون، فهو

---

[1] مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الأدب. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د-ط، د-ت، مج1، ص 41-42.

[2] ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبيّ، تر: مصطفى بدوي. ص 25. عن: إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبيّ الحديث _من المحاكاة إلى التفكيك_. دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2007، ص 62.

[3] مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الأدب. مج1، ص20.

[4] روبير إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، تعريب: آمال أنطوان عرموني. عويدات للنشر والطباعة، لبنان، ط3، 1999، ص115.

"لا يتأثّر بالمجتمع فقط؛ إنّه يؤثّر فيه. والفنّ ليس مجرّد إعادة صنع الحياة فقط، وإنما تكوين لها أيضا. فقد يصوغ الناس حياتهم حسب نماذج لأبطال وبطلات من صنع الخيال. قد يحبّون، يرتكبون الجرائم، ينتحرون..."[1] ومعنى ذلك أن المبدع يتأثر ويؤثّر، يخضع للمتلقين تارة، ويخضعون له تارة أخرى.

لقد شكّلت السلطة الاجتماعيّة على الكاتب في التأليف والغاية نوعا من "الاتبّاع" و "المداراة"، حيث أصبح "كلّ كاتب... أسير أيديولوجيّته وجمهور بيئته، فيمكنه أن يقبله أو يعدّل فيه أو يرفضه كلّيّا أو جزئيّا إلاّ أنّه لا يستطيع أن يتملّص منه"[2]؛ الأمر الذي دفع ببعض المبدعين الراغبين في الهروب من ضغوط القراء المنتمين إلى مجتمعهم إلى التوجّه بكتاباتهم إلى "قرّاء محتمَلين"، فقد "لجأ بعض الكتّاب في فرنسا مثلا، إبّان القرن السابع عشر، إلى تخطّي الحواجز الجغرافيّة والاجتماعيّة من خلال إبداع مؤلّفات تخرج عن نطاق ما يريده المجتمع، بل تعمل على تأمّل وجود "جمهور أجنبيّ" أو "جمهور المستقبل" أو "الأجيال القادمة" يتلقّونها."[3]

تعدّ هذه الطريقة في الإبداع صورة من "تجاوز العوائق" التي يفرضها المجتمع، وهي طريقة تؤهّل صاحبها لمرتبة العبقريّة ــحسب بعضهمــ، فـ"موقف العبقريّة يتضمّن صدعا بين "أنا" و"الآخرين" على أساس الاختلاف بين الطرفين في المسالك والأهداف، ومهمّة العبقريّ وميزته أنّه يحاول عبور هذا الصدع بإحداث تغيير في بعض حواجز الآخرين."[4] لكنّ هذه الطريقة لا تؤتي أُكُلَها غالبا، لأنها سوف "تعزل" العمل عن المتلقي الذي سوف يلجأ بالضرورة إلى تقويل صاحبه ما لم يقل من خرافات وأباطيل،[5] كما سيحرمه من الحظي بمركز "الشُّهرة" التي تُعدّ "استجابة نقديّة... يُفترض بها أن تمثّل "القارئ العامّ""؛[6] فالإبداع مرهون بمدى تقبّل الجمهور له وإعجابه به، وإنّما يكون مشهورا إذا غلبت فيه نسبةُ الإعجاب والتقبّل.

---

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظريّة الأدب، تر: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987، ص105.

[2] روبير إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، تعريب: آمال أنطوان عرموني. ص108.

[3] م.ن، ص112.

[4] مصطفى سويف: الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي ــفي الشعر خاصّةــ. دار المعارف، القاهرة، ط4، د-ت ، ص341.

[5] ينظر؛ روبير إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، تعريب: آمال أنطوان عرموني. ص112.

[6] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظريّة الأدب، تر: محيي الدين صبحي. ص104.

وإذا تتبّعنا موضعية المتلقّي في المنهج الاجتماعيّ من زاوية إيديولوجيّة، فإنّنا سوف نكتشف بأنّ مساحته ضيّقة مقارنة بالمبدع، فهو هدف لتأثير الكاتب، ولا سبيل له لأن يؤثّر؛ إذ يؤكّد الماركسيّون "على ضرورة "التنشئة الاجتماعيّة" من خلال الأعمال الأدبيّة، حيث تتطلّب الواقعيّة الاشتراكيّة من الفنان أو الأديب تحقيق هدف محدّد وهو تربية الإنسان بروح الاشتراكيّة، والعون الفعّال في التحوّل الثوريّ للواقع بوسائل فنّية أو أدبيّة، من أجل بناء مجتمع جديد."[1] وأبعد من ذلك، أنها تطالب باستخدام التعابير اللغويّة التي تمكن الجمهور من تمييز باطنها من ظاهرها، فهي "تدعم النظرة الآثمة إلى القراءة بوصفها عمليّة طبيعيّة، وإلى اللغة بوصفها أداة شفّافة."[2]

وقد يتعدى الضغط الإيديولوجيّ إلى مساحة الطبقة الناقدة بما يفرض عليها من توجيه للقراء نحو تبني اتجاه إيديولوجي معين عبر تطويع النصوص وتأويلها حتّى وإن استدعى الأمر المساس بأعمال تدور في فَلك اتّجاه مغاير مُعادٍ عن طريق تحوير ما تتناوله؛ "فعلى الناقد أن يهدم الأفكار الموروثة عن الأدب، ويكشف عن دورها الإيديولوجيّ في تشكيل ذاتيّة القرّاء. ومن الضروريّ لهذا الناقد _بوصفه اشتراكيّا_ أن يفضح تلك الأعمال البلاغيّة التي تُحدث بها الأعمال غير الاشتراكيّة آثارا غير مرغوب فيها سياسيّا، وأن يفسّر مثل هذه الأعمال، في الحالات الممكنة، تفسيرا مضادّا لاتّجاهها الأصليّ، بحيث تغدو هذه الأعمال، في خدمة الاشتراكيّة."[3]

المتلقي في المناهج النقديّة المعاصرة:

إنّ نظرة فاحصة للمبادئ الأساسيّة التي قامت عليها المناهج النقدية المعاصرة تكشف عن انقلاب المعادلة القائمة في التواصل على ثلاثيّة [المبدع/ النصّ/ المتلقي] برجحان كفّة العنصر الثالث فيها على حساب الآخريْن؛ "وإذا كان (المؤلِّف) قديما يقف من كتابه موقف الأب من طفله، لأنه سابق عليه وجودا، فالأمر يختلف اليوم بالنسبة للناسخ الحديث، إذ هو يولد في الوقت

[1] محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب _النظريّة والمنهج و الموضوع_. دار المعرفة الجامعيّة، جامعة الاسكندريّة، د-ط، 2004، ص141.

[2] رامان سلدن: النظريّة الأدبيّة المعاصرة، تر: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د-ط، 1998، ص120.

[3] م. ن، ص74.

نفسه الذي يلد فيه نصّه، وما كان ذلك كذلك إلاّ لأنّ النصّ لا ينطوي على كائن سابق أو لاحق لكتابته. وهكذا دفن (الناسخ) الحديث (المؤلِّفَ)."[1]

ولقد ذهب بعضهم إلى أنّ هناك "ثلاثة مناهج نقديّة اهتمّت بالقارئ والقراءة: (البنيويّة) الفرنسيّة التي نادى ممثّلها رولان بارت بموت الكاتب، وأعلن ولادة القارئ الذي يصنع معنى النصّ. و(نظريّة التلقي) عند النقاد الألمان من جامعة كونستانس، ممن نادوا بجماليّات القراءة، وآلياتها، وعلى رأسهم ياوس وآيزر. و(التفكيكيّة) التي قالت بتعدّد القراءات حسب القرّاء حتّى ليمكن القول إنّ كلّ قراءة تختلف عن سابقتها."[2] بيد أنّه لا يمكننا أن نتجاوز عما جاءت به الأسلوبيّة والسيميائيّة من إشارات تجعل من المتلقي طرفا مساعدا في العمليّة النقدية.

إنّ من أهمّ ما يستقطب الأفهام في المناهج المعاصرة إصباغُها صفة "القارئ" على الناقد المتخصّص أيضا _مع اختلاف صفة قراءة هذا الأخير ودرجتها مقارنة بالقرّاء العاديين_، ليصبح "ناقدا قارئا" بدلا من "الناقد التاريخيّ" _كما أُصطلح عليه في المناهج السياقيّة للنقد الحديث_؛ ومن ثمّ فقد "تمّ استبدال الناقد التاريخيّ بمفهوم القارئ الذي لا يدّعي التسلّط على النصّ أو الوصاية عليه، أو حتّى الحكم عليه... إنه يتساءل بدل أن يصدر الأحكام"؛[3] إذ إنّ "الكاتب يُخضع عمله لتأمّل القرّاء، والقرّاء هم الذين يغلقون الدورة، ويعطون المعنى النهائيّ للأدب. والناقد أحد هؤلاء القرّاء، وهو قارئ خاصّ، يعلّم الآخرين فنّ القراءة".[4]

وتعدّ "لغة النصّ" في البنيوية العامل الرئيس الأوّل في تعزيز تدخّل المتلقي _قارئا ناقدا كان أم قارئا عاديّا_ لاكتشاف المخبوء والدفين من جماليات اللغة المكثّفة التي لا تمكّن المتلقّي من أن يرى باطنها من ظاهرها إلاّ من خلال شكل يستدعي فيه التأمّل والتبصّر؛ وذلك بخلاف اللغة الشفافة القائمة على المباشرة في الخطاب؛ "فأسوأ خطيئة يمكن أن يقترفها الكاتب _عند بارت_

[1] محمد عزّام: "سلطة القارئ في الأدب". ص02.

[2] م. ن، ص01.

[3] أحمد يوسف: القراءة النسقيّة، ص176. عن: عبد الحميد هيمة: "النصّ الشعريّ بين النقد السياقيّ والنقد النسقيّ _قراءة في إشكاليّة المنهج في النقد العربيّ المعاصر_. الملتقى الدوليّ الأوّل في المصطلح النقديّ يوميْ: 10/09 مارس 2011. جامعة قاصدي مرباح، ورقلة. ص256.

[4] إنريك أندرستون إمبرت: مناهج النقد الأدبيّ، تر: الطاهر أحمد مكّي. مكتبة الآداب، القاهرة، د-ط، 1991، ص199.

هي ادّعاء أنّ اللغة وسيط شفّاف، يستطيع القارئ من خلاله إدراك "حقيقة" أو "واقع" صلب متّحد. أمّا الكاتب المبدع فيعي أنّ كلّ كتابة إنّما هي عمل مصنوع، ويمضي في التلاعب بها".[1]

ويتحقّق هذا "التلاعب" باللغة الذي يتبناه المبدع من خلال توظيف هذا الأخير للغة "التي هي مخزون لا نهائيّ من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات، على نحوٍ يغدو معه القارئ حرّا تماما في أن يدخل النصّ من أيّ اتجاه يشاء، فليس هناك طريق هو وحده الذي يُعدّ صائبا؛... على نحو يغدو معه القرّاء أحرارا في أن ينالوا لذّتهم من النصّ، وأن يتابعوا _حين يشاؤون_ تقلّبات الدّالّ وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول. وإذا كان القرّاء _بدورهم_ مواقع من إمبراطوريّة اللغة، فإنّ لهم الحرّيّة في ربط النصّ بأنساق من المعنى، وفي تجاهل "مقصد المؤلِّف"".[2]

على أنّه ينبغي الإشارة إلى أنّ هذه "الحرّيّة" المخوَّلة للقرّاء ليست مطلقة، فهي لا تخرج عن نطاق بنية العمل الأدبيّ التي تمثّل استثارة للمتلقي في اكتشافه تعدّد معاني هذا العمل؛ لذلك وجب علينا "أن نتذكّر أنّ اختلاف المعاني لا يصبح نتيجة لوجهة نظر نسبيّة تعود إلى اختلاف العادات والتقاليد الإنسانيّة... وإنّما هو محصّلة لانفتاح الأثر الأدبيّ نفسه وقابليّته بطبيعة بنيته لمعانٍ متعدّدة دون أن يطعن هذا في كفاية من استخرجها... فالأثر لا يفتأ يقترح على الإنسان الذي ينشرح له".[3]

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ التلاعب باللغة من قِبل المبدع، لا ينبئ بموته نهائيّا _في نظرنا_ بل يوحي بموته من جانب وحياته من جانب آخر؛ لأنّنا إذا ركّزنا على جهة "المعنى" فسنصل إلى هذا التعدّد الذي يضطلع به ويكشفه المتلقي من خلال قراءته، والذي قد يسوّغ موت المؤلف لأن المعاني المحصّلة هي من لدن القارئ؛ ولكن: لماذا يتعدّد المعنى؟ أو بتعبير أدقّ: ما هو الشيء الذي يتيح هذه التعدّدية؟ إنّه الوجه الثاني المكوّن للإبداع، ألا وهو "الصياغة"، فهي السبيل الذي يستعين به المبدع في إصباغ نصّه بصبغةٍ "إحاليّة" تعمل على الإيحاء للمتلقي في كلّ مرّة بمعنى

---

[1] رامان سلدن: النظريّة الأدبيّة المعاصرة. ص120.

[2] م. ن، ص121.

[3] انظر: Barthes, Roland, « Critique et vérité» ; Paris, 1966, Trad . Buenos Aires 1972, p. 52.، عن صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ. دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص200.

معيّن سرعان ما يفارقه إلى غيره أثناء القراءة الثانية بفضل نجاح المبدع في "صياغة" نصّه على "طريقة خاصّة وغير متوارثة"، ومن ثمّ فإنّه يُعزى إليه أن يكون صاحب تلك "الطريقة الخاصّة" التي لولاها لما كان التعدّد في المعنى؛ وهذا أمر يعزّز وجود "المؤلِّف" ولا ينفيه!

وتأسيسا على ما سبق ذكره، يمكننا القول إنّ القراءة البنيويّة تحصر القارئ في إطار البنية النصّيّة وما تمليه عليه، فكأنّا به مجرّد وسيلة للبرهنة على "النظام الذّكيّ" للغة الإبداع؛ "وهكذا تبدأ القراءة البنيويّة من (النص) وتنتهي به، وكأنه غاية بحدّ ذاته. وهي ترى أنّ النصّ يكشف عن (بنية) محدّدة، وعن (نسق) أو مجموعة أنساق و أنظمة، وأنّ وظيفة القارئ تتمثّل في الكشف عن شفرات النص وأنساقه المختلفة. ولا ينبغي له أن يضيف شيئا من عنده".[1]

يحيلنا هذا إلى الحديث عن الموازنة بين (معنى) النصّ و(علاقاته البنائيّة)؛ حيث نجد البنيويّة لا تركّز كثيرا على (المعنى) بقدر ما تهتم بـ (العلاقات اللغويّة) التي صيغ بوساطتها ذلك المعنى، وهذا ما يجعل المتلقّي العاديّ "مهمَّشا"، والمتلقي الناقد "آليّا" و"رياضيّا" أكثر منه ناقدا أدبيّا؛ لذلك "فإنّ خطورة المذهب البنيويّ تتمثّل في تحوّله إلى تدريب لغويّ يتوقّف عند تحديد العلاقات بين العلامات والبنى المكوّنة للنص وكيف تعمل، دون اهتمام بالمعنى"؛[2] وهنا يتيه المتلقي الذي اعتاد أن يلتقط من أيّ عمل فكرة ما (معنى)، لأنّ طريقة البنيوية هذه تبعده عمّا ألفه من كشف عن المضامين، وتدخله في متاهات تخصّصيّة لا طاقة له بها!

وإذا كانت البنيوية قد أشركت المتلقي في تحليلاتها _وإن كان ذلك بصورة تجعله تابعا للنصّ دائما_ من خلال بيان دور اللغة المكثّفة التي يستخدمها الأدب في استمالة هذا المتلقي ليفكّ شفراتها؛ فإنّ المنهج الأسلوبيّ _وتحديدا أسلوبيّة التلقي_ قد حاولت أن تتتبّع طبيعة هذه "الاستمالة" ذاتها، وتنظّر لها بمجموعة من المصطلحات والمفاهيم، دون أن تُغيِّب جانب الكثافة الذي تختصّ به اللغة، والذي تحقّقه تقنيات مختلفة في مقدّمتها تقنيّة "الانزياح" أو "الانحراف" كما يصطلح عليه البعض.

---

[1] محمد عزام: "سلطة القارئ في الأدب". ص05.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة _من البنيوية إلى التفكيك_. عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998، ص180.

يقوم الانحراف على "مخالفة قواعد تركيب الجملة... و لذلك فإنّ مقولة الانحراف تفترض أصلا مسبقا استقرّ ورسخ في اللغة ليكون هو المقياس الذي يتحدّد به الانحراف"؛[1] الأمر الذي يذكّرنا بما أسلفنا الحديث عنه قبلُ من "الطريقة الخارجة عن الموروث المألوف في التعبير". ونحن هنا لا يهمّنا كيف يحدث الانحراف بقدر ما يهمّنا ما تُحدثه هذه التقنيّة في المتلقي، حيث يرى بعض الدارسين أنه _أي الانحراف_ "لفتُ الانتباه، ومفاجأة القارئ أو السامع بشيء جديد... ومن هنا يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار الانزياح حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ".[2]

وتُفهم المفاجأة التي يحقّقها الانحراف في الدراسات الأسلوبيّة _كما ذكر *رومان جاكوبسون*_ على أنها "تولّد اللاّمنتظَر من خلال المنتظَر"،[3] ممّا يولّد في المتلقي "خيبة في الانتظار أو التوقّع"، لأنّه يتوقّع شيئا في حين يتلقى شيئا آخر، ولكنّه _على الرغم من ذلك_ يشعر بمتعة فنّية جرّاء هذه الخيبة "الإبداعيّة" وما ينتج عنها، ليصبح النص بمثابة "توتّر ذبذبيّ بين لذّة التقبّل وخيبة الانتظار لدى القارئ."[4]

ويرجع حدوث "الانحراف" الذي يُحدِث "المفاجأة" لدى المتلقي في ذلك "الاستعمال الخاصّ للّغة" الذي يستحضر فيها الإيحاء واللامباشرة، لتصبح وظيفة الانحراف متمثّلة في كونه "يعدم الوظيفة المرجعيّة للدوال في الخطاب ويحدث في المتلقي خيبة انتظار"؛[5] فلولا أنّه يقوم على الكثافة أوّلا، وعلى الخروج عن المألوف ثانيا، لما كان له أن يُحدث "الهزّة" لدى المتلقي، ويجعله شريكا له في الدراسة، بحيث لا يمكن لأحد أن يتطرّق "للانحراف" دون أن يجرّه ذلك إلى الحديث عن "أثره" الذي أُصطلح عليه بـ"المفاجأة" في الأسلوبيّة.

أمّا المنهج السيميائيّ فيتّسع مجال دراسته بين ماهو لغويّ وما هو غير لغويّ من النصوص، ويضع في اعتبار المتلقي دوالّ اللغة الأدبية على أنها مجموعة من العلامات والإشارات إلى أشياء

---

[1] محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا. ص51.

[2] يوسف أبو العدوس: الأسلوبية _الرؤية والتطبيق_. دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، ص184.

[3] انظر: ج1، ص228 من Essais de linguistique générale عن، عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب _نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب_. الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، 1977، ص82.

[4] انظر: ص109 من: P. Guiraud : La stylistique عن، المرجع نفسه. ص81.

[5] نور الدين السدّ: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب _دراسة في النقد العربيّ الحديث، الأسلوبية والأسلوب_. دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د-ط، د-ت، ج1، ص181.

أُخر إدراكها راجع إلى هذا المتلقي الذي يكشف عن العلاقات فيما بينها، وتجيز له أن يستنير بما هو خارج عن اللغة مما تثقفه العين، أو الأذن في الوصول إلى دلالات ربما لم يكن ليحصّلها من خلال نصّ لغويّ؛ فالنصّ "يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويليّة، فهو في حاجة إلى مساعدة قارئ ما لكي يعمل".[1] وما يسوّغ ذلك ويعضده في هذا المنهج أنّ "العلاقة بين الدالّ والمدلول علاقة اعتباطيّة كما يرى (دي سوسير)، وهذا حرّر (الدّال) وجعله لا يتقيّد بحدود المعاني المعجميّة، وأعطى للنصّ فعاليّة قرائيّة وإبداعيّة تعتمد على الطاقة التخييليّة (للدالّ) في تلاقي بواعثه مع بواعث ذهن المتلقي"؛[2] خاصة عندما يتعلّق الأمر بالنصوص غير المكتوبة التي تستفزّ مخيّلة القارئ ليكتشف مختلف الأبعاد الممكنة من خلالها.

ثمّ إنّ القارئ السميائي لا يختلف كثيرا عن القارئ البنيوي، لأنّه يحتكم إلى النص وينطلق منه في عمليّة "تحرير الدالّ من القيود المعجميّة"؛ فـ"القارئ السيميوطيقيّ عند "إيكو"... قارئ نموذجيّ مثاليّ لأنه يعمد إلى الشفرات مستنطِقا ومحاورا و محاجِجا، الأمر الذي يجعله جزءا من النص، وبالتالي تكون نظريّةُ التلقي عنده نظريّةً للنصّ. فالنصّ نفسه ناتج ينبغي أن يشكّل وضعُه التفسيريّ جزءا من آليّته التوليديّة نفسها".[3]

لقد رأينا أنّ البنيويّة تقرّ بـ"تعدّد المعاني"، وسنجد في التفكيكيّة إقرارا بـ"لا نهائيّة المعنى"، فكلّما وصل القارئ إلى معنى معيّن للنصّ، جرّته هذه القراءة الأولى إلى قراءة ثانية، وأخرى ثالثة ، وهكذا دواليك ليستحيل النصّ حقلا لمجموعة غير منتهية من القراءات والتأويلات، وتصبح كلّ قراءة ""إساءة للقراءة Misreading " بالضرورة... [و] يعتقد دي مان أنّ بعض حالات إساءة القراءة صائب وبعضها خاطئ، فإساءة القراءة الصائبة هي التي تحاول أن تستوعب، لا أن تمنع، إساءات القراءة الحتميّة التي تنتجها كلّ لغة"[4]. إذن، فما دامت كلّ قراءة "ناقصة" لا تحيط

---

[1] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية _التعاضد التأويليّ في النصوص الحكائيّة_، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافيّ العربيّ، 1996، ص30.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير. ص47. عن، عبد الحميد هيمة: "النص الشعريّ بين النقد السياقيّ والنقد النسقيّ". ص257.

[3] محمد سالم محمد الأمين الطّلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة _بحث في بلاغة النقد المعاصر_. دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، ط1، 2008، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، ليبيا، هامش ص82-83.

[4] رامان سلدن: النظريّة الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور. ص144.

بجميع زوايا النصّ، فإنه يجوز لنا _حسب التفكيكيّين_ الاصطلاح عليها بـ"إساءة القراءة"؛ على أنّ هذا "النقص" ليس قصورا في القراءة بقدر ما هو عامل هامّ في الوصول إلى قراءة أخرى على أنقاضها، وتجتمع جميع هذه القراءات المحتمَلة ليستوعب كلّ منها الآخر في عمليّة "تكاملٍ لا نهائيّ"!

يعدّ هذا "التكامل اللانهائيّ" مؤشّرا لعدم اكتمال قراءة النصّ الأدبيّ _حسب *جيوفري هارتمان* Geoffrey Hartman_، وهو "يعكس وجهة نظره التي ترى أنّ القراءة النقديّة لا ينبغي أن تهدف إلى إنتاج معنى متّسق، بل يجب أن تكشف عن "التناقضات والالتباسات"، وذلك لكي يغدو الخطاب "الأدبيّ قابلا للتفسير بجعله أقلّ إذعانا للقراءة". و مادام النقد الأدبيّ هو في داخل الأدب فإنّ عليه أن يكون، كالأدب، غير قابل للقراءة"؛[1] ونحن هنا أمام شروط "القراءة النقديّة" التي يضعها *هارتمان*، والتي تدعو إلى أن ينافس النّقدُ الأدبَ _الذي هو مجالُه_، ويكون الأوّل _أي النقد_ باحثا عمّا لم يُقَل في النصّ، بدلا من البحث عمّا قيل؛ وذلك حتّى يرتقي إلى درجة "الإبداع" التي يضطلع بها الأدب، بحيث تتداعى قراءات كلّ نصّ، فيصير هذا الأخير مستعصيا على القراءة من كثرة التداعي الحاصل فيها!

أمّا عن القارئ في نظريّة التلقّي، فقد توضّحت معالمه بشكل كبير وبارز، وحُدّدت أصنافه، وأُعلن عن وظائفه؛ كلّ ذلك في سبيل أن "تُصبح (القراءة) عملا إبداعيّا يوازي إبداع النص نفسه. ولهذا طالب النقّاد بقرّاء ممتازين، فقال آيزر بـ(القارئ الضمنيّ أو المضمَر)، وقال وولف بـ(القارئ المرتقَب) الذي يضعه الكاتب في اعتباره أثناء الكتابة، وطالب ريفاتير بـ(القارئ المتفوّق)، وفيش بـ(القارئ المثاليّ)، وبارت بـ(القارئ غير البريء) الذي يختزن عددا لا نهائيّا من النصوص والإشارات".[2] لكنّ ما يلاحَظ في هذه التقسيمات الواردة، أنها ليست إلاّ أسماء سمّاها هؤلاء النقّاد بتسميات تتوافق مع مجالاتهم التخصّصيّة في النقد، وهي في حقيقة الأمر لا تختلف عن "البنية النصّية" التي احتكم إليها البنيويّون والسيميائيّون قبلُ، والتي طالبوا المتلقي بالسير على هديها للوصول إلى قراءة "موفّقة إلى حدٍّ ما".

[1] نفسه، ص149.

[2] محمد عزّام: "سلطة القارئ في الأدب". ص06.

ويعتقد أنّ هذه التقسيمات وما ورد فيها من تفاصيل في نظريّة التلقي تسعى إلى أن تأخذ بيد المتلقّي ـمهما كان مستواهـ حتّى يُرحَّب بقراءته أو قراءاته، فهو لن يضيع إذا ما استطاع الكشف عن هذه "الملامح" في النصّ والخروج من خلالها بقراءة معيّنة؛ "فالنصوص الأدبيّة تحتوي دائما على "فراغات" لا يملؤها إلاّ القارئ"،[1] وهذه "الفراغات" من بين السمات التي لا يتمتّع بها أيّ نصّ كان، بل هي من سمات النصوص التي تكون ""مفتوحة"... تتطلّب مشاركة القرّاء في إنتاج المعنى، بينما النصوص الأخرى "مغلقة"... تحدّد سلَفا استجابة القارئ."[2]

ومن ثم، فإنّ نظريّة التلقي لا تهتمّ بالقراءة "العاديّة" التي تنتج المألوف، وإنما تركّز على القراءة "الإبداعيّة" التي ينفتح لها النص بفعل فراغاته المبثوثة في ثناياه، فتخرج منه بما لم يكن ـربّماـ لينتبه إليه مؤلّفه! حيث إنّ الدراسة التي كانت تنصبّ على النص في حدّ ذاته، أو على صاحبه باتت "قاصرة"، وأصبح من الضروريّ أن نقدُر "الإبداع" قَدْره، عن طريق اكتمال زاوية النظر إليه، وذلك بالتطرّق أيضا إلى من يوجَّه إليه هذا الإبداع، وهو المتلقي الذي في مُكنَتِه أن يطالعنا من العمل الإبداعيّ بما لم تُحدّث به بنيته أو لم يصرّح به مؤلّفه؛ ومن يدري؟ فقد يكون ما يخرج به أرفع مقاما!

ولكي يتحقّق نجاح عمليّة التلقي يشدّد أصحاب نظريّة التلقي ـوفي مقدّمتهم *آيزر*ـ على ضرورة تجاوز الخلفيات الإيديولوجيّة التي تضرّ بقراءة النصوص، وتشوّش طبيعتها الإبداعيّة؛ فـ"كلّما كان القارئ ملتزما بوضع إيديولوجيّ، تضاءل ميلُه إلى قبول بنية الفهم الأساسيّة القائمة على الموضوع والأفق، التي تنظّم التفاعل بين النصّ والقارئ. إنّه يسمح عندئذ لمعاييره أن تتحوّل إلى موضوع، لأنّ هذه المعايير، بهذه الصورة، تصبح قابلة، بصورة آليّة، لوجهة النظر النقديّة المتضمَّنة في المواضيع المتحقّقة التي تشكّل الخلفيّة. وإذا ما أُغري القارئ بالمشاركة في أحداث النصّ، لا لشيء إلاّ ليجد أنّه مطالَب، عندئذ، بأن يتبنّى موقفا سلبيّا إزاء القيم التي لا يرغب في التحفّظ عليها، فعندئذ، غالبا ما تكون النتيجة رفضا صريحا للكتاب ولمؤلِّفه".[3]

---

[1] رامان سلدن: النظريّة الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور. ص168.

[2] م. ن، ص168.

[3] إيزر، فعل القراءة، ص202. عن، روبرت هولب: نظريّة التلقي، تر: عز الدين إسماعيل. النادي الأدبيّ الثقافيّ بجدّة، ط1، 1994، ص29-30.

لقد تفطّن النّقاد إلى أنّ العلاقة بين النصّ وقارئه أوطد بكثير من العلاقة التي تجمعه بمؤلّفه، لأنّ هذا الأخير لا يلبث أن يقدّم لهم تشكيلة لغويّة مشفَّرة ثمّ يمضي، لكنّ المسؤوليّة الكبرى تقع على عاتق المتلقي الذي يسعى جاهدا لفكّ هذه الشفرات، مما ينتج نوعا من "الإثراء" الذي يستحقّ أن نقف عنده؛ لذلك "يرى آيزر Wolfgang Iser أنّ مهمّة النقاد ليست شرح النصّ من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التي يخلقها النصّ في القارئ، فالنصوص بطبيعتها تنتج سلسلة من القراءات الممكنة"[1]، من خلال استفزازها حفيظتَه وما تختزنه قريحتُه.

كانت هذه الورقات إطلالة سريعة ووجيزة على أهمّ الدراسات النقديّة التي أشارت إلى المتلقي قديما وحديثا، مع اختلاف النظرة إليه وإلى دوره في العمليّة الإبداعيّة؛ وسوف نراه في صورته التفصيليّة من حيث وظيفته تبعا للمراحل التاريخيّة خلال فصول هذا البحث.

[1] رامان سلدن: النظريّة الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور. ص171.

الفصل الأول:

المتلقي في تمظهرات البلاغة الغربية القديمة والجديدة:

1-1- البلاغة الإقناع

1-2- بين السفسطة والخداع

1-3- خداعٌ أم إمتاع؟

لم يكن المتلقي بخافٍ على البلاغة الغربية عموما، فنحن نلحظ العناية الكبيرة التي خصته بها هذه البلاغة _قديمها وجديدها_، مع التفاوت في زاوية النظر إليه من دارس لآخر، ومن حقبة زمنية لأخرى، وإلى علاقته بالملقي والنص الذي يمثّل جسرا رابطا بينهما.

فـ"ليس من المعقول أن تكتمل العملية التخاطبية إلاّ بحضور عناصرها وهي المخاطِب، المخاطَب، الخطاب (الموضوع) والسياق، ونجاح هذه العملية مرهون بالتفاعل بين المخاطِب والمخاطَب."[1]

إذن، فالمتلقي طرف لابدّ منه في أي عملية تواصلية، ومن ذلك العملية الإبداعيّة التي تقوم على محور البلاغة؛ لأنها لاتخلو من تواصل بين الملقي والمتلقي، وإن اختلفت في طبيعتها عن العملية التواصليّة المحضة التي تقف عند درجة نقل معلومات وأفكار بلغة شفافة، ولا ترتفع إلى استفزاز فكر المتلقي وإشراكه في متعة تؤديها اللغة الإبداعية المكثّفة.

وإذا كانت العملية الإبداعية التي تقوم على البلاغة رامية إلى التأثير في المتلقي، فكيف بالبلاغة التي هي جزء من أجزائها، وأساس من الأسس التي تعتمد عليها؟ فما يؤديه الكل يستلزم بالضرورة أن يؤديه الجزء المتضمن في هذا الكلّ منطقيا، وقريب من ذلك "ما قرّره عالم النفس الفرنسيّ "جاك لاكان" حين رأى أن وظيفة الإبداع (أدبا وفنّا) هي التأثير في المتلقي وتغيير سلوكه."[2]

حتى إن البلاغة تتوقف على القدرة على تحقيق هذا التأثير في المتلقي لكي يكون صاحبها أهلا لدرجة "البليغ"؛ إذ ""البليغ"... ليس من برع في الإعراب عما في خاطره، أو أحسن

---

[1] حمو الحاج ذهيبة: خطاب الثورة السورية.. من بلاغة المتكلم إلى بلاغة الجمهور. موقع الكتابة العربية الجديدة: http://www.alketaba.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1562:balaghetalmotakalem&Itemid=157

[2] حسام الدين بهي الدين ريشو: الإبداع .. بين الإمتاع والانتفاع. منتديات منابر ثقافية، ملتقى المثقفين العرب، http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?p=137981

«الترجمة» عن نفسه فحسب، ولكن «البليغ» حقّاً من جمع . إلى ذلك . مقدرة على استمالة متلقيه، وإقناع مخاطبيه بالأهداف والمقاصد التي إليها قصد من إنشاء خطابه."[1]

ونظرةٌ فاحصة إلى البلاغة الغربية في علاقتها بالمتلقي، تحيلنا إلى تمظهرات ثلاثة تلبّستها منذ القديم، تجعلنا نتبصرها تارة "إقناعا"، وتارة "خداعا"، وأخرى "إمتاعا"؛ وهي أشكال ترتبط ارتباطا وثيقا بعنصر مقابل لفاعلها الذي يستدعيه، بوصفها _نحويا_ مصادر لأفعال متعدّية إلى مفعول به هو ما يصطلح عليه _نقديا_ بـ"المتلقي" أو "القارئ".

فعندما نقول: "أقنع"، أو "خدع"، أو "أمتع"، نتساءل _نحويا_ عن الشخص الذي وقع عليه كل فعل من هذه الأفعال، مع الاختلاف في معانيها، فإن هو غاب هذا الطرف المسؤول عنه فإن الكلام لا ينفع حينئذ؛ وإن هو حضر واستوفى الكلامُ معناه من خلاله، ووجدناه ضمن سياق نقديّ، تساءلنا عن هذا الطرف من الزاوية النقدية إن كان موقعه ودوره سواء في التمظهرات الثلاثة، أم أنه يختلف؟؟

والحقيقة أنّ ما تنبّئنا به الدراسات النقدية يجعلنا نتبيّن أن كلّ تمظهر بلاغيّ من التمظهرات السابق ذكرها يستحضر المتلقي بشكل يختلف عن شكله في التمظهر الآخر، ويضعه في إطار يتماشى مع الهدف الذي يرومه كلّ تمظهر. وهذا ما سيأتي توضيحه خلال هذا الفصل.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ هذه التمظهرات الثلاثة للبلاغة كثيرا ما وردت بصورة ضمنيّة تتخلّل قضايا واسعة وتندرج في ثنايا عناوين كبرى في الدراسات القديمة والجديدة، وهي وإن تغيّر لَبوسُها إلاّ أنّ حقيقتها وماهيتها بقيت تحتفظ بجوهرها، وتدلّ على أهميتها في الدراسات البلاغيّة عامّة، والنقدية المنصبّة على عنصر المتلقي خاصة.

[1] مصطفى الغرافي: "البلاغة والايديولوجيا، في العلاقة الملتبسة بين المعرفة والايديولوجيا". مجلة الرافد، مجلة شهريّة ثقافية جامعة، الشارقة، العدد 164، أبريل 2011، ص 4.

1-1 البلاغةُ الإقناعُ

لطالما "تم النظر إلى الصور البلاغية في البلاغة الكلاسيكية داخل سياق الإنتاج والتلقي، إذ تلعب دورها في إثارة المتلقي والتأثير عليه وإقناعه."[1] وهنا إشارة إلى الاهتمام في البلاغة بزاويتين في المتلقي: زاوية نفسية (إثارة)، زاوية فكرية (تأثير وإقناع).. مما يجعل لها سلطانا عليه إذ تلامس أهم أبواب الولوج إليه..

و"الإقناع" في أشهر مفاهيمه وأوضحها "إذعان العقول بالتصديق لما يطرحه المرسل أو العمل على زيادة الإذعان... بطريقة تدفعه إلى المبادرة سواء بالإقدام على العمل أو الإحجام عنه"[2] إذ لابد من رد فعل لدى المتلقي ينجر عن هذا الفعل الذي يمارسه الملقي في بلاغته، حسب المضمون الذي يهدف إليه الإقناع.

فتوسُّم البلاغة للإقناع في وظيفتها، يجعل الدارس يستكشف السمات التي تتحمّل بها عناصرها المختلفة وتتقولب فيها لتحقيق هذا التمظهر، وهنا تصبح "الصّور البلاغية هي عملية أسلوبية تنشط الخطاب، ولها وظيفة إقناعية."[3]

لكنّ "الإقناع" لا يتحقق بمجموعة من الصور البلاغية أو التعابير المبعثرة على مساحات الخطاب الموجه للمتلقي عبثيا، وإنما يحتاج إلى طرائق ووسائل لغوية مضبوطة تعزّز من نفاذه إليه، ونجاحه في التأثير عليه؛ ليصبح استراتيجيّة وليس مجرّد كلام عشوائيّ، تقوم على أشهر وسيلة صاحبته في المقامات المختلفة ونجحت في تحصيله، وهي "الحِجاج" الذي يعتبر "الآلية الأبرز التي يستعمل المرسل اللغة فيها، وتتجسد عبرها استراتيجية الإقناع."[4]

---

[1] إسماعيل شكري: في نقد الصور البلاغية: مقاربة تشييدية. المملكة المغربية/ وزارة الثقافة/ http://www.minculture.gov.ma/index.php?option=com_content&view=article&id=1011:2010-03-08-12-35-14&catid=51:etude-et-essais&Itemid=153

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب _مقاربة لغوية تداولية_. دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية العظمى، ، ط1 ، مارس2004 ، ص 457 ،456.

[3] حبيب أعراب: "الحجاج و الاستدلال الحجاجي _عناصر استقصاء نظري_". " مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 1 ، يوليو، سبتمبر،2001 ، ص110.

[4] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب _مقاربة لغوية تداوليّة_. ص 456.

1-1-1- علاقة الإقناع بالحجاج:

أما عن مفهوم الحجاج، فهو في أبسط صوره "ترجيح خيار من بين خيارات بواسطة أسلوب هو في ذاته عدول عن إمكانيات لغوية على أخرى يتوقع أنها أكثر نجاعة في مقام معين."[1] بمعنى آخر، أن الحجاج هو لغة في المقام الأول، ولكنها لغة ليست ككل اللغات؛ هي لغة تزاحمها بدائل أخرى يمكن للمتكلم أن يستعين بها بدلا منها، ولكنّها لا تؤتي أكلها إذا ما تعلّق الأمر بإرادة الإقناع، أو أنّ نسبة تحصيله بوساطتها ضئيلة؛ لأن هذه البدائل اللغوية قد لا تحمل من الوزن ما تحمله اللغة الأولى، ما يجعلها _أي هذه اللغة_ أكثر توفيقا في تحقيق الغرض المنشود الذي هو إقناع المتلقي بالفكرة المحمولة.

ولكن، لماذا الحجاج تحديدا في مخاطبة المتلقي لحمله على الاقتناع دون غيره من الوسائل؟؟ ولماذا لا يكتفي المتكلّم بمجرّد "الإخبار" فيحصل به الإقناع؟ والحال أن "المرسل يدرك أن الإقناع وحده قد يحصل بوسائل أخرى، مثل التلويح بالتهديد والابتزاز والوعد والوعيد، ولكنّ هذا يجانب توظيف العقل بما يتناسب مع ما يقتضيه الخطاب الطبيعي من مرونة وتبدل يناسب تحولات السياق... بما في ذلك تبدل قناعات المرسل إليه، وتحوله من موقف إلى آخر، واكتفاؤه بحجة بسيطة، أو طلبه حجّة قويّة."[2]

إذن، فالإقناع لا يتحقق بسهولة؛ لأن الهدف التأثير في المتلقي وتغيير نظرته أو أفكاره وسلوكاته أحيانا دونما إكراه، وهذا الأخير _المتلقي_ مزيج من القناعات والمرجعيات الثقافية والعقدية والنفسية التي ينبغي على الأول اللعب على أوتارها جميعا؛ فـ"المُخاطَب يملك استراتيجيات دفاعية تعطّل استقبال القناعات الجديدة التي يتضمنها خطاب الحجاج. لذلك فإنّ الحجاج يستعين بالجدل لتفكيك استراتيجيات المخاطب الدفاعية وتعطيل قواه هذا في حال كونه منكرا لخطاب الحجاج ودعواه. أما إذا كان جاهلاً فإنّ المتكلم يلجأ إلى التدرج في الحجج والأدلة تمهيدا

[1] محمد سالم و لد محمد الأمين: "مفهوم الحجاج عند بيرلمان و تطوره في البلاغة المعاصرة". مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 28، ع3 ، مارس 2000 ، ص72 .

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب _مقاربة لغوية تداوليّة_. ص 458.

لتحقيق الاستجابة والتأثير الكاملين في المخاطب. وأما إذا كان المخاطب مؤيدا لخطاب الحجاج فإنّ على المتكلّم مواصلة تعزيز قناعات المخاطب عن طريق تكرار الأفكار بلغة جديدة، ومن خلال الحجج الجديدة، وتوليد الأدلة."[1]

يظهر مما سبق، أن الإقناع لا يتوقف على مجرد حمل المتلقي على التصديق برأي ما أو فكرة معينة من خلال "الجدل"*، ولكنه يشمل أيضا عنصر "التعزيز" لفكرة ربما يكون المتلقي مسلّما بها، ولكنه يحتاج إلى تدعيم لها يرسّخها في نفسه. وأن الحجاج يتماشى ونوعية الإقناع المراد، فيخضع لدرجات وتدرجات تجعله في أقوى حالاته التي يحقق من خلالها هدفه بجدارة واستحقاق، مهما كانت زاوية هذا الهدف (الإقناع)، ومهما كانت طبيعته.

1-1-2-الإقناع والمتلقي:

لقد عرف الإقناع والتأثير في المتلقي تاريخا طويلا في حياة الإنسان، وتجلّى كثيرا في المجالات الثقافية والفكرية، كما خالطته بصمات إبداعية تبوأت البلاغة فيها بكل وسائلها وطرائقها مقاما عليّا، فـ"تحددت بأنها فنّ الإقناع الذي يتكوّن من مجموعة من القواعد التي يضمن تطبيقها إقناع السامع بالقول"[2]؛ حيث تكشف لنا الدراسات النقدية عن الدور الكبير الذي أدّته هذه البلاغة منذ نشأتها الأولى على يد اليونان في تحقيق الإقناع وتقريب المتلقي إلى من يخاطبه سواء كان من طبقته، أو من السلطة التي تحكمه، أو ممن هم دونه في المكانة الاجتماعية والسياسية ربما.

وإن ما يعزّز هذه العلاقة المتينة بين الدراسات اليونانية والمتلقي في قيامها عليه، وتقييمها لنصوصها وفقا لحالاته "أن البلاغة في التقليد الغربي إنما تحدرت من أصول قضائية وفلسفية بدءًا بالسفسطائيين وأفلاطون وصولاً إلى أرسطو**."[3] فلقد ساد بلادَ اليونان جوٌّ ديمقراطيّ جعل منها

---

[1] ينظر، عبد الله صولة :الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط2 ، دار الفارابي (بيروت)، وكلية الآداب والفنون والإنسانيات بتونس (منوبة)، ودار المعرفة للنشر (تونس)، 2007 ، ص 10 ،11، 14.

* ينظر؛ ملحق المصطلحات والمفاهيم في نهاية البحث.

[2] محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا. دراسات نقدية عربية، منشورات وزارة الثقافة _دمشق_، 1989م، ط1، ص 37.

** ينظر؛ ملحق المصطلحات والمفاهيم.

[3] مصطفى الغرافي: "البلاغة والايديولوجيا، في العلاقة الملتبسة بين المعرفة والايديولوجيا". ص 6.

دولة تأخذ بعين الاعتبار كلّ فرد من أفرادها يسكن رقعة من أرضها، والحال أنها كانت تتمتع بطبقة لابأس بها من حيث العلم والثقافة والحنكة السياسية.

و"لما شعت أنوار العلم والفلسفة، وازدانت أثينا وغيرها بالعلماء والفلاسفة والشعراء والفنانين، وقويت الديمقراطية في جميع المدن وتنافس الأفراد وتطاحنت الأحزاب، وكثر النزاع والتقاضي أمام المحاكم الشعبية، شاع الجدل السياسي والقضائي فاشتدت الحاجة إلى تعلم الخطابة"[1] التي هي في الأصل " كل كلام يرسله طرف إلى طرف آخر من أجل التأثير والإقناع."[2] وذلك في سعي منهم للوصول إلى الحكم بعد الحصول على تأييد الجمهور (المتلقي) عندما يقتنع بآرائهم وأفكارهم.

وقد تمثّل شخص المتلقي في غالب الأحيان آنذاك في "القضاة" الذين يرجع إليهم الأمر والنهي والحكم الأخير بعد سماع الخطابة، "والقضاة بشر، ذوو وجدان تأسرهم البلاغة، ويخلبهم جمال العرض، ولين الاسترحام، أو قسوة التحريض على الانتقام."[3] ولقد كان الخطباء على بينة من هذه التركيبة النفسية لمن يحتكمون إليهم ويخاطبونهم فأولوهم اهتماما كلاميا خاصا، ولكن هذا الاهتمام الذي أولاه المتخاصمون لهؤلاء لم يكن إلاّ وسيلة لكسبهم في صفوفهم، وتحقيق الإقناع في نفوسهم، ولا يعدو كونه سبيلا لأجل تحقيق غاية أخرى شخصية تكون في مصلحتهم وليس المتلقي منها في شيء.

أما عند الفيلسوف *أفلاطون*، فمدار الإقناع حول "الحقيقة"، فإذا استطاع المتكلم الوصول إلى تقرير حقيقةٍ، وابتعد كل البعد عن الانسياق وراء الخيال الذي يخرج بصاحبه إلى أمور لا تمت

[1] أحمد الحوفي: فن الخطابة. دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الخامسة، القاهرة. ص 194.

[2] محمد العمري: تخليق الخطاب _دائرة الحوار ومزالق العنف_. كلية الآداب/الرباط. أجرى الحوار التالي الأستاذ نور الدين أفاية، في إطار البرنامج التلفزي: مدارات. وأذاعته القناة الأولى المغربية في صيف 2001. http://medelomari.perso.sfr.fr/madarat.htm

[3] أحمد الحوفي: فن الخطابة. ص 79.

بصلة إلى الحقيقة بأي طريقة من الطرق وتعمّيها، كان سعيُه مشكورا.[1] *فأفلاطون* هنا يحاول أن يجعل من المتلقي أهلا للفكر الواضح والفهم الراقي، وأن يستمسك بما هو "حقيقة" ويقبل به عن قناعة، ولا يميل إلى التوهم والغلط، خاصّةً وأنه يعتدّ بمتلقٍّ "محدَّد"، هو ذلك الذي ينتمي إلى طبقة الفلاسفة الذين ينطلقون من العقل ويحتكمون إليه؛ فالعقل هو سيد المقام في هذه الأمور، وليس للحقيقة من محلّ إقناعٍ سواهُ.

وإذا ما نحن تبصّرنا في موقف الفيلسوف *أرسطو* من المتلقي في جهوده الفلسفية والبلاغية الشهيرة، فإننا سنلفيه ناظرا إليه على أنه كتلة من المشاعر إنما يتحقق الإقناع فيها إذا تحرّكت وفقا لما تخاطَب به، وشعرت بالالتحام بينها وبين ما تراه أو تسمعه، وقد سمى هذا التفاعل الذي يحدثه الإقناع بـ"التطهير".

فـ"كلّ التفسيرات التي فسر بها مصطلح التطهير تلتفت إلى جانب المتلقي (المخاطب المشاهد) وما تمارسه التراجيديا* عليه من تأثير، من هنا ارتبط هذا المصطلح بالانفعالات والتأثيرات النفسية."[2] ونحن هنا أمام مشهد مسرحيّ إبداعيّ هو التراجيديا، يقرؤه أرسطو من حيث تأثيره على الجمهور المتلقي، وكيف أنه يشحنه بردّات فعل نفسية تعكس الإقناع الواقع من هذا المشهد على مُشاهدِه بطريقة تختلف عن أشكال الإقناع التي رأيناها قبلُ.

وبتعبير أدقّ فـ"إن فعل التطهير الممارس من لدن العمل الإبداعي على المشاهد – المتلقي – يجلي لنا تركيز *أرسطو* على بعد التلقي داخل دائرة الفن، حيث ربط المعلم الأول بين الإبداع والوظيفة ربطاً يخدم مشاعر المتقبل وانفعالاته عبر الإلحاح على عاطفتي الرحمة والخوف."[3] فالفن

---

[1] ينظر، رولان بارت: البلاغة القديمة. ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي. نشر الفنك للغة العربية. الدار البيضاء، المملكة المغربية، 1994 . ص 41...45. وأيضا: بوزناشة نور الدين: "الحجاج في الدرس اللغوي الغربيّ". مجلة علوم إنسانية _مجلة دورية محكّمة تعنى بالعلوم الإنسانية. السنة السابعة :العدد: 44 ،2010 ، ص 03.

* ينظر؛ الملحق.

[2] عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 209.

[3] محمد بن لحسن: "المحاكاة والتطهير لدى أرسطو". مجلة الرافد، مجلة شهريّة ثقافية جامعة، الشارقة، العدد 177، ماي 2012، ص 2.

إذن مجال أنسب لبيان حصول الإقناع في المتلقي على المستوى النفسيّ، بدلا من العقليّ الذي نادى به أفلاطون والذي مجاله الحقيقة _مبحث الفلاسفة_.

أَ وَليس "المشاهد يشفى مما يعاني من مكبوتات، فيحس بالراحة والتفوق والتوازن من الناحية العاطفية وكأن الإنسان يأخذ العبرة حين يحل الشقاء وينزل العقاب بسواه. ويشعر بالسرور في نهاية التراجيديا من خلال ما يجريه من مقارنة بين مصير البطل وبين وضعه الإنساني الخاص"[1]؟

إنّ هذه "العمليّة النفسية" التي يخضع لها المتلقي لاشعوريا تعود عليه وعلى النص التراجيدي المشاهَد بالإيجاب، فهي "عمليّة تنقية وتفريغ...، وعملية مشاركة فنّية من لدن المتفرّج من جهة أخرى."[2] مما يدلّ على كون المتلقي متفاعلا وفعّالا في الوقت نفسه؛ محقّقا لتوازنه الأخلاقيّ[3] المترتّب عن التراجيديا كعمل فنّيّ "تتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات."[4]

واللافت للنظر أنّ المتلقي على معرفة يقينية أنّ ما يشاهده مجرد قطعة فنية ممثّلة، تحاول محاكاة أحداث قد تقع حقيقة في الواقع، ويعرف جيدا أنّ ما يحدث للشخصيات وللبطل تحديدا ليس واقعا به؛ إلاّ أنه يتعاطف معهم[5] في شكل لا إراديّ يجعله يستنفد مختلف المشاعر التي كانت سببا في ما ترتّب على تلك الأحداث من مصائر للشخصيات.. بحيث يضمن النتيجة إن هو أمن على نفسه مثل تلك المشاعر، وتحاشاها.

وإذا كان "التطهير" الذي قال به *أرسطو* مظهرا ونتيجة للإقناع، فإنه ليس سوى نوع من "الاستجابة"، "فهو يحرص أن يخرج الجمهور بالفائدة من المشاهدة، حيث تتلخّص هذه الفائدة

[1] عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين. ص 210.

[2] بخوش علي: "مفهوم التلقي في الفكر اليونانيّ القديم". مجلة المخبر، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، العدد 3، 2006م، ص 4.

[3] يُنظر، ماضي شكري عزيز: في نظرية الأدب. دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1986، ص 41.

[4] أرسطو طاليس: فن الشعر. نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السريانية إلى العربية، حققه مع ترجمة حديثة: شكري محمد عياد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص 48.

[5] ينظر، شاكر عبدالحميد: "التفضيل الجمالي". عالم المعرفة، ع 267، 29 مارس، 2001، ص 341.

التي يؤكّد عليها في تخليص الإنسان من المشاعر الضارّة، وذلك لا يتمّ إلاّ من خلال الاستجابة."[1] ويمكننا أن نقول من خلال ذلك، إنّ الاستجابة بوصفها شكلا من الأشكال الدالة على الاستعداد لاستقبال فكرة ما، تتبدّى ههنا في المشهد التراجيدي المسرحيّ عند *أرسطو* في تلك الحالة النفسيّة التي أسماها بـ"التطهير".

ونحن إن كنّا قد ركّزنا فيما سبق على الإقناع في العمل الفنّي تحديدا عند *أرسطو*، فإنّ ذلك لا يلغي أن الرجل قد نظر إلى الإقناع من زاوية أخرى يلتقي فيها تقريبا مع معلّمه *أفلاطون*، وهي الزاوية العقليّة المتمظهرة في فنّ "الخطابة"؛ فقد "وضع أرسطو كتابين هامين متعلقين بظواهر الخطاب الأول يعالج فن الخطابة القائمة على التواصل مع الجمهور والإقناع، والثاني يعالج فن الشعر (المسرحي والدرامي) القائم على عناصر فنية تتوخى التأثير العاطفي (التطهير). ويعدّ التمييز بين هذين المؤلفين شيئا ضروريا لفهم البلاغة الأرسطية القائمة على نسقين متقابلين أحدهما بلاغي (خطابي) والآخر شعريّ."[2]

لذلك، فإنّ الجانب الفنّيّ لدى *أرسطو* إنما يتلبّس فيه الإقناع بعوامل شعريّة تختلف عن العوامل البلاغية التي تعزّزه في الجانب الخطابيّ، مما يجعلنا نستنتج أنّ ما هو بلاغيّ يختلف عند *أرسطو* عمّا هو شعريّ، فالبلاغة إذن ـ حسبه ـ أكثر تحقيقا وقربا من الإقناع في الخطابة مقارنة بالشعريّة*، رغم أن هذين المفهومين (البلاغة والشعرية) لاينفصلان عن بعضهما في نظرة النقاد والبلاغيين الجدد كما سيأتي ذكره؛ وكأنا به مفرّقا كذلك بين مصطلحين رأيناهما متقاربين حدّ التطابق في المجال الفنّيّ، وهما: التأثير والإقناع؛ فالإقناع عندما يكون على مستوى المسرح يكون مصطلح "التأثير" فيه أكثر من "الإقناع" ملاءمة ـ وإن كان لا يختلف عنه في الجوهر والأثر ـ؛ لأنه يتناسب مع الناحية النفسية والانفعالية للمتلقي، بينما حينما نكون في موضع "الخطابة"، فمصطلح "الإقناع" أجدر بالاستعمال؛ لأنها تخاطب العقل في المتلقي وتستفزه للتسليم بمحتواها.

---

[1] بخوش علي: "مفهوم التلقي في الفكر اليونانيّ القديم". ص 6.

[2] يُنظر، رولان بارت: البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي. ص 44.

* سنعكف على بيان هذه الزاوية المتعلّقة بماهية الشعرية وعلاقتها بالنص في المبحث الثالث من هذا الفصل.

ينظر *أرسطو* إلى الإقناع على أنه هدف كلّ كلام، بَلْهَ الخطابة، "فالإنسان لأنه متكلم معبر يبحث بطبعه عن الإقناع، ويحاوله، ويحاول أن يصل بكلامه إلى إقناع أكبر عدد ممكن من الناس بوسائل مستمدة من التفكير الذي حوبي به من الطبيعة."[1] ولكنّ هذا الهدف لا يتحقق إلاّ إذا توسّل الحجاجَ الذي تحدثنا عنه في مستهلّ هذا الفصل، لذلك فقد "سعى في تصوراته هذه لطرح بناء حجاجيّ جديد يكون فيه الإقناع والحجاج متقدّمين على عوامل التأثير التي عُني بها السفسطائيون."[2]

فالحجاج يقوم على التسليم المنطلق من العقل، وللعقل أسسه المنطقية التي لايختلف فيها اثنان، أما المشاعر والانفعالات فمتذبذبة من شخص لآخر، ولا يمكن الإجماع حول ماهياتها؛ لأنها لاتخضع لمقياس الثبات، فإذا ما ارتبط الإقناع بالحجاج الذي لا رادّ له ولا مانع، فلن يستطيع أحد الطعن فيه؛ شريطةَ أن يمتثل هذا الحجاج لـ"آفاق انتظار المعنيين" أو ما اصطلح عليه *أرسطو* بـ"عالم المشهورات عندهم"،[3] أي ألا يتجاهل وأن يراعي ما يتوقعه هؤلاء المتلقون وما درجوا عليه من خلفيات معتنَقة، وإلاّ فإنه سيخرج عن نطاق الاحتكام للمألوف مما يعسر عليه مهمّة الإقناع.

وههنا عودة إلى دور المتلقي في توجيه "الخطابة" الوجهة التي تحقق في نفسه الاقتناع، فهو عامل ديناميّ يستوقف الخطيب مرارا وتكرارا في بنائه لخطابته حتى تقع من نفسه موقعا حسنا؛ من أجل ذلك وجدنا *أرسطو* مشدّدا على عدم تهميش المتلقي من العملية الخطابية، وضرورة استحضاره ضمنيا أثناء تحضيرها، "فهو يرى أن الحجاج لا يكتمل إلا إذا صار القارئ طرفا مشاركا في بناء القول وإكماله."[4]

غير أن الحديث عن البلاغة التي نادى بها *أرسطو* سواء على مستوى النص الفني أو الخطابيّ، وإن كانت تستقطب الاقتناع عند المتلقي، والتأثير في آرائه وسلوكاته، إلاّ أنّ ذلك لا يعني بتاتا خلوّ أو عوز هذه البلاغة من الجماليات اللغوية التي تخدم الإقناع وتعزّزه؛ فكثيرا ما تناقل

---

[1] أرسطاليس: كتاب الخطابة ، تر: إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1953م، ط2، ص 24.

[2] محمد سالم محمد الأمين الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة _بحث في بلاغة النقد المعاصر_. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2008م، ص 29.

[3] ينظر: المرجع نفسه. ص 54.

[4] نفسه. ص 29.

الدارسون عن *أرسطو* كونه "من أهل الصنعة في الإقناع."[1] إذ الخطابة في جوهرها "فن القول وأناقة التعبير من جهة، كما أنها الكلام الهادف إلى الإقناع من جهة أخرى."[2]

ولكن لا يجب أن يفهم من "الصنعة" التي نسبت إلى *أرسطو* في نظرته إلى النص وعلاقته بالمتلقي، على أنها تلك الجماليات اللغوية المبالغ فيها، فهو "يصرّ على استعمال الاستعارات البسيطة و القريبة، والواضحة وضوحا تاما، والغريبة بشكل يستر غرابتها حتى لا تظهر بمظهر التّكلّف؛ كيلا يرتاب فيها المتلقي، لأن ما هو متكلف يلغي الإقناع."[3]

ويرى الفيلسوف *لونجينوس*[*] أنّ للمتلقي الدور البارز في الإعلاء من العمل الأدبيّ تحديدا أو إسقاطه من علِ، فإذا ما تمكّن هذا العمل من حوز إعجاب هذا الطرف، وارتسم في ذهنه وفكره، كان ذلك دليلا على حصول "التأثير" المرتبط بالإقناع، وقد أطلق مصطلحا آخر يفوق "الإقناع" و"التأثير" درجة، وهو "السموّ" الذي اعتبره أرقى مراتب التأثير،[4] حيث يتجاوز الإقناع إلى ما يمكن أن نسميه "الإفحام" كونه محدثا "شللا في المقاومة" لدى المتلقي بحيث لايستطيع دحضه أو إنكاره، أو تجاهل السير على منواله.

1-1-3-الإقناع في التداوليّة:

إنّ ما تقدّم ماهو إلاّ نظرة موجزة وخاطفة إلى الصور التي تَشكّلَ المتلقي من خلالها في البلاغة الغربية اليونانية المتخذة للإقناع زاوية لها، بوصفها التراث الفكريّ للدراسات النقدية واللغوية الغربية؛ ولا يخفى علينا أنّ أي جديد لا يمكن أن يلغي القديم من جذوره، بل يقوم على أنقاضه، فتعلق به أشياء ذات صلة بذاك القديم تتماشى جنبا إلى جنب مع المستجدات الأخرى التي يأتي بها هذا الجديد؛ وكذلك هي البلاغة الغربية الجديدة، فقد تشربت من البلاغة القديمة،

---

[1] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب _مقاربة لغوية تداوليّة_. ص 451.

[2] عمر أوكان: اللغة والخطاب. إفريقيا الشّرق، المغرب، د_ط، 2001م، ص 10.

[3] المرجع نفسه. ص 134.

[*] ينظر؛ ملحق الأعلام.

[4] ينظر: بخوش علي: "مفهوم التلقي في الفكر اليونانيّ القديم". ص 7، 8. وينظر كذلك: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظرية التلقي. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان_ الأردن، ط1، 1997م، ص 51... 60.

ونهلت من معينها قضايا مختلفة، ولم يكن لها سوى التحوير في بعض مفاهيمها وزواياها، أو التغيير من تسمياتها.

وما يدلّ على ذلك عنصر "الإقناع" الذي تحدثنا عنه، فلقد تبنّته دراسات البلاغة الجديدة في إطار جديد، بعد أن كان مقتصرا على "الخطابة" بشكل خاص في الدرس البلاغي اليوناني؛ وتلبس بلبوس آخر _وإن كان ذلك لايعني عدم جدوى الخطابة في تحقيقه_، ولكن الأمر يعود إلى ندرة الدافع لهذا الفنّ بسبب تغير الظروف واختلاف خصائص المدّة الزمنية التي تبتعد كثيرا في حيثياتها عن الحقبة اليونانية: سياسيا، واقتصاديا، وفكريا، وأدبيا تحديدا. "وبذلك يبقى للبلاغة في التقليد الغربيّ معنيان كبيران: المعنى الحجاجي الإقناعيّ الذي يصبّ في التداولية الحديثة، والمعنى التعبيريّ الشعريّ الذي يصبّ في الأسلوبيّة."[1]

والتداوليّة "مشروع شاسع في اللسانيات النصية تهتمّ بالخطاب ومناحي النصية فيه، نحو المحادثة، المحاججة، التضمين، ولدراسة التواصل بشكل عام، بدءا من ظروف إنتاج الملفوظ، إلى الحال التي يكون فيها للأحداث الكلاميّة قصد محدّد، إلى ما يمكن أن تنشئه من تأثيرات في السامع وعناصر السياق."[2] أي إنّ هذا الدرس البلاغيّ الجديد يركّز على القول الصادر عن متكلّم، ومدى تأثيره في متلقيه، اعتمادا على مجموعة من الوسائل اللغوية والطرائق الكلامية التي تحقق عنده التأثير والإقناع، وعلى رأسها "الحجاج" في مجالات معيّنة. وأنه لا ضمان لتواصل ناجح إلاّ إذا تظافرت وتعالقت عناصر: المتكلم، النص، القصد الذي يبغيه المتكلم، انعكاسات كل ذلك على المتلقي.

[1] محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. إفريقيا الشرق، المغرب، يناير 2005م، د_ط، ص 62.

[2] خليفة برجادي: في اللسانيات التداوليّة، ص 135. عن: باديس لهويمل: "التداولية والبلاغة العربيّة". مجلّة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائريّ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد: السابع، 2011م، ص 164.

إذن فقد أصبحت التداولية مجالا رحبا يحتوي عنصر "الإقناع" من خلال التركيز على خاصية الحجاج، و"إلى درس اللغة باعتبارها وسيلة إقناع وتأثير وبخاصة في الوسيلة الحجاجية التي يستخدمها المتحاوران المتجادلان."[1]

وأصبحت البلاغة ـ بوصفها وعاء التداولية وغيرها من الدراسات الجديدة ـ في المنظور الجديد تقنية ملائمة للإقناع،[2] تقوم بالدرجة الأولى على خاصية الحجاج الذي لا يُغفل جانب المتلقي كونه الهدف الذي يسعى إليه، لذلك لا نعثر على خطاب رام للإقناع إلاّ والحجاج أهمّ أركانه؛ ودائما نرى "خضوع الخطاب الحجاجي في ظاهره وباطنه لقواعد شروط القول والتّلقّي، وتبرز فيه مكانة القصديّة والتّأثير والفعاليّة."[3]

ومن شروط القول والتلقّي هذه أن "ينبني فعل الإقناع وتوجيهه دوما على افتراضات سابقة بشأن عناصر السياق خصوصا المرسل إليه."[4] فهناك ارتباط بين نجاح "الإقناع"، وبين امتلاك المتكلم لخلفيات متعلقة بالمتلقي على اختلاف مقاماته ومستوياته الاجتماعية والفكرية والسياسية ـ كما سبق وأن رأينا في كلامنا عن "عالم المشهورات الخاص بالمتلقين" عند *أرسطو*ـ؛[5] كلّ ذلك في سبيل أن يحوّر كلامه على حسب هذه الخلفيات، ويبني حجاجه على هدي منها، وإلاّ فإن هو عُدم هذا الشرط فمعنى ذلك الوقوع في الفشل والإخفاق في تحقيق الإقناع.

والحجاج الذي يقول به *ميشال آدم*[*] يتعدّى "الإقناع" الذي يحمل المتلقي على "التصديق" المعروف بكونه "هزة أو ردة فعل تتناسب و ذهن المتلقي"[6]، إلى "التصرّف" وفق هذا التصديق

---

[1] ثناء محمد سالم: "استراتيجيات البنية الإقناعية وأبعادها التداولية في رسائل المنصور والنفس الزكية". جامعة الملك سعود، ص 01 (مقدمة المقال)

Faculty.Ksu.edu.sa/73645/Pages/استراتيجية الإقناع.aspx

[2] ينظر، إيفانكوس خوسيه بويليو: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد. مكتبة غريب، القاهرة، مصر، 1992، ص 178.

[3] حبيب أعراب: "الحجاج و الاستدلال الحجاجي" عناصر استقصاء نظري"". ص 101.

[4] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب ـمقاربة لغوية تداوليّةـ. ص 444ـ 445.

[5] ينظر، بوزناشة نور الدين: "الحجاج في الدرس اللغوي الغربيّ". ص 06.

[*] جون ميشال آدم: باحث ولغويّ فرنسي، برز في مجال اللسانيات النصية والتداولية تحديدا.

[6] رولان بارث: قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، تر: عمر أوكان. إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 1994م، ص 49- 50.

الحاصل؛ إذ "الخطاب الحجاجي موجه للتأثير على آراء وسلوكات المخاطب أو المستمع وذلك بجعل أي قول مدعم صالحا أو مقبولا (النتيجة)."[1] فليس يكفي المتكلّمَ أن يسلّم المتلقي بما يخاطبه به، بقدر ما يعنيه ويهمّه أن يترجم ما سلّم به سلوكاتٍ وأفعالا، فالمادّي يعزّز المعنويّ ويثبته، لأنّ الفكرة تبقى مجرّد تصوّر قد يزداد تعزيزا وقد يخبو تأثيره، أمّا إذا هي تحوّلت نتائج ظاهرة للعيان، دالة على بلوغ الإقناع أقصى درجاته، هنالك فقط يثبُت الدليل، ويحقّ الخطاب.

يبدو أنّ تركيز التداولية في دراساتها على المتلقي وملابساته وظروفه، وعلى تكييف القول تبعا لشروطه، يطرح لنا إشكالا آخر، يتعلّق باللغة التي يصل بها الحجاج إلى ذلك، أ مباشِرة تكون؟؟ أم غير ذلك؟

الحقيقة أنّ استحضار الحجاج في التداولية للسياق وما يقتضيه، ومراعاته لأحوال المتلقي ومستوياته يحتّم على لغته أن تكون بعيدة عن أي التواء أو كثافة دلالية حتى يشفّ عن المضمون ويصل إلى الإقناع؛ فـ"رغم ما توفره اللغة من فرص للتلاعب والمناورة، إلاّ أن الحجاج المقصود هو ما يتكئ على الكفاءة التداوليّة لإيضاح الحجج وكشف الأمور، وإبعاد اللبس، ليصبح بذلك فعلا تأثيريّا."[2] إلا أنّ ذلك لا يعني أن لغته مبتذلة أو مهلهلة، بل إنّ هدفها يجعلها أكثر إحكاما وأكثر دقة وتركيزا في المضامين التي تحويها؛ إذ ليست اللغة مجرد تعابير وألفاظ بقدر ما هي معان ودلالات في الحجاج الذي يراه *ميشال مايار* في ضوء ذلك "استغلال ما في الكلام من طاقة وثراء."[3]

لكنّ *بيرلمان*[*] كان أكثر المهتمّين بمزاوجة القديم مع الجديد في البلاغة الغربية، وأسبقهم بادرةً إلى التعمّق في فهم الحجاج ومفهومه على الصعيدين: القديم والجديد، وعلاقته باللغة المستعملة في إرادة الإقناع من ورائه، من حيث: تركيبتها، ووظيفتها؛ حيث نادى بـ"ضرورة العودة إلى المعنى الشامل للبلاغة الذي يضم أبعادا حجاجية جدلية وفلسفية منطقية. وذلك في محاولة منه لإحياء

[1] Jean Michael Adam . Les textes : types et prototypes (récit , description, argumentation, explication et dialogue) , Nathan , Paris , 1992 . P: 104 .

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب _مقاربة لغوية تداوليّة_. ص 492.

[3] Michel Meyer, Questions de Rhétorique, Paris : 1993, p. 143.

[*] ينظر؛ ملحق الأعلام.

البلاغة الميتة التي فقدت على مدى قرون أجزاء هامة من امبراطوريتها الواسعة"[1]؛ وفوق ذلك كلّه فقد ركّز على كون النصّ "الجيّد" مرهونا بمدى اتخاذه للمتلقي عنصرا هاما في بنائيته، ومضمونه، وأنّ وظيفته التأثيريّة إنما تتحقّق عندما يحتلّ المتلقي في بلاغة هذا النص المقام الأوّل مقارنة بالعناصر الأخرى التي يقوم عليها،[2] "فليست غاية الحجاج الصّواب أو الصّحّة، بل التّأثير والتّقبّل."[3]

ولأنّ المتلقيّ عند *بيرلمان* هو "السبب الفعلي الذي لولاه لما كان "حجاج" أصلا"[4]، فإنّ هذا الدارس يشدّد من اعتبار الحجاج "تقنية" لابدّ من أن يقف المتكلّم عندها، ولا يهملها معتبرا إياها مجرّد خاصية عبثيّة في القول، بل لقد غدت أكثر من كونها "تقنية"، لتصبح "نظرية" تتضمّن " التقنيات الخطابيّة التي بدورها تدفع أو تحمل بالأذهان إلى التسليم لما يُعرض عليها من أطروحات أو الزيادة في حجم ذلك التسليم."[5]

لذلك فإنّ من الأساسيات التي يجب أن يراعيها مريد الإقناع من خلال توظيف الحجاج تركيزُه على اللغة التي يبنى بها، ومن ذلك المحسنات البلاغية وجماليات اللغة التي قد تخدم الحجاج وقد تُخلّ به، ومن ثمّ على المتكلم أن يكون متنبها إلى التعابير التي ينتقيها، والصور التي يستعين بها للوصول إلى هدفه؛ حيث "إن محسّنا لهو حجاجي إذا كان استعماله وهو يؤدّي دوره في تغيير زاوية النظر، يبدو معتادا في علاقته بالحالة الجديدة المقترحة، وعلى العكس من ذلك فإذا لم ينتج عن الخطاب استمالة المخاطب فإن المحسّن سيتمّ إدراكه باعتباره زخرفة، أي باعتباره محسّن أسلوب، ويعود ذلك إلى تقصيره عن أداء دور الإقناع."[6]

---

[1] Ch. Perelman: L'empire Rhétorique .. Librairie Philosophique. 1977; P13.

[2] يُنظر، هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري. منشورات سال، فاس، الدار البيضاء، ط1، 1989م، ص 16.

[3] حبيب أعراب: "الحجاج و الاستدلال الحجاجي " عناصر استقصاء نظري"". ص: 117.

[4] محمد سالم ولد محمد الأمين: "مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوّره في البلاغة المعاصرة". ص 61 .

[5] Perelman et Tyteca , Traité de l'argumentation, édition de l'Université de Bruxelles, 5ème édition, 1992 , p.05

[6] Ch. Perelman: L'empire rhétorique. P.53.

معنى ذلك أن *بيرلمان* قد كان واسع الإدراك عندما لم ينفِ جماليات البلاغة جملة وتفصيلا، ويتهمها بوظيفة الخداع _كما نظر إليها *أفلاطون*_، أو الإمتاع _كما نظّر لها فيما بعد معاصروه من رواد البلاغة الجديدة أمثال *جيرار جينيت*[*]، *ورومان جاكوبسون*[**] ؛ وإنما رأى في المحسّن دورا إقناعيّا إن هو زاد من ترسيخ الفكرة أو الرأي المقول وتدعيمه في نفس متلقيه. وهو في الوقت نفسه، يستثني المحسنات والصور البلاغية "الّتي يكمن دورها في إضفاء رونق على الخطاب... لأنها ظواهر شكلية محضة، دورها ضعيف في العملية الحجاجية."[1]

وعلى الرغم من الاهتمام البالغ الذي أولاه *بيرلمان* وشركاؤه للحجاج في هيكليته المرتبطة بغايته، إلاّ أنّ هناك من نظر إلى محاولاته على أنها لا تتعدّى الإصرار على أن يؤدي الحجاج الغاية من وجوده، ولم تحط بجوانبه كلها خُبرا؛ لذلك فـ"لقد عمل ديكرو مع صديقه انسكومبر Anscombre على إنجاز مصنف أطلقا عليه اسم (الحِجاج في اللغة) وسعا فيه المفهوم بعد أن كان قاصرا عند بيرلمان وتيتيكا على جعل العقول تذعن وتسلِّم بما يطرح عليها من الأقوال، فدائرة بيرلمان وصاحبه منحصرة في الهدف والغاية من الحِجاج، وهو ما حاول ديكرو وزميله أن يتجاوزاه بجعل الفن والتقنية مدار الاهتمام."[2]

وعموما، فما يمكن أن يلاحظ حول البلاغة من زاوية الإقناع، بين الدراسات القديمة والجديدة، أنها اهتمّت بشكل بارز بالمتلقّي، لأنه هدف هذه الزاوية وقطبها، وأنه اعتمد بالدرجة الأولى على خاصية "الحجاج" التي تداولها الدارسون بالطرح والتحليل كل من وجهة نظره الخاصة؛ غير أنّ ما يلفت النظر في الشعرة الفارقة بين البلاغة القديمة وقرينتها الجديدة موضعيّة المتلقي على مستواها، فـ" إذا كان الحجاج يهدف إلى تحقيق الإقناع عند أرسطو، فإنه من منظور البلاغة الجديدة يسعى للحصول على الاقتناع... وإذا يكمن الفرق بينهما في أن المخاطَب في الحالة

---

[*] ينظر؛ ملحق الأعلام.

[**] ينظر؛ الملحق نفسه.

[1] عمر بلخير: معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافيّ والجزائريّ المكتوب ما بين 1989 و2000. أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د خولة طالب الإبراهيمي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2005-2006م، ص 174.

[2] خالد بن محمد الجديع: "المناويل الحِجاجية وتخصيب الدرس النقدي". جريدة الجزيرة الثقافية، الرياض، 07 أكتوبر 2010، العدد: 318، ص 01.

الأولى يُقنع دوما بالحجج، فهو مجبر لامخيّر؛ بينما الحالة الثانية تفتح له مجال الحوار والنقاش ليكون اقتناعه عن طيب خاطر."[1]

إذن، فلقد تحوّل المتلقّي من طرفٍ مستقبل آليّ لا يجادل ولا يملك حقّ التفنيد والمعارضة لما يلقى إليه من حجج، إلى متلقٍّ فعّال، يملك من الحمولة الثقافية والفكرية ما يؤهّله لأن يجادل فيما يُعرض عليه من قضايا وأفكار بقوّة العقل والمنطق، ولم يعد طرفا غافلا أو عُرضة للتمويه يستطيع أيّ متكلّم يمتلك من البراعة الكلامية . شكلا ومضمونا . ما يجعله قادرا على تخديره وإقناعه بفكرته؛ لذلك فإنّ هذه الطبيعة التي أصبح عليها المتلقي حتّمت على البلاغة الجديدة أن تحوّر من سبل دراساتها، لتركّز على الأشكال والطرائق التي تحقّق "الاقتناع" لدى المتلقي من غير إكراه.

[1] بوزناشة نور الدين: "الحجاج في الدرس اللغوي الغربيّ". ص 21.

2-1 بين السفسطة والخداع

من بين ما مرّ بنا في الكلام السابق، إشارة إلى جماعة السفسطائيين الذين عرفتهم البلاغة اليونانية في محطّة من محطات مسارها، وأنهم كانوا أصحاب أفكار . رغم ما قيل عنها وأُخذ عليها . مسهمة في تطور الفكر اليونانيّ وإضاءة بعض جوانبه بصورة تختلف عن الإسهامات التي جادت بها قرائح الفلاسفة والمفكّرين السابقين لهم، أو المتأخرين عنهم.

ونحن هنا بصدد حصر الحديث عن هذه الجماعة في الزوايا البلاغية تحديدا، لا الفكرية المتعلقة بالآراء والمضامين التي حاول السفسطائيون تمريرها إلى المتلقين، وحملهم على اعتناقها. ذلك أنّ الجوانب المضمونية تدخل بنا في متاهات فلسفية، ومجادلات عقيمة لا تفيد درسنا الذي نحن بصدده بأي حال من الأحوال؛ بل إننا في غنى عن هذه الأمور الملتوية والملتبسة التي تبتعد كثيرا عن الهدف الذي نسعى إليه، وهو البحث عن ظلال المتلقي في بلاغة هؤلاء، وطريقة نظرهم إليه في إطار نقديّ محض ينفصل انفصالا كلّيا عن المحمولات الفلسفية.

أما عن تاريخ السفسطة وعوامل نشأتها فقد استنفدته الكتب المتعلقة بالفلسفة والأدب اليونانيين كثيرا، وتحدّثُنا بعض الكتابات عن أنّ بوادر الاهتمام بالمتلقي كإنسان ذي كيان مستقلّ جدير بالدراسة، بدأ مع هذه الحركة، لأنها أول من أولى الاهتمام الكبير بالإنسان بدل الوجود والماورائيات التي انشغل بها الفلاسفة المتقدمون، "باعتبارها باكورة الفلسفات الاغريقية التي حولت الفكر اليوناني من مرحلة النظر في الكون إلى مرحلة النظر في الانسان نفسه باعتباره مقياسًا للأشياء ومعيارًا للحقيقة."[1]

وقد ركّزت كثيرا على هذا "الإنسان" في علاقته بمشكلات حياته وظروفها التي تستدعي حلولا وتعاطيا يساعد على تكيفه معها، فاتخذت من الدافع الخطابيّ أداة لها نظرا إلى الجو الذي طغى على بلاد اليونان، خاصة في المدّة التي كثر فيها التنافس على السلطة وفُتح المجال لعامّة الشعب في حق الترشح لها؛ فـ"لم يكن همّ السفسطائيين منصبًا على نقل وتبادل المعرفة النظرية

[1] كريم عزيز عبد الكريم: "السفسطائية وتمثلاتها في النص المسرحيّ الإغريقيّ". مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، كلية العلوم الجميلة، المجلّد 20، العدد2، 2012م، ص 545.

بقدر ما كانوا يهدفون إلى تكوين المواطنين المختارين للعمل السياسي، ولم يكن يعنيهم في مسعاهم طلب الحقيقة بقدر ما كان النجاح المبني على فن الإقناع والإفحام هدفهم."[1]

معنى ذلك أنّ السفسطة بدأت بطابع تعليميّ يحاول تبصرة العوام بفنون القول وحِيله، حتى تتكافأ الفرص بين الجميع، ويسقط عامل الاحتكار للسلطة الذي عرفته أثينا زمنا، فكان المتلقي عند هؤلاء يقابل مصطلح "المتعلّم" أو "المتلقّن"، حيث " احترفوا فن القول... ، و قد اهتموا اهتماما خاصا بتعليم فن الإقناع بشكل خاص، ومن هذا المنطلق ركزوا كل اهتمامهم حول بلاغة الكلام، بوصفهم للكلمة أنها تملك من القوة ما يجعلها تقوم بأدوار عديدة إذا أحسن اختيارها من بين الاختيارات العديدة الممكنة؛ حيث يرون بأن كل ملفوظ هو احتمال، وأن الملفوظ في الوقت نفسه لابد أن ينطوي على بنيات تحقق الإقناع التام."[2] وأن بلاغتهم التي رفضها غيرهم كالفلاسفة على رأسهم *أفلاطون*، تحقّق غرضا معيّنا . ألا وهو الإقناع . ولا تبحث فيما وراءه، و"أنّ هناك أكثر من طريقة لرؤية الأشياء"[3]؛ ومادامت الوسيلة (البلاغة المنمقة) تؤدي إلى الغاية المرجوّة (الإقناع)، فليس هناك من حرج في توسّلها.

وليس هناك من بدّ في نظر هذه الجماعة، أن يحقق الخطيب "المتعلم لفنون القول" ما يصبو إليه مهما كانت قضيته، وهذا لايكون إلاّ إذا ساير سامعيه فيما يميلون إليه، واتبع أهواءهم لإرضائهم وكسب ودّهم وانحيازهم؛ "فكانت غايتهم في المقام الأوّل إقناع المستمع والتأثير عليه، بقضيّة ما سواء كانت حقا أم باطلا"[4]، من خلال "ترصيع كلامهم بالجمل الرنانة والألفاظ الجذابة

[1] محمد مجديدي: الفلسفة الاغريقية، ط1 ، بيروت :الدار العربية للعلوم ناشرون، 2009 ، ص 212. عن: المرجع السابق. ص 548.

[2] هدية جيلي: "ظاهرة الانزياح في سورة "النمل" _دراسة أسلوبية_". بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغويات، إشراف: أ.د رابح دوب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري _قسنطينة_، السنة الجامعية: 2006- 2007م، ص 57.

[3] فيليب بروتون وجيل جوتييه: تاريخ نظريات الحجاج، تر: الدكتور محمد صالح ناحي الغامدي. مركز النشر العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، جدّة، ط1، 2011م، ص 25.

[4] بخوش علي: "مفهوم التلقي في الفكر اليونانيّ القديم". ص 2.

وذلك قصد التأثير في الناس والحصيلة هي دس الغث بالسمين والجيد بالرديء عن طريق شحن النفوس بالمتخيلات والأوهام بغية شحذ العزائم ودفع الهمم نحو العمل."[1]

إنّ مما يحسب على السفسطائيين في منهجهم الكلاميّ أنهم "كانوا مجادلين مغالطين"[2]، وتتمثل المغالطة عندهم في الجدل على مستويين اثنين هما: المستوى الشكليّ والمستوى المضمونيّ، وليس يعنينا كما ذكرنا سوى المستوى الأول الذي يكشف عن المجال البلاغيّ، ويوصّفه، من ذلك تركيزهم كثيرا على الجماليات والفنيات الزخرفية التي تنمّق القول، إيمانا منهم بجدوى هذه الأمور في تحقيق الإقناع لدى المتلقين، وبالوظيفة التي تضطلع بها في النصوص غير إضفاء الحسن والجمال عليها.[3] وقد بدا هذا الجانب بجلاء عندهم في محاولتهم جعل ظاهر القول جميلا يأخذ بالألباب، فيُعجَب المتلقي بالطلاوة التي تعلو كلامهم، وينجذب بفعل ذلك إلى مضمونه، ومن ثم الاقتناع به عن توهّمٍ.

ولكن، لماذا الإقناع بالكلام تحديدا عند هؤلاء؟ ولماذا الحرص على البلاغة المنمقة فيه؟

1-2-1- سحرُ الكلِم:

كان لدى السفسطائيين اعتقاد راسخ حول قوة الكلمات وأثرها السحريّ في النفاذ إلى النفوس[4]، وتخدير العقول إذا كانت منتقاة بدراسة وعناية كبيرين، "فسلطان الكلام ليس فوقه سلطان، وقوة الحجاج ليس ينكرها أحد".. فكيف إذا اجتمعت القوتان؟ خاصة وأنّ "قوة الحجاج من قوة الكلمات."[5]

---

[1] زهير الخويلدي: فن المغالطات والحجج الباطلة. شبكة النبأ المعلوماتية للثقافة والإعلام، الأحد 26/أيلول/2010 - 16/شوال/1431، http://www.annabaa.org/nbanews/2010/09/269.htm

[2] فهد بن محمد القرشي: المنطق الأرسطي، بحث مقدم سعادة الدكتور: محمود مزروعة. كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، دكتوراه العقيدة 1428 هـ. ص 05.

[3] ينظر، إسماعيل شكري: في نقد الصور البلاغية: مقاربة تشييدية. المملكة المغربية/ وزارة الثقافة/ http://www.minculture.gov.ma/index.php?option=com_content&view=article&id=1011:2010-03-08-12-35-14&catid=51:etude-et-essais&Itemid=153

[4] ينظر، ناظم عودة لخضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص 26.

[5] أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج. العمدة في الطبع، منتديات سور الأزبكيّة، ط 1، 2006م، ص 129.

بيد أنّ القوّة التي رآها السفسطائيون في اللغة هي قوّة بلاغية يرتجى منها في الأصل المتعة والإبداع، طوّعوها حسب نياتهم ومضمراتهم إلى قوّة مغايرة، تترجّل هذه القاعدةَ الإمتاعية لتقول ما لا يقال أو ما لا يدخل في باب الحق والحقيقة؛ فـ"تتحول اللغة إلى وسيلة مغالطة وفن من فنون التزييف ويتم إقحام الكلام البشري في استراتيجيات الخداع والتضليل."[1]

غير أنّ الحجاج الذي قامت عليه الخطابة اليونانية في تمرير رسائلها بغرض الإقناع من القواعد الهامة التي ينبغي على المتكلم ضبطها على الوضوح والبيان والإحكام ومجاراة المنطق والصواب، الأمر الذي استدعى "ضرورة خلو الحجاج من الإيهام والمغالطة والابتعاد عنهما، لأنه لا يخلو الحجاج منهما، عادة، إذا كان معنى الخطاب غير محدّد، إذ يصبح من قبيل الخطاب العام الذي لا يكتشفه المرسل إليه إلاّ بعد حين."[2] وتفاديا لهذه الالتباسات التي قد تشوب عناصر الخطاب وتشوّهه "لم يعتبر الإغريق البلاغة فنا للزخرفة بقدر ما اعتبروها حذقا للكلام وفنا للّتفكير والجدل."[3]

لم يُلق السفسطائيون بالا لهذه التشديدات في بناء الخطابة وإصرار الفلاسفة على احتذائها، بل مضوا قدُما في التفنن في بلاغة القول، هادفين للمغالطة أولا، وترسيخ ما تحمله من أفكار في نفوس المتلقين ثانيا، وإن كان ذلك يعني طمس الحقائق والتشويش على الناس؛ فالسفسطائيّ "لا يهتم بالحقيقة بل المهم عنده هو إدخال البهجة على نفوس السامعين و إن كان ذلك كذبا، ومن هنا نجد أنفسنا أمام ثنائية الحقيقة / الكذب، الحقيقة والمجاز، أو الحقيقة والظن؛ والكذب ما هو إلا انزياح عن الحقيقة."[4]

وتدخل المغالطة التي انتهجها السفسطائيون في باب التلاعب اللغويّ، أو ما يسمّى تحديدا "التلاعب اللفظيّ والإتقان للتراكيب اللغويّة"[5]؛ و"هي التفكير باستعمال المكر والغدر والاحتيال

---

[1] زهير الخويلدي: فن المغالطات والحجج الباطلة. http://www.annabaa.org/nbanews/2010/09/269.htm

[2] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب _مقاربة لغوية تداوليّة_. ص 468.

[3] عمر بلخير: معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافيّ والجزائريّ المكتوب ما بين 1989 و2000. ص 170.

[4] هدية جيلي: "ظاهرة الانزياح في سورة "النمل" _دراسة أسلوبية_". ص 57.

[5] وفاء إبراهيم: الفلسفة والشعر _الوعي بين المفهوم والصورة_. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د_ط، 1999م، ص 26.

مع دراية بالقوانين المنطقية والتفنن في استعمالها من أجل إنتاج الكذب وإيقاع الآخر في الزيف وقلب الحقيقة إلى وهم وتتعمد إيجاد الإقناع عن طريق الإبهار والدهشة واستخراج الحقيقة من الإحراج والمعضلة التي يقع فيهما المحاور."[1]

إنّ هذه الحيل اللغوية هي المظهر البلاغيّ للسفسطة الذي يختلف عن مظهرها الثاني المتعلّق بمضامينها الجدلية، والذي يقصد به "الإغفال، أو التغافل عن المعنى الحقيقي... [كأن] يتجاهل المرء ما يجب أن يبرهن عليه ضد الخصم، فيبرهن على شيء آخر موهمًا خصمه أنه أجاب على المطلوب"؛[2] ولكنّه مظهر متمّم له، يعمل على تزيينه في النفوس لتتقبّله بقبول حسن.

فالكلمة عند السفسطائيين هي الوسيلة المثلى لتحقيق "الإقناع"، لذلك مثّلت البلاغة التي هي وعاؤها "الموضوع الأساس في دروسهم، وكانوا يدّعون أنهم قادرون على تعليم تلامذتهم كيف يتكلمون بأقل الكلام المقنع، ويحاججون كلا الطرفين في أية قضية"[3]؛ حتى وإن كانت قائمة على ما أسميناه "مغالطة"، لأنّ هذه الأخيرة حين تمتزج مع معرفة كبيرة بأفانين القول عند المتكلم، فإنها سـ"تقوم كغيرها من المصطلحات بدور فاعل في توجيه السياقات إلى دلالات متعدّدة."[4] من خلال ذلك، يتبدّى لنا أنّ نوايا السفسطائيين لم تكن سليمة تجاه المتلقين، بل سعوا جاهدين إلى "الإيقاع في الخطأ وخداع الآخرين."[5]

وفي الحقيقة، فإنّ هذا الاهتمام "الوهميّ" الذي جعلوا من خلاله المتلقي يخيَّل إليه أنه سيّد المقام لم يعزّز سوى من مكانة المخاطِب؛ "فمركز الخطاب إذن هو المتكلم الذي يتصرف في اللغة

---

[1] زهير الخويلدي: فن المغالطات والحجج الباطلة. http://www.annabaa.org/nbanews/2010/09/269.htm

[2] عمر عبد الله كامل: مذكرة في تيسير المنطق. ص 38. من موقع الدكتور عبد الله كامل: http://www.okamel.com/index.php?option=com_content&view=article&id=108&Itemid=152

[3] كريم عزيز عبد الكريم: "السفسطائية وتمثلاتها في النص المسرحيّ الإغريقيّ". ص 548.

[4] هاشم أحمد العزام: "المغالطة بين البلاغة والمنطق". مجلة جامعة الملك عبد العزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م 15، ع 1، 2007م، ص 195.

[5] زهير الخويلدي: فن المغالطات والحجج الباطلة. http://www.annabaa.org/nbanews/2010/09/269.htm

ويجعلها لصالحه خادمة لمصالحه، والمخاطِب السياسي أكثر تمثيلا لهذا الطرف، فهو الذي يوظّف عدّة بلاغات للوصول إلى أهدافه، منها بلاغة التحايل وبلاغة المغالطة وبلاغة الكذب..."[1]

1-2-2-مظاهر الخداع:

يحيلنا هذا السياق إلى زوايا ثلاث من البلاغات القائمة على"التلاعب"، وهي: التحايل والكذب إلى جانب المغالطة، ولكنّ أكبر الظنّ أنّ بلاغتيْ التحايل والمغالطة اللتين تقتربان كثيرا من بعضهما أنفذ في إقناع المتلقي من بلاغة الكذب، لأنهما تعملان في عقله عمل الساحر في أعين المشاهدين، في حين الكذب لا يلبث أن يكتشفه المتلقي بطريقة أو بأخرى؛ فالأوليان _أي بلاغة التحايل وبلاغة المغالطة_ ترميان في الظاهر لمصلحة هذا المتلقي، ومن ثم تدفعانه للوثوق بكلام المخاطب والاقتناع به، في حين تبيّن بلاغة الكذب النوايا المبيّتة للمخاطِب، وأنانيته في أهدافه، مما يؤدي بهم إلى النفور منه. فمنهج السفسطائيين يقوم على بلاغة التحايل والمغالطة، لأنهما لا يمكّنان المتلقي من كشف حقيقة ما يدّعون، أما بلاغة الكذب فشفافة تقترب من ذلك المسمّى في المنطق "تبكيتا" بحيث يُعرَف فيه الغلط الحاصل في كلام المتكلّم.

و"التبكيت في اللغة التعنيف والترقيع إما بالسوط أو السيف. ويستعمل في التعنيف بالكلام مجازا. أما في اصطلاح المنطقيين: كل قياس نتيجته تكون نقضا لوضع من الأوضاع... والتبكيت السوفسطائي هو القياس الذي يوهم أنه بهذه الصفة ومن غير أن يكون كذلك."[2] فالتبكيت إذن . حسب هذا التعريف . عند المناطقة قياس تأتي نتيجته على شاكلة خاطئة حول قضية ما تكون مدار النقاش والجدل؛ والملاحظ أن "المغالطة السفسطائية" في هذا التعريف تندرج تحت اصطلاح "التبكيت" القائم على "الإيهام" الذي يعمل على تخدير المتلقي وإقناعه بصحة القضية، أو خطئها، على حسب ما يريدون تحقيقه في النتيجة.

---

[1] حمو الحاج ذهيبة: خطاب الثورة السورية.. من بلاغة المتكلم إلى بلاغة الجمهور. موقع الكتابة
http://www.alketaba.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1562:balaghetalmotakalem&Itemid=157

[2] نبأ عبد الستار جابر الربيعي: المنطق عند ابي البركات البغدادي _دراسة تحليلية_. رسالة ماجستير، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الكوفة، إشراف: الأستاذ الدكتور نعمة محمد إبراهيم، 2012م، هامش ص 156.

يصرّ *أرسطو* على كون المغالطات السفسطائية هي" تضليل" بأتم معنى الكلمة؛ لأن التبكيت ربما لا يُقصد من خلاله سوى الدعابة مع المتلقي في مجالس السمر، أما التضليل فيراد من ورائه مصلحة خاصة بالمرسل، يحاول أن يصل إليها بعد الإيقاع بالمتلقي في هذا التضليل؛ "وهو يعني التضليلات هنا المغالطات، ذلك أن التضليل هو محور السياق المغالطيّ، وهدف المغالط أثناء الحوار والجدل، فخداع المخاطب وإيهامه أثناء المحاججة قائم على التضليل."[1] وإن كان يبدو أن *أرسطو* هنا يخصّ المغالطة المضمونية بالذكر، والحال أنه كان فيلسوفا، ومن أهمّ ميزات الفلسفة الحرص على المضمون الذي يجب أن يتماشى مع الحقيقة ويبتعد عن الأغاليط والالتباسات.

وقد نجد مصطلحا آخر قريبا من مفهوم "المغالطة" _مدارِ حديثنا_ وهو "الاستهواء"، الذي يندرج ضمن أنواع الحوار؛ وهذا النوع من الحوار "يلجأ فيه المتحدث إلى استمالة الناس أو إرهابهم. لذلك سميناه استهواء، من "الهوى"، غايته الاستمالة أو الضغط والابتزاز. ويتم ذلك بطريقين: طريق شعري بواسطة صور جميلة وأشياء أخرى فيها إغراءٌ وتعطيلٌ للحاسة النقدية عند الآخرين."[2] فالاستهواء يقوم على بلاغة كلامية عبر عنها القول بـ"الطريق الشعريّ" بما فيه من "صور جميلة"، وعلى كلّ ما من شأنه أن يخدّر عقول المتلقين من مضامين تتخفى عن أعين الفحص والتمحيص؛ غير أنه يختلف عن المغالطة التي انتهجها السفسطائيون في اعتماده على ما سماه الكاتب بـ"الابتزاز والضغط والإرهاب"، وهي من الوسائل التي لا نجدها في المغالطة؛ وإن كان هذا المصطلح قد ذكره أفلاطون في حمله على جماعة السفسطائيين وطريقتهم الكلامية من باب يستحضر مرادف "المغالطة".[3]

مهما يكن من أمر حول مصطلح "المغالطة" وما يتعلّق به، فما يهمّنا أن نتوقّف عند فاعليته ونجاعته في إنشاء خطابات تنافس المناويل الفلسفيّة السائدة في بلاد اليونان آنذاك، الأمر

---

[1] هاشم أحمد العزام: "المغالطة بين البلاغة والمنطق".ص 191.

[2] محمد العمري: تخليق الخطاب _دائرة الحوار ومزالق العنف_. http://medelomari.perso.sfr.fr/madarat.htm

3 يُنظر، هشام الريفي: الحجاج عند أرسطو. ص 56. ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف:حمادي صمود. فريق البحث في البلاغة والحجاج، طبع كلية الآداب منوبة، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية _تونس_، المجلد: XXXIX

الذي أفضى إلى ريادة السفسطائيين في مجال الخطابة القضائيّة المقنعة؛ خاصة عندما بادر السفسطائي الصقلي الشهير "Corax" كوراكس بوضع مشروع خطابة، يقوم على "صناعة" كلاميّة تراعي النقاط التي تؤثر في القاضي، وترمي إلى تحقيق المصلحة.[1] وبدأت مساحة الفلسفة تتقلّص شيئا فشيئا، مما أثار حفيظة أعمدتها وحامليها، حيث "تصدى سقراط* لهذه النزعة التي استفحلت عند السفسطائيين"[2] وغلّبت المغالطة على الحقيقة، فحاربها محاولا إقامة البيّنة عليها، وبيان أوجه البطلان فيها.

وإذا ما نحن وقفنا عند تركيبة هذه المغالطة بلاغيّا، وتبيّنا تلك النقط المؤثّرة التي شدّد عليها السفسطائيون، والتي تتعلّق بدور جماليات اللغة في "خداع" المتلقين، وإدخالهم في دائرة التصديق؛ وجدنا أنّ "الخطابة الناجحة يفترض فيها أن تكون مرصّعة بألوان البديع، ومزخرفة بأشكال لغويّة مؤثّرة حتى يتجاوب معها المستمع ويتأثّر بها، وبالتالي يقتنع بما قيل له، حتى وإن كان المعنى المتضمّن فيها غير موافق للاستدلالات العقليّة وغير خاضع للمنطق."[3] معنى ذلك أنهم ركزوا على "مبدأ الاستجابة ليصبح قاعدة عامّة لفنّ الخطابة، ولم يكن مطلوبا من الخطيب تلبية ملكة الفهم بأقيسة منطقيّة واستنتاجات كضرورة أساسيّة، بل كان مطالبا _في المقام الأوّل_ بصدم عواطف المتلقي وإيقاظ أهوائه واجتذابه."[4]

فكلّ ما يقوّي الفكرة عند السفسطائيين ويدعمها يعدّ من الأساسيات الكلامية التي لا يجب المرور عليها، بل استغلالها أحسن استغلال، وإن كان منبوذا أو مهجورا عند الفلاسفة؛ لأنه "من صلب النصوص وهو ليس فضلة في الكـلام، بل له تأثيـره في صناعة المعنى خصوصا إذا تعلق

[1] يُنظر، المرجع السابق. ص 248.. 251.

* ينظر؛ ملحق الأعلام.

[2] محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعيّ _مدخل نظريّ وتطبيقيّ لدراسة الخطابة العربيّة: الخطابة في القرن الأول نموذجا_. منتديات سور الأزبكية، إفريقيا الشرق، المغرب ولبنان، ط 2، 2002م، ص 14، 15.

[3] بخوش علي: "مفهوم التلقي في الفكر اليونانيّ القديم". ص 3.

[4] المرجع نفسه. ص 3.

الأمر بالمحسنات المعنوية، التي يوردها المتكلم في الغالب حين يريد مغالطة في كـلامه أو إشارة دون تصريح أو غير ذلك."[1]

وتتعدّد أشكال القول وطرائقه، فهي ليست محسنات فقط، بل يمكن أن تأتي على هيئة صور بيانية تؤدّي المغالطة وتقوّيها، ويتظافر الكلّ ليدخل في حيّز "الأقاويل المغالطية التي تقع في النصوص الخطابية لغايات الإقناع"[2]؛ فغالبا ما تكون الاستعارة مثلا مظهرا بلاغيا يعزّز الإقناع ويحصّله أكثر من أي كلام عاديّ، فهي "أدعى من الحقيقة لتحريك همّة المرسل إليه إلى الاقتناع"[3]، لأنها ذات "قوّة حجاجيّة عالية."[4] وكونها "من الوسائل اللغوية التي يستغلها المتكلّم للوصول إلى أهدافه الحجاجيّة."[5]

ولا ينفي بعض الدارسين أنّ إقناع المتلقي والوصول إلى التأثير فيه إنما يكون بوساطة جماليات اللغة ولكن شريطة أن تتضمن بين ثناياها حجاجا، ومن ذلك: "الاستعارة الحجاجية"؛ أمّا تلك التي لا تخدم المتلقي ولا تغير في موقفه أو فكره شيئا فلا تعدو كونها "زبدا" لا طائل منه، ومجرّد تلاعب بالألفاظ غرضه إظهار البراعة في التعبير من طرف المتكلّم، ومنها "الاستعارة البديعيّة."[6] بيد أن السفسطائيين قد وقفوا . من خلال براعتهم الحجاجية من جهة والبلاغية من جهة أخرى . في المنزلة بين المنزلتين؛ لأنهم استطاعوا أن يطوّعوا ما أسماه الدارس بـ"الاستعارة البديعية" التي نعتها بـ"غير المفيدة" _نقلا عن *عبد القاهر الجرجانيّ*[*]_، ويصبغوا عليها صفة الحجاج لأنهم تمكّنوا برغم هذا التلاعب البلاغيّ أن يبطّنوا كلامهم بمقاصد نجحوا في إيهام المتلقين بصحتها، استعانة بهذه الصور الجمالية.

---

[1] شارف عبد الكريم: "أثر البديع خصوصا فنون الإيهام في عملية القراءة وتأويل النص الأدبي _البديع والقراءة _". أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة. نشر في الموقع بتاريخ : الجمعة 26 صفر 1433هـ الموافق لـ : 2012-01-20، http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&c=2&a=2432

[2] هاشم أحمد العزام: "المغالطة بين البلاغة والمنطق". ص 195.

[3] عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب _مقاربة لغوية تداوليّة_. ص 496.

[4] أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج. ص 102.

[5] المرجع نفسه. ص 105.

[6] ينظر، المرجع نفسه. ص 108_ 109.

[*] ينظر؛ ملحق الأعلام.

إنّ عمليّة السيطرة على عقل المتلقي وإبقائه في إطار الوجهة التي يريدها المتكلّم ليس بالأمر الهيّن، فهي عمليّة معقّدة ومتعبة، تتطلّب يقظة دائمة، وحرصا على التنسيق بين ظاهر القول وباطنه، من خلال إحكام في الصنعة والقضية المتناولة معا، وإلاّ انفرطت العُقدة وانقلب السحر على الساحر، لاسيّما وأنّ المخاطِب في موقف "الخداع والتمويه والإيهام"؛ وهي صور تستدعي دقة وحذرا كبيرين، حيث يتعين على المتكلّم أنْ يجدد أفق التخاطب بما يدعم موضعه الحجاجي وذلك ليظل مسيطرا على مدارك المخاطبين وعقولهم وأفئدتهم ومن ثم ضمان تأييدهم خطاب الحجاج وبقائهم في مساحة التداول.[1]

يبقى لنا أن نتساءل الآن عن هذا التوجه الذي تبنته السفسطة، هل هو إقناع فعلا؟ أم أنه خداع؟ أم أنه جمعٌ بين الاثنين؟

1-2-3-هل إقناعٌ بخداع؟

لقد كان *أفلاطون* من بين أكثر الفلاسفة المعارضين للمنهج السفسطائيّ الكلاميّ ولطريقتهم في القول، فـ"حصر... البلاغة في النقاش الدائر بين المتفلسفين، وما خرج عن هذا يُعدّ سفسطة لأنها تقوم على الخداع لا الصدق."[2] فبلاغة السفسطائيين إذن، بلاغة خادعة، مادامت تشوّه الحقائق، وتشوّشها على المتلقي، وتبتعد به كلّ البعد عن الصدق والصواب؛ لذلك "فهي صناعة لا تستحقّ أي احترام أو تقدير."[3]

واعتمادا على هذا الأساس، "ميز بين نوعين من البلاغة إحداهما سيئة والأخرى جيدة. الأولى هي التي تعكسها الخطب المحفلية والسوفسطائية، وتقوم على المغالطة والتوهيم. والثانية هي التي يمثلها الجدليون والفلاسفة، ويسميها أفلاطون بسيخاغوجيا Psychagogie . وهي وحدها القادرة على الوصول إلى الحقيقة."[4] فعلّة البلاغة وأساسها أن تكون رامية إلى الصدق

---

[1] ينظر، عبد الله صولة: الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية. ص 10،11، 14.

[2] بوزناشة نور الدين: "الحجاج في الدرس اللغوي الغربيّ". ص 03.

[3] صابر الحباشة: التداوليّة والحجاج _مداخل ونصوص_. صفحات للدراسات والنشر، دمشق، الإصدار الأول 2008م، ص 67.

[4] رولان بارت: البلاغة القديمة، ترجمة وتقديم عبد الكبير الشرقاوي. ص 41...45.

وتبليغه للمتلقي، أمّا إن هي صدّت عن هذا السبيل، واتبعت كلّ مموَّه من الأقاويل، ودعت إلى الأباطيل، فواجب على أصحاب العقول محاربتها ودرءُ مفسدتها التي تضرّ بالمجتمع.

ولأنّ الخطابة كانت العامل المشترك بين جماعة السفسطائيين والفلاسفة على رأسهم *أفلاطون*، فقد حاول هذا الأخير تفنيد محاولاتهم، والإيقاع بهم بكلّ ما أوتي من قوّة القول والحكمة والفلسفة؛ فهم اشتغلوا على الخطابة، والخطابة تروم عنده التصديق وإحقاق الحقيقة، ومن أعمدتها التي تقوم عليها الإقناع؛ أما بلاغة السفسطائيين فبلاغة مموّهة، خادعة من خلال ما تتوسله من التلاعب اللغويّ الشبيه بـ"التخييل"*، هذا العنصر المتعلّق بالشعر الذي رفضه *أفلاطون* انطلاقا من طابعه المعمّي للحقيقة. وعليه فقد كان منطقيا أن يحمل على السفسطائيين لأنهم (حرّفوا) مسار البلاغة الخطابيّة التي كان يدعو إليها؛ فـ"الفرق بين الشعر والخطابة يكمن في أن الشعر يستعمل التخييل، والخطابة تستعمل التصديق."[1]

وإنّ من أكثر المظاهر التي تبعث على عنصر "التخييل" المنافي للتصديق "أن تكون الخطبة ذات قواعد شكلية تكثر فيها المحسنات اللفظية والبدع الكلامية المغرية والخداعة."[2] وهي المظاهر التي عُرفت بها الخطابة السفسطائية تحديدا، مما يدعم ما ذهب إليه *أفلاطون* في رفضها، والطعن فيها، وما قال به نقاد معاصرون في اعتبارها شكلا من "الإسراف"، وأنّ "هذا الإسراف كان يوما ما عاملا من عوامل انحطاط البلاغة والنّظر إليها بوصفها آلية إقناعية عابرة Ephémere

* التخييل هو وظيفة للنفس غير السامية، لأنها مصدر للوهم وسبيل للخطأ؛ حسب مفهوم أفلاطون. فما يقدّمه الخيال ماهو إلاّ أوهام وتضليل للمتلقي.(ينظر: رشيدة كلاع: "الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني _بين النظرية والتطبيق_". مذكرة ماجستير، إشراف: د. العلمي لراوي.قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة منتوري _قسنطينة_، السنة الجامعية: 2004/ 2005م، ص 13_ 14.)

[1] الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين. ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، د_ط، 1999م، ص 123.

[2] عبد الله بن عبد الوهاب العمري: آراء أفلاطون في الشعر والخطابة. ماجستير بقسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي، إشراف: أ.د سعد أبو الرضا. كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 1428هـ، ص 15.

وذلك مما جعل تلك الأشكال البلاغية هدفا في حد ذاتها، وهو ما أفقد اللّغة قدرتها على نقل الواقع ورسم المستقبل وإحداث الإثارة الفنية الكفيلة بخلق ثنائية: الإقناع والفعل."[1]

ولعلّ النظر إلى الخطابة الإقناعية من زاوية "التخييل" .كما اصطلح عليه *أفلاطون* .، حسب ما جاء به *أرسطو* . تلميذ *أفلاطون* . "لا تعدم الشرعيّة بصفة مطلقة، ولكنها تقف عند عنصر واحد من عناصر التأثير والإقناع التي يلجأ إليها الخطيب، وهو عنصر قد لا يكون له حضور مؤثّر في بعض الخُطب، وقد يكون مهيمنا في بعضها الآخر. كما أنّ مكانته في الخطابة الأرسطيّة تالية لمكانة عناصر الإقناع الأخرى."[2] لذلك كان موقف هؤلاء الفلاسفة من النموذج الخطابي السفسطائيّ سلبيّا، فالاشتغال على الجماليات والزخارف الشكلية والانشغال بها يحيد بالدارس أو المتلقي عن الهدف المضمونيّ الذي ترمي إليه الخطابة.

في الحقيقة أنّ الخطابة عند السفسطائين كانت "حقلا تجريبيا عكسوا فيهم تصوراتهم المعرفية، حيث إنهم أرادوا أن يوجدوا لأفكارهم النظرية مجالا عمليّا يجسّد افتراضاتهم، ويمنح تصوراتهم طابعا ملموسا.[3] فلم يكن همّهم الوصول إلى الحقيقة أو الصدق اللّذين سعى إليهما *أفلاطون* ومن نحا نحوه، بل منتهى غايتهم أن يجدوا جمهورا يعتنق آراءهم التي كانوا يعتبرونها بضاعة مزجاة يجنون من ورائها أموالا، فإن هم نجحوا في إقناعه، فهذا هو الربح عندهم؛ فليس من شأنهم أن يبحثوا في الوجود وأسراره، ولا في القضايا الميتافيزيقية التي لا تخدم الشعب اليونانيّ في تلك الظروف التي يمر بها بأية حال من الأحوال؛ بل كلّ ما يخدم مصلحتهم كامن في محاولة تحسيس هذا الجمهور بالواقع المعيش، وتعليمه سبل التأقلم وحلّ المعضلات، بعيدا عن الفلسفات التي لاتخاطب إلاّ النخبة، ولا تهتمّ بمشاغل العوامّ.

لذلك فإنّ "الإقناع" كهدف كان محقّقا عند هؤلاء، بغض النظر عن المضمون أو الفكرة التي يحملها هذا الإقناع، فهم لم يهتمّوا بالمحمول (مضمون الإقناع) بقدر ما اهتموا بالحامل (الإقناع)

---

[1] محمد سالم ولد الأمين: "مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوّره في البلاغة المعاصرة". ص 85.

[2] محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعيّ. ص 08.

[3] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997؛ ص 25.

على عكس *أفلاطون* تماما، ومن ثمّ، فمنهجهم في الكلام يختلف عن منهج هذا الأخير، مما يجعلنا نقف عند رأي *أفلاطون* فيهم، نعاود النظر ونقلّبه لنجد أن منهجهم قائم على "الإقناع" أيضا، وعلى "الخداع" في مقابل ذلك، فالهدف عندهم هو الإقناع، والطريقة هي الخداع، أما عند أفلاطون، فالهدف هو الصدق والحقيقة،[1] والوسيلة هي الإقناع؛ ومن هنا يتبين أنّ كلا من الطرفين انطلق من زاوية معينة ليصل إلى نقطة تختلف عن تلك التي ارتآها الطرف الآخر، لذلك لا يمكن أن يقف أي منهما على مثالب الندّ مادام الهدف والطريقة في الأصل مختلفين.

ومما يدلّ على أنّ السفسطائيين استطاعوا أن يجمعوا بين المكونين (الإقناع/الزخرفة الكلامية) في بلاغتهم الخطابية أنهم عكفوا على الاهتمام "ببنية كل من الكلمة والجملة، وبحثوا في السبل الممكنة التي بها يتحقق الإقناع وتغيير مواقف الآخرين، وقد استعانوا في سبيل تلك الغاية بخبرة بالغة في مقامات الناس والقول معا، وأيضا بآليات إجراء اللغة بحسب المقاصد والظروف التواصلية."[2]

ونظرة إلى كلّ ما سبق من حديث، تحيلنا إلى تمييز موضعية المتلقي عند جماعة السفسطائيين ونظرائهم من الفلاسفة، حيث إنّ هذه الجماعة اتخذت من العامّة مستقبِلا لأفكارها، فلم تعتمد الطبقية في منهجها، وبدهيّ أن يكون أمرها على هذه الشاكلة، فالفلاسفة هم الذين كانوا يعتلون منابر النخبة، ويخاطبونهم في الوجود وماوراءه، وأشياء ليس للعامة أن تتلقفها، وتتجاوب معها، كقيم الجمال والصدق والحقيقة وغيرها من الأمور المجرّدة التي لا تهمّ العامّي ولا تناسب عقله أصلا؛ ولقد استطاعت السفسطائية أن تشدّه إليها، وتشعره بوجوده، وبفاعليته في المساهمة في تغيير الحكم والقدرة على الوصول إليه، فاستقطبت الأغلبية الساحقة، وطغت على عقولها، ونجحت في استمالتها واستهوائها، مما حزّ في نفوس الفلاسفة الذين وجدوا ما يدعون إليه من حقّ يتزعزع أمام ما يدعو إليه السفسطائيون من باطل ويروّجون له؛ فكان أن نهض منهم أشخاص يحسّسون المجتمع بخطورة أفكار هذه الجماعة على المدى القريب والبعيد، ساعين للقضاء عليها وإعادة إحقاق المثل والفضائل الصحيحة.

---

[1] ينظر، محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعيّ. ص 13.

[2] محمد سالم محمد الأمين الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة. ص 25.

لقد نجحت السفسطة في التأثير على المتلقي بعد أن فعلت فيه فعلتها من الاستمالة وغيرها، وهذا ما يبين في الظاهر أنّ الجماعة أعطت لهذا الطرف في العملية التواصليّة قيمة كبيرة، لاسيما وأنّ طبيعة متلقيهم وطبقتهم لا تسمح لهم بفهم أكثر من هذا؛ لكنّ ما يخفى عليهم أنها اتخذت منه عنصرا مستغَلاّ لتحقيق أهدافها وإحقاق مآربها، فاهتمامها به اهتمام زائف، وتركيزها عليه ماهو إلاّ طريقة لجعل أفكارهم ذات شعبية كبيرة، بحيث تطغى على المجتمع، فيصير الحكم لما غلب؛ وأنّ الخداع الذي توسّلته ليس سوى طريقة مفروضة لتمرير الأفكار المغلوطة والمفاهيم المموّهة، فلو أنها التزمت الصدق والشفافية في التخاطب لما أمكنها التأثير في الجمهور وإقناعه بما هو خِطْئ وزائف؛ ومن ثمّ فلا جرم أنّ البلاغة عندها ستنحو هذا المنحى "المخادع" وتقوم عليه؛ ليس نفيا لبلاغة الإقناع التي جاء بها فلاسفة اليونان، ولكن تعزيزا لهدف "الإقناع" الذي كانوا يريدونه.

1-3- خداعٌ أم إمتاع؟

كثيرا ما عدّ فلاسفة اليونان ومناطقتهم وحتى بعض الدارسين المحدثين "النقلة" السفسطائية في البلاغة الغربية، وتحويلها لمسار الدراسة وزاوية النظر من المنطقيات والمجرّدات إلى الذات الإنسانية، وتوسّلها مختلف الطرائق الكلامية المغالطية في الشكل تحديدا، نوعا من (أضغاث) الأقوال التي لا تخدم الخطاب ولا متلقيه من قريب ولا من بعيد؛ ووسموا تلك الطرائق بما هو خادع وخارج عن أساسيات البلاغة، وبما هو غير جدير بالالتفات إليه، وعدّوه من مبتدَع القول المخلّ بجوهره الجميل وبلاغتِه.

غير أنّ ما تشير إليه بعض الدراسات التي تدخل في إطار البلاغة الجديدة يدلّ على أنّ طريقة القول عند هذه الجماعة، والتصرف في الدلالات بشكل يحقق لها مآربها، أصبح زاوية هامّة في الدراسات البلاغية الحديثة، وفنّا جديدا في التواصل مع الطرف الآخر، ناجعا في التقريب بين المفاهيم، واحتواء الاختلافات في إطار كلاميّ راق، يحترم خصوصية المحاوَر وفكره، ويحاول في الوقت نفسه استمالته دونما إكراه؛ ويرجع الفضل في ذلك إلى "انزلاقات المعنى التي كان للبلاغة السفسطائية دور مهم في توكيدها داخل الخطاب."[1]

وإنّ ما كان منبوذا في بعض الأشكال الكلامية، والتي من بينها ما جاءت به هذه الجماعة في صورة "خداع لغويّ" صار يدخل في باب "الجماليّة" التي أضحت الشعريّة في مباحثها المختلفة تركّز عليها، وتحلل مظاهرها؛ إذ "يمكن القول أن الانزياح موجود عندهم وهو وسيلة لأجل غاية وهي المتلقي؛ حيث تجعله يعيش حالة من النشوة والبهجة والرضا وهو ما يدخل منذ ذلك الوقت في جمالية التلقي كما يصطلح عليها كل من "ياوس" و"إيزر.""[2]

نحَت البلاغة إثر ذلك منحى مغايرا للسائد المعهود، حيث "أضاعت هدفها النفعيّ المباشر، كما أنها لم تعد تدرس كيف يقوم الإقناع واكتفت بصياغة الخطاب الجميل. فأدّى بها ذلك إلى

---

[1] أحمد يوسف: "بلاغة المحكي ومنطق الحوار _قراءة في حواشي الكتابة وهوامشها_". مجلة التواصل، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة وهران، عدد 23 ، جانفي2009 ، ص 12.

[2] هدية جيلي: "ظاهرة الانزياح في سورة "النمل" _دراسة أسلوبية_". ص 57.

التخلي عن الخطاب السياسيّ، والقضائيّ، إلى آخره. ولم يبق لها إلاّ الأدب ميدانا تعمل فيه. ثمّ إنها تقلّصت بعد ذلك أكثر فأكثر، فلم تعد تعمل إلاّ في حدود خصائص التعبير اللغويّ للنص."[1]

ولم يكن الخوض في هذا التغيّر الطارئ على مسار البلاغة بِدعا ووقفا على مجال الأدب واللغة، بل إنّ له جذورا في مؤلفات وآراء مفكرين فلاسفة، ومن بينهم (إ. *أ. ريتشاردز* ***I.A. Richards***) الذي عارض التناول الأرسطيّ لجماليات البلاغة _وفي مقدّمتها الاستعارة_ من زاوية "الإقناع"؛ فلقد رأى *ريتشاردز* أن هذه الزاوية "اتجهت في أساسها نحو بسط مبادئ الدفاع والإقناع التي ضيقت مرامي هذا العلم وغاياته حتى غدا موجّها إلى الإقناع الخطابيّ وحده من دون مراعاة للأمور الأسلوبية والتعبيرية الأخرى."[2] ومن ثمّ تعتبر محاولات هذا المفكّر "من بين العوامل التي أسهمت في تأسيس البدايات الأولى للبلاغة الحديثة التي تعتني بالبحث في الأسلوب والعبارة."[3]

ومن خصائص التعبير اللغويّ الذي يكشف عنه الأسلوب، ذلك النمط من القول القائم على ما سمّي "انزياحا"، وهو شكل يعود "إلى عبقريّة اللغة، إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف فتوقع في نظام اللغة اضطرابا يصبح هو نفسه انتظاما جديدا"[4]، حيث يخرج بالمتلقي من العادة والمألوف إلى ما هو مستغرَب لطيف، سواء تعلق الأمر بالأسلوب، أم الفكرة المطروحة، أم

---

[1] منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية _دراسة_. منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ط1، 1990، ص 183.

[2] سعاد أنقار: "البلاغة والاستعارة من خلال كتاب "فلسفة البلاغة" لـ.إ.أ.ريتشاردز". عالم الفكر _مقاربات نقدية_، مجلة دورية محكّمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 3، مج: 37، ص 188.

[3] المرجع نفسه. ص 188.

[4] Des figures du discours autres que les tropes_ Paris , 1827. Cf. L'éd. De Gérard GENETTE. Coll.Science de l'homme, Paris, Flammarion 1968.
انظر كذلك: Todorov : Littérature et signification, p. 104
عن: عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب_نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب_. الدار العربيّة للكتاب، ليبيا_تونس، 1977م، ط3، ص 101.

اللغة وتعابيرها[1]؛ وذلك من خلال "لفت الانتباه، ومفاجأة القارئ أو السامع بشيء جديد"[2]، فهو كما وصّفته الدراسات النقدية والبلاغية الحديثة "حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ."[3]

1-3-1-البلاغة من الإقناع إلى الأدبيّة:

لم يبق للبلاغة إذن أن تقف عند حدّ الإقناع، لأنها أصبحت تدور في فلك "الأدبيّة"* التي تبحث في خصوصيات الأدب وما يميزه من غيره من المجالات، فصارت تكشف عن مواطن "الجمالية" في النصوص والخطابات، ومكامن "الإبداع في القول"؛ لذلك "تطورت من كونها فنا للإقناع إلى كونها فنا للتعبير الجيد."[4] فتعدّت إطار خصائص التعبير بصفة عامة، إلى التركيز على جودة هذه الخصائص تحديدا.

ولئن كان "الخداع" الذي انتهجه السفسطائيون مترامي الأطراف، ينسحب على شكل اللغة ومضمونها، فإنّ ما يلفت الأنظار في الدراسات البلاغية الحديثة أنها تنظر إلى هذا "الخداع" الذي سمته "إمتاعا" مشتغلا على المستوى الصيغيّ، وهو ما يصطلح عليه بعضهم بـ"الشقّ الصوريّ"؛ في حين يضطلع المضمون بوظيفة نفعيّة.[5]

بيد أنّ ذلك لا يجب أن يُفهَم على أن هناك فصلا بين شكل اللغة ومضمونها، فغالبا ما يستعين الثاني بالأول، فيكون الشكل عاملا هاما في إضاءة المضمون، وجعله أكثر نورانيّة لدى المتلقي، فكيف بهذا الشكل إذا هو أتى في صورة إمتاعيّة تحقق اللذة؟ حيث " تزدوج أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع، فتكون إذ ذاك، أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب وتوجيه سلوكه لما

---

[1] ينظر، يوسف أبو العدوس: الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق. دار المسيرة للنشر و التوزيع والطباعة، ط1، 2007م .ص 189.

[2] المرجع نفسه. ص 184.

[3] نفسه. ص 184.

* ينظر؛ ملحق المصطلحات والمفاهيم.

[4] إسماعيل شكري: في نقد الصور البلاغية: مقاربة تشييدية. المملكة المغربية/ وزارة الثقافة/ http://www.minculture.gov.ma/index.php?option=com_content&view=article&id=1011:2010-03-08-12-35-14&catid=51:etude-et-essais&Itemid=153

وينظر، محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا. ص 39.

[5] ينظر، الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين. ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، د_ط، 1999م، ص 119.

يهبها هذا الإمتاع من قوة في استحضار الأشياء، ونفوذ في إشهادها للمخاطب، كأنه يراها رأي العين."[1]

من هنا يتبيّن أنّ الإمتاع في اللغة _انطلاقا من الدراسات الحديثة_ هو طريقة تتغيّى من الكلام أن يأتي على هيئة حسنة ومقبولة، تجمع بين بهاء الشكل ونفاذ مضمونه، وتعمل على أن يكون المتلقي في حالة راضية تستلذّهما؛ وليس كما "الخداع" السفسطائيّ الذي رأينا أنه يغيّب الخطأ في ثوب خادع مموّه، يسعى من ورائه إلى استغفال هذا المتلقي، ويشغله بالغُثاءِ والزّبدِ.

فلم يعد "الإقناع" بالزيف والغلط سبيلا إلى المتلقي، ومحورَ الدراسة البلاغية، بل أصبح محاولةً للتأثير تبتعد عن المغالطة، ولا تقوم لها قائمة ما لم تراع الطرف المتلقي، وتبتدعْ ما أمكنها من الطرائق التي لا تتيح لعنصر الإقناع _إن وُجد_ بإضفاء لمسة جاقّة على الكلام تبعث في المتلقي الملل، وإنما تفتح مساحة تضمن الإقبال وتستبعد العزوف؛ كل ذلك استدعاه "نمط التحول الذي شهده العصر، حيث أدى هذا التحول إلى ذوبان الكثير من الحدود الصارمة بين الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، كما أدى استثمار معطيات العلم إلى امتداد بحوث اللغات والآداب إلى آفاق لم تكن تمس من قبل. كل ذلك خلق متلقيا من نمط جديد، على البلاغي الحديث أن يجرب معه وسائل في الاستدلال والمحاجة طيّعة متطورة تحافظ على توازنها، بين وظيفة البلاغة في الإقناع وبين روح الأدب في مخاطبة مزيج من الذوق و الوجدان والعقل."[2]

كما صار يعبَّر في البلاغة المعاصرة عن "الخداع المضمونيّ" على أنه نوع من "التمادي الذي يسعى المبدع من ورائه إلى تجاوز الدلالة المعجمية وتخطيها من أجل تقديم رؤيته وإحساسه بالطريقة

[1] طه عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، مرجع سابق، ص 38. عن: عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب _مقاربة لغوية تداوليّة_. دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية العظمى، ط1، 2004، ص 446.

[2] أحمد درويش: النص البلاغي في التراث العربي والغربي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ، القاهرة، مصر1998، ص15.

التي يراها أكثر تأثيرا ليصل في الأخير إلى تحقيق الإمتاع، أو المتعة أو اللذة، بالمفهوم البارتي – أو النشوة أو الدهشة من خلال خرق أفق التوقع، واللامنتظر واللامعقول."[1]

يعوّل في النص أعلاه على أن يكون المتكلم أكثر إبداعا وابتكارا للمضامين التي لا تخطر على بال المتلقي، وذلك من خلال تجاوز حاجز المتعارف عليه والمألوف الذي يدفع بالمتلقي إلى الإعراض عنه؛ ومعلوم أن الطبيعة الإنسانيّة نزّاحة إلى التغيير، والتجديد، والخروج عن العادة والإلف، الأمر الذي يحتّم على المتكلّم التصرف في اللغة بشكل يسعى إلى تخليق دلالات تستوقف الطرف المقابل وتنجّيه _قدر الإمكان_ من الوقوع في شرك "التشبّع" الذي أشرنا إليه في المدخل[2]؛ وهو مقياس أسلوبيّ يقوم على معادلة مفادها أنه "كلما تكررت الخاصية في نص ما، ضعفت مقوماتها الأسلوبية. ومعنى هذا أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيريّة تدريجيا."[3]

فالعملية لا تتوقف على ضمان الاستمالة من طرف المتلقي بقدر ما تتعدّى ذلك إلى ضمان "استمراريّة" هذه الاستمالة مهما كانت طبيعة المضمون المطروح؛ ولتتحقق الاستمرارية لابدّ من تتبّع المتكلم لوتيرة "المفاجأة" التي تعمل على "صدم" المتلقّي بكلّ مستغرَب يمسّ النمط التعبيريّ المتواضع عليه، أو يخرق القواعد، أو يوظّف الصيغ النادرة.[4]

ولطالما اعترف أولو العلم والبلاغة بسلطة الكلمات، وكيف أنها إذا وقعت بين يدي مبدع ماهر يشكّلها كتشكيل الصائغ للذهب، فإنها ستضمن لصاحبها استمالة متلقيه مادام ممتلكا لناصيتها؛ فـ"الحقائق لا تنقلب في أعيانها، ولكن في صورها اقتداراً من البليغ وتمهراً في فنون القول وسحر البيان، فكما أن السحر لا يغير من الواقع شيئاً وإنما الساحر يجري التغيير في عقول المستمعين، كذلك البليغ يستطيع بما يصطنع من إفصاح بالحجة ومبالغة في وضوح الدلالة من

[1] هدية جيلي: "ظاهرة الانزياح في سورة "النمل" _دراسة أسلوبية_". ص 76.

[2] ينظر؛ المدخل، ص 03.

[3] محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا. ص 130.

[4] ينظر، المرجع نفسه. ص 128_ 129.

بلوغ أعلى مراتب التأثير العقلي والعاطفي في متلقيه، بما يكفل تحصيل المتكلم لمطلوبه في تكييف عاطفة السامع وتعديل اعتقاده على نحو يستجيب لمقاصده ومراميه."[1]

فكما أنّ السحر يخيّل للأبصار ما لا تدرك حقيقته، كذلك المتعة والطلاوة حينما تعلو الكلام تصبغه بطابع يغشّي الأفهام، ويستوقفها ليخرجها من دوامة المألوف المبتذَل، عن طريق "كثافة الإيحاء وتقليص التصريح، وهذه الظاهرة تناقض ما يطرد في الكلام العادي عند استعمال اللّغة استعمالا نفعيا."[2] مما يجعل المتلقي فعالا وإيجابيا في تحصيل الدلالة أو البحث عنها، فيستحثّ قريحته، بخلاف التصريح الذي يقدّم له المعنى على طبق من ذهب، ويحرمه لذّة المشاركة والتلقّي معا.

1-3-2-مظاهر الإمتاع:

إنّ الفرق بين التصريح والتلميح في الأدب، يتجلى فيما سمّاه *تودوروف*[*] بـ"الخطاب الشفاف" و "الخطاب الثخين"؛ أما الأول فـ"منفذ بلّوريّ لا يقوم حاجزا أمام أشعّة البصر، بينما يتميز عنه الخطاب الأدبيّ بكونه ثخِنا غير شفاف، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكّنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلّوريّ طُلي صورا ونقوشا وألوانا، فصدّ أشعّة البصر أن تتجاوزه."[3] فلكثرة ما يتخلل "المقالَ الثخين" من الأساليب المكثَّفة، التي تحتكم لقانون الإبداع الناصّ على أن يأتي كل ما فيه على نحو مغاير للسائد ولافت للانتباه، يصبح التركيز في عملية التلقي على هذه الصياغة "الفريدة" التي جاء عليها، ويغفل _دونما قصد_ ثيمة المقال.

ورغم أنّ السفسطائيين هم الذين اعتُرف لهم باعتلاء مملكة الكلام الساحر، إلاّ أنّ الهدف الذي طالما سعوا إليه، والذي يخدّر العقل، ويضفي على النص العتمة قد غاب في "كلام البلاغة

---

[1] مصطفى الغرافي: "البلاغة والايديولوجيا، في العلاقة الملتبسة بين المعرفة والايديولوجيا". مجلة الرافد، مجلة شهريّة ثقافية جامعة، الشارقة، العدد 164، أبريل 2011، ص 4.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث). دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د_ط، د_ت، ج2 ، ص 8.

[*] ينظر؛ ملحق الأعلام.

[3] ص 102 من: Littérature et significations عن: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب. ص 116.

الجديدة"؛ فـ"لم تعد الألفاظ المغالطية تستخدَم كحلى داخل النص، بل تسهم في جعل الخطاب الأدبيّ شعريّا في المعنى الفنّيّ."[1] وصار ينظَر إليها لا على أنها "خداع" بالمعنى السلبيّ، بل على أنها من قبيل "المهارة اللغوية التي تمتلك القلوب وتستأثر بها."[2] بل وأكثر من ذلك، فإنّ هذه المهارة لم تعتبر من المثيرات لذهنية المتلقي ومؤشّرا لإقباله على الخطاب فقط، وإنما أصبحت العنصر "المعوّل عليه في البلاغة."[3] حيث عكف الدارسون على تقصي جوانبها في العملية الإبداعيّة، وظهر ذلك جليّا مع علم الأسلوب*.

خسفت البلاغة التقليدية إذن وراء غطاء علم الأسلوب الذي "أصبح هو البلاغة الجديدة في دورها المزدوج: كعلم للتعبير، وكنقد للأساليب الفرديّة"[4]؛ فلقد استطاعت عملية "التفنن في القول" أن تتخذ لنفسها مكانا في اهتمامات الدارسين والنقاد، وأن تفرض وجودها لا على أساس كونها فضلا من القول زائدا، أو حشوا مخلاّ؛ بل على أنها تقنيّة جمالية تستحقّ أن يقوم على تقصي جوانبها علمٌ بأكمله، حتى "أخذ البلاغيون يفسرون القول الجيد بأنه القول المفعم بالمحسنات الجمالية"[5] التي تنبئ عن مهارة فردية، يتفرّد بها صاحبها عن أقرانه.

وهذه المهارة اللغوية في علم الأسلوب تقوم على مجموعة من "الحيل الكلامية" التي تختلف في جوهرها عن "الحيل السفسطائية"، فهي حيل هادفة لإضفاء الجمال على النص لا الغموض والالتباس، كما تتميّز بأنها أساليب متقنة، ناتجة عن دراية باللغة الإبداعية وتبصّر ينمّ عن فرد خبَرها فأحسن تطويعها؛ حتى صرنا نسمع بمصطلحات من قبيل: "الانزياح أو الانحراف _كما يسمى_"، "الاختيار"، و"التضاد البنيويّ" أو _كما يصطلح عليه_ "الجمع بين المتناقضات".

---

[1] هاشم أحمد العزام: "المغالطة بين البلاغة والمنطق". ص 212.

[2] أيمن أبو مصطفى: "بلاغة الكذب _دراسة في استخدامات البلاغة_". شبكة صدانا الثقافية. http://saddana.com/forum/showthread.php?t=8806

[3] المرجع نفسه.

* ينظر؛ ملحق المصطلحات والمفاهيم.

[4] محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا. ص 39.

[5] المرجع نفسه. ص 39.

أمآ "الانزياح" فقد لمحنا إلى بعض من مظاهره وصوره فيما سبق[1]، وعرفنا المواضع التي يتخلّلها في الخطاب، فهو وسيلة لغوية تفجّر في اللغة طاقات كامنة لا يكتشفها المتلقي إلاّ من طرف الملقي الذي يتولى تفجيرها، لتحقّق "الإمتاع" الذي يصل بهذا المتلقي إلى "النشوة" الفكرية _على حد تعبير *بارت*_؛ والخروج إلى عوالم إبداعيّة تسمو عن النظرة "الدونيّة" التي تعبث بفكر المتلقي، وتستغله في السفسطة. أوَ لَسْنا عندما نقول: "نشاز المسيرِ.. غياب الوزيرِ.. عذاب الضميرِ.. ضلال المصير" نخرج بالمتلقي عن أسلوب معلوم مستهلَك يجذب انتباهه، ويعيد تركيزه على فكرة ربما تكون مألوفة، ولكنّ الخروج بها عن الأسلوب العادي الذي قد يأتي على شاكلة: "أنا تائه"، يزيده قناعة أنّ اللغة خلاّقة، وأنها باستطاعتها _كما تخلّق الألفاظ في تركيب خاص وغير مسبوق_ أن تخلُق من خلال ذلك جوّا من "الإمتاع" الذي ينبعث في نفسية المتلقي، ويبعث في تفكيره نوعا من الأريحيّة.

وأما "الاختيار" أو الانتقاء فهو عنصر مميّز للأسلوب، "باعتبار أنّ الأسلوب يقوم على اختيارات الأديب لألفاظ وتراكيب يؤثرها على غيرها."[2] _وإن كان هذا العنصر متوفرا في كلّ خطاب وعند كلّ متكلم، سواء كان متكلما عاديا أم مبدعا_؛ فـ"الاختيار في جوهره واحد، بيد أنه مختلف من ناحية طبيعته الظاهرة، وكيفية تحقّقه، الأمر الذي يضفي عليه ميزة معيّنة تجعله لصيقا باللغة المميّزة."[3]

أنْ تتكلّم بطريقة مختلفة عن الآخرين، يعني أن تبحث عن "اختيار" من بين بدائل كثيرة ممكنة، بحيث يصل بك هذا الاختيار إلى التمكّن من اللعب على أوتار المتلقي بشكل يختلف عن الرصيد الأسلوبيّ الذي يملكه، حتى تضمن له "الإمتاع"، فإذا هو تحقق في شخصه، فإنك بلغت المراد، وحصلت على الاستمالة. ويأتي قولك: "الإنسان.. من صفحة بيضاء، إلى مسوَّدة.. خطاياها أشدّ سوادا من سواد الحجرِ الأسودِ!" حلوا على مسامعه، ليّنا في تقبّله، من أن يقع

---

[1] ينظر؛ ص 14 من المدخل، و ص 34 من هذا الفصل.

[2] محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو _دراسة تطبيقيّة في علاقة الخصائص الأسلوبيّة ببعض الظاهرات النحوية_. دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1988م، ص 18.

[3] حسن ناظم: البنى الأسلوبية _دراسة في "أنشودة المطر" للسياب_. المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء _المغرب_، د_ط، د_ت، ص 54.

اختيارك على بدائل لفظيّة أخرى تؤدّي الفكرة نفسها، ولكنّ أذنه تمجّها وتثّاقل على تلقّفها؛ كأن تقول: "أصبح الإنسان شيطانا بفعل ما يقوم به من معاص!"؛ إذ التعبير الأوّل يبعث المتلقي على الإشفاق، والإقرار بالفكرة، مع محاولة الوقوف مع النفس بعد أن يقوم الضمير من مرقده؛ على أنّ التعبير الثاني تعبيرٌ خشن قاس، يتّهم الإنسان مباشرة، وينفّر المتلقي من الفكرة التي قد يسلّم بها مسبقا، ولكنّ التعبير يجعله لا يقف عندها، بل ويهرب منها؛ "وَلَوْ كُنْتَ فظًّا غَلِيظَ القَلْبِ لاِنْفَضُّوا من حَوْلِك."[1]

فالعبرة بالطريقة التي نمرّر بها أفكارنا، وهذا ما يشير إلى القدرة على تحسين القبيح وتقبيح الحسن، وحتّى إن كان الأمر متعلقا بـ"التقبيح" الذي قد يخيَّل إلى متلقيه أنه منفِّر؛ فقد تَزِينُ الأسلوبَ الذي يجيء على نحوه مجموعةُ اختيارات في صورة هازلة، تعمل على قلب المعادلة من الاستنكار إلى القبول والإقبال؛ وههنا يحضرني قول يدخل في باب الطرافة، على لسان أحد الأزواج حين سألته زوجه: ما الشيء الذي أعجبك في شخصي؟ أهو وجهي المليح؟ أم عيناي الواسعتان؟ أم بشرتي الصافية؟؛ فأجابها بلباقة تنمّ عن خبرة بالتأثير الذي تحدثه التعابير في الإنسان، وكيف لها أن تغطّي النقص وتضمن تأييد الطرف المتلقي: "بل خيالك الواسع يا عزيزتي"!

وأما "التضاد" في الكلام _حسب نظرة علماء الأسلوب_ فيمكن اختصار مفهومه في "المفارقة غير المتوقَّعة"[2] _على حد تعبير *ميشال ريفاتير*[*]_ وهو عنصر ناتج عن تطويره لمفهوم "الانحراف"؛ ويقوم أساسا على "المفاجأة" "التي تصدم المستقبل وتحدث صدمة في نفسه، فكلما كانت السمة الأسلوبية متضمنة للمفاجأة فإنها تحدث خلخلة وهزة في إدراك القارئ ووعيه."[3] وهذه العملية هي ما يجعل المتلقي يقف عند العبارة غير المألوفة مستجليا مقامات الجدّة على

---

[1] آل عمران: 159.

[2] طارق البكري: "الأسلوبية عند ميشال ريفاتير". إشراف: الأستاذ الدكتور موسى ربابعة. موقع ديوان العرب (مجلة أدبية فكرية ثقافية اجتماعية) : www.diwanalarab.com 2 حزيران (يونيو) 2006، ص 2.

[*] ينظر؛ ملحق الأعلام.

[3] طارق البكري: "الأسلوبية عند ميشال ريفاتير". ص 7.

مستواها، ومتحسسا لعلامات الإمتاع التي تتنزّل في ثناياها، مما يساعده على الارتقاء في سلّم التلقي من المستوى العاديّ إلى مستوى مفعم بالجماليات.

ويتطرّق *ريتشاردز* أيضا لعلاقة "التضاد" هذه في حديثه عن الاستعارة، حيث ينفي كونها قائمة على "المماثلة والتشابه" بين طرفيها اللذين يسميهما "الحامل والمحمول"، وهما يقتربان مما يسمّى: المشبَّه والمشبَّه به المحذوفِ أحدهما طبعا لتحقيق الاستعارة _حسب التحليل البلاغيّ العربيّ للاستعارة_**؛ ويعترف بالاستعارة حين تكون قائمة على "الاختلاف أو التباعد"[1] الذي يقابل "التضاد" _معرض حديثنا_؛ ويظهر ذلك جليّا في تحليله لإحدى استعارات الكاتب الإنجليزيّ شكسبير في مسرحيته "عطيل"[2]: ""وأغرقتني في الفقر حتى شفتي"، "فكلمة "أغرق"، وهي بؤرة هذه الاستعارة، توحي باختلاف كبير وتضادّ شديد، فالمحمول وهو الفقر يوحي بالحرمان والجفاف، في حين أن الحامل وهو البحر يوحي بالفيض والوفرة."[3]

** تنطلق فكرة (*ريتشاردز*) عن الحامل والمحمول_حسب الدكتورة سعاد أنقار_ في الأساس من علاقتهما بمعنى الاستعارة الحقيقيّ والمجازي، بحيث يمثّل "الحامل" المعنى المجازيّ ، ويمثّل "المحمول" المعنى الحقيقيّ للاستعارة (ينظر، سعاد أنقار: "البلاغة والاستعارة من خلال كتاب "فلسفة البلاغة" لـ.إ.أ.ريتشاردز". ص 191... 193). ولو أننا ندقق في هذا التصوّر من منظور فكرة "المشبَّه والمشبّه به" في الاستعارة، فإننا سنجد أنّ المشبَّه يقابل "المحمول"، لأنه غالبا ما يكون حقيقيا، لكن المشبَّه به الذي يقابل "الحامل" يكون غالبا مجازيّا بالنظر إلى المحمول الذي ينسب إليه في الاستعارة؛ فعندما نطالع قول الشاعر:

قامت تُظلّلني ومن عَجَبٍ شمسٌ تظلّلُني من الشمسِ

نلاحظ أن الاستعارة التصريحية الماثلة في عجُز البيت التي يدلّ عليها المشبّه به المثبَت فيها (شمسٌ)، والمشبّه المحذوف الذي يشير إلى (الخليفة الممدوح)، قد قامت على كون مشبَّه حقيقي، ومشبّه به مجازيّ؛ فكيف يكون الإنسان شمسا؟ لولا أن هناك علاقة تتمخّض عن هذا الجمع بين الأمرين يجعل تلقيهما مقبولا وجماليا في الوقت نفسه!

[1] إن فكرة "التباعد والاختلاف" التي نسبتها الأستاذة سعاد أنقار إلى *ريتشاردز* بصفة مباشرة، قد أشار إليها آخرون على أنها لم تكن من استنتاجاته الشخصية، بل توصّل إليها نقاد ودارسون آخرون اتخذوا من كتاباته أرضية ومنطلقا في سبيل بيان جماليات اللغة؛ ويعتبر *كليانث بركس* (+1906م) باحثا في اللغة الشعرية، ورأى أنها مبنية في الأساس على هذا "التباعد" الذي نفض عنه غبار الفرضيات النفسية الطاغية على فكر *ريتشاردز*. (ينظر، رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور. عالم المعرفة _سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987، ص 397- 398.)

[2] ينظر، سعاد أنقار: "البلاغة والاستعارة من خلال كتاب "فلسفة البلاغة" لـ.إ.أ.ريتشاردز". ص 194... 197.

[3] المرجع نفسه. ص 195.

فالمحمول الذي هو (الفقر) يقابل المشبَّه في البلاغة العربية، في حين يقابل الحاملُ (البحر) المشبّهَ به المحذوف الذي دلت عليه قرينة هي (خاصية الإغراق) المتجسّدة في المثال السابق في هيئة الفعل (أغرقت)؛ ويرى *ريتشاردز* هنا أن لجوء الكاتب إلى هذه التقنية في الأسلوب قد قوّى الاستعارة، وأعطاها بعدا تأثيريا كبيرا، يعكسه (الشذوذ) عن الاستعمالات السائدة من خلال الجمع بين طرفين متباعدين أو متضادين في المعنى الذي يؤديانه، فيعملان بهذه الطريقة في المتلقي مالا تعمله الطرائق المعهودة المبتذلة، ويتحولان من كونهما (شذوذا) في الاستعمال، إلى (شدّ) للانتباه، وإحداث للمتعة المتأتية جراء ذلك. وهي الطريقة ذاتها التي انتهجها "السرياليون*" في مجال فهم الشعر. فلقد أشار هؤلاء بدورهم إلى هذا الفهم الذي يعتمد التباعد بين الطرفين فحرصوا على التباين أكثر من حرصهم على المشابهة في تحقيق الاستعارة... إنهم يبحثون عن التأثير والدهشة والغرابة"[1]، وهي ــلَعَمريــ العناصر التي يحققها عنصر "التضاد" وما يتاخمه من العناصر الأسلوبية التي سبق ذكرها.

تعدّ نظرة *ريتشاردز* إلى التضاد الذي اصطلح عليه بـ"التباعد والاختلاف" زاوية أخرى لهذه التقنية تختلف عما رآه الباحث الأسلوبيّ *ميشال ريفاتير* الذي كنا قد أشرنا إليه في مستهل حديثنا عن هذه التقنية أو الطريقة؛ *فريتشاردز* كان يحاول تحليل الاستعارة، وهي لون بلاغيّ قائم منذ القِدم، ولكنّ الرجل أراد أن يغيّر من الطريقة التي طالما اعتمدها الدارسون قبله وربما في عصره، من النظر إلى طرفيها على أنهما يُعرَضان على تحليل يفصلهما، فيجعل الحامل مجرّد زخرفة لفظية، والمحمول من العناصر المشكّلة للمعنى، ويركّز على علاقة "التشابه" بينهما، فأراد أن ينظر إليهما على أساس كونهما مركّبا مترابطا لا يمكن فصله في الدراسة، فضلا عن أنهما عنصران يعضد أحدهما الآخر في تشكيلة المعنى. ويكون الأمر أكثر بلاغة وتأثيرا في المتلقي حينما يقوم هذان الطرفان على علاقة "تضاد" تستوقفه ليميز المعنى المنتَج بفعل هذا التضاد بينهما.

أما *ريفاتير*، فلم يهتمّ بأيّ لون بلاغيّ حين حديثه عن "التضاد"، إنه أراد أن يجعله تقنيّة أسلوبيّة قائمة بذاتها، تحدث في المتلقي تلك "المفاجأة"، ولم يربطه بأي فن بلاغيّ، بل اعتبر أي تعبير إبداعيّ يحمل في طياته عبارتين أو كلمتين متضادتين تنحوان بالعمل الإبداعيّ نحوا مغايرا

* ينظر؛ ملحق المصطلحات والمفاهيم.

[1] سعاد أنقار: "البلاغة والاستعارة من خلال كتاب "فلسفة البلاغة" لـ.إ.أ.ريتشاردز". ص 196.

للمعهود، وتدخلانه في حيّز جماليّ يدلّ عليه تفاعل المتلقي واستجابته، من خلال حسن التقبّل والإعجاب والإشادة، من باب "التضادّ"؛ كأن نتلقى قولا من قبيل: "أكرهها وأشتهي وصلها"[1] الذي يبعث فينا الدهشة للوهلة الأولى من تلقيه، تتأتى نتيجة التصادم بين عبارتين في الجملة لا تجتمعان في المنطق العاديّ، فـ"الكره" يستتبع "النفور"، أمّا أن يجتمع مع "الاشتهاء" في عبارة واحدة، فهذا مما يستوقفنا في محاولة لإيجاد تخريج لهذه التشكيلة الأسلوبية، والوصول إلى الحقيقة الكامنة وراءها! مادامت اللغة الإبداعيّة قائمة على الإيماء والإيحاء، لا على المباشَرة في الخطاب.

وبغضّ النظر عن كون التضاد متضمَّنا في الاستعارة، أم خارجا عنها، فإنه يدخل في باب "الثنائيات"، فنحن دائما نجد الكلمة و"ضدها" في السياق يجتمعان؛ وعندما نقول ههنا "الضد"، فهذا لا يعني بأي حال من الأحوال أننا نقصد "النقيض" _أو بمعنى أصح_ أننا نقصد "التضاد" في اللغة الذي هو نقيض "الترادف"، بل إننا نتحدّث عن الكلمة وكلمة أخرى ليست بالضرورة ضدها، ولكن قد تكون غير مناسبة لحقلها الدلاليّ، ولا تجتمع معها في المنطق العاديّ؛ أما والحال أننا في مقام اللغة الإبداعيّة فإنه يجوز للمبدع في منطقها ما لا يجوز لغيره من التصرف في مقاليد اللغة تصرّفا يحاول دائما من خلاله أن يخرج عن المألوف في إطار مقبول جماليّا، إذ لا يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون. ومع ذلك، يمكننا أن نجد ما يدخل في باب "الأضداد" . على مفهومها اللغوي البحت المقابل للمترادفات . في بعض الأحايين، ولكنه لا يقف عند المعاني السطحية للضدين التي توحي للمتلقي بالتنافر الحاصل بينهما، وعدم إمكانية دمجهما؛ بل إنّ النظر إلى هذين الضدين . من الناحية البلاغية . ينفذ إلى التعالقات الحاصلة بينهما . على تنافرهما .، وما الذي يتولّد من اجتماعهما في الجانب الدلاليّ.

ويتقاطع "التضاد" مع "المغالطات الكلامية" فيما يحدثه من تشويش لدى المتلقي، حيث إنّ " نظاميته تتجلى في مخاتلته، وطبيعة المراوغة، ... وهذا ما يؤدي إلى زيادة التوتر في المسافة بين

[1] نزار قباني: قصيدة "هرّة"، ديوان "أنتِ لي". الموقع الرسميّ: NIZARQ.COM، موقع التحميل: http://www.sndos.com/vb/showthread.php?t=8363. ص 38.

ما يظهره النص وما يضمره."[1] وهذا التوتّر في المسافة هو السبب في حدوث "الصدمة أو المفاجأة" عند المتلقي، إذ لا يجدر به أن يجعل اكتشافه لعنصر التضادّ محطّة النهاية في تلقيه، بل عليه أن يغور في الأبعاد التي تتولّد عنه من حيث الدلالات، إذ يصبح "التضاد" في سطحيته ممثّلا لما يظهره النص، في حين يغدو تحليله مرآة لما يضمره.

إنّ التحوّل الذي طرأ على مسار البلاغة في تاريخها، والتركيزَ على الجانب الإمتاعيّ فيها وأثره على متلقيها، إنما كان بفعل اللغة الإبداعيّة في تطوّراتها التي افتعلت أساليب جديدة ومغايرة للمألوف السائد، استطاعت أن تتمكّن من شُغل المتلقي وإدخاله في دائرة اللذة والمتعة التي لم يكن يشعر بها في إبداعات سابقة، وأن تصنع من الليمونة الحامضة شرابا حلوا بتغيير بؤرة النظر إلى ما عدّه بعضهم (خداعا)، والبعض الآخر (زخرفا زائدا)، إلى نظرة أكثر عدلا وتوفيقا، وأدقّ تحليلا لعناصر "اللغة الشعريةّ التي باتت تقوم على الإشارة."[2] و"الإشارة" هنا، تستحضر أن تكون اللغة متضمِّنة لكل ما من شأنه أن يستثير المتلقي من تعابير تخرج عن كونها "مروحة للكسالى"، فتدعو إلى التبصّر، والوصول إلى المراد أو المحتمَل المتعدِّد؛ وليس يكون الشيء أقرب إلى النفس، ولا هي أكثر إقبالا عليه حتى يكون الوصول إليه من بعد جهد جهيد، فـ"من المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه في النفس أجلَّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف."[3]

وبعدُ، فإنّ ما تقدّم من أمر البلاغة الغربية في تمظهراتها الثلاثة التي تتوزّع على: الإقناع، الخداع والإمتاع يرتبط ارتباطا وشيجا بأمر المتلقّي لنصوصها على مدار محطاتها؛ ولقد رأينا أن ما كان لدى فلاسفة اليونان . في مقدّمتهم *أفلاطون وأرسطو* . من تصوّر لصرح البلاغة الذي يقوم على لبنات وأصول فلسفيّة تروم الوصول إلى الحقيقة واكتشاف الماورائيات ، فكأنا بالبلاغة أقرب

---

[1] يمن سليمان عباس: "الثنائيات الضدية". حصاد الورق، "الثورة" _يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق _سوريا_، الأحد 16-9-2012.

الموقع: http://thawra.alwehda.gov.sy/_print_veiw.asp?FileName=47469997420120915221115

[2] ينظر، أدونيس: مقدمة للشعر العربي. دار العودة، بيروت، 1977، ص 125، 126.

[3] عبد القاهر الجرجانيّ: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق وتعليق: سعيد محمّد اللحام. دار الفكر العربيّ للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1999م، ص82.

إلى الفلسفة منها إلى الأدب. وبناء على ذلك، فُهمت على أنها فنّ يتوسّل "الإقناع" بكل ما يدخل في تلك المباحث الفلسفيّة التي شغلت العاملين عليها آنذاك، فالعبرة بأن تتمكّن البلاغة من أداء دورها "الإقناعيّ" الذي يتوجّه إلى النخبة في المجتمع الأثينيّ، ولا يطيقُه العامّة الذين لا يفقهون من المجرّدات والكونيات حديثا.

ولما تحوّلت البلاغة مع جماعة السفسطائيين عن مسارها المتعالي، وبدأت تسقط من برجها العاجيّ الذي حبسها الفلاسفة السابقون بين جدرانه، قامت الدنيا ولم تقعد على هؤلاء الذين "ابتذلوا" هذا الفنّ . حسب أولئك الفلاسفة الأوّلين .، وحطّوه من مرتبة أسمى إلى منزلة دنيا يتقاسمه فيها العوام على اختلاف مستوياتهم ومحدوديتها، وأصبحت البلاغة ههنا تدخل في باب "الحقّ الذي يراد به باطل"، لأنها لم تعد تبحث في مسائل الوجود وأسراره، بل توجّهت بقول خادع نحو الإنسان تستغلّ وضعه في حياته اليومية ومتطلباتها ومشاكلها التي ولّدت حاجة في نفسه تنمّ عن إرادة تطوير الحياة البشرية، وجعلها أكثر ديمقراطية، على يد شخص يستطيع أن يتسلّم مقاليد الحكم، ويتصرّف في شؤونه بعدالة وحنكة.

كل هذه الظروف عزّزت من انتشار الفكر السفسطائيّ وبالتالي بلاغته "المغالطة"، التي كان ظاهرها مختلفا عن باطنها؛ ظاهرٌ يروم "تخدير" المتلقّي و"التأثير فيه" بألوان من الزخارف القوليّة، والأساليب الغريبة التي تشوّش عليه الفهم وتبهته، وباطنٌ خواء، لا يحمل في طيّاته غير ما يخدم مصلحة المتكلّم، يغشّيه الكلام المتوسَّل في إيصاله إلى الجمهور بحيث لا يتمكّن من كشف الستار عنه، والحال أن هذا الجمهور .كما سبق الذكر . من العامّة التي يسهل خداعها.

حزّ هذا الوضع الذي آلت إليه البلاغة مع هذه الجماعة في نفوس الفلاسفة المحنّكين، وكانوا يعلمون علم اليقين أنّه وضع وهميّ، يزيد الطين بلّة، ويعود بالضرر على جبهتين اثنتين: أولاهما السياسة ومستقبل أثينا، وثانيهما فنون القول . التي على رأسها البلاغة . والتي كانت بيد بلاد اليونان مقاليدُها؛ ورأوا أنّ "بلاغة السفسطائيين" لا تقدّم شيئا للمتلقي غير أنها تسعى إلى المخاتلة والخداع والتمويه، ولَوْكِ الألسن لغاية "الإقناع" من أجل "الإقناع"، وكسب جمهور عريض، دون أن تحمل مضامينها قضايا تستحقّ النقاش! فرفضوا آراء هذه الجماعة وقوالبها جملة وتفصيلا.

بيد أنّ ما يسم التاريخ البلاغيّ يفصح عن السنّة الكونية القاضية بقانونِ: "دوام الحال من المحال"، وهذا ما يعني أن الأفكار لا تخلُد أو تسود في كل زمان ومكان، وأن تعرّضها لِذَيْن العاملين يخضعها لتقلبات تنحو بها نحو وجهات نظر متعددة ومختلفة، لاسيما وأنّ الإنسان بطبعه متغيّر المزاج، وخاضع ـ هو الآخر ـ لعوامل تجعله يفكّر كل مرّة بطريقة تختلف عن الطريقة السابقة أو تعدّلها؛ وهو ما حدث للبلاغة الغربية تماما في تمظهرها الثالث المتعلّق بـ"الإمتاع"، حين تحوّل الدارسون في تحليلها من المجال الضيق الذي كانت تشغله، والمتمثّل في كونها فنّا قوليا متمّما لمضامين تغشى ما لها من جوانب أخرى تستحقّ أن تُتناول، وأنها وسيلة لغايات تخرج عن ماهيتها وحقيقتها كفنّ قائم بذاته.

لقد أدت الدراسات الحديثة ـ على اختلافها وتشعبها ـ ظهور مجالات مستحدثة تدعو إلى زوايا في التحليل والتناول لم تكن في دراسات الأوّلين، أو أنها لم تعدّ من الأمور والقضايا القيمية التي تستحقّ أن تكون محلّ دراسة، واستقلّت البلاغة عن الرهانات التي كانت تقيّدها والوظائف "النفعية" التي طالما ظلمتها، فأضيئت ـ إثر ذلك ـ كثير من الأركان التي غُيّبت لمراحل على مستواها؛ ومن ذلك "الوظيفة الجماليّة" التي أصبحت تشتهر بها في دراسات علم الأسلوب الذي تواضع الكثير من الدارسين على كونه وريث البلاغة، وصورتها الحديثة.

إنّ ما قيل ـ وما يزال يقال ـ عن "الوظيفة الجماليّة" للبلاغة، يرجع فضله إذن إلى فصل هذا الفنّ عن المجالات التي كان لصيقا بها، والتي تبتعد كل البعد عنه، ولا تربطها به أي نقاط مشتركة، في مقابل الوصل بينه وبين المجال الذي أفاد منه كثيرا، وأخرج شُطأه في تربته، ألا وهو "الأدب"، فتفاعلت عناصر هذا وذاك ليُنبِتا درسا وافر الظلال والثمار. والأدب في جوهره كلام خارج عن اللغة العادية، متمرّد على منطقها، وهادف إلى إحداث هزات صدميّة في متلقيه وإمتاعية في الوقت نفسه، ولا يكون له ذلك، إلاّ إذا قام على لغةٍ بلاغيّة لا تعرف الحدود والقيود.

واعتمادا على ذلك، تراجعت سلطة المتكلّم أمام هذا المتلقي الذي أصبح الإبداع مرهونا بردّة فعله التي تتوقّف على مدى "خروجه عن المألوف" في التعابير والأفكار، خروجا يعتمد على تقنيات بلاغيّة تختلف عن تلك التي انتهجها السفسطائيون، لأن هذه الأخيرة ـ رغم سلطنتها ـ إلاّ أنها لم تصل بالمتلقي إلى النشوة بل إلى الدهشة والحيرة من أمره، مما جعله غير قادر على الوقوف

على مقاصد المتكلّم أو . على الأقل . الاقتراب منها. إنّ النشوة التي أصبح المتلقي يحصّلها من خلال اللغة الإبداعية المفعمة بجماليات البلاغة ودُرَرها، تُشعِره بأنه طرف "فاعل" في العمليّة الإبداعية، لا "مستغفَل" كما في النظرة السفسطائيّة، أو "مهمّش" كما في الفلسفة الأولى المستعلية المتجهة نحو النخبة، وتدفعه لمحاولة إضاءة "الكثافة" الجمالية للوصول إلى الدلالة؛ وإنه ليوفّق في ذلك بشيء من النظر والتبصّر واستعانة بمستوى فكريّ ولغويّ يجعله أهلا لذاك؛ والنتيجة أنّ التأثير الذي يمارسه النصّ البلاغيّ في جمالياته على هذا المتلقّي يختلف كل الاختلاف عن التأثير الذي يمارسه النصّ البلاغيّ الجاف المغيَّب في غيابة الفلسفة والمغالطات الفكرية؛ فإذا كان المتلقي على مستوى هاتين الجهتين يقف على باب الأعراف حائرا من أمره، فإنه سيدخل مع النص الحديث بسلامٍ آمنٍ في حالة فكرية ونفسيّة مطمئنّة راضية ولذّية، تشكّلها الصدمات الجمالية لِلُّغة الخلاّقة.

الفصل الثاني:

النقد وتلقّي النص

2-1- من البلاغة إلى النقد

2-2- مغاليق النص ومفاتيحه

2-3- المنافذ..ومعارج التلقي

نظرةٌ فاحصة لما سبق ذكره في الفصل الأول من هذا البحث، تَقِفُنا على الممارسة الطاغية على الدراسات الغربيّة في تعاملها مع النصوص؛ هذه الممارسة البلاغيّة التي توسّلت النصوص سبيلا إلى الوقوف على النوايا المبيّتة، والأهداف المنشودة منها، مما نحا بالبلاغة ذاتها منحى توظيفيّا لا وظيفيّا، حين راح الفلاسفة والمفكرون والدارسون يحاولون تطويعها لخدمة المرامي المرسومة إقناعا، خداعا وإمتاعا؛ فامتزج الكلام عن الكلام بالكلام ذاته! وعوض أن تكون البلاغة أساسا تقييميا تقويميّا، صارت أساسا إبداعيّا يؤدّي إلى طرق متشعّبة. فـ"كلمة "بلاغة" واحدة من الكلمات المستعملة استعمالا ملتبسا. ومع ذلك فإننا نستطيع أن نقف على استعمالين متعارضين. أولهما يعني جمال الكلام... وتترادف البلاغة بهذا المعنى مع كلمة أدب أو شعر أو الفنّ اللفظيّ عموما أي ما يطلق عليه رومان ياكبسون الوظيفة الشعريّة."[1]

لكنّ الإبداع مهما ارتقى يحتاج إلى أداة ليتبيّن من خلالها مساره، ويستبين مقوماته، ويستقرئ بوساطتها مكامن قوته وضعفه؛ وليس ذلك فحسب، بل إن هذه الأداة لا تتعالى عليه فتقطع أسباب الجدّة فيه، ولا تكون دونه فتأخذه اللانهايات . في غياب الوجهة والموجِّه . إلى متاهات قد تعرّيه من خصائص الأدب ذاته، وتعرّج به على مجالات بعيدة، فلا هو أدب ولا هو شيء آخر! وفي الوقت نفسه، وجب أن تستقلّ هذه الأداة بمنهجها ووظيفتها بحيث لا تمتزج بالأدب فتفقد آليتها وتفقده خصوصيته.

ولربّما كانت الاهتمامات المنصبّة على النقد تحديدا بداية مع القرن التاسع عشر في مقاربة النصوص، والولوج إلى عالمها مضمونا وشكلا من الطرق التي اهتدى إليها الغرب لملامسة العتبات والبواطن بديلا عن البلاغة التي بقيت تحوم حول الحمى ولا تقع فيه، "مما أفضى بها إلى العجز عن احتضان إمكانات التعبير اللغويّ التي تتجاوز البنية السطحيّة، وتوغل في شبكات الأبنية التحتيّة

[1] فرانسوا مورو: البلاغة _مدخل لدراسة الصور البيانيّة_، تر: محمد الوليّ وعائشة جرير. إفريقيا الشرق، المغرب، د–ط، 2003م، ص 09.

للتركيب، ولم يكن هذا العجز إلا لاعتماد البلاغة على ربط اللغة بالواقع، وحصر وظيفتها في الإشارة إليه."[1]

واعتمادا على ما سبق؛ ما الذي ركّزت عليه الدراسات النقديّة في النصوص المتناولة حتى تتراجع البلاغة لصالحها؟

وما هي الأرضية التي أهلت النقد لأن يتوغل إلى النصوص من باب آخر؟

وهل أصبح النصّ الحداثيّ بهذه الحمولة التي تزحزح ممارسات مترامية الأطراف عن برجها ليفرض على الدارسين ممارسة أخرى تليق به؟ أم أنّ الأمر من باب إرادة التغيير والسأم من المبذول والمملوك؟

وهل صار الأدب . والحال هذه . فرسا جامحا لا عاقل له في ظلّ المتاهات التي ابتدعها، والمدارج التي اعتلاها؟

[1] عاطف جودة نصر: النص الشعريّ ومشكلات التفسير. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1996م، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، ص 194.

2_1_ من البلاغة إلى النقد

2-1-1-مساوئ البلاغة ومزايا النقد:

تنازلت البلاغة عن عرشها لمجال النقد الأدبيّ، الذي ترامت أطرافه، وتشعبت مناهجه، فكان من محاسنه التي أهلته لأن يقوم مقام البلاغة التي سادت الغرب منذ القرن الخامس قبل الميلاد إلى غاية القرن التاسع عشر، أنه احتكم إلى النصوص الإبداعية ذاتها، ولم يطأها بقواعد متعالية مفروضة، ولا بقوالب جاهزة تعلو ولا يعلى عليها؛ "ومن ثم نفهم رغبة المحدثين، ... في التخلص من هذا البهرج البالي. فكلمة هيكو: "لنحارب البلاغة" ليس لها من معنى آخر. إنه يشن الحرب على البلاغة المتحجرة. وعلى أشكالها الجاهزة التي ترهق اللغة بدون طائل."[1] ناهيك عن الانتقال من الجملة إلى النص فيما يتعلّق ببنية النصوص الأدبية الذي كان مؤشّر التحول من مجال البلاغة إلى مجال النقد في الساحة الغربية.[2]

هذا وقد مثّل الطابع التعليمي للبلاغة عاملا هامّا في تزحزحها لصالح النقد الذي أخذ صورة "الإبداع الثاني"؛ إذ "كانت البلاغة مجموعة بسيطة من النصائح والأمثلة. ثمّ قننت قواعد حسن الكتابة هذه، وذلك حين وضعها قواعديّو العصور اللاتينية المتأخرة في صيغ جامدة جمعها بإجلال وإكبار كتّاب المختارات"[3]، فكان "كتاب (مجازات Tropes) الذي ألّفه دي مارسيه Dumarsais وكتاب (صور الخطاب Figures de discours) من بين أهم الكتب التي اعتمدت على المبادئ التصنيفيّة والتعليمية."[4] ومن ثمّ، لم تعْدُ البلاغة وصفها أنها تعليمات وقواعد

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1986، ط1، ص 45.

[2] ينظر؛ سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة. جامعة الكويت، دولة الكويت، ط1، 2003م، ص 225.

[3] بيير غيرو: "الأسلوبية، تر: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاريّ للدراسات والترجمة والنشر، حلب_سوريا، ط2، 1994م، ص 18.

[4] خالد بوزياني: "الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين". رسالة دكتوراه، إشراف: د. محمد العيد رتيمة. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر يوسف بن خدّة، السنة الجامعيّة 2006/ 2007م، ص 152.

وجب اتباعها، ومن يخالفها عُدَّ من المتعدّين على حرمات الكتابة المعترف بها؛ إذ الكتابة في ظل جهل القواعد ضرب من التخليط و"الهذيان" الذي ينبعث من لدن صاحبه بدافع العبث أو "التمرّد".

ولأن البلاغة كانت عصب الحياة منذ الحقبة اليونانية، فقد كان لزاما على الناس في ذاك الزمان أن يتخذوها نبراسا لهم في سبيل قضاء حاجاتهم، وأنّى لهم ذلك لولا تعليمية البلاغة؛ و"من هنا ندرك الأسباب الرئيسة للمنحى التعليميّ عند (كنتيليان) فقد أراد إصلاح البلاغة في فترة ما بعد (أفلاطون) و(أرسطو)، لذا كان لابد من إصلاح شامل لمادة البلاغة وتعليمها للناس منذ نعومة أظفارهم حتى يضمنوا نجاحا في ميدان الخطابة، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال برنامج متأنّ رصين في الدراسات اللغويّة."[1]

ولعلّ التفريع الحاصل خلال تلك الحقبة بين الفلاسفة والسوفسطائيين في البلاغة: ماهيّةً وتوظيفا هو السبب في اضطراب أركانها، ووقوع الناس في الغلط؛ والحال أنّ ما كان ينادي به الأوّلون يتضارب مع ما سعى لترسيخه الآخرون. كما أنّ النظرة إلى البلاغة عند هؤلاء وأولئك مختلفة حدّ التضادّ، ذلك أنّ الفلاسفة خبروها، والسوفسطائيين امتهنوها؛ "فليست البلاغة عند (سقراط) علما، وإنما هي عادة ومران"[2]. ومن أراد أن يكون بليغا فليتمرّس البلاغة في كلامه. نفهم من ذلك أنّ الفلاسفة بلغاء بالفطرة، يبلّغون الناس رسالاتهم الميتافيزيقية، فالحقيقة في جعبتهم، والحقّ في أفواههم؛ أمّا أن يسعى بعض المتمرسين إلى جعل عامّة الناس "بلغاء" يعلّمونهم فنّ الكلام ومذاهبه، فهذا من الحيد عن الجادّة إذ يتحوّل "البليغ" المتمرس إلى "بلاغيّ" يمتهن البلاغة لحاجة في نفسه، ولا يوظفها فيما وضعت له.

ثمّ إنّ ما يمكن تبيّنه في طبيعة البلاغة آنذاك من خلال استعمالاتها، أنها لم تُتوسّل في معالجة نصوص إبداعيّة، بقدر ما كانت وسيلة بدهيّة . مادامت فنّا للخطاب، ترفعه إلى مستويات عُلى . ترمي إلى غايات بعيدة عن مجال الأدب وخصائصه؛ لقد استغلّت لأغراض إقناعية كما رأينا ذلك

[1] ينظر؛ روي هاريس وتولبت جي تيلر: "أعلام الفكر اللغوي التقليديّ الغربيّ من سقراط إلى سوسير. تعريب: د. أحمد شاكر الكلابي، دار الكتاب الجديد، ط1، 2004م، بنغازي_ليبيا، ص 108. عن: المرجع السابق، ص 147.

[2] خالد بوزياني: "الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين". ص 47.

لدى الفلاسفة، أو أغراض مادّية تؤدّي إليها ملامح الخداع التي طبعت بلاغة السوفسطائيين؛ فإما "هيمنة الجانب الفلسفيّ التأمّليّ المحض على الجانب التنظيريّ للشعر، وطغيان النظرة الميتافيزيقية في البحث عن مسائل الفنّ والإبداع عامّة"[1]، أو خوضٌ في المعاملات الحياتية للإنسان؛ إمّا بحث في الماورائيات، وإمّا قضاء وقضايا؛ فغابت فنون القول في هذا وذاك.

ومهما يكن من أمر؛ فإنّ هذا التحوّل في مسار البلاغة لم يمكّنها من خدمة مجال الأدب، إذ بقيت كما كانت أول مرة بعيدة عنه، تروم غيره، وإن هي لامسته خالطته صبغتها فانسلخ عن خصائصه وخصوصيته ليصير شكلا مشكَّلا حسب ما تقتضيه المعاني التي تصبّ فيه. وإذ ذاك كُتب على الأدب أن يضيق نطاقه، وتتضاءل خيالاته، مادام الشعراء غاوين مضللين حسب نظرة *أفلاطون*، يقلدون المقلَّد، ويحترفون الوهم والتزييف؛[2] ومادام مجال اهتمام السوفسطائيين بالبلاغة دافعه مادّيّ لا إبداعيّ، تحرّكه الأموال، لا الملَكة والخيال.

إنّ الحقيقة التي يهدف إليها الفلاسفة من بلاغتهم واحدة، وحقيقة السفسطة ضبابية معتمة؛ في حين يمتاز الأدب باللاحقيقة؛ ذلك "أنّ الفنان يدرك الحقيقة... لا كموضوع ولا كفكرة وإنما يدركها في صورة، فالفن إدراك خاصّ للحقيقة."[3] الأدب فنّ كلاميّ لا يعترف بمنطق ولا عقل ولا فلسفة، وإن كان أحيانا يستمد موضوعاته من الواقع الملموس، إلّا أنّ نظرته وطريقته في معالجة الأمور غريبة ومتفرّدة؛ قد يحيل المجرد مادة، والمادة تجريدا؛ وقد يقبّح الحسن ويحسّن القبيح[4] وقد يحيي كما قد يميت. لا قِبلة للأدب ولا قواعد تحتوي امتداده اللامتناهي! فبأي سلطان تجعل البلاغة من نفسها ربّا له، وتتّخذه سِخريّا!

النقد على خلاف البلاغة، ينفرج بابه لكلّ خروج عن المألوف في الكتابة والتعبير، ويشيد بالأساليب الجديدة والصور غير المسبوقة؛ ذلك أنه "لا يمتلك وسائل إيقاظ وعي الشاعر عند ألف

---

[1] المرجع السابق، ص 56.

[2] ينظر؛ إحسان عباس: فن الشعر. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 1996م، ص 117. وكذا: شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب. المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص 24.

[3] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب. ص 45.

[4] ينظر؛ أبو منصور الثعالبي: تحسين القبيح وتقبيح الحسن، تحقيق شاكر العاشور. منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، بغداد، ط1، 1981، ص 27– 28.

صورة تنام في الكتب، إنه ينبهر أمام الصورة الشاعريّة، بل ينهار."[1] خاصة وأن الكتابة الحداثية والمعاصرة تنتهج سمتا مختلفا عن سمت الكتابة التقليدية التي ألجمتها البلاغة لقرون.

وفي الحقيقة فإنّ ما تنبي عنه التحولات في الدراسات الخاصة بالأدب ونماذجه، وانحصار حيّز البلاغة لصالح النقد يعزى إلى إرادة تحرير الصياغة الفنية من القيود المفروضة؛ ومن ثمّ فالعلّة ليست في مبدع أو في متلقّ بقدر ما تكمن في طبيعة الممارسات والآليات المتناولة. لذا فإن تشكيلة النصّ هي السبب المباشر والرئيس لهذا الانتقال* ولعلّ البلاغة بقيودها أميل إلى قوانين العقل التي لا تتناسب إطلاقا مع طبيعة الإبداع القائم على خاصية "الإلهام" النابعة من "حرية الشاعر الكاملة التي لا ينبغي أن تقيد من انطلاقتها، أو يحد من مجال عبقريته."[2]

بدأ الأدب إذن ينطلق في أصعدة لا قبل للبلاغة بها، واتسعت أطرافه لتغرف من خلفيات معرفية شتى؛ فـ"الأعمال الأدبية الحالية أصبح لها وجود عن طريق عملية طويلة من التحدّر مع التعديل التدريجيّ والتكيّفيّ، ونشوء أنماط جديدة للشكل، واتجاه إلى التعقيد المتزايد"[3]، مما جعل القوالب البلاغية المعدودة والمحدودة تضيق عن حملها، فتقزّمت البلاغة بكل سلطانها الذي كان لها مقابل "ميلاد مفهوم جديد للفن واللغة، أدى بالتدريج إلى سقوطها، ... ولم يأت شيء ليحلّ محلّها"[4] حتى حين؛ فقد كان للالتفات إلى التوجه النقديّ في معالجة الأدب دور البديل المنقذ واليد العليا في الإحاطة به، وإعطائه الوزن والأحكام التي يحتاجها في مسيرته.

2-1-2-تلقي الأدب بين النقد اليونانيّ والمذاهب الغربية:

إلاّ أنّ عجلة النقد في حد ذاتها، تعرضت للصقل والتعديل منذ العهد الأفلاطونيّ، إذا استثنينا هامش الحكم على البلاغة والهجوم الذي كان عليها باعتبارها ندا للحقيقة؛ لأن *أفلاطون* ومن كان بعده ركّزوا في كتاباتهم أيضا على ماهية الأدب ومصدره ووظيفته؛ هذه الأسئلة التي

---

[1] خالد بوزياني: "الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين". ص 79.

* سنتحدث عن هذه الفكرة بالتفصيل في المبحث الموالي.

[2] خالد بوزياني: "الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين". ص 90.

[3] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب. ص 100.

[4] بيير غيرو: الأسلوبيّة، تر: منذر عياشي. ص 09.

جعلت الدارسين منذ القديم طرائق قددا في تصنيفه في مرتبة معينة؛ فمنهم من همّشه، ومنهم من أنصفه، ومنهم من رفعه إلى أعلى علّيّين.

ومادام *أفلاطون* فيلسوفا همّه الأكبر إدراك الحقيقة، فقد كان بدهيّا أن يكون مؤسسا لفريق المهمِّشين للأدب، إذ "أدان الشعر والشعراء باسم الأخلاق مرة، وباسم الحقيقة مرة ثانية؛"[1] إنه لا يرى في وظيفة الأدب عموما والشعر خصوصا ما يعود على الفرد والمجتمع بالمنفعة الأخلاقية، ولا في ماهيته ما يعكس الحقيقة كما يجب أن تكون.[2]

أمّا عن كونه عاريا من العطاء الأخلاقيّ فلأنه لم يحمل على عاتقه أن يكون دروسا موجَّهة إلى الناس، وموجِّهة لهم إلى ما يفيدهم في حياتهم؛ فالأدب في غالب الأحيان ضدّ (الأدب)! ولعلّ ذلك ما حقّق له طابع المتعة الذي رفضه *أفلاطون* رفضا قاطعا "لأنه في نظره يثير العاطفة [التي] تعرقل النشاط اليوميّ."[3] وأما عن كونه مشوّها للحقيقة، فربما يرجع الأمر إلى غلبة النظرة الفلسفيّة على هذا الدارس، بحيث لم يعد يفرّق بين طبيعة المجالات واختلافها عن بعضها اختلافا يفضي إلى تباين تعاطيها مع ما يحيط بها، وتبنيها له تبنيا يتماشى مع خصائصها؛ فما كان الأدب مرآة للفلسفة أبدا، ولم يحدث أن استغنى الناس بأحدهما عن الآخر؛ ذلك أن كلا منهما يخدمهم بطريقة معينة، ويلبي لهم حاجات لا يلبيها الآخر.[4]

إنّ هذا الصراع حول الأدب من طرف فلاسفة العهد اليونانيّ يجعلنا نتبصّر سبب تحاملهم عليه في غالب الأحيان؛ فالفلسفة في طبيعتها جافة وعلويّة، بينما الأدب يتقرّب إلى الناس بأساليبه الشائقة، ومضامينه المؤثّرة، بشكل يؤهّله للغلبة؛ لذلك رأينا *أفلاطون* يحيل مصدر الشعر إلى ما يخرج عن طاقة الإنسان وقدراته؛ "فكلّ الشعراء المجيدين... يؤلّفون شعرهم الجميل لا عن فنّ أو حذق ولكن لأنّه يوحى إليهم."[5] وكأنّا به هاهنا معترفا بسموّ الأدب ورفعته ضمنيّا، مادام

---

[1] شكري عزيز ماضي: نظرية الأدب. ص 26.

[2] ينظر؛ جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1986م، ص 22.

[3] إحسان عباس: فن الشعر. ص 138./ وينظر أيضا: أحمد درويش: النص البلاغيّ في التراث العربيّ والأوروبيّ. ص: 24.

[4] ينظر؛ شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب. ص 33.

[5] ينظر؛ المرجع نفسه. ص 24.

ذا مصدريّ علويّ؛ ولكنّه متعصب للفلسفة التي يراها تعلو ولا يعلى عليها، لذلك يتحجّج بهذا المسوّغ الذي يعطي للأديب صورة دونيّة باعتباره ناقلا لا مبتكرا.

ويقوم النقل لدى الأديب . حسب النظرة الأفلاطونيّة . على خاصّيّة المحاكاة التي تعدّ طريقة مشوّهة للحقائق، مضلّلة للناس؛ حيث يرى *أفلاطون* "أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر: الأولى عالم المُثُل، والثانية عالم الحسّ، وهو صورة للعالم الأول، والثالثة: عالم الظلال والصور والأعمال الفنّيّة، وبهذا الوضع يكون الفنّان بعيدا عن الحقيقة ثلاث خطوات."[1] وظِلّ الشيء غالبا ما يكون مموّها، يعكسه في هيئة غير التي هو عليها في الحقيقة؛ فقد يقصّره، وقد يطيله، وقد يضخّمه، كما قد يقزّمه؛ هكذا هو الفنّ عموما . ومنه الأدب . في تعامله مع المواضيع لدى هذا الفيلسوف، إذ إنه من غير الممكن أن يُقدِم الأدب على تمثُّل الشيء تمثّلا صادقا لأنّه "أعظم فلسفة من التاريخ"[2] الذي يقدّم المواضيع كما هي: بحسنها وبشاعتها، بجفافها، وببريقها؛ التاريخ نقل أمين. لكنّ الأدب لا يسمّى كذلك إلاّ لأنه يتمرّد على الحقائق ويتصرّف فيها تصرّفا يخرجها في صورة تختلف عما كانت عليه حقيقة؛ وقد قيل قديما: "أعذب الشعر أكذبه".

إلاّ أنّ بعض الفلاسفة اليونانيّين كانوا أقلّ شدّة في النظر إلى الفنّ والأدب، واتسمت رؤيتهم بالاعتدال والوقوف على النقاط التي أغفلها *أفلاطون* أو تجاهلها؛ ومن ذلك تفسيره للمحاكاة، ومصدر الإلهام، وكذا للعواطف التي ينبني عليها الأدب. *فأرسطو* مثلا يشدّد على مقياس "اللغة" التي هي أساس الإبداع في الأدب، وتأثيرها على المتلقي؛ إذ "القصيدة محاكاة... إذا كانت "كلاّ محسوسا" لم يفت الشاعرَ أثناء خلقه لها أنّه يُحدِث بها عن طريق اللغة التي استغلها في فنّيّة معيّنة وعلى نحو مخصوص تأثيرات عاطفيّة"[3]؛ حيث تتّصف لغة الأدب بالكثافة

[1] إحسان عباس: فن الشعر. ص 17.

[2] ينظر؛ شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب. ص 33.

[3] إحسان عباس: فن الشعر. ص 18.

والانزلاق إلى درجة الإتعاب؛ إنها سهلة التلقّي، متمنّعة عن القراءة، مستعصية على الأفهام، يطبعها "التنظّم القصديّ لتعويم المرجع وجعله لا مميَّزا أي شحذ خيال القارئ بالإيحاء."[1]

إذن، فليست المحاكاة التي في الأدب تشويها للحقائق، بقدر ما هي نظرة من زوايا أخرى للشيء الموصوف؛ مسوّغُها طريقة هذا المجال في التعامل مع الأشياء من خلال لغة إيحائية مبطَّنة، محمّلة بعواطف متباينة، تغور إلى نفسية المتلقّي بشكل يضمن "التطهير الذي يزيح من نفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة، فتكون مهمة الشعر . في تأثيره . عكس الذي وصفه أفلاطون... ذلك أنّ أفلاطون رأى أنّ إصلاح العالم يتوقّف على إبعاد اللذة، أما أرسطو طاليس فقد وقف يدافع عن اللذة التي يثيرها الشعر."[2] فإذا كان الأول يعيب على الشاعر استثارة المتلقي، وإيقاظ عواطفه الدفينة مما يصيّره فردا ضعيفا مغيَّب العقل، فإن الثاني يرى في هذه الاستثارة ترويحا له، وإسهاما في توجيه أخلاقه وتصرفاته إلى الصالح الخاص والعام.

والأدب ليس وحيا إلهيّا منزّلا على صاحبه؛ فلو كان الأمر كذلك فما الذي يوجّه هذا الوحي إلى شخص دون سواه؟ وما هي المؤهلات التي ترشّح هذا الشخص تحديدا لأن يكون الناطق باسم الإله الملهِم مادام إنسانا عاديّا لا يمتلك أي موهبة أو ذرّة من الإبداع الذي يسمى على أساسه "أديبا"؟! إنّ هذا التساؤل يضع رأي *أفلاطون* في مصدر الفنّ موضع الأخذ والردّ؛ وأوّل من أخذه عليه وآخذه تلميذه *أرسطو* الذي "قال بأن الدافع إلى قول الشعر مرتبط بالطبيعة الإنسانيّة... وأنّ الشاعر يرتقي بقدرته من خلال الدربة والممارسة."[3] ومن ثمّ، فالأدب صناعة كما الصناعات الأُخر، لكنّه صناعة كلاميّة، صادرة عن ذات الأديب، تتوسّل اللغة أداة للتعبير، من خلال المران الذي يضمن لصاحبه الارتقاء في درجاته؛ فلا علاقة بينه وبين الوحي المزعوم، وليس للآلهة يد عليه ولا سلطان؛ إنّ الأدب ملَكة إنسانيّة تتطوّر بالصقل والتعزيز.

---

[1] يوسف إسكندر: اتجاهات الشعريّة الحديثة _الأصول والمقولات_. دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2008م، ص 186-187.

[2] إحسان عباس: فن الشعر. ص 138.

[3] شكري عزيز ماضي: نظرية الأدب. ص 33-34.

لقد كانت آراء *أرسطو* في الأدب أولى الخطوات التي أعادت له الاعتبار، وبيّنت بعض محاسنه التي قبرها *أفلاطون*؛ ولكنّها هي الأخرى احتكمت إلى نوع من التقييد الذي سجن الأدب في قوقعة التبعيّة لنموذج سابق، فهو . وإن خُلّق وأُبدع . محاكاة لأصل دائما، والموهبة ليست كافية وحدها للنبوغ؛ لذلك نجد *أرسطو* "في كتابيْ "الشعر" و"الخطابة" يتحدّث عن الملَكة ويكبّر من شأنها ولكنه مع ذلك يرى أن الاعتماد على الصناعة واجب."[1]

وإذا كان *أرسطو* قد تقبّل بعض ما جاء به أستاذه، وعدّل فيما لم يوافقه فيه، فإنّ *أفلوطين* تمرّد على *أفلاطون* جملة وتفصيلا، وتعالى بالأديب إلى مرتبة الإله ذاته، فبالغ في نظرته التقديسيّة، حيث "ردّ... إلى الفنّ ما سلبه منه سلفه، وأثّرت نظريّته في الفنّ عامّة، فرفعته من عالم الواقع، وألحقته بعالم المثل أو الله نفسه، وأصبح الفنّان خالقا، واعتبر الشاعر مشبّها لله بعد أن وضعه أفلاطون في مرتبة الإسكاف."[2] فإذا بالفنّ مستعليا استعلاء لا تشوبه شائبة، وإذا بالفنّان منزّها لا تأخذه سِنة ولا زلّة، بعد أن أرهقته الذِّلّة في النظرة الأفلاطونية الدونيّة.

لقد أدّى هذا التناقض الصارخ في الوقوف على مصدر الأدب وقيمة صاحبه بين رافع وخافض إلى التطرّف في الحكم حدّ المغالاة؛ وخاصة ذلك الرأي الذي يصيّر الأديب إلها ليس كمثله شيء! فالأدب . مهما بلغ من مراتب سامية . يبقى مجالا من المجالات الإنسانية التي يلجأ إليها بعضهم ليخرجوا عن العادات الكلاميّة التواصليّة التي تتمّ فيما بينهم يوميا؛ ومن ثمّ فإنّ هذه النظرة التقديسيّة مرفوضة في كلّ الأحوال؛ ولابدّ حينئذ من تخريجٍ مقبول منطقيا، حتى يقتنع به العامة والخاصة. ولربما كان هذا المنطق هو الذي قضى بتواصل العادة الفكريّة المتوارثة التي تسلِّم بأنّ الأدب محاكاة لموجود سابق، فيما بعد العهد الأفلاطونيّ وتابعيه ونقّاده، حيث نجد لها صدى واسعا في المرحلة الكلاسيكيّة من الفكر الغربيّ في تعامله مع الأدب، بنوع من التعديل الذي يرفض أن يكون المحاكى من عالم آخر؛ حين "أصبحت المحاكاة تعني تقليد الأدب القديم عند اليونان والرومان."[3]

---

[1] المرجع السابق. ص 39.

[2] إحسان عباس: فنّ الشعر. ص 24.

[3] المرجع نفسه. ص 25.

لكنّ ما عرفته العصور الكلاسيكيّة من أحكام وآراء لم تبتعد في جوهرها عن البلاغة التي تحكّمت في الأدب أزمانا؛ فـ"قد ارتبطت البلاغة المعياريّة بالمذهب الكلاسيكيّ، فأصبحت منظّمة ومنسّقة"[1]، مما يدلّ على أنها مازالت المرجع في النظرة إلى الأدب وتصنيفه، بكلّ آلياتها السويّة ونظيرتها؛ إذ "إنّ أهمّ ميزة امتازت بها البلاغة الأوروبية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر هي النسق المنطقيّ الاستنتاجيّ الذي ورثته عن بلاغة أرسطو وكونتليان مرورا بالبلاغة الكلاسيكيّة، ذلك النسق الذي جعل منها فنّا معياريّا، وجمّدها في قوالب وصيغ ثابتة لا تواكب تطوّر الفنّ الأدبيّ وأشكاله المختلفة من جهة، والتغيّر المستمرّ في النظر إلى الفنّ من جهة أخرى."[2]

إنّ إسقاط الطابع المتعالي عن الأدب عموما . بغض النظر عن مراتب الجودة فيه، وتصنيف أصحابه على أساس ذلك . يقضي بالضرورة إلى انتفاء النموذج والمثال الذي تفرضه البلاغة معيارا للمحاكاة؛ فمادام الأدباء سواء من حيث العطاء، وليس فيهم "إله" مبرّز يصلح لأن يكون المحتذى، فإنّ هذا ينفي فرض نماذج مختارة على أسس معينة، في ضوء بلاغة متشدّدة "أدّت... إلى سقم في الخيال، وكبح لقوّة الخلق والإبداع، وكان أثرها في ألمانيا أوضح منه في غيرها، حيث ارتفعت الدعوة قويّة إلى تفضيل الشكل على المضمون، والنص على النظام والتناسب وأصول الذوق ومراعاة المقام؛ وكان الإلحاح على تحكيم هذه القيود يشدّ العبقريّة بالأغلال ويحدّ من ثورة الخيال."[3]

"غير أنّ وضع البلاغة المعيارية تغيّر كثيرا مع مجيء الرومانطيقية في القرن الثامن عشر، المركّزة على جماليّة "العبقرية" والإبداع الذاتيّ الحرّ، ففقدت البلاغة تأثيرها على الشعريّة والأدب"[4]؛ فما الذي يقيّد الأديب؟ وما الذي يجعله حبيس تلك النماذج والقواعد التي ما أنزل الله بها من سلطان؟ قواعد ونماذج صادرة عن إنسان لا يسمو عليه في شيء، يخطئ ويصيب، يرتفع وينخفض في ميزان الإبداع بحكم سنّة التغيّر التي تتحكّم في الطبيعة الإنسانية. ليس هناك من شيء إذن يفرض على الأدباء أن يتبعوا سمتا، ويعتنقوا مثالا مرفوضا من لدنهم، أو يخضعهم عن

[1] يوسف إسكندر: اتجاهات الشعريّة. ص 85.

[2] المرجع نفسه. ص 86.

[3] إحسان عباس: فنّ الشعر. ص 25-26.

[4] يوسف إسكندر: اتجاهات الشعريّة. ص 85.

كراهة للنسج على منواله أو الإعراض عن خطئ الكتابة المتجاوزة للأعراف البالية؛ إنّ "النظرة الرومانطيقيّة ثورة للشعر الغنائيّ"[1] الذي يفجّر المكنونات، ويفتح للمبدع أبواب الخيال اللامتناهي ليسبح في طاقاته المخزونة التي كبتتها القيود لعهود.

ومادام الأدب فنا صادرا عن ذات إنسانية تعتريها انفعالات شتى بين الفينة والأخرى، متحدة ومتضاربة؛ ومادام الأديب مرتفعا عن العامة بخيال واسع، ونظرة غير عادية للأشياء العاديّة، فإنّ هذه الحركيّة التي يسير وفقها العالم بكل ما فيه تتعارض مع الحِجر الذي يسلَّط على الأدب في النظرة الكلاسيكية، فإما أن يكون تابعا أو لا يكون! إذ الاختلاف الذي هو سنّة كونية ليس حاصلا في الألسنة والألوان والمعايش والأخلاق فقط، بل يتعدّى ذلك إلى طريقة التفكير والتعاطي مع الأمور؛ لذا فإنّ تهميش الاختلاف الفكريّ، والتعصبَ للواحديّة في الإبداع التي تتمخض عنها النماذج المصغّرة أو الصغيرة التابعة بحكم هذه النظرة التصنيفية؛ ضرب من العبث، وكبتٌ لجواهر دفينة لو خرجت من مكامنها لاعترضت التضييق المسلّط، ولشكّلت على لوحة الأدب ألوانا لم ترها عين الكلاسيكيّ قبلُ، ولم تخطر على باله.

ولأنّ سنّة الحياة التغير من حال إلى حال، وكذلك هي حالة الفكر ومتعلقاته، فإنّ ما سعى إليه الرومانطيقيون لكسر القيود البلاغية والنماذج المتعالية، في سبيل تعبيد الطريق للحرية الشخصية في الإبداع وإطلاق سراح الخيال، قاد الأدب إلى متاهات جعلته يهرب من عالم متعال مفروض، إلى عالم آخر بعيد عن الواقع المعيش، فسرحوا في خيالاتهم، وخلقوا عالما مثاليا في ذواتهم، فانغلقوا على أنفسهم، وهجروا ما يحيط بهم. ولما آل الأمر إلى ذلك، عمد جماعة من المفكرين آنذاك إلى تغيير وجهة الأدب بطريقة تضمن اتحاده مع الموجود لا المفقود، حتى وإن كان هذا الموجود غير مُرضٍ؛ ومن ثمّ علت راية مذهب آخر، هو الواقعيّة التي ركّزت على "تصوير القبح والبشاعة والاهتمام بالتفصيلات التافهة، ثم العناية بالفرد لا بالنماذج، وأخيرا السعي لنقل الحقائق كما هي في الواقع دون تغيير أو تحوير... وتحت ثوب الواقعية يختفي نوع من التهكّم والسخرية اللاذعة يدلّ على خيبة الأمل في العثور على الخير بين بني الإنسان."[2]

[1] إحسان عباس: فنّ الشعر. ص 26.

[2] المرجع نفسه. ص 51.

إذا كانت الثورة وليدة الغضب، فإنّ السخرية مخاض للقنوط؛ هذا هو المنطق الذي سار على نهجه الواقعيون في تصوير الواقع الذي ليس عالما حالما، ولا مقاما محمودا؛ إنه مزيج من الأفراح والأقراح، من السعداء والمعذّبين، من الأحياء والأموات؛ عالم يعجّ بالمتناقضات التي تحيط بالإنسان، وعليه أن يتعايش معها بكل ما أوتي من قوة العقل والتفكير؛ وإلا هزمته المصاعب والمصائب! وما على الأديب في خضم ذلك كلّه، إلاّ أن يتسلّح بملَكته لفضح هذه الأشياء، والدفع إلى تغييرها؛ إيمانا بأن للكلمة سلطانا لا تبلغه السيوف ولا الرماح.

أدّى إقحام الأدب في غمار التحديات الحياتية، وإلزامه بالتشهير والتغيير إلى ضياع بريقه في سوق لا قبل له بها؛ وبدأ الأدب يُلجَم بقيود أخرى وإن كانت مغايرة لقيود الكلاسيكية وبلاغتها؛ فهو أدب معترف به إذا التزم بما تمليه النظرة الواقعية، وإلّا فهو مذموم منبوذ! لكن؛ هل الأدب مجبر على أن يملأ فراغات لم يكن سببا في وجودها؟ وهل عليه أن يربط نقاطا مرسومة في عالم يستمد منه مادّته ولكن ليس من واجبه أن يصورها كما هي فيه؟ وهل كُتب على الأديب أن يرتدي ثوب الحداد لكي يتوَّج بوسام الإبداع ويحوز انحناءات الجماهير؟

في خضمّ هذه الصراعات والاختلافات في وجهات النظر المتعلقة بوظيفة الأدب وطبع الأديب، تواصلت الصيحات التي تتمرّد بين الحين والآخر على السائد الموجود، وتطرح بديلا له تراه المخلّص للأدب، والأصدق إنباءً من غيره؛ كذلك فعل روّاد المذهب البرناسيّ الذي رفض الأدب العاكس للذات والحياة معا، ورأى في هذا المجال تعاليا على ما أقحمه فيه الرومانسيون والواقعيون؛ ومن ثمّ فقد "قصّ البرناسيون أجنحة الشعر الغنائيّ الفرنسيّ ونادوا بتفضيل الشكل، وأفقدوا الكلمات تلك القدرة المجنّحة على الإيحاء، ودعوا إلى الدقة الكلاسيكيّة في التعبير... ومن هنا يتبيّن لنا أنّ البرناسيّة شكل من أشكال مبدأ الفنّ للفنّ."[1]

الأدب من منظور البرناسيين "لعبة لغويّة" تنبي عن مهارة في التحكّم والتصرّف بطريقة لا يستطيعها الجميع؛ إنه تجميع من المفردات التي توحى إلى صاحبها ولا توحي بشيء! شكل من أشكال المتعة المتأتّية من جمال اللغة وبلاغتها التي يتفرّد بها الأدب بين بقية المجالات. كمن يبدّع في صناعة، أو رسمٍ معيّن يأخذ الألباب بتشكيلته، ولكنّا إذا ما بحثنا عن دلالاته لم نجد خلفه

[1] السابق. ص 52-53.

شيئا مذكورا! فلا يهمّ البرناسيّ أن يشغل الفنان نفسه بثقل المواضيع التي لم تستطع حلّها الفلاسفة ولا المنجّمون، لتُلقى على عاتق ميدانٍ شيمته الحِلية ولا يكاد فيها يُبين. لندعْ ما لقيصر لقيصر وما لله لله!

قادت المبالغة في الاعتماد على الشكل تحديدا وبصورة مفرطة في الأدب، والدعوة الجاهرة بذلك، "إلى وصل الشعر بالنحت والرسم في القرن التاسع عشر... فقد مضى البرناسيون إلى اعتبار الشعر نحتا كلاميّا"[1] ممّا أفقده سلطانه، وأبعده عن الوزن الذي قد يحوزه حين يكون سببا في تغيير الأفكار والمصائر؛ فما حاجة العامّة إلى نحوتٍ لا تشبع فيهم ميولا معيّنة أو حاجة ملحّة؟ ولمَ يلتفتون إليها أصلا مادامت أشياء بعيدة عن متناولهم، متمنّعة على أفهامهم؟ إنّ هذه الثغرة التي أوجدها البرناسيّون هي التي فتحت عليهم أبوابا لا يغلقها سوى مذهب آخر يؤمن بأنّ الأدب لغة نعم، ولكنها في الوقت ذاته معنى يراد؛ وأنّ هذا المعنى كائن بالضرورة، ولكنّ كينونته بين ثنايا اللغة لا تعني سهولة تلقّفه، والوقوف عليه بمجرّد القراءة الخاطفة. هذه هي الوجهة التي اتخذها الرمزيون حين "أبوا الكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولا على جهل القارئ وسخطوا الابتذال الذي تردّت فيه الطبيعيّة، والانحباس المغلق الذي انحسرت فيه البرناسية."[2]

ولئن أصرّ الرمزيون على الارتفاع من المباشرة في إطلاق المعاني إلى الترميز والإيحاء؛ فإنّ البعض الآخر رأى في التلاعب بالشكل اللغويّ . سواء كان من أجل المتعة أو كان غشاء يواري معنى معيّنا .؛ حاول الغور في الأعماق، وتجاهل الشكل الذي قد يكون في كثير من الأحيان مموّها، جميلا مثيرا كان أم مشوَّها؛ فالأدب . وإن كانت لا تقاوم لغته . إلّا أنّه علينا أن نتغلّب على ضعفنا أمام هذا الحجاب المنيع، والمخدّر القويّ لنرى الورد في الشوك لا العكس. لذا فـ"قد آمن أصحاب المذهب التعبيريّ أنّ لكلّ شيء باطنا عميقا، وأنّ تعلّقنا بظواهره يعيقنا عن اكتشاف حقائقه الباطنة الدخيلة... والعمل الفنّيّ هو الوسيلة التي تنقل القارئ أو المتفرّج إلى الحالة العاطفيّة التي مرّ بها الفنّان أثناء الخلق والإبداع. فإذا قرأ أو نظر بعينه الظاهرة المجرّدة فقد يرى الأشياء تبدو لعينه منفرة سخيفة... [لقد] كان المذهب التعبيريّ محاولة للهرب من البشاعة والآلام في الحياة

[1] إحسان عباس: فنّ الشعر. ص 58.

[2] نفسه. ص 60.

بالغوص تحت القشرة الظاهرية للأشياء، التي تبدو متقلّبة تافهة، للبحث عن قواعد الوجود وحقائقه الجوهريّة الثابتة."[1]

كأنّا ها هنا بالأديب حلقة واصلة، وجسرا آمنا يتيح للعامّة التعاطي مع الحياة والعالم من حوله بمنظار الأدب، الذي باستطاعته تحسين القبيح، وبعث الحياة في الميؤوس منه؛ وتبقى اللغة دائما صاحبة السلطان في ذلك كلّه.

ونظرة متعمّقة لهذه المناهج النقديّة التي خلَفت البلاغة في التعامل مع الأدب، تلقي الضوء على هدف كلّ منها؛ فبعضهم حاول كشف مكامن الذات، وغيرهم اتخذ الأدب مرآة عاكسة لما سرّ وأضرّ؛ والبعض الآخر انحلّ فيه فذاب في غموض لا مخرج منه ولا طائل؛ وهناك من جعله متنفّسا ووسيلة لكشف الجمال في البشاعة، والجودة في الرداءة، للبحث عن النقيض في النقيض؛ وفي كلٍّ خير، مادام الأدب مايزال فنّا جميلا في كلّ الأحوال. لكن أن يعمد بعضهم إلى تفكير شاذّ ومنحرف، على أساس: "الفن نوع من القمامة القذرة والحياة كذلك"[2] فهذا من الآراء التي تجعل الإنسان الملهَم وذلك العاديّ سيان، في حالة من الحيرة والاندهاش.

ظهرت السرياليّة لتطلق هذا المبدأ وتنادي به، وكان "هدفها تغيير الحياة إطلاقا لخلق إنسان جديد، إنسان يجد الحرّيّة المطلقة عن طريق الخيال، إذ الخيال وحده هو القادر على ذلك في هذا العصر."[3] فالحياة مكلّفة، وقوانينها مكبّلة، وكذلك هو الفنّ بكلّ ما يحمله من قيود وهوامش لا ينبغي له مساسها؛ لماذا إذن يبقى الإنسان حبيس القيود أينما حلّ وذهب؟ "كلّنا سجناء وكلّ ما نبغيه هو الهرب"[4] من هذا العالم الذي يحاصرنا من جميع الجوانب؛ منطلقنا أن يكون موطئنا الخيال الجامح الذي لا عاقل له، والذي يقودنا إلى أيّ شيء، وأيّ مكان؛ بعيدا عن الواقع والحصار؛ ولا سبيل إلى ذلك سوى "مطلق الوعي والهذيان الحلميّ والضحك الأسود."[5]

---

[1] السابق. ص 84.

[2] المرجع السابق. ص 87.

[3] المرجع السابق. ص 86.

[4] السابق. ص 86.

[5] السابق. ص 91.

إنّ ما لوحظ على السرياليين أنهم "ثائرون على الفنّ والحياة، وهم يستعملون الكلام الفارغ للتعبير عنهما"[1] مما يشير إلى عدم اهتمامهم بالجانب الشكليّ بقدر ما يركّزون على المضامين التي لا تعترف إلا بما ينسجه الخيال؛ ففيه عالم آخر يتيح لهم الاستمتاع بوجودهم ويحقّق لهم الراحة الداخليّة التي ينشدون.

فهل ضاع الأدب بين هذا وذاك؟ أم أنه مازال يتجدّد ولا يلحقه التبدّد رغم الرهانات الفاصلة، والتحديات القاتلة التي تشوّهه مرة، وتنقص منه ثانية، وتزيد فيه ما ليس فيه مرة ثالثة؟

في الحقيقة أنّ ما هو مسلّم به في الدراسات جميعها على اختلافها أنْ لا وجود لجهد من عدم، فالتراكمات هي التي تؤدّي إلى مخاضٍ جديد؛ ولعلّ فكرة "الفنّ للفنّ" هي الأقرب إلى النظرة المعاصرة إلى الأدب مع بعض التحفّظ؛ ذلك أنّها تشير من طريق ما إلى التساؤل عن المعنى الجوهريّ للشعر وطريقة طرقِه؛ "فما معنى الشعر للشعر؟ معناه: أنّ هذه التجربة غاية في ذاتها تستحقّ ما يُبذل فيها على وجهها، وأنّ قيمتها الشعريّة هي ذلك الاستحقاق الذاتيّ وحده."[2]

غير أنّ ما يمكن رصده من اختلافات رفيعة بين المبدإ الأول والمبدإ الثاني؛ أنّ النقد المعاصر الذي يتبنى هذا الأخير أكثر طواعية وانفتاحا على التراكمات السابقة . وإن تضاربت . يختار منها ما يسعفه في مقاربة الأدب؛ إذ ليس من شأنه أن يتعصّب لهذا الرأي التقليديّ أو ذاك، بل يلملم شتات المتناقضات أحيانا ليصل إلى نظرة شبه شاملة، ونظريّة قائمة. ولئن كان البرناسيون . أصحابُ مبدأ "الفن للفنّ". قد غالوا في تطريز الشكل، وذهبوا به كلّ مذهب؛ فإنّ النقد المعاصر . بما فيه من مناهج على رأسها الشعرية والأسلوبيّة . لم يهمل المضمون وهو يحتفي بالشكل ويحاول فكّ شبكته التي ما عادت وحدة لا تتجزّأ، بقدر ما أصبحت مجموعة من العلاقات بين الكلمات والجمل يجمع بينها محوران: استبداليّ وتوزيعيّ، عموديا وأفقيا بشكل يؤدّي معنى من المعاني.[3]

---

[1] السابق. ص 87.

[2] السابق. ص 135.

[3] للاستفاضة، ينظر؛ الفصل الثاني من كتابي: ستر المعنى في ضوء القراءة العكسيّة للعلاقات الاستبداليّة _مقاربة تطبيقية في نماذج شعريّة_. مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان_الأردن، ط1، 2015م، ص 68...125.

فالأدب لم يعد نحتا ولا رسما، إنّه لغة خاضعة لنظام مشترك متعالق، يحتكم إليه الأدباء جميعا مهما اختلفت مشاربهم ومواضيعهم، وكذا توجهاتهم؛ "وبناءً على التقابل بين هذين النوعين من العلاقات أمكن إعادة تفسير كثير من الظواهر اللغوية والبلاغيّة التي ظلّت أسيرة تصوّرات محدودة اكتفت بما تقدّمه من نمطيّة ورتابة، وفتح مجال الكشف عمّا يكمن فيها من إبداع وديناميّة. وقد استثمرت هذه العلاقات اتجاهاتٌ أدبيّة أيضا كانت تقف عند حدود الوصف التقريريّ"[1]، ومن ذلك البلاغة نفسها التي سبقت الإشارة إلى تماهيها في الأسلوبية والشعرية[2]، النحو التوليديّ التحويليّ وعلم النصّ.

وكأنا من خلال ذلك بالنقد يتجه إلى الأداة لا إلى المؤدّى، وينصرف إلى خصائصها الظاهرة والباطنة . وإن كان يبغي أحيانا نية الوصول إلى ذاك المؤدّى . ؛ ولربما كان ذلك نتيجة التحوّل الذي شهده الأدب المعاصر من الوضوح إلى الغموض في شكل يشبه إلى حد ما الممارسات الكلامية الصوفيّة؛ "حيث عُدّ النصّ ظاهرة أو وجودا في ذاته، يصعب على القارئ سبر أغوارها، وكلّ ما يستطيع أن يفعله هو أن يركّب الظاهر الذي أتيح له، من خلال تأثره به. أما باطن النصّ وما أطلق عليه (النص الحقيقيّ أو الموضوعيّ) فإنه يندّ عن أيّ تفسير."[3]

لقد أصبح الأدب يتمتّع في ظل النقد المعاصر بنوع من الحرّيّة التي اتخذها سِخريّا في سبيل الاعتلاء في مقامات المقولات، استنادا إلى لغة خلّاقة تجمع بين "خصوصية الإيقاع والتأثير والمتعة والغموض"[4] تجعله يتمنّع ويتأبّى على الأفهام. ولم يعد من شأن الأدب أيضا أن يحمل همّا مفروضا، أو فكرة مروَّجا لها، بل صار رهن لغة تشحذ الانتباه، وتصرف التركيز من الوظيفة النفعيّة أو الإمتاعيّة للأدب، إلى وظيفة شعريّة جماليّة[5] ترصد لهذا المجال بؤرة الحيويّة على مستواه، بحيث يغدو دائم التجدّد، منزّها عن التقوقع في تصوّر جامد لا يتماشى وتطوّرات الفكر والحياة؛ وبحيث

[1] سعيد حسن بحيري: علم لغة النصّ _المفاهيم والاتجاهات_. ص 19.

[2] ينظر؛ المبحث الثالث من الفصل الأول.

[3] سعيد حسن بحيري: علم لغة النصّ _المفاهيم والاتجاهات_. ص 35.

[4] المرجع نفسه. ص 60.

[5] ينظر؛ يوسف إسكندر: اتجاهات الشعريّة. ص 185.

تضمن هذه الحيويّة التي تتميّز بها الأداة حيويّةً في الجانب الآخر للمؤدّى . والحال أنه معمّى .، ذلك أنّ "لعصر المعنى الذي نعيشه اليوم جذوره التي تستقدم معاول هدمٍ لعصر معنى سالف."[1]

وعليه؛ فـ"لم تكن البلاغة لتفي بغايات الدراسات الأدبيّة التي يقع على عاتقها إعطاء تفسير ينطوي على موضوعيّة ما للنصّ الأدبيّ، وبالمقابل، فإنّ النقود الانطباعيّة والحدسيّة لم تتوفّر . هي الأخرى . على أية موضوعيّة في تناولها للنصوص، ومن هنا كانت الحاجة إلى تهيئة أرضيّة صالحة لمعالجة النصوص الأدبيّة، وتعنى هذه التهيئة . بالدرجة الأولى . بعلميّة المعالجة النقديّة."[2] ولعلّ السبب كامن لا في قصور هذه التوجهات فقط، بل في تركيبة الأدب المعقّدة أيضا: لفظ ومعنى؛ فكر وفلسفة؛ ماض وحاضر واستشراف؛ مبدع ومتلقّ؛ وتشكيلات لغويّة غير منتهية.

[1] محمد الكيلاني: "راهن فلسفة المعنى: من المطلق إلى التفكيك والنسبيّة". ثقافات، مجلة ثقافية فصليّة تصدر عن كلية الآداب، جامعة البحرين، ع 1، شتاء 2002م، ص 183.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية . دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم .. المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، ط1، 1994م، ص 05.

2-2- مفاتيح النصّ ومغاليقه

انقلبت المعادلة إذن، وصار الأدب موضع أخذ وردّ بين الدارسين في ممارسات لا تقزّمه أو تطعن في ماهيته ووظيفته، بقدر ما تنحصر في جماليته وتحفل به؛ إذ استُبعدت الرؤى السابقة التي تجاذبته بين حدّيْ السلب والإيجاب، لأنّ تحرّره من القيود أطلق مارده، فصار يصول في الآفاق البعيدة التي تغرف من كلّ روض زهرة، ثمّ يقولبها في أشكال متعدّدة متجدّدة، لم يستطع النقد بكل مناهجه وتطوّراته أن يسابقها، أو يقيم لها نظريّات ثابتة تحيط بجميع جوانبها خبرا، فرجحت كفة الأدب المنزلق، الممتد المنفلت، وسارع النقد ليخرج عن الحدود، ويتدارك عبقرية الأديب التي تتقدّم على الطريق.[1]

ولم يعد الأدب هذيانا أو ألوانا من الزخرفات، أو قولا لا قيمة له ولا هدف، بل استطاع أن يفرض على النقود المختلفة النظر إلى وظيفته، خاصة بعد أن أثبت جدارته في قلب الموازين، وتغيير المصائر من خلال ما روّج له من أفكار في كثير من الأوساط الاجتماعية التي نوّرها الأدباء بضرورة التغيير، لا سيما في إنجلترا وإيطاليا، فرنسا وألمانيا خلال القرنين: السادس عشر والسابع عشر.[2] حينها اِلتفت النقد إلى وظيفة هذا المجال تحديدا اعتمادا على المعطيات، ولم يركّز كثيرا على طبيعته أو مصدره. إنّ العلاقة التي يقيمها الأدب مع الواقع والإنسان هي التي تتحكّم في طريقة النظر إليه.

والنظر إلى زاوية الوظيفة في الأدب، يقتضي بالضرورة العناية بالمضمون تحديدا؛ فالرسالة التي يحملها أي نصّ هي المعوّل عليها في إثارة المجتمع والتأثير على أفكاره وقناعاته، ولكنّ مبالغة هذا التوجّه مع مرور الوقت في ربط الأدب بالمجتمع ومجريات الحياة، جعلته يذوب في السياسة والفكر عامة، وهمّشت الزوايا الأخرى التي تدخل في تشكيلته، وهذا ما دفع ببعضهم إلى البحث في تلك الزوايا ومحاولة التوفيق بينها وبين الوظيفة التي يضطلع بها الأدب؛ ومن هنا أصبح "النقد الحديث أوسع دائرة، وأكثر شمولا لعناصر الأدب، وأكثر ارتكازا على الثقافات المتعدّدة، والمعارف المتنوعة،

---

[1] عتيق، تاريخ النقد الأدبيّ: 7. عن: محمد الكريم الكواز: البلاغة والنقد –المصطلح والنشأة والتجديد-. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2006م، ص: 45. (بتصرّف)

[2] ينظر؛ المرجع نفسه. ص 58.

فهو نقد اتجاهات وفلسفات، ينتهي آخر الأمر إلى مدارس نقديّة، ويفرض البحث في فلسفة الأدب وأهدافه ووظائفه في الحياة، وفي خصائصه الجماليّة ومبادئه الفنّية وأصالته المتميّزة" أيضا.[1]

2-2-1- مداخل النقد:

في الحقيقة أنّ الخوض في مسائل الأدب وما يدور في فلكه ضرب من المغامرة الوعِرة التي قد لا نخرج من خلالها سوى بالاجترار؛ ولا أدلّ على ذلك من هذه الشذرات التي نعرضها ها هنا مما جادت به قرائح الأوّلين والآخرين إلى يومنا هذا من نظريات وفلسفات تدعي الإحاطة بهذا المجال الموجود المفقود! وإن كنّا نريد في هذه الورقات سوى لملمة النقاط الجوهرية للأفكار السائدة والبائدة مع بعض الملاحظات والاجتهادات المبثوثة بين هذا وذاك، في سعي منا إلى نفض الغبار عن دراسات اجتهدت لتقدّم مفاهيم تيسّر للقراء الأدب ـ عامّة ـ والنصّ ـ خاصة ـ الذي نُظر إليه مرّة على أنه "إفصاح وإظهار وإبانة... باعتباره ضربا من الإفشاء"[2] وتارةً على أنه نصّ "تطغى عليه الذاتية وتسوده المضامين النفسيّة في مقابل المضامين المنطقيّة."[3]

تضخّمت الرؤية إلى النص جراء ذلك، وبدأ يمثّل بحرا لا تكدّره الدلاء، وتمرّد على صاحبه بعد أن أتعب الناقد، فاستقوى ببنيته، واكتفى بظاهره وباطنه عما سواه، لينغلق على ذاته، ويعلن موت موجدِه[4]، "فنودي بقطع الصلة مع ما هو خارج النصّ، والتركيز فقط على بنية النص لا غير، بوصف البنية قادرة على استنطاق العدد الكبير من الاحتمالات؛ لأن النص حينئذ يصبح مخلوقا آخر غير ذاك الذي نشأ في سياق ما معيّن يقود إلى التحديد."[5]

---

[1] المرجع السابق. ص: 58.

[2] عاطف جودة نصر: النص الشعريّ ومشكلات التفسير. ص 15.

[3] جون كوهن: بنية اللغة الشعريّة، تر: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1986م. ص 102.

[4] ينظر؛ عبد الحميد إبراهيم: الأدب المقارن من منظور الأدب العربي (مقدمة وتطبيق). دار الشروق، القاهرة/ بيروت، مصر/ لبنان، ط1، 1997م، ص 100.

[5] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص: 99- 100. وينظر كذلك؛ أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2006م، ص 99- 100.

كانت البنيوية ــ كغيرها من المدارس النقدية ــ طريقة مستحدَثة من قبل بعض الدارسين الذين رأوا في سابقتها قصورا أو إخلالا؛ وتُعدَّ من أوائل المناهج النسقيّة التي رفضت المناهج السياقية كونها ترسّمت معالم الفضاء الخارج نصيّ مقابل إهمال النّص وأدبيّته التي يقوم عليها، فعكفت على بيان خصائص لغة النصّ، وبلاغته، وجمالياته، وكيف أنّ الكلمات التي تشكّله تتوزّع وفق نظام خاصّ يستدعي النظر والتحليل؛ وأنّ النّص في هذه الحالة "بريء" من صاحبه، ومن تاريخه، وظروفه، فهو هيكل قائم بذاته، يتضمّن خصائصه بين طيّاته، ولا يحتاج إلى ترجمان لمميزاته؛ إنّه نسيج محكَمٌ يتأتى إحكامه من العلاقة بين كلماته التي اكتسبت من هذا النسيج أبعادا ومعاني لم تكن لها حينما كانت كلمات معجمية مستقلة عن بعضها.

النصّ في نظر البنيوية كلٌّ تكوّنه أجزاء متراصة، يكمّل بعضها بعضا، وتنتظم بشكل تلقائيّ يخرج عن أية قوّة خارجية ضاغطة، تحدث بينها تفاعلات غير مرئيّة تتكشّف للدارس حينما يسبر أغوارها؛ فهو المنتهى بالنسبة للمؤلّف، والبداية بالنسبة للمتلقي، تمارس لغته على هذا الأخير نوعا من اللعب الذي يولّده تراصّ أجزائها على نحو خاص؛ إن النص على هذا الاعتبار وباختصار "مخلوق من ورق"[1]!

أنتج هذا التوجّه في التحليل نوعا من المبالغة في الاعتداد بلغة النص، واستحالت بفعله لغة جافة شبيهة بلغة الرياضيات التي تكتسب الأرقام فيها علاقات وقيَما حين ترتبط ببعضها على مستوى معادلات وبراهين مختلفة؛ واكتفى الدارسون في ذلك بالكشف عن هذا "التوزع" أو "النظام" الذي يحكم اللغة، والذي يمثل صورة للأدبيّة أو طريقة للدلالة، بعيدا عن "الأثر" و"الدلالة ذاتها"[2] التي يضطلع بها حينما يوجَّه إلى الجمهور، وبقي النصّ في هذه الحالة يخاطب نفسه، ويدور حول ذاته في حلقة مفرغة يتّصل أولها بآخرها، فلا هو حافظ على انتمائه، ولا هو حقّق صيرورته التي إنما تحصل بالتقائه مع قرّائه!

---

[1] رولان بارت بقلم رولان بارت. عن: جون ستروك: البنيوية وما بعدها ــ من ليفي شتراوس إلى ديريدا ــ، تر: د. محمد عصفور. عالم المعرفة، سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1996م، ص 91.

[2] ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة. ص 159 و161. وينظر كذلك: محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ــ سوريا، 2003م، ص 13.

إن الاستهجان الذي أبداه المعارضون للبنيوية إنما كان تحصيل حاصل لما اقترفته في حقّ النصّ الإبداعيّ؛ إذِ الذهابُ بهذا النص إلى مرتبة الفطام النهائيّ عن كلّ رباط يمكن أن يتعلّق به، يُعَدّ من المقاربات التي تسيء إلى الأدب ونقده، ذلك أنّ النصّ يبقى مادّة جامدة لاحراك فيها ما لم تتصل بما يبثّ الروح فيها، وأن "المخلوق الورقيّ" لابدّ له من يد تشكّله على هيئات وصور.

أخذ النقد إثر التذبذب بين ذا وذاك يضرب كلّ مضرب، وبدأ يحطب ويخبط ويخلط حين لم يمسك الخيط الذي يمكنه من خلاله أن يحكم على الأدب ويتحكّم في مساره؛ فتارة يميل إلى صياغته، وأخرى يلجأ إلى "الاتكاء بقوّة على (الغياب) والتسليم الكامل به، واستبعاد أي أثر لـ(الحضور)"[1] في رؤية غير مسبوقة إلى مضامين النصوص التي لم تعد تحتكم إلى اللفظ، بقدر ما صارت بعيدة المنال، سرعان ما تتلاشى بمجرد مقاربتها لصالح مضامين أخرى، "وكل هذا يجعلنا نقول إنّ النص الأدبيّ ليست وظيفته تحريك المشاعر، بل إنّ وظيفته الأولى إنتاج المعرفة."[2]

إن ما يحسب للنقد الحديث والمعاصر أنّه استطاع الكشف عن أبواب يدخل منها إلى النصّ، حين رأى بأنها تنفتح على زواياه المتعدّدة، كما أنه اكتشف الديناميّة التي تفعّل النصوص وتعتمل داخلها مع بقية عناصرها لتحافظ على حياتها وتجدّدها؛ ولكنّ الذي أرّق النقاد والقرّاء على السواء تركيبة الأدب المعقّدة التي تشكّلها تلك العناصر المتجاذبة المتداخلة والمتنافرة في آن: (**لغة/ مضامين** محمّلة بفلسفات، خيالات وتوجهات متشعّبة...). وبعد أن ركّزت البلاغة في لبوسها الجديد على الجانب الجماليّ للغة الأدب تحديدا،[3] سنلفي النقود المعاصرة تولّي وجهتها نحو "المعنى واللامعنى" كبديل . إن صح التعبير . للدراسات السابقة في البيئة العربية والغربية على السواء التي لم تخرج عن ثنائية "اللفظ والمعنى" . على اصطلاح العرب . أو "الشكل والمضمون" . على اصطلاح الغرب . .. فهل جوهر الأدب كامن في اللفظ والمعنى؟ أم.. في اللامعنى؟

---

[1] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية. ص 101.

[2] سعيد حسن بحيري: علم لغة النص –المفاهيم والاتجاهات–. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان–مصر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مكتبة لبنان ناشرون للتوزيع، ط1، 1997م، ص181.

[3] ينظر؛ المبحث الثالث من الفصل الأول.

2-2-2- تركيبة النص الأدبيّ:

الصدق والحقيقة أو الزيف والمعنى الكامن خلف الأقوال الذي يعكس إما هذا أو ذاك هو مدار الدراسات الفلسفية والبلاغية اليونانية تحديدا، مما جعلها تحوم حول الأدب ولا تقع فيه؛ لذا فإنّ الأساس الذي يقوم عليه هذا العنصر هو تجميع الرؤى حول الأدب من حيث الحامل والمحمول وما خفي فيه تحديدا، لنقف على المستجدّ منه الذي لفت أنظار الدارسين المتأخرين بعد أن تُنوول قبلهم برؤى متكررة توارثها النقاد أبا عن جد، سواء لدى العرب أو الغرب.

لم يعد النصّ ذلك الحشد من العبارات والمعاني المتراصة من الألف إلى الياء، والتي يرتسم المعنى في حضورها على مستواه، بقدر ما صار ومضات خاطفة يباعد بينها فراغ كبير رغم تسلسلها في بنية لغويّة تحترم قواعدية اللغة؛ إذ الملاحظ "أنّ بعض العناصر تغيب من الإنجاز في الآداب القديمة، وأما في الآداب الحديثة والمعاصرة فقد تتغيّب جل العناصر، ولا يبقى منها إلا بعض المؤشرات التي تهدي"[1] إلى أفكار مترامية الصلات لا نستطيع الجزم بأنها المنتهى والمضمون القطعيّ.

وليس قريبا أمر الخصومات التي طال أمدها في استجلاء سرّ جمال الأدب وعماد خلوده، أهو الشكل أو اللفظ، أم هو المضمون أو المعنى؟ حيث احتدّ النزال الفكريّ حول هذا وذاك، فانتصر بعضهم للفظ، وآخرون للمعنى، وخرج البعض الآخر بفكرة التوفيق بين العنصرين، لترتفع صيحات جديدة في النقد ليست بشرقية ولا غربية ولا وسطية؛ بل كانت خرجة غير منتظَرة في الأفكار النقديّة التي أرّقها أمر الأدب، فتجاوزت اللفظ والمعنى.. إلى اللامعنى.

ظهرت الإشكالية المتعلقة باللفظ والمعنى في التراث العربيّ الإسلاميّ بظهور"فكرة الإعجاز في القرآن وارتباط الفكر النقديّ والبلاغيّ بمضامينها، ... فكان النزاع محتدما في أين يكمن الإعجاز، في اللفظ وتألفيه، أو المعنى ودلالته، أو بهما معا، أم بالعلاقة المتولّدة بين ذا وذا."[2] ومن

---

[1] محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير. إعداد وتقديم: أبو بكر العزاوي. شركة النشر والتوزيع –المدارس–، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2000م، ص 28.

[2] محمد حسين علي الصغير: نظرية النقد العربيّ –رؤية قرآنية معاصرة–. موسوعة الدراسات القرآنية (9)، دار المؤرخ العربيّ، بيروت–لبنان، د–ط، د–ت، ص 27.

هنا يتبدّى لنا أنّ الدافع إلى نشوء هذه القضيّة ليس الأدب في قمته وقيمته بقدر ما هو القرآن الكريم في إعجازه، واختلافه عن الأوّل مصدرا وماهية ووظيفة، فضلا عن كونه عاملا مفروضا في تغيير التفكير العربيّ على عكس الأدب الذي لا يمثل سوى وِرد مورود من خاصة الناس، ولا يُلزَم به عامتهم.

ولعلّ انتقال هذه النظرة إلى مجال الأدب بعد ذلك يعود إلى إرادة الارتقاء بمدارج القول إلى منتهاه، وتقريبه من سر الخلود الذي حظي به القرآن، وأشغل من خلاله الناس على مر الأزمان؛ فـ"الجاحظ [مثلا]... ممن يولون الشكل عناية واهتماما، ويرون أن عليه المعوّل وإليه يرجع تفاضل الشعراء"[1]، وذلك لما شاع في عصره من أمر "السرقات الشعرية" التي اتهم بسببها الكثير من الشعراء بالنقل والتحريف وانعدام المَلَكة، عندها اهتدى هذا الدارس إلى أن المعاني قدر مشترك بين جميع الناس، وأنّ العبرة بالشكل الذي يحتويها.[2]

وعلى النقيض من ذلك، يحفُل فريق آخر بالمعنى "فيعتقدون أنّ الإبداع الحقّ لا يكون إلا في إدراك المعاني وتصوّرها"[3]؛ فلئن اشترك الجميع في المعاني كما اعتقد بعضهم، فإنّ هناك درجة لا يدركها إلا خاصة الخاصة الذين يُفتح لهم باب العلم الراسخ، "فيطلبون صحته ولا يبالون حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته"[4]، إذ لا يشين الدواءَ النافع مرُّ مذاقه.

وإذا كان هؤلاء أعلوا من شأن المعنى المتمنع إلا على من يستحقه، وجعلوا لفظه تابعا، ولم تهمّهم الإجادة فيه، فإنّ الآخرين قلبوا الموازين، وجعلوا اللفظ قادرا على "الإجادة في التصوير لكل مظهر مهما يكن دنيئا، ولكل موضوع مهما يكن رديئا"[5]؛ فإذا كان اللفظ مغلاقا، كان المعنى

---

[1] عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير. ص 73.

[2] ينظر؛ محمد الكريم الكواز: البلاغة والنقد. ص 210.

[3] عميش عبد القادر: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل –مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيديّ–. منشورات دار الأديب، السانيا–وهران، د_ط، د_ت، ص 92.

[4] عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير. ص 75.

[5] إحسان عباس:"فن الشعر". ص 144.

مفتاحه والعكس صحيح؛ وتشير هذه الفكرة الأخيرة إلى أنّ قضية الفصل بينهما في النظرة والدراسة قاصرة وظالمة لتركيبة النصّ الأدبيّ، ومن ثمّ فمن العبث التركيز عليها والأخذ والرد فيها.[1]

إنّ اللفظ وعاء يضيق بما جعل فيه من معانٍ مكثّفة، لذلك لا يمكن التعويل عليه منفردا، تماما "مثلما في حالة التأليف التي نستخدم فيها اللغة والألفاظ لنصف حالاتنا وتجاربنا الشعورية فنظنّ أننا وجدنا اللفظ أو الكلمة المناسبة، ولكننا سرعان ما نجد أن ما نسميه هنا من خلال الكلمة هو شيء لا يمكن وصفه من خلال كلمة واحدة، لأنّ معانيه شتّى متعدّدة."[2] لم يعد بدّ إذن من أن يُنظر إلى الاتحاد الحاصل بين الألفاظ وما يندرج تحتها من معانٍ لتحقيق البنية الكلّية للنص، ولا يتحقّق ذلك إلا بالعلاقة التفاعلية بينهما المتمثّلة في "النظم" .كما سماها *عبد القاهر الجرجانيّ* .[3]

ثمّ إنّ المعاني وإن اشتركت تبقى متفاضلة لا من حيث ألفاظها بل من حيث تراكيبها؛ "فالمعنى خاضع للسياق، والسياق نفسه ينضوي تحت سياقات أخرى، ثمّ إننا لا نستطيع أن نغفل عملية الترابط بين الدال والمدلول، وما في ذلك من علاقات تنمو، فتتفرع منها امتدادات بين الكلمات وعلاقاتها بالدلالات، في صور معقّدة، لا ندرك كيف حدث هذا الترابط الجديد، لكنه وجود يفرض نفسه على كل حال."[4] وما الدال والمدلول سوى اصطلاحات الدراسات اللسانية المعاصرة على اللفظ والمعنى، وهو ما تبنته المناهج المتمخضة عنها في النقد. ولقد ذهب *ابن الأثير* إلى أنّ مدار الأمر ليس التفاعل بين العنصرين فقط، بقدر ما هو العمق الناتج عن هذا التفاعل في الارتقاء من اليسر في فهم المفردة إلى الحاجة للاستنباط حين حلولها في التركيب.[5]

---

[1] ينظر؛ فضيلة بن عيسى: "روميات أبي فراس الحمدانيّ –دراسة جمالية–." رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. محمد زمري. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد _تلمسان_، 2004/2003م، ص 60.

[2] سعيد توفيق: مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د_ط، 2002م، ص 47.

[3] ينظر؛ عاطف جودة نصر: النص الشعريّ ومشكلات التفسير. ص 82.

[4] محمد الكريم الكواز: البلاغة والنقد. ص 83.

[5] ابن الأثير، المثل السائر 1: 116. عن: المرجع نفسه. ص 81. (بتصرّف)

اعتمادا على هذا التجانس، اعتُبر الشكل قوة المضمون ووحدته، لا قالبه؛[1] فالقالب يقضي بالاحتواء، وهذا ما يتنافى مع طبيعة اللفظ والمعنى في الأدب، إذ اللفظ إشارة إلى المعنى تتخذ حمولتها من سياقها مع نظيراتها، وليست وعاء للتدفّق الدلاليّ المتشكّل والممتد على مستوى التركيب الذي يلوّنها بشتّى الإيحاءات التي "تحتوي منطقا نفسيّا يتعدى المضمون الواحد والبعد الواحد، فكأن الكلمات إيماءات مضمرة، وكأن معانيها إيحاءات مفتوحة"[2] يؤديها التشظي بعد الاتحاد.

رفض بعضهم "مقولة وجود المعنى"[3]؛ لأنّ التشظّي قد يفضي إلى التيه في مغاليق المضامين المتراكمة، إلى درجة الوصول إلى "اللامعنى"، لذلك فـ"مما تجدر ملاحظته هنا على أية حال أن إحدى الإجابات الفلسفيّة الدفاعيّة عن السؤال: "ما هو المعنى؟" هي "ليس هناك شيء كهذا"."[4] يصبح الدارس وهو يحوم حول ما يريده النصّ منحازا إلى "كيف يقول ما يريده" أكثر من مضمونه، لذا فإنّه سوف يُؤخذ بالتشكيل والتدليل اللامنتهي، فينتقل بين ذا وذاك، ليدرك أن المغامرة التي يخوضها ويتقلب فيها لن تفضي به إلى يقين؛ النص على هذا المعنى شتات،[5] وصاحبه موات، ومعناه محال، مادام "بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها، وأن السياق العام ومساق النص لا أهمية لهما... لأن المقصود ليس الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه النص، وإنما الهدف تحقيق المتعة."[6]

ومن أسباب "اللامعنى" أن الأديب "لا يقصد في الأصل تقديم فكرة، وإنما هي إيحاءات تُستمدّ من الواقع واللاواقع، يختلط فيها الحلم بالواقع، والرمز بالحقيقة، ويتشابك العنصران

---

[1] ينظر؛ مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربيّ. دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م، ص 102.

[2] محمد الكريم الكواز: البلاغة والنقد. ص 81.

[3] بشير تاوريرت وسامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر –دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية–. دار رسلان، دمشق/سوريا، د–ط، 2010م، ص 51.

[4] جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، تر: د. عباس صادق الوهاب، مراجعة: د. يوئيل عزيز. دار الشؤون الثقافيّة العامّة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق–بغداد، د–ط، 1987م، ص 33.

[5] ينظر؛ محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير. ص 13 و 25.

[6] محمد مفتاح: مجهول البيان. دار طوبقال، ط1، 1990م، ص 101. عن: عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي – دراسة سيميائية للشعر الجزائريّ–. ديوان المطبوعات الجامعيّة، المطبعة الجهوية بوهران، ط1، 1993م، ص 29.

ويتجمعان في حدقة اللاوعي"[1]، ذلك أنّ الأدب يمتاز بالعتمة التي تخيّم على ألفاظه ومعانيه معا، مما يضيء فضاء رحبا من الاحتمالات "بعضها ممكن، وبعضها ممنوع، أو بتعبير آخر، تشعبات بعضها ينمّى وبعضها يلغى."[2] فإذا كان اللفظ مركّبا هو الذي يقود للمعنى؛ فما الذي يحقق "اللامعنى؟

وإذا كان بعض المعنى ـ كما سبقت الإشارة أعلاه ـ من طِلاب المتكلّمين، وغير مدرك إلا من خاصة الخاصة، فإنّ اللامعنى ـ غير المدرك هو الآخر ـ من طِلاب المتلقين، ولكنه يمرّ بمدارج الأول بالضرورة، فلا يمكن الوصول إلى اللامعنى دون تحصيل المعاني المحتملة والمتعدّدة اللانهائية التي أجاءت المتلقّي إلى الاستسلام أمام نصّ (سحريّ) اجتمعت فيه المتناقضات والمتفقات جميعا تحت لواء عنصر واحد هو "اللغة" التي تندرج ضمن "النمط المعقّد لا البسيط"[3] مما يضفي على النص وجوّ التلقي نوعا من الإبهام.

فهل اللامعنى قصور في الأدب أم وصول إلى سدرة المنتهى في الإبداع والتلقي؟ وكيف انتقلت اللغة من أداة للإيهام.. إلى أداة للإبهام؟

2-2-3- اللغة.. من الإيهام إلى الإبهام:

من مزيّة اللغة التي تجمع بين اللفظ والمعنى، ثم تتعداهما في بعض الأحايين إلى اللامعنى أنها تمتلك زمام التلاعب بالأساليب كيفما اتفق، فيأتيها الفكر طوعا طيّعا؛ وهو ما لا حظناه مع طريقة السوفسطائيين في تمرير أفكارهم من خلال طابع "الإيهام" الذي أصبغوه على لغتهم في التواصل مع متلقيهم؛ إذ لم يكن ما وراءها غامضا غير مدرَك، وما كانت أساليبها فوق أفق المتلقي بحيث تستعصي على فهمه، بل كان يقع على ما يريدون كما رسموا وخططوا، فيُسقط ما دون ذلك. ولكنّ لغة الأدب المعاصر، ليست بلاغة فلسفة ولا سفسطة، إذ همها الأوّل والأخير تحقيق "الجمال" من خلال اتحاد أجزائه، وتلاحم شكله مع مضمونه ليضمن حياته وحيويته؛ ولأن

[1] عيد، دراسة في لغة الشعر: 13. عن: محمد الكريم الكواز: البلاغة والنقد. ص 83.

[2] محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير. ص 13.

[3] تاوريرت بشير: "مستويات وآليات التحليل الأسلوبيّ للنص الشعريّ". مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمد خيضر-بسكرة-، ع5، جوان 2009م، ص 181.

الجمال متمنّع في الأصل فإنه لا يدرَك إلا بعد نصَب، لذا فإنّ لغة النصّ الأدبيّ ترتفع بـ"إبهامها" لتشغل المتلقي بها دون أن تموّه أو تشوّه. وإذا كان "الإيهام" يقوم على تمرير المعنى المراد، فإنّ "الإبهام" يلقي بالنصّ إلى حلبة المتلقّي ليحصّل المعنى غير المراد، أو يصل إلى.. اللامعنى!

وإذا عمد السوفسطائيون إلى التحايل على المنطق والفلسفة حين عمدوا إلى متعلميهم فـ"دربوهم كيف يزيّفون الحقّ ويقبّحونه، وكيف يزيّنون الباطل ويحسّنونه"[1]، فإنّ الأدب لم يخضع يوما إلى قوانين المنطق والفلسفة، ولم تكن غايته التشويش والتضليل بقدر ما هو ارتقاء وتطوّر في مدارج القول، وتيه في غيابته بفعل المشارب المتعددة والمتداخلة؛ لذلك "رأى الشاعر أنّ التعبيرات والألفاظ القديمة لابدّ من أن تموت أو تصاب بالاستحالة، ... وكانت الرغبة في تغيير اللغة ناشئة عن الميل إلى التجديد"[2]، احتكاما إلى التغيير المتسارع في محيطه الذي ينتمي إليه، والذي يعجّ بالمتناقضات والأزمات التي يصعب أن يحتويها في كومة من الألفاظ المبتذلة، والمعاني المألوفة التي خدمت عصورا ماضية، وقصُرت عن الإحاطة بهذه التراكمات في جميع المستويات، لتقوم مقامها "الإشارة المعتمة"[3] التي تتناسب مع عتمة وتشابك الوضع المتأزم الذي يعيشه الإنسان المعاصر، فـ"تومئ وتلوّح، وتستند إلى... الانحرافات الموضعيّة والمعجميّة والدلالية والنحوية والتركيبيّة والاستبدالية... [و] تعتمد على التوسيع والتنويع الحدسيّ والتكثيف وإدماج الحدود."[4]

كلّ هذا يتجمّع في بؤرة لغة الأدب، ويختفي خلف نسيجها الظاهر الذي يتبدّى لبعضهم أنه مجرّد كلمات يتلو بعضها بعضا؛ فكيف لمن يحكم على هذه اللغة التي "تحجب في أحيان كثيرة أكثر من أن تظهر، وتخفي أكثر من أن تبيّن"[5] أن يتبيّن له خيط الجمال في نصّ تعتريه؟ إنّ هذا الإبهام ينقلب مرآة للغموض الذي جنى من القلق والاضطراب أكثر من أي مصطلح نقديّ آخر لارتباطه بجوهر العمل الإبداعيّ من حيث المبدع والنص والمتلقي، ويعود هذا القلق والاضطراب

---

[1] محمد الكريم الكواز: البلاغة والنقد. ص 193.

[2] إحسان عباس: فن الشعر. ص 93.

[3] جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق. ص 250.

[4] عاطف جودة نصر: النص الشعري ومشكلات التفسير. ص 151.

[5] محمد ربيع الغامديّ: "حضور الدلالة وغيابها (وجهة نظر لغوية في قراءة النص)". مجلة علامات، ذوالحجة 1421هـ/ مارس 2001م، ج 39، مج 10، ص 95.

في تحديد مصطلح الغموض إلى تعدد مستوى درجاته، وإلى الاختلاف في تحديد مفهومه، ومعرفة غايته وأهميته، كما تعود إشكالية تحديد مصطلح الغموض إلى مرادفاته اللغويّة الكثيرة مثل: التعمية والإبهام والاستغلاق والألغاز وغيرها من التسميات التي ربما يضلّل بعضها المتلقّي في تقدير أهمية المصطلح ومفهومه ووظيفته.[1]

ورغم ذلك، إلاّ أنّ هذه الظاهرة التي غلبت على الأدب المعاصر طغت وانتشرت فارضة نفسها على الأدباء والنقاد والقرّاء، من باب أنه "كلما ازداد الفنّ غموضا زادت فيه قوّة الإيحاء"[2]، فتراكمات العصر تقتضي كثافة التعبير، وكما أنه مثقل بالأعباء كذلك صار الأدب مجبرا على أن يحمَّل أوزارا لا يد له فيها، سوى أنه تأثر بها من حيث ندري ولا ندري، فابتعد عن اللغة التي "تشتغل على المقاربة لتقنع وتؤثّر"[3] إلى لغة "تعمد إلى المفارقة لتصدم، وتشتت المتلقي."[4]

لقد أصبحت اللغة بفعل ظاهرة الإبهام أو الغموض طاقة خلّاقة، "فمن الواضح أنّ الأعمال الشعرية العظيمة هي تلك ... التي تنتمي إلى شعراء يتيحون للغة أن تتحدث من خلالهم لتقول لنا شيئا"[5]، خاصّة أنّ من مزاياها التدرج في التعبير من درجة الشفافية إلى درجة الكثافة في تنقلات بعضها أرقى من بعض كلما ابتعدت عن القاعدة؛ وإنه لمن العبث أن يعمد المتلقي إلى الاكتفاء بالدلالات السطحيّة وهو يعالج لغة الأدب لأن خاصية اللفظ فيه أنه يتعرّى من الإشاريّة التي تحتكم إلى المعاني المعجمية المباشرة[6] ليصطبغ تارة بدلالات إيحائية يستطيع المتلقي القبض

---

[1] ينظر؛ دريد يحي الخواجة: الغموض الشعريّ في القصيدة العربية الحديثة. دار الذاكرة، حمص/ سوريا، ط1، 1991م، ص: 56... 66.

[2] روز غريب: النقد الجماليّ وأثره في النقد العربيّ. دار الفكر اللبنانيّ، بيروت، ط2، 1983م، ص 98.

[3] راوية يحياوي: "شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة –الكتاب 1، 2، 3 نماذج–". أطروحة دكتوراه، إشراف: د. صلاح يوسف عبد القادر. قسم الأدب العربيّ، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 436.

[4] المرجع نفسه. ص 436.

[5] سعيد توفيق: مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل. ص 65.

[6] ينظر؛ محمد محمد يونس علي: المعنى وظلال المعنى –أنظمة الدلالة في العربيّة–. طبعة مزيدة ومنقّحة، دار المدار الإسلاميّ، بيروت/ لبنان، ط2، مارس 2007م، ص 98 وما بعدها.

عليها غالبا، وتارة أخرى بدلالات هامشية واسعة النطاق تبتعد عن جو الإيحاء لتلامس ما تمليه عليه نوعية ثقافة المفسّر، ودقة نظره، وزاوية إفادته، على مختلف الاتجاهات والثقافات.[1]

وسواء أكانت ظاهرة الإبهام مثيرة للجمال، أم مدعاة للوقوف والتروّي فإنها تؤدّي دائما إلى تلك الصدمة التي تغلّق على المتلقي الأبواب، وترجع بالأدب إلى البنية المكتفية بذاتها، فيصبح "النص الأدبيّ عصيّا على الدراسة"[2]؛ فإذا رآه المتلقّي كتلة "من مواقع إدهاش، ونظم لذيذ المآخذ، ومن مجاز ومخيال لافت"[3] للوهلة الأولى، فإنه سرعان ما يعود أدراجه حين يسعى إلى الخوض في غماره، للوقوع على اليقين، فإذا به يجد السراب؛ وها هنا ينقلب الإبهام على الناص تحديدا إذا ما كان يرمي من خلال كل ذلك إلى فكرة معينة، فيصاب بالإخفاق.[4]

ومن ثمّ، فما هي الطرق التي تجعل لغة الأدب غامضة مبهمة مستغلقة؟ وما هي الكثافة التي تعتلي كلّ طريقة لتحقق الغموض؟ وهل هناك تفاضل بين هذه الطريقة وتلك في رسم معالم هذه الظاهرة؟

[1] ينظر؛ محمد حسين علي الصغير: نظرية النقد العربيّ. ص: 55... 61.

[2] راوية يحياوي: "شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة". ص 364.

[3] عميش عبد القادر: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل. ص 123.

[4] ينظر؛ محمد محمد يونس علي: المعنى وظلال المعنى. ص 181.

2-2-4- سُبُل الإبهام:

إنّ السبل التي يتوسلها الإبهام لتلبّس الأفكار في الأدب عصيّة القبض هي الأخرى، تماما مثل الظاهرة التي تنتمي إليها؛ كما أنها . فضلا عن كونها عصية . متعددة الأشكال والصور بحيث لا يمكن أن نحصرها في دراسة مختصرة تقع فقط على النقاط العريضة، والإشارات العارضة؛ لذلك سنكتفي ها هنا بسبيلين بارزين في تحقيق الإبهام هما: الرمز والصورة البلاغية.

2-2-4-1- الرمز:

من المتعارف عليه لدى أغلب الدارسين أنّ "اللغة غابة من الرموز"[1]؛ وإذا وقفنا على مصطلح "الرمز" المذكور في المقولة من حيث المفهوم والتركيبة وجدناه يبتعد أشواطا عن الألفاظ اللغوية المستمدّة من القواميس، والتي دار حولها الجدل حثيثا فيما يخصّ مدلولاتها الظاهرة والباطنة؛ إنّ الرمز كلّ يتضمّن بعضا من كلّ شيء؛ هو "عمل ذهنيّ تشترك فيه طاقات باطنة في ذات الشاعر يتخذ الرموز محاولة للتعبير عنه... ليس إشارة لشيء سرعان ما ندركه، وإنما هو أداة لتفجير كل طاقات المعاني المترسبة في الشعور واللاشعور، عن طريق الوجدان أو تكثيف الانفعال."[2]

يتبدّى من خلال ذلك، أنّ الرمز وطيد الصلة بالجانب النفسيّ للأديب، حيث يجد فيه الملاذ الأخير بعد أن تخيبه الألفاظ العادية والمألوفة التي ما عادت تشبع حاجته الفكرية وأثقاله النفسيّة؛ فيبحر في ماضي الأمم ليختار الرمز هذا أو ذاك حين يلفيه مناسبا للحمولة التي يعرضها عليه ونقلها بأمانة إلى خارج عوالم الشاعر[3]؛ الرمز سمتُ البوح المستور.

ومما يستوقفنا في مجال الرمز أنه ليس لفظا مبتكرا، ولا خارجا عن إطار قواميس اللغة أو المجالات الأخرى التي تحيط بالأديب، بل نجده غالبا اسما من أسماء الأعلام، أو المدن، أو المعارك الشهيرة، أو شيئا تابعا لشخصية من الشخصيات المعروفة تحمل في طياتها قصة ومغزى، وغير

[1] محمد الكريم الكواز: البلاغة والنقد. ص 81.

[2] عيد، دراسة في لغة الشعر: 12. عن: المرجع نفسه. ص 82.

[3] أحمد قيطون: "الرمز والتحديد المستحيل". مجلة مقاليد، كلية الآداب، جامعة بشار، ع1، جوان 2011م، ص 115.

ذلك من أنواع الرموز التي يمكن أن نصادفها في الإبداعات المعاصرة،[1] لكنّ ما يعطيه هذا الوزن والأثر هو اختصاره لقصة الشخصية المعروفة، أو الشيء المتعلق بها، أو تلك المعركة التي خلّدت في التاريخ، في كلمة واحدة تستدعي الاستحضار والإسقاط؛ فـ"قد تتراكم على الكلمة بعض الدلالات الهامشيّة الاجتماعيّة بسبب عامل الزمن بما يحوي من أحوال وظروف ثقافية وحضارية واجتماعية، فتكتسب قوّة إيحائيّة، وتصبح أداة معينة للشعراء في التعبير عن تجاربهم معتمدين في ذلك على الظلال التي تحيط بالكلمة، والأبعاد التي اكتسبتها عن طريق بعض الأحداث التي مرّت بها."[2]

إنّ الرمز بهذا المعنى أرقى درجة من اللفظ اللغويّ العاديّ الذي يجهده أحيانا المبدع بألوان الإيحاءات والدلالات الهامشيّة، ولكنّه في الوقت نفسه وسيلة لزيادة حدّة الإبهام، وإدخال النصّ في ظلمات بعضها فوق بعض؛ ذلك أنّه يدخل تجارب يفصل بينها الزمن واللغة والتفكير فصلا واضحا في وحدة تمتزج فيها كل هذه العناصر فتتراكب الأفكار، وتتداخل المضامين، وتختلط التجربة الأصل بالتجربة الفرع، كما تعتمل فيها النوازع والاتجاهات، فينقلب الأدب إلى معرض للماضي والحاضر، واستشراف للمستقبل في كل هذا وذاك، و"تحقق له الأساطير الربط بين المصائب الأزلية للإنسان ورهانات الإنسان المعاصر"[3] على أساس أنّ الأساطير حقل خصب للرموز متعدّدة المصادر والتركيبة والهدف، مما يزيد من درجة الكثافة التعبيريّة، ويرفع وتيرة الإبهام إلى أقصاه؛ لهذا "يعدّ الرمز الأسطوريّ الأكثر شيوعا... إذ يحيل على دلالات متنوعة، اقتبسها الشاعر العربي من أكثر من نبع، فبعضها من الحضارة اليونانية، وبعضها من الحضارة البابليّة، وأخرى من التراث العربيّ القديم، فنجد في شعرنا توظيف "سيزيف" و"أدونيس" و"سوبروس" ونجد أيضا "عشتار" و"تموز" و"العنقاء" و"آمون" ونجد "عنترة" و"امرؤ القيس" و"خالد بن الوليد" و"زرقاء اليمامة" و"الحسين بن علي رضي الله عنه" وغيرهم."[4]

---

[1] ينظر؛ محمد محمد علي يونس: المعنى وظلال المعنى. ص 217.

[2] المرجع نفسه. ص 216.

[3] راوية يحياوي: "شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة". ص 143.

[4] السحمدي بركاتي: "الرمز التاريخيّ ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي". مذكرة ماجستير، إشراف: د. معمر حجيج. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2009/2008م، ص 42.

أما بالنسبة للأسباب التي أدت إلى تبني الرمز لغة حديثة في الأدب، فهي عديدة منها "ضيق المعجم اللغويّ نفسه، وعدم كفايته في التعبير عن كل رغبات الإنسان، وازدياد مطالبه الروحية [أو] محدودية العالم الخارجيّ وتصلّبه في الزمان والمكان بالقياس إلى رحابة الفكر الإنسانيّ، ومرونته واتساع خياله"[1]؛ لم تعد الألفاظ تكفي المبدع المعاصر إذن في الإحاطة بأفكاره التي لا حد لها ولا رادّ. بيد أن هناك من يرجع اللجوء إلى الرمز في التعبير إلى الرغبة في التجديد للخروج من المتداول المعروف[2] لنفث الحياة في لغة الأدب التي ما عادت تحظى بجاذبيتها الأولى، فسقطت من برجها العاجي؛ إنّ الرمز بهذا المعنى، إسعاف للّغة.

وسواء أراد المبدع البوح، أو الإسعاف، أو الإخفاء، فإنّ الرمز يبقى وسيلة تؤدي إلى الإبهام في كل الأحوال، لأنه "أسلوب يتضمن التلميح والإشارة بدل الكلام، ويبتعد عن الشرح والإطناب"[3] حين يعتمد على لفظة واحدة تشعّ على زوايا متعددة، وتختزن في طياتها اختصارا لحضارات وسير.

[1] عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربيّ المعاصر. منشورات التبيين، الجاحظيّة، الجزائر، 2000م، ص 07./ وينظر؛ السحمدي بركاتي: "الرمز التاريخيّ ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي". ص 08.

[2] ينظر؛ لباشي عبد القادر: "الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس –دراسة تحليلية دلالية–". مذكرة ماجستير، إشراف: د. علاق فاتح، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، بوزريعة/ الجزائر، 2005/2004م، ص 40. وينظر كذلك: السحمدي بركاتي: "الرمز التاريخيّ ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي". ص 08.

[3] السحمدي بركاتي: "الرمز التاريخيّ ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي". ص 11.

2-2-4-2- الصور البلاغية:

من المعلوم أن الصورة البلاغية في أية لغة، غالبا ما تجمع بين الألفة والغرابة في التركيب إلى حدّ ما، كما الحال بالنسبة للتشبيه والاستعارة؛ نقول "إلى حدّ ما" لأن الغرابة التي كانت بعض الأشكال البلاغية تقوم عليها في وقت ما أضحت مع تكرارها على النمط نفسه خاضعة لعنصر "التشبّع"، ومن ثمّ "مبتذَلة"! الأمر الذي استدعى طرائق أخرى تشكّل الغرابة، وتعزّز الإمتاع في التواصل؛ ومن ذلك: الجمع بين المتناقضات، الانحراف الأسلوبيّ، السياق غير المتوقَّع... وغيرها من الطرائق التي تحدث مفاجأة في ذات المتلقّي، وتضعه في خيبة انتظار جمالية!

وتتمايز التعابير اللغوية فيما بينها درجاتٍ تبعا لكثافتها كما سبق الذكر، وإذا ركّزنا على مفهوم ما يسمى "الصورة البلاغية أو الشعرية أو البيانية" في الدراسات العربية القديمة فسنجدها نوعا من التعابير التي "تستقي حيثياتها من علم البيان كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية وغيرها."[1] وبذا فهي تخرج عن كونها أشكالا توصل المعنى فقط، إلى كونها طلاوة تساهم في إراءة المتكلّم سبل الإيصال المختلفة وأساليبها النافذة؛ إذ ليس من يقدّم الفكرة على طبق من ذهب إلى متلقيه كمن يزيده إيضاحا وتأكيدا بوساطة تشبيه بديع أو استعارة لافتة؛ ذلك أن "الألفاظ أجساد"[2] كما ذكر صاحب "الصناعتين"، وكم في الأجساد من اختلاف في الصنعة والهيئة رغم أن وظائفها تتشابه! فكذلك هي اللغة تؤدي الدور التواصلي ذاته رغم أن أشكالها تتفاوت شفافية وكثافة.. إلا أن هذا الدور زئبقيّ إذا ما تدخّلت الناحية الدلالية للصورة فضلا عن ناحيتها الجمالية؛ فقد تزين المعنى وتزيده إشراقة، كما قد تعيبه وتفسد جوهره إذا فقدت الإحكامَ!

لكن هل بقيت الصورة البلاغية على هذه الدلالة التقليدية في الدراسات الحديثة؟

---

[1] المعجم المفصّل في الأدب: 591. نقلا عن: عبد العزيز بن صالح العمار: التصوير البيانيّ في حديث القرآن عن القرآن _دراسة بلاغية تحليلية_. _دراسة بلاغية تحليلية_. سلسلة الدراسات القرآنية، سلسلة محكّمة تصدر عن جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم، ط1، 2007م، ص 09.

[2] أبو هلال العسكري : الصناعتين _الكتابة و الشعر_، تح: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984م، ص167.

لقد تحوّلت النظرة إلى الصورة البلاغية من حيث الماهية والتشكّل والانتماء في الدراسات الحديثة، فصار مفهومها "يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تَعوَّدنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعَروض والقافية والسَّرد وغيرها من وسائل التعبير الفنِّي".[1] ولم يعد قاصرا على جزئيات تتوزّع على مستوى السياق النصّي؛ بل الصورة هي كلّ ما يمكن أن يخرج باللغة من الرتابة و"تحويلٌ لما هو مألوف ومستعمل من الكلام إلى لغة مجازية واستعارية وبلاغية خارقة لما هو عادي. ومن ثم، فالصورة هي عملية تحويل وتغيير وتعويض واستبدال، وتتم هذه العملية على المحورين المتقاطعين: المحور الاستبدالي الدلالي والمحور التأليفي التركيبي، اللذين يساهمان في تحقيق الوظيفة الشعرية حسب رومان جاكبسون.(R.Jakobson)."[2]

ومن ثمّ، فقد أصبح يُنظر إلى الصور في اللغة على أنها كثافة تعبيرية ينتجها تضارب النص الحاليّ مع اللغة المعهودة المتداولة، من خلال الدقة في اختيار عناصرها من المعجم اللغويّ، والتوفيق في رصّها إلى بعضها لتخليق المعنى المراد توصيله بطريقة خاصّة. واعتمادا على ذلك، فليست الصورة دائما تدخل في إطار ما يُصطلَح عليه تشبيها أو كناية أو غيرها من الصور التي تندرج ضمن "علم البيان" في الدراسات العربية القديمة، بل قد تكون شكلا آخر لا إلى هذا ولا إلى ذاك؛ شكلا من "التعبير الجديد والجيّد" الذي يضمن الكثافة التعبيرية والدقة التواصلية.

❖ اشتراكٌ في السَّنَن واختلاف في الأسلوب:

تتوقّف اختيارات المتكلّمين على "النمط اللغويّ المشترك"[3] بينهم ومتلقيهم، والذي يقوم على معجم واحد ينهلون منه ما يشاؤون من ألفاظ وتراكيب للتعبير عن حاجاتهم وأفكارهم؛ والتواصل فيما بينهم. فإذا كانت اللغة المستعملة في التواصل واحدة ومعروفة القواعد والأساليب لدى الأطراف المتواصلة، فإنّ هذا الأمر يضمن مبدئيّا نجاح عملية التواصل من خلال انتقال

---

[1] محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص10.

[2] جميل حمداوي: "من أجل تصنيف جديد للصور البلاغية". موقع دروب (قربى العلم والثقافة والأدب)، ركن مقالات، تاريخ النشر: 04 ماي 2012،
http://www.doroob.com/?p=15631http://www.doroob.com/?p=15631.

[3] ينظر؛ محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا. ص 21.

الفكرة من المتكلم إلى المتلقي؛ لكنِ المتكلمون ليسوا سواءً في طريقة الاختيار من هذا المعجم المشترك؛ فقد نجد فكرة واحدة متعدّدة المشارب التعبيرية ومختلفةً فيها اختلافَ أصحابها مستوى وعمقا، مما يستدعي نوعا من التركيز الإضافيّ من لدن المتلقّي وشروطا معيّنة في تلقّيه؛ حيث إنّ ميزة الصورة البلاغية الخاصّة تجعلها تندرج "داخل دائرة (المعاني اللطيفة)، وهي دائرة تتطلّب في الصياغة نوعا من الكثافة التي يتوقّف عندها الفكر _فكر المتلقي_ فينشغل بها انشغالا متوتّرا."[1]

إنّ تشكيلة الصورة البلاغيّة مهما كان نوعها، ومهما اختلفت صيغتها بين النظرة القديمة والحديثة، تبقى خاضعة لأثر التدرج الدلاليّ وإنْ في النوع الواحد، بلهَ الأنواع المختلفة فيما بينها؛ ويرجع ذلك إلى الاختلاف في الأسلوب الذي تقوم عليه داخل المعجم اللغوي الواحد؛ "ثمّ إنّ ما طريقه التأوّل يتقاوت تفاوتا شديدا، فمنه ما يقرب مأخذه ويسهل الوصول إليه ويعطي المقادة طوعا، حتى إنه يكاد يداخل الضرب الأول الذي ليس من التأوّل في شيء... ومنه ما يدقّ ويغمض حتّى يُحتاج في استخراجه إلى فضل رويّة ولطف فكرة."[2] وفي هذا إشارة إلى التفاوت في مقدار الفهم ودرجته وزمنه تبعا لطبيعة الصورة البلاغيّة ونوعها، فليس التشبيه كالاستعارة مأخذا، وليس أحدٌ منهما كالكناية والمجاز المرسَل.

ضف إلى ذلك أنّ المسار الذي تنهجه اللغة الأدبيّة منذ القديم، يهتدي بنوع من التغيّرات، والتعديلات التي يمارسها عليه أصحابها في كل زمان ومكان؛ الأمر الذي ينبئ عن سلّم افتراضيّ تخضع له هذه اللغة من حيث جمالياتها، يشير إلى تفاوت بين صورها من حيث الأداء والكفاءة والأثر؛ فيغدو بعضها فوق بعض، ويصل الأمر ببعض الصور إلى النزول إلى الدرجة الصفر من القول بعد أن كانت في زمن مضى من أرقى الأداءات، لتدخلَ في إطار ما يسمى "الصور الخامدة (métaphores éteintes)"[3]!

❖ الصورة البلاغية بين التشكيلة القديمة والحديثة:

[1] محمد عبد المطّلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ. الشركة المصريّة العالميّة للنشر _لونجمان_، مطابع المكتب المصريّ الحديث، القاهرة، ط1، 1995م، ص 241.

[2] عبد القاهر الجرجانيّ: أسرار البلاغة في علم البيان، تح وتع: سعيد محمد اللحام. ص 57.

[3] جميل حمداوي: "من أجل تصنيف جديد للصور البلاغية". http://www.doroob.com/?p=15631

لم تعد الصور البلاغيّة على الشاكلة ذاتها في الإبداعات الحديثة مقارنة بنظيرتها القديمة، إذ غدت قائمة على مقدار كبير من التخليق الذي ينفخ في اللغة روحا مغايرة لما درج عليه الأوّلون في التوصيف والتجسيد، وإن كانت جميعها موجّهة إلى متلقّ بكل ما تتضمنه من حمولة مضمونية وشكليّة؛ حتّى إنّ تصنيفات الدراسين لها اختلفت عما عهدناه، وأصبحنا نسمع بمصطلحات جديدة تتزاحم كتزاحم الصور المخلَّقة ذاتها؛ إذ نجد "صورة المشابهة (التشبيه والاستعارة)، وصورة المجاورة (الكناية، والمجاز المرسل، والمجاز العقلي)، وصورة الرؤيا (الرمز والأسطورة)، وصورة الائتلاف (التوازي، الجناس، والتشاكل، والتكرار، والمماثلة، والتكافؤ، والتناسب، والتعادل، وتشابه الأطراف...)، وصورة الاختلاف(الطباق والمقابلة...)، وصورة السيمياء (الأيقون، والإشارة، والعلامة، والمخطط، والعلامات البصرية...)، وصورة الإحالة (التضمين، والتناص، والاقتباس،...)."[1] ومن ثمّ، تداخلت رؤى جديدة مع الرؤى القديمة، وتلبّست إثرها بعض الأشكال البيانيّة لَبوسا يهيِّئُها لأن تكون أكثر إيحاء، وأبعد منظورا، وأثرى تأويلا، وأدعى لتداعي مختلف الإسقاطات وتواتر الأبعاد.

وقد يكون التغيير الذي طرأ على بعض الصور القديمة جزئيّا، كما في التشبيه الذي كان يقوم قديما ــفي الغالب الأعمّ_ على الاتحاد الكبير بين الطرفين، ووقوع اختيار المبدع على المشبّه به الأكثر اقترابا من الطرف المشبَّه؛ فكان أنّ وجوه الاشتراك تتبدّى للمتلقّي لأوّل وهلة، وترسم له معالم الصورة؛ على أنه أصبح يقوم مؤخّرا _أي التشبيه_ على "إيجاد عناصر الاشتراك انطلاقا من مواطن الاختلاف."[2] وفي قول الشاعر:[3] كلُّ الثمار على حقولكِ أحرفٌ

دلالة مباشرة على ذلك، حيث نجد طرفيْ التشبيه البليغ (الثمار –مشبّه–/ أحرف –مشبّه به–) على درجة من الابتعاد الذي لا يلقي على بال المتلقي مجرّد التفكير في اجتماعهما من خلال تقاطعات معيّنة؛ ليأتي الشاعر بنوع من التبصّر الذي يرفعه درجات عن المتلقي، فيجعل بين

[1] المرجع السابق. http://www.doroob.com/?p=15631

[2] لخميسي شرفي: "جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي". مجلة قراءات، العدد 2011، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ص 06.

[3] ديوان عبد الله العشي؛ عن المرجع نفسه، ص 05.

المتنافرات علاقات! في طريقة تستحضر جمعا من التأويلات التي تستوعبها التركيبة الجديدة لصورة التشبيه.

وإذا كان التغيير في التشبيه يضطلع بالجزئيات، فإنّه في الاستعارة قد يتعداها إلى أكثر من ذلك؛ انطلاقا من كون هذا النوع أرفع درجة عند الدارسين من النوع الأول الذي هو التشبيه؛ إذ "يأتي عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة في التشبيه، يعمل كل منهما بذاتية وتفرّد، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء _حتى المتنافرة_ في وحدة."[1] ولذلك نعتها أرسطو بـ"آية الموهبة."[2]

فقد كانت معظم الاستعارات تستقي من البيئة المحيطة التي لا تتعدّى المعطيات الملحوظة والمحسوسة ألفاظا معهودة وتشكيلات متجانسة فيما بينها لا تبعث المتلقي على كثير مكث، أو فضل تفكّر بمجرّد تحليلها وفتح مغاليقها؛ ذلك أنها كانت تنمّ عن البيئة وخصائصها، أكثر مما ترتبط بالموقف الشعوريّ، والنسيج النصّيّ ككلّ إلاّ فيما ندر؛ فنجدهم يستعيرون لليل اللباس كما عند *امرئ القيس*: "وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ"[3]، وهي ذات الاستعارة التي تتجسد في ثنايا القرآن الكريم: "وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا"[4]؛ كما نجدهم يستعينون بالوحش والطير والغزال، وغير ذلك مما درج عليه العرب قديما في بناء استعاراتهم، ليعبّروا عن الموضوع بما هو مألوف لدى المتلقّي في بيئته، فيكون كل ذلك من وراء القصد، وتصبح البيئة في خدمة الصورة، والصورة في خدمة المتلقي.

لقد أصبحت الصور المعاصرة أكثر عمقا، وأحكم بناء، وأكثر ارتباطا ببعضها لرسم الموقف الشعوريّ، أو المشهد المقصود؛ فإما أن تتّحد الاستعارة والتشبيه والكناية في عملية الإبلاغ، لتولّد

---

[1] عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري _دراسة في النظرية والتطبيق_. دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1984، ص 96. عن: المرجع السابق. ص 09.

[2] أرسطو: فن الشعر، تر: محمد شكري عياد. ص128.

[3] ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي. دار الكتب العلمية للنشر، بيروت–لبنان، ط 5، 2004م، من موقع: المكتبة الوقفية www.waqfeya.com/book/php?bid=3073 ، تايخ الإضافة للموقع: 2009/10/24، ص 117.

[4] سورة النبأ: 10

طابعا جماليا مكثّفا أدعى للتمحيص والتدبّر؛ أو تنفرد صورة واحدة _كما في القديم_ بتقديمه؛ لكنه تقديم يأخذ في المقام الأول الصبغة الجماليّة قبل الإيصاليّة، الأمر الذي يحبسها داخل دائرة الإبهام في كثير من الأحايين.

بين الرمز والصورة، وسبل أخرى لم يسعفنا المقام لذكرها، علّق النص الأدبيّ، وأرجئ إلى أجل غير مسمى، فكان الانغلاق، واحتيج إلى.. منافذ.

2-3- المنافذ.. ومعارج التلقي

سنركّز في هذا المبحث الأخير على الجانب السلبيّ . في الغالب الأعم . الذي يمثله كل من النصّ والمتلقي، أكثر من الجانب الإيجابيّ الذي تمثلناه في المبحث الثالث من الفصل الأول، حينما عرجنا على تحول الرؤية من الخداع إلى الإمتاع فيما يخصّ لغة النصوص وأثرها على المتلقين، من خلال الوجه الجماليّ الذي ارتسمته الأسلوبية والشعرية في تلك النصوص، والتي تنمّ عن مقدرة بالغة للملقي في توجيهه للمتلقي حيثما شاء بفضل استخدامات لغوية غير مألوفة. أمّا الجانب السلبيّ ها هنا فيقع على النصّ تحديدا في غياب صاحبه، حيث يصبح هذا النصّ هو مصدر الإشعاع بالنسبة للمتلقي الذي يجد نفسه محاصرا بطابع الغموض أو الإبهام ممّا يصعّب عليه مهمّة قبض المعنى التي هي نهاية وغاية كل دارس ومتلق؛ فمدار الأمر في هذه النقطة حول قضية "المعنى واللامعنى" المنبعث من ثنايا غموض النص، وليس الأمر متعلقا بالشكل الجماليّ له. ثمّ إنّ هذا المبحث سيركّز أيضا على "مأزق المتلقي" في خضمّ هذه القضايا الشائكة التي تجبره على تحمّل إشكاليتين عويصتين، تتعلق إحداهما بتمنّع الشكل حدّ الاستغلاق، مما ينتج بالضرورة صعوبة الاستنطاق، أو إيجاد المنفذ الذي من خلاله نستطيع أن نقف على معنى ما.

ولكنّ ذلك لا يعني أنّ ما سنقدم على بيانه يُغفل بعضا من النقاط الإيجابية في علاقة النص مع المتلقي، خاصة مع نظريتيْ التلقي ونقد استجابة القارئ الغربيتين اللتين وقفتا حثيثا على ماهية المتلقي ودوره في استنطاق النصوص. وعليه، فإنّ ما سنناقشه في هذه الحالة . تحديدا . يكمن في عملية "الفهم" التي تمثّل أوّل خطوة ومرحلة يمرّ بها المتلقّي في علاقته وتفاعله مع النص، ولا نعدوها إلى غيرها على اعتبار أنّ المرحلة الموالية التي هي "التأويل" سوف تعالَج باستفاضة في الفصل الثالث من هذا البحث.

هذا، وإنّ ما جادت به قرائح الدارسين العرب القدامى لم تشمل حيّزا كبيرا من هذا المبحث إلا في بعض المواضع المعدودة . كما هو الأمر في الفصلين السابق واللاحق . لكون الدراسة منطلقة من ملامح النظرية المكتملة في الدرس الغربيّ تحديدا، ومن ثمّ، فإنّ ما سيرد بين

الفينة والأخرى من إشارات تراثيّة لا يعدو كونه تدعيما للأفكار المطروحة أو مرورا خاطفا بمحطات الاختلاف في بعض المنظورات.

وبين النص، اللغة الغامضة والمعنى، ثمّ علاقة كلّ ذلك بالمتلقي سلبا وإيجابا تدور أسئلة نحاول فيما سيأتي بيانه الخروج بتصوّرات تكشف حقيقة هذا وذاك؛ وعليه:

فهل الإبهامُ في اللغة في صالح النص أم أنه ضده؟

وهل تحجب اللغة المعنى؟ أم المعاني؟ أم.. اللامعنى؟

وهل المعنى الذي تحجبه هذه اللغة من صنع المؤلّف؟ أم النصّ؟ أم المتلقي؟

وماذا عن المعاني الأخرى؟

وإذا تعلّق الأمر باللامعنى؛ فما جدوى الحُجُب؟!

2-3-1- الإبهام.. رِفعةٌ أم حِطّة؟

إنّ من الخصائص التي حصل في شأنها الإجماع من طرف الدارسين للغة الأدب أنّها ليست سهلة طيّعة في معظم الأحايين، والأكثر من ذلك أنّها تتنزّل في بعض المواضع منازل لا قبل للمتلقي بها، فتبتعد عنه درجات من خلال طابعها المبهم؛ "أوَ ليس فيها أصوات أو مزيج من كلمات وأصوات أو كلمة واحدة مكتوبة بكيفيّة ما، أو جمل مُزِّقت شرّ ممزّق؟"[1] ولأنها كذلك، مثّلت قضيةَ جدل وأخذ وردّ بين الدارسين منذ القدم، فكيف بالمتلقي العاديّ يتلقفها ويجد نفسه مجبرا على تحليلها؟! وحتّى الدارسون أنفسهم كانوا طرائق قِددا حينما نظروا إليها كلّ من زاويته واعتمادا على توجّهه؛ لذا اختلف اللسانيون عن الأسلوبيين عن البلاغيين والنقاد في تناولها والحكم عليها؛ "فمعيار أولئك اللسانيين [مثلا] هو أنّ التركيب المفيد إما أن يكون ثنائيا اسما وفعلا... أو ثلاثيّا اسما وفعلا وملحقات، ولذلك فإنّ أولئك اللسانيين تنتابهم الحيرة أمام وجود الفعل وحده، أو الاسم وحده، أو الأصوات المبعثرة"[2] لأنها لا تتوافق مع طبيعة القواعد التي بها يؤمنون، وعليها يعتمدون في دراسة تشكيلة اللغة المستعملة في التواصل.

إنّ ما يثير حفيظة هؤلاء وغيرهم ممن تبنّوا الموقف ذاته، أن الدارسين يعكفون سنين لتلقيننا قواعد اللغة التي تصبح بفعل التشديد الممارس في تلقينها شبه مقدّسة، لا يمكن تجاوزها أو مخالفتها، ثمّ نكتشف في النهاية أنّ الإبداع تمرّدٌ عليها! من خلال تلك الجمل الممزّقة والأصوات المبعثرة؛ إنّ "النماذج اللسانيّة بمختلف مشاربها تقف مستهزئة بها، ولا ترى من المفيد ضياع الجهد والتفكير فيها، إذ هي لغة أطفال أو هلوسات غير عاديّين، وإذا قبل هذا المنظور اللسانيّ فإنه ليس من المعقول أن يبعد المحلل الأدبيّ هذه الأنواع من الخطاب"[3]، لأن اللسانيّ فاته أنّ هدف اللغة الإبداعيّة ليس التواصل كما الحال بالنسبة للغة العاديّة، بقدر ما هو تشويش التواصل وبعث الجمالية محلّه؛ فـ"الأديب (وهو يستخدم اللغة استخداما فنّيا) حرّ في ممارسته للغة، لا يخضع لما توقف عنده المجتمع اللغويّ، سواء ذلك في إفادته من المفردات، أم التراكيب، أم الأساليب، إذ ينشئ استعمالات جديدة خاصة به في كل ذلك، فاللغة بيد الأديب، ليست وسيلة لنقل

[1] محمد مفتاح: النصّ –من القراءة إلى التنظير-. ص 95.

[2] المرجع نفسه. ص 93.

[3] المرجع نفسه. ص 94.

الأفكار، هي نقل فنّي خاصّ، وابتكار للجمال خاص بمن ابتكره، ولا يمكن للخلق الفنّيّ أن يحافظ على سمة الابتكار إلاّ إذا خرج عن الإطار العامّ الذي يعبّر من خلاله كلّ متكلّم بهذه اللغة."[1]

لقد أجمع دارسو الأدب أنه مجال قوامه "انفتاح النصّ على الغريب... والمخالف للعادة... [و] من شأن الإغراب أن يكون خصيصة النصّ الأدبيّ كيفما كان جنسه"[2]، لذا فإنه من العبث أن يظنّ أحد أنّ لغته تنطبع بميزة الدنوّ (التقريب والتوضيح)[3]. إلّا أنهم اختلفوا في تقدير الميزة الضدّ التي هي "الإبهام"، فميّزوا بين ما هو خادم للنص وما هو معول هدم بالنسبة لطبيعته ووظيفته ومكانته؛ إذ ليس كلّ نصّ غير مفهوم، أو متضمن لتلك التشكيلة التي نعتها اللسانيون بالهلوسات ولغة الأطفال يدخل في باب الجماليّة ويتربّع على قمّة الأدب؛ ذلك أنّ من النصوص ما هو فعلا خدشٌ لوقار الأدب وخصوصيته، لا مزيّة.

لقد "فرّق نقّاد العصر بين الغموض والإبهام حين قالوا: إنّ الإبهام يرتبط بخلل في النموّ وتركيب الجملة، في حين أنّ الغموض "صفة خياليّة" تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقيّة، أي قبل مرحلة الصياغة النحوية"[4]؛ ومعنى ذلك أنّ الإبهام متعلّق بالجانب الصيغيّ، بينما يتعلق الغموض بالجانب المضمونيّ الذي يحاول المبدع بلورته في نصّه؛ وهذا ما يشير إلى أنّ الغموض لا يتأتى بالضرورة من صعوبة اللغة على مستواها الشكليّ بقدر ما يتأتى من خلال المفاهيم التي يمكن أن تستحضرها هذه اللغة حتى وإن كانت سهلة اللفظ، ليّنة المأخذ.

---

[1] محمد الكريم الكواز: النقد والبلاغة. ص 79.

[2] عميش عبد القادر: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل. ص 120.

[3] ينظر؛ المرجع نفسه. ص 93.

[4] انظر: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربيّ المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية–. الطبعة الخامسة (القاهرة: المكتبة الأكاديميّة، 1994م)؛ عن: عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب: البلاغة والأثر النفسيّ –دراسة في تراث عبد القاهر الجرجانيّ–." أطروحة ماجستير، إشراف: د. صالح سعيد الزهرانيّ. كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2002م، ص 108.

الإبهام إذن "ينتج عن الالتواء في التركيب؛ لأن الأديب لم يستطع أن يبيّن عن تجربته بالصورة التي تجب"[1]، لذا فإنّ هذا الخلل يستطيع المتلقي العاديّ أن يحصيه لأنه من الأشياء المتعلقة بقواعدية اللغة التي يعرفها العام والخاص، والتي أشرنا إليها في مستهل هذا العنصر حين الحديث عن نظرة اللسانيين للغة الأدب؛ ويصبح حينها الإبهام شكلا من التعقيد الذي "لا يفتح لك طريق المعنى، وإنما يسعى إلى تشويشك، وإيذاء معرفتك وفكرك نحوه، مما يجعلك تنفر منه ولا تستجيب له."[2] وإذا كان بعضهم قد عدّ "اللغة مصدرا للالتباس ولتشويه الواقع وللتدليس على الناس"[3]، فهذا لا ينطبق على صبغة الإبهام التي تحبس المعنى على المتلقي، فلا يدري إن كانت اللغة مشوّشة ومدلّسة، أم غير ذلك.

الإبهام وسيلة لدرء القصور، "يعتمد على التلاعب باللغة لتحقيق غاياته... وقصارى ما يستطيعه هو، فقط، الوصول إلى معرفة أصبحت متوفّرة عبر وسائل أخرى"[4]، وهو في ذلك شبيه بلغة السفسطة التي تروم الخداع، إلاّ أن الفرق بينهما أنّ إبهام هذه الأخيرة لا يجعل المعنى المتضمّن فيه ممتنع الفهم، على عكس الأولى التي يشكّل فيها التلاعب مغلاقا للفهم؛ "إنه يُحوج النفس إلى طاقة ومجهود زائد عن حدود الرؤيا، ثمّ لا تظفر بعد كلّ هذا البذل بشيء يدخل عليها المتعة والأريحيّة."[5]

أمّا الغموض فليس تشويشا للدلالات المرجعيّة للغة، بل تعال وسموّ عليها بشكل "يعتمد على تكثيف اللغة... وعلى استخدام الصور التي تتكوّن داخل سياق النص، مما يصرف المتلقي

[1] عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب: البلاغة والأثر النفسيّ". ص 108.

[2] المرجع نفسه. ص 106.

[3] محمد مفتاح: النص –من القراءة إلى التنظير–. ص 75.

[4] جين ب. تومبكنز: "القارئ في التاريخ –تغير شكل الاستجابة الأدبيّة–." ضمن: جين ب. تومبكز: نقد استجابة القارئ _من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيوية_، تر: حسن ناظم، علي حاكم. مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، طبع بالهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميرية. ص 375.

[5] عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب: البلاغة والأثر النفسيّ". ص 105.

بعيدا عن الدلالات المرجعيّة للكلمات."[1] الغموض في هذه الحالة طابع إيجابيّ يفجّر مكامن الدلالات الهامشيّة في اللغة، لبناء نصّ مكين "وإكساب المعنى سحر الجدّة والحداثة."[2]

تتخلّص النصوص اعتمادا على خاصية الغموض من ذلك الالتواء والتعقيد في التراكيب، لـ"تحتوي على كثير من الإيحاء والإضمار والطيّ"[3] باعتبار لغتها حمالة أوجه ودلالات، تتدفّق من ثنايا عباراتها، ولا تتضمّن تراكما كلاميا عقيما لا يفضي لشيء.

لقد غدا الأدب، والحال هذه، "أدبا جديدا يتسم بـ... خفاء الدلالة،... بأسلوب الإيحاء والإشارة، إخمادا للبراكين المتأججة في نفسه، وإيصالا للرسالة الشعريّة عبر وسائل أسلوبية غير مباشرة، وهروبا من بطش السلطان، وردّا للقيود الاجتماعيّة التي تحرّم ما يبيحه الشاعر لنفسه"[4]، مما جعله يعي منابعه، ومصباته، إضافة إلى طريقته في التعبير عن الأفكار؛ إيمانا بأنّ "التجديد في المعاني لن يتأتى إلا بالبحث في اللغة وتطويرها بما يخدم المعنى والعكس صحيح."[5]

ومع ذلك، وبغض النظر عن كون الغموض ميزة، والإبهام عيبا، ورغم أنّ النصوص الحداثية على كثرتها مشبّعة بالميزة، إلاّ أنّها حين ترد مورد التلقي تلتقي بالعوائق المتأتية من عوالقها الغامضة وعوالمها المتداخلة، فتستعصي على المتلقي وتشكّل انقطاعا بينه وبينها، وهذا ما يحدث ثغرة

---

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي. ص 252.

[2] مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربيّ الحديث. ص 71. عن: فطيمة بوقاسة: "جميلة بوحيرد –الرمز الثوريّ في الشعر العربيّ المعاصر–". مذكرة ماجستير، إشراف: د. يوسف وغليسي. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006/ 2007م، ص 49.

[3] بناصر البعزاتي: "التلقي ولا قابلية القياس"؛ ضمن كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة). سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص 180.

[4] جلال عبد الله خلف: "الرمز في الشعر العربيّ". مجلة ديالى، كلية القانون والعلوم السياسيّة، العراق، ع52، 2011م، من الموقع:

www.iasj.net/iasj?func=fulltext & ald=30127

[5] عميش عبد القادر: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل. ص 92.

خطيرة في الإبداع والدرس النقديّ معا، ذلك أنّ "الأدب [في النهاية] يوجد لخدمة زبائنه، وهو خاضع لحكم الجمهور."[1] فماذا يحدث حينها إذا كان المتلقي منفصلا عنه؟

2-3-2- المتلقي منفصلا:

لو أنّ النصوص الإبداعيّة كلها "تسلّم بأنّ المعنى الأدبيّ تتضمنه الكلمات المسطّرة على الصفحة"[2] لارتاح المتلقي من فرضية الحل والعقد عندما يواجهها؛ لكنّ الواقع يقضي بأن تتأبى النصوص على متلقيها، وتترفع عن كلّ محاولة للاقتراب من مكامنها، لتأتي على هيئة غامضة تربك عملية التلقي، وتدخلها في دائرة مكثّفة المعاني، فتجعل ممارسها يتخبط بين ما أراده الناص، وما يخفيه النصّ، وما يراه هو؛ حتى إذا ما أراد الجزم بالمعنى وقف حائرا أهو ذاك الأول، أم الثاني أم الثالث؛ ثمّ يزداد حيرة حين تتهاوى عليه الخطراتُ بأنّ هناك غير ذا وذاك، وربما يصل إلى أنّه لا هذا ولا ذاك ولا غيره يمكن الجزم به، والوقوف عنده. ومن ثمّ، فإنّ مقولة "أنّ المعنى الأدبيّ يكمن في لغة النصّ"[3] تحتاج إلى النظر، إذ كيف الوصول في هذه الحالة للمعنى واللغة معمّاة؟!

إنّ من مظاهر انفصال المتلقي عن النصّ الإبداعيّ استحالة "تطويق ذلك المعنى"[4] الذي قد يهتدي إليه، سواء كان قد رآه من وجهة نظر الناص، أم النص أم من وجهة نظره هو؛ وما يزيد الأمر صعوبة وتعقيدا أنْ ليس هناك ما يدلّ على أنّ إحدى الاحتمالات مسقَطة لصالح احتمال واحد غالب، كأنْ يجد المتلقّي ما يثبت من خلاله المعنى الذي هو للناص، أو ذلك الذي يقول به النصّ أو غيره، بل معظم الدراسات . إن لم نقل كلها . تشير إلى أنّ الاحتمالات جميعها واردة دونما تبصير للمتلقي بالطريقة التي يفرّق بينها من خلالها، أو يعلي إحداها على البقيّة؛ إذ "لا ينفي ريفاتير مثلا القصديّة بشكل تامّ، لكنّه يقول في الوقت نفسه بفكرة النصّ كمنطلق، وإلى

---

[1] جين ب. تومبكنز: "القارئ في التاريخ –تغير شكل الاستجابة الأدبيّة-." ص 375.

[2] جين ب. تومبكنز: "مدخل إلى نقد استجابة القارئ". ضمن: جين ب. تومبكز: نقد استجابة القارئ _من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيوية_. ص 19.

[3] المرجع نفسه، ص 22.

[4] راوية يحياوي: "استراتيجية التلقي في "كتاب المآخذ على شرّاح ديوان أبي الطيّب المتنبّي" لابن معقل –المآخذ على شرح ابن جنّي أنموذجا-". الخطاب –دورية أكاديمية محكّمة تعنى بالدراسات والبحوث العلميّة في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري –تيزي وزو-، ع 06، جانفي 2010م، ص 233.

جانب ذلك كلّه يتحدّث عن دور القارئ."[1] في حين هناك من ينفي وجود القصديّة تماما، وهذا ما يزيد من صعوبة التقاء النص بالمتلقي، ليفتح عليه أبواب الانفصال؛ "فبيلخ يرى في كتابه "النقد الذاتيّ" أن لا مكان لقصديّة المؤلِّف."[2]

"إنّ التفكير... في المعنى يقتضي الكشف عن المحتجب وراء الأقنعة، أي فضح ما يتراءى للعيان حقيقة محضا غير قابلة للمراجعة أو الدحض"[3]، وهو الأمر الذي يستحيل تماما عندما يتعلّق الأمر بنصّ أدبيّ ولغة عصيّة؛ فمنتهى ما يستطيعه المتلقي في حالات كهذه أن ينقّب حثيثا عن المنفذ الذي يمكّنه من اقتحام أسوار النصّ التي هي اللغة، فيبقى حائما حولها، وقد يفشل في اقتحامها فلا يحصّل معنى ولا معانٍ. لذلك "عندما يغيب الموضوع في النص يضيع المتلقي في البحث عن الخيط الذي من خلاله يوجّه القراءة"[4]؛ والعكوف على تبصّر لغة متوزعة على سطح النص بشاكلة معيّنة لن يفيده في شيء، مادام لم يقف على حمولتها، ولم يجد خلفيّة توجّهه لمغالبتها، ذلك أنّ "الفنّ الغامض يقوم على رؤية خارقة تتجاوز سطوح الأشياء إلى جوهرها، وغموضها ناتج عن أنها جاءت من موطن لم يكن يعرف عنه المتلقي شيئا."[5]

وإذا افترضنا أنّ المتلقّي توصّل إلى معنى ما بعد مجاهدة للنصّ الأدبيّ، ومعاناة في إحداث نوع من التفاضل بين الاحتمالات المتوصَّل إليها، وكان قد تجاوز استعصاء اللغة، "وعلى فرض أننا استطعنا أن نعيّن لبّ المعنى وجوهره بصورة لا يتطرّق إليها الشكّ، فإنّ حدود هذا المعنى سوف تظلّ غامضة ومائعة، مع احتمال وجود حالات كثيرة من التداخل بين هذه الحدود"[6]، بسبب الكثافة التي تحيل إليها اللغة في كلّ حالة، وفي كل مرّة، مما يجعل المتلقي يتحوّل سريعا من اليقين

---

[1] حميد لحمداني: "الخطاب الأدبيّ: التلقّي والتأويل". ضمن كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة)، مجموعة من المؤلفين. المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، الرباط، مطبعة الآداب الجديدة بالدار البيضاء، ط1، 1994.

[2] أحمد بوحسن: "نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث". ضمن كتاب: نظرية التلقي –إشكالات وتطبيقات–. سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح بالدار البيضاء، د–ط، 1993م، ص 20.

[3] محمد الكيلاني: "راهن فلسفة المعنى: من المطلق إلى التفكيك والنسبيّة". ص 184.

[4] راوية يحياوي: "شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة". ص 389.

[5] عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب: البلاغة والأثر النفسيّ". ص 102.

[6] ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر. دار غريب، القاهرة/ مصر، ط12، د–ت، ص 108–109.

إلى الارتباك، وربما إلى الإلغاء والبحث من جديد. ولعلّ هذه الحالة تصدق كثيرا على خاصّية الرمز الذي يمثّل سبيلا للغموض كما أشرنا سابقا، فهو . رغم سهولة لفظه، واختصاره . يوقع المتلقي في شراك اللاتحديد خاصّة عندما يقع في سياق أشدّ عمقا؛ "وليس سهلا [هنا] الإمساك على حركة الرمز، لأنه يتقلّب من دلالة إلى أخرى، دون أن يمتلئ. وهذا التشويش هو الذي يقدّر خيبة أفق توقّع المتلقّي، لأنه تعوّد أن يكون موجَّها بعلاقات مألوفة."[1]

إنّ هذه العلاقات المألوفة هي السبب الرئيس في فشل المتلقي غالبا في اجتياز عتبات النصوص؛ لقد تعوّد أن تكون هذه الأخيرة . إلى وقت ما . سهلة منقادة، لذلك تبنّى الطرائق التي يعالجها بها مبدأ متبّعا وقانونا مسنونا، ظانا أنّه سيسعفه دائما في عملية التلقي؛ "فجهاز قراءته، بما فيه موسوعته، واستراتيجية قراءته، جهازٌ ثابت وقارّ ومُنتهٍ، يريد المحافظة عليه ولا يريد مساءلته"[2]، الأمر الذي يشير أحيانا إلى أنّ بعض النصوص غموضها ليس متأتيا من دواخلها، بل لو أنّ المتلقي طاوعه بشيء من الليونة في الأخذ والردّ، لأسفر عن خباياه ومظانّه؛ فبعض الغموض متخيَّل في ذهن المتلقّي لا قارّ في النصوص "باعتبار الأدوات التي يحملها للدخول إلى هذا العالم، أدوات إما تقليديّة لا تصلح للراهن، أو أنها حداثيّة لكن يتطلّب العمل بها نوعا من المهارة وشيئا من الدقّة."[3]

وعليه، فإنّ هذه الممارسة مجحفة في حقّ النصوص وأصحابها، لأنها تحكم عليها بالسلب انطلاقا من رؤى خاطئة؛ فتصبح هذه "العملية التحليليّة الفكريّة عملية تشويش على العمل الأدبيّ، لأنها تفرض عليه قيودها ومقاييسها، مما يعوقه عن الانطلاق الحرّ لارتياد آفاق جديدة كاشفة عن غياهب المجهول"[4]، وتؤدّي إلى انتفاء "القراءة المفسّرة" التي تعدّ خطوة أولى، ومرحلة لا يستغنى عنها في الولوج إلى عالم النصّ حين "تتحرّك في توضيح المعاني."[5] على أنّ ذلك لا يعمَّم على جميع الحالات والإبداعات، فأحيانا نلتقي بمتلقٍّ "ذي كفاءة معيّنة قادرٍ على القيام بعمليّة لا

[1] راوية يحياوي: "شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة". ص 438.

[2] أحمد بوحسن: "النص بين التلقي والتأويل". ضمن كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة). ص 113.

[3] أحمد قيطون: "الرمز والتحديد المستحيل". ص 125.

[4] محمد مفتاح: النص –من القراءة إلى التنظير–. ص 23.

[5] راوية يحياوي: "استراتيجيّة التلقّي". ص 245.

تقلّ قيمة عن عمليّة إنتاج نصوصها من خلال عمليات الوصف والتحليل والتفسير، قادر على إبراز إمكانات النصوص، وطاقتها غير المحدودة"[1]، مما يحتّم علينا إحالة المعاتبة على الناصّ لا المتلقّي.

قد يكون الناص في حد ذاته إذن مصدر الغموض، وحائلا بين النص ومتلقيه، حين "يصل ... أحيانا حدّ الإسراف المبالغ فيه... دون فائدة فنّيّة تذكر، أو إضافة جديدة، ويصبح النص صورة هائمة في الغرابة، يميّزه التشويه واللاجماليّة"[2]، ومن ثمّ يكون التعقيد الحاصل مقصودا من طرف الناص لا عفويا، لحاجة في نفسه، فيتمادى في الإبهام. "وعندما يمرّ... بالكلمة، من الإفراغ إلى الملء، يأخذها إلى الأبعد. إلا أنّ المتلقّي يصعب عليه أن يفهم هذا المرور بسهولة، ذلك لأن معنى المعنى لا يمكن ردّه إلى المعنى الأصليّ للكلمات ويغيب المشترك بينهما، فيضيع المتلقي بحثا عن هذا الغائب، دون العثور عليه"[3] مما يوسّع الفجوة والهوّة بينهما، ويتعزّز الانفصال.

ويعدّ العامل الزمنيّ لدى بعضهم محطّة هامّة تعمل على توسيع الفجوة بين المتلقي والنص المعالج، إذ "كلّما تقدّم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة لنا وصرنا . من ثمّ . أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم"[4]، نظرا للمتغيرات الثقافية والفكرية واللغوية لكل فترة زمنية، وهذا ما نلمسه مثلا في استعصاء شعرنا الجاهليّ حينما نتلقاه في عصرنا هذا، حيث نجد لغته مختلفة عما نتداوله حاليا، فمعظم ألفاظها مهجورة. ولئن كان استعصاء الأدب الجاهليّ كامنا في لغته التي لا تخرج عن المعاني المعجميّة بقدر ما تدخل في إطار الانتفاء من المعطى التداوليّ لعصرنا، فإنّ سوء الفهم أعلاه، نُظر إليه على أنه إساءة للنص، وتعدٍّ على حرماته، وكأنه نص يجهر بمعانيه للجميع أثناء ولادته، ويجبرهم على تسييجها بسياج الرقابة والحفظ.. إنّ هذه النظرة القاصرة هي التي أحدثت الانفصال بين الأدب ومتلقيه المتأخرين عن عصره، فأدخلته في دائرة القديم البالي، مما حتّم على الدارسين إعادة النظر في العلاقة بين المتلقي والنصّ الأدبيّ على اختلاف أشكاله.

---

[1] سعيد حسن بحيري: علم لغة النصّ. ص 164.

[2] لبّاشي عبد القادر: "الرمز الفنّيّ". ص 56.

[3] راوية يحياوي: "شعر أدونيس –من القصيدة إلى الكتابة–. ص 371.

[4] نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة والتأويل. المركز الثقافيّ العربيّ، المغرب، ط1، 2001م، ص 20.

2-3-3-المتلقي.. متصلا:

لقد حُسم الأمر في التصورات البلاغية إذن للمتلقي، بعد أن لم يجد أساطين الكلام ومنظّروه بدّا من التغاضي عنه في العمليّة الإبداعيّة؛ على أن ذلك لا ينفي وجود شذرات لهذه الأفكار في تراثنا العربيّ الذي اهتم بهذا الطرف سواء بالتبيين أو التضليل الذي يمارسه الملقي، ومن خلال التركيز على التأثر النفسيّ والفكريّ الذي يُجيئُه إلى تمثّل المعنى الدفين في النص وتبيّنه.[1] ولما كان دور هذا الطرف من الأهميّة ما جعل مختلف التوجهات تلتفت إليه، بدأنا نقف على إسهامات نقديّة شتّى تحاول تلمّس الطابع الذي يضفيه هذا الطرف على النصّ الإبداعيّ، حتّى وصلنا إلى التحوّل في التحليل من "المتلقي" كفرد، لننظر إلى "التلقّي" كظاهرة؛ حيث أصبحت العملية التي تنتج عن اِلتقاء ثنائية (النص/ المتلقي) تفرض نفسها على النقاد والدارسين، بعد ظهور المناهج الحديثة التي حطّمت صنم (الناصّ المالك لنصه)، وحرّرت هذا الأخير من سلطته، فأصبح النصّ يتيما قابلا لكلّ حالة تبنٍّ!

إنّ قابلية النصّ الحداثيّ للتبني، ناتجة عن تركيبته "الهولاميّة" التي أصبحت تستقطب المتلقين، وتستقبل محاولاتهم القرائيّة بطريقة تقبل المحتمَل، وتتمنّع على اليقينيّ؛ فـ"إذا كان الشاعر التقليدي يفضّل أن يقدّم لجمهوره لقمة مهضومة سائغة، ليريحه على وسادة المتعة، فإن الشاعر الجديد يؤثر أن يهزّ قارئه، ويقلقه، ويُضنيه، من أجل دفعه إلى المشاركة في عملية الإبداع الجديد للنص الأدبي."[2] من هنا بدأ النقاد يفكّرون في تغيير زاوية الدراسة، ومحاولة الإحاطة بجوانب الإبداعات، ورأوا أنّ المناهج البائدة والسائدة باتت قاصرة عن تحليلها، وأنّ بنية هذه الإبداعات التي تقوم عليها إنما تفرض على محلّليها أن يتدخّل مجهود المتلقّي في الكشف عن أغوارها من خلال مجموعة من الأسس النقديّة المساعدة.

---

[1] ينظر؛ الفصلان الثاني والثالث من: "المتلقي بين التجلي والغياب –قراءة في بعض فصول مدوّنة النقد العربيّ القديم-". مذكرة ماجستير، إعداد: بوخال لخضر، إشراف: أ.د أحمد دكار. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012/2011م.

[2] محمد عزّام: "سلطة القارئ في الأدب".ص 08.

في حضن هذه الأفكار، وُلدت "نظريّة التلقي" الألمانيّة التي وقف أصحابها أنفسهم على ضرورة إعادة النظر في الأدب وتاريخه ونقده، ووجوب افتعال أشكال قرائيّة مخالفة للمعمول به، تتوسّل مصطلحات ومفاهيم جديدة، تصحّح عيوب المناهج المتّبعة، وتعمل على إعادة النظر في قوانين الأدب وصورة الإبداع، لترفع الحُجب عن النصوص التي أحكمت "البنيوية" الإغلاق عليها من خلال الدعوة إلى "التمتع بالمشهد اللغوي الذي ينتجه النص، بدلا من النظر إلى العالم من خلال اللغة"[1]، مما يعني عزلها عن السياقات الخارجية كلها: بدءا بالمؤلّف وظروفها التاريخية والاجتماعية، وانتهاء بالمتلقي الذي إنما توجّه إليه هذه النصوص.

ولأنّ نظرية التلقي كانت المنهج الذي تلا البنيوية مباشرة، وحاول سدّ ثغراتها، وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من زوايا النص الذي ضيّقت عليه الخناق؛ ولأنها النظرية التي حازت قصب السبق في الإعلاء من شأن المتلقي كطرف فاعل وضروريّ في كل عمل إبداعيّ؛ بل وأكثر من ذلك، أنها وقعت على كون الممارسة التي تنسب لهذا الطرف ممارسة تستطيع أن تغير مسار التاريخ الأدبي، وتجدّد ملامح التحليل لكثير من الإبداعات القبْليّة والآنية؛ فقد بات لزاما علينا أن نستفيد من أهم مفاهيمها، تركيزا على ماهية المتلقي ووظيفته على مستواها.

ولا يهمّنا في هذا العنصر الذي نحن بصدده ذلك الاختلاف الحاصل في الاصطلاح على النظرية بقدر ما يهمنا المفهوم والمنطلقات والنتائج؛ فممّا هو معلوم أن هذه النظرية ترجمت إلى العربية على صيغتين: "التلقي" و"الاستقبال"، ولكنّ الغالب في الاستعمال لدى كثير من الدارسين يقع على الاصطلاح الأول، وربما يرجع الأمر إلى ما يحمله اللفظ من دلالات لغوية تجعله أقرب إلى المفهوم من الاصطلاح الثاني.[2]

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة. ص 178.

[2] عمد الدكتور إلى التفصيل في الدلالات المندرجة تحت لفظ "التلقي" سواء في التفاسير المتعلقة بالقرآن الكريم الذي ورد فيه هذا اللفظ في مواضع كثيرة، أو في المعاجم اللغوية العربية القديمة التي بسطت شرحه اللغويّ؛ وذلك سعيا منه للإقناع بصلاحية وصحّة هذا اللفظ مصطلحا للنظرية بدلا من "الاستقبال". ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النصّ وجماليات التلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النقديّ _دراسة مقارنة_. دار الفكر العربيّ، القاهرة، ط1، 1996م، ص 13- 14- 15.

فهاهي ذي تبوّئ القارئ مقعد صدق في مملكة الدراسات النقديّة، ففيها: "لا يعيش النصّ _بعد أن زُحزح عن مركز الدراسة الأدبيّة_ إلاّ من خلال القارئ"[1]، وفي الوقت ذاته، تعمل على إعادة النظر في مهمّة هذا المتلقّي من خلال "تخليصه من حالة السلبيّة التي قد يتصف بها كقارئ أو سامع أو مستهلك مفصول عن النص."[2]

إنّ الصراعات السياسية التي شهدتها ألمانيا أثناء الانقسام، وهيمنة المذهب الماركسيّ الذي نفث في كل ميادين الحياة روحه، وفرضها على الجمهور، بما في ذلك ميدان الأدب والنقد، فرض سلطته على الكتّاب والنقاد والمتلقين، بغية الحفاظ على مبادئه التي كان يدعو إليها، وهيمنتها على المجتمع، في مقابل الاهتمام الكبير بالمؤلّف وإنتاجه؛ فجاءت النظرية كفكر مضاد لهذا المذهب، وحوّلت اهتمام النقد من المؤلّف إلى المتلقّي والنصّ الذي لا يمكن له أن ينفصل عن هذا المتلقي بأيّ حال من الأحوال.[3]

افتعلت النظرية مقاييس معيّنة تراها واجبة التحقق في شخص المتلقي، وذلك حتى يتخلص من التهميش الذي عاناه أزمانا، ومن التقليص والتحديد لدوره الذي فرضته عليه مناهج سابقة؛ من ذلك أن يكون حرّا غير تابع لنظام إيديولوجيّ أو فلسفة معيّنة، غير مقيّد بطريقة مخصوصة في التفكير مفروضة عليه، وحرّا كذلك من الحدود التي قالت بها البنيوية والمتمثلة في الاقتصار على الوصف السطحيّ والوقوف عنده؛ كلّ ذلك في سبيل إيفاء النصّ حقّه، وعدم التجنّي على ما يحمله من مضامين أيا كانت طبيعتها، مادام المتلقي في مقام المحايدة.[4]

حمِّل المتلقّي إذن مهمّة غير هيّنة، تجعله الحاسم في تطوّر الأدب وفاعليته، "فبدلا من أن تكون القصيدة في المحيط الأكاديميّ الحديث، وسيلة للتعامل الاجتماعيّ، تكون فرصة لإحراز قدرة أدبيّة، هذا إذا كان القارئ طالبا، أمّا إذا كان القارئ أستاذا، فسوف تكون القصيدة فرصة لتطوير

---

[1] روبرت هولب: نظريّة التلقي _مقدّمة نظريّة_، تر: عزّ الدين إسماعيل. ص 326- 327.

[2] حمادي الزنكري: "المتلقّي عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة). المجلّة العربية للثقافة (مارس- سبتمبر)، س 14، ع 28، مارس (آذار) 1995م، ص 243.

[3] ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النصّ وجماليات التلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النقديّ. ص 16- 17- 19.

[4] ينظر، المرجع نفسه. ص 20.

عمله المهنيّ عندما ينشر تأويلا جديدا لها."[1] ومن ثمّ فقد سعت هذه النقلة في الدراسة للأدب وتاريخه من طرف بعض الدارسين إلى تحسين أداءات المتلقين أيضا، و"الرغبة في مقاسمة قرّائهم الأقل دربة خبرتهم النقديّة، وفي الوقت عينه مشاركة علماء النفس واللسانيين والفلاسفة وباحثين آخرين وظيفتهم الفكريّة."[2]

أصبح المتلقي في هذه النظرية قارئا قادرا على الاتصال بالنصّ للوقوف تحديدا على معناه أو معانيه؛ "فالمعنى طبقا لفِش ليس شيئا يستخلصه المرء من قصيدة ما، كاستخلاص الجوزة من قشرتها، إنما هو تجربة المرء في أثناء القراءة".[3] وهذه التجربة منبثقة من التفاعل مع معطيات النصّ الذي "قد يضمّ إشارات تاريخيّة وثقافيّة مما لا يستطيع الناقد أن يفصل فيه، إلا إذا كان على علم بما يشير إليه النصّ، ويدلّ عليه"[4]؛ ولكنّ أنّى له أن يعلم ما يشير إليه ويدلّ عليه وهو يبحث عنه في الأساس؟! أليس في ذلك تضارب بين ما قلناه سلفا من كون المبحوث عنه في النص تحديدا هو المعنى المتضمّن، وبين ما أُثبت هنا من أنه على الناقد ـ الذي هو قارئ عالِم متفوق على القراء العاديين ـ أن يكون على دراية به؟

لقد فصل بعضهم في قضية المعنى هذه، فـ"حذّر أصحاب جمالية التلقي (آيزر) من أن تكون القراءة عمليّة كشف عن المعنى، وإنما هي عمليّة جعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبيّ نفسه، أي إنّ الفهم هو عمليّة بناء المعنى، وليس الكشف عنه"[5]، وكأنا بهذا القول نقف على اعتراف باستحالة وجود معنى مشترك وأكيد، ومن ثمّ لابدّ من تجاوز عبثية البحث عنه إلى معنى يبنيه المتلقي مع النص من خلال الفهم؛ "فالأثر الأدبيّ مهما رأيناه غامضا فإنه ينطوي على دلالات معيّنة يتقيّد بها تأويله ويحدّ بها فهمه"[6]، ومن ثمّ فإنّ التركيز سوف ينصبّ في الدراسة على طبيعة

---

[1] جين ب. تومبكنز: "القارئ في التاريخ –تغير شكل الاستجابة الأدبيّة–". ضمن: نقد استجابة القارئ –من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية–. ص 354.

[2] المرجع نفسه. ص 378.

[3] المرجع نفسه. ص 28.

[4] محمد الكريم الكواز: البلاغة والنقد. ص 54.

[5] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظرية التلقي. ص 123.

[6] عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبيّ. المكتب المصريّ لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د–ط، 1999م، ص 67.

فهم كلّ متلقٍّ للنصّ الواحد، على اختلاف مستوياتهم وأزمانهم، "وهكذا فإنّ القارئ أو المستمع قد يقوّل النصّ أو الخطاب ما لم يقل، وتبعا لذلك قد يلقي أضواء كاشفة على مكبوتات ومحبوسات من خلال مؤشّرات نصّيّة، وبهذا تزيد القراءة العالمة المبدعة على ما قصد المؤلّف."[1]

اهتمّت دراسات التلقي في مجملها بالتلقّي ظاهرة وممارسة يقوم بها الطرف المتلقي، ولما وجدت أن النصوص شكلت اختلافا بين النقاد حول ما تتضمنه من معانٍ وما تحيل عليه من مراجع، حاولت أن توفّق بين هذا وذاك من خلال إيجاد منفذ يقصي خاصية الانفصال، ويحاول الاشتغال على مستوى "فهم العمل الأدبيّ في وظيفته التواصليّة"[2] التي تضمن التفاعل بين معطيات المتلقي ومعطيات النص للخروج بإضافات تحسَب للأوّل والثاني، وتنشّط من حركة التطوّر الأدبيّ؛ فتترشّح أعمال عاديّة إلى مرتبة السموّ والجودة، ويسقط مفهوم النموذج الذي ساد النقد الأدبيّ في العصر الكلاسيكيّ.

إنّ إسعاف هذه النظرية للمتلقين في سبيل معاينة النصّ الأدبيّ، مكّنتهم من آليات معالجته، وزادتهم توجيها في الكيفية التي وجب أن يتبعوها في كلّ ذلك، لذلك ارتفعت بهم من درجة الجمهور إلى درجة القرّاء؛ إذ "الجمهور لا يشير إلاّ إلى حالة عامة من التلقّي، إلى أفق عامّ من التكوين النفسيّ والذوق المعرفيّ، كتلةٌ يحرّكها الشبه لا الاختلاف، في الروح العامّة لا الخصائص الفرديّة... بينما نجد أن مفهوم القرّاء يسير في اتجاه معاكس... إنهم عيّنات منعزلة عن بعضها البعض أو هم عموما تجسيد لفرديّة التلقي وخصوصيّته... ولكلّ منهم آلياته الخاصة في القراءة أو التلقي، وله ذخيرته من الخبرة والمعرفة التي يستنهضها بطريقة شخصيّة. وفي الوقت الذي يقف الجمهور في نهاية الطريق لا يقبل العودة فإنّ القارئ ليس علامة على طريق مغلق بل هو مفصل حيويّ يصبّ فيه الطريق القادم من النصّ ليتولّد عنه طريقٌ آخر يعود إلى النصّ."[3] قد يكون المتلقي إذن بيده مصير النصّ، خاصة إذا كان أهلا لأن يقتحمه بحمولته التي يجيد مواطن توظيفها

[1] محمد مفتاح: النص –من القراءة إلى التنظير-. ص 78.

[2] مانون بروني: "في سبيل جمالية لإنتاج التلقي"، تر: سامية عليوي. مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع 2011م، ص 100.

[3] د. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقديّة، دار الشروق، ط عمان 1997م، ص: 63-64. عن: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبيّ. ص 96-97.

كما هي، ومواضع تحويرها وبلورتها حسب ما يلتقيه في ثنايا النصّ؛ إن القارئ بهذا المعنى "جمهور مسلّح بمجموعة من المعايير اكتسبها عبر تجاربه الخاصة مع النصوص السابقة."[1]

"لقد كانت النظرية النقديّة القديمة تعنى بالمتلقي من وجهات نظر تختلف عن طرحه في النظريات الحديثة... [فـ] تكشف عن تطور مفهوم التلقي من جهة، وتعيد تقويم وضعيّة المتلقّي عبر التاريخ من جهة أخرى... لذلك فإنّ السفسطائيين جعلوا المتلقي في وضع مزدوج... من أن كل ملفوظ هو احتمال، وأن الملفوظ في الوقت نفسه، لابدّ أن ينطوي على بنيات تحقق الإقناع التامّ... إن المعنى عند السفسطائيين ... ينحدر من الملفوظ نفسه، من إيماءاته البلاغية، ومن التلاعب الذي يحدث في النسيج اللغويّ والأسلوبيّ له، أما تجربة التلقي "الفهم" فهي تقف في الجانب البعيد من عملية بناء المعنى"[2]؛ لأنه ليس من إملاء النصّ، بل من التقاء بنيته مع كفاءة المتلقي وخبرته. وحين ينصهر هذا وذاك تتولد عنهما فهومٌ راقية، ومعانٍ غير مسبوقة، وأحيانا ترتقي إلى درجة "اللامعنى" فيخوض المتلقي حينها في عوالم أكثر اتساعا، وزوايا أكثر امتدادا فيأتي بما لم تستطعه الأوائلُ من ظلال النصوص وليس فقط من إسقاطات معانيها.

[1] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ص 145.

[2] المرجع نفسه. ص 11-12.

الفصل الثالث:

التأويل _عتبةُ ما بعد التلقّي_: انفتاح للنص، أم سلطة للقارئ؟

3-1- المتلقّي منتِجا ثانيا للنص

3-2- من أفق التوقع إلى أفق التجربة

3-3- مرجعيّة القارئ في التأويل

يجوز لنا أن نقول في مستهلّ هذا الفصل كعبارة جامعة لما سيأتي تفصيله أدناه أنّ "النصّ صمتٌ والقراءة صوته"، أو كما ورد على لسان *بول ريكور*: "النص أخرس، لا صوت له"[1]؛ فبعد أن أصبح المتلقي قطب الاهتمام في الدراسات النقديّة المعاصرة، لتُفرَد له نظريات قائمة بذاتها، تزعزعَ عرش الناصّ الذي لم تجرؤ كثير من النظريات السياقية أن تزحزحه من منزلته؛ كلّ ذلك إيمانا منها أنّ الاقتصار في مقاربة النصوص على هذا الطرف _الناص_ منهج عقيمٌ لا يؤتي أُكُلَه في توليد المعاني وضمان الحياة الأبديّة لها، فضلا عن التضييق الذي يمارسه الاتكاء عليه في محاولة الوصول إلى "المقصود"، مما أدّى إلى بطء حركة النقد، وتقييد زوايا نظره. فـ"إذا كنا سنحصر مناقشتنا هكذا فيما يقدمه النص أكثر مما يريد النص أن يقوله، فإننا سنريح أنفسنا من العبء الذي يثقل التحليل النقديّ"[2]. ومن ثمّ، وجد النصّ له متّكأً في الساحة القرائية التي بعثت فيه الحيوات، وتعزّزت القناعات القائلة إنّ "القراء هم الذين يضعون معاني النص، وأن لهم الحق في إضفاء المعنى الذي تفرضه حاجاتهم النفسية على نص ما. والقارئ حرّ حرية تامة في خلق النص، وفي إعادة تركيبه بالشكل الذي يرتئيه."[3]

من هنا، تعمّقت النظرة إلى المتلقّي، وازدادت مكانته رفعة في النقد الأدبيّ، لتتعدّى مجرّد كونه متلقّيا للنصّ، محاولا إحياءه بعد موت صاحبه، إلى "قارئ" يتفاعل مع النصّ ويبحر في أعماقه؛ لا ليبيّن أنّه نصّ حافل بالدلالات الخفيّة التي لم تكن لتظهر لولاه، بل ليؤكّد أنه قادر على أن يخلّق دلالات أُخَر يستوعبها هذا النصّ وينفتح لها؛ وهذا ما يدخل في إطار "أهمية التفاعل التي لا يفي بها لفظ التلقّي مثلما يحصل ذلك مع لفظ التجاوب"[4]. فمدار الأمر ليس على النصّ وحده، ولا على القارئ فقط، بل المعنى الناتج عن التجاوب بينهما، والذي يمثّل "حصيلة اندماج معطيات البنية الذهنيّة وتفاعلها مع بنية النص"[5] هو المعوَّل عليه في هذه المرحلة.

---

[1] بول ريكور: نظرية التأويل _الخطاب وفائض المعنى_، تر: سعيد الغانمي. المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء_المغرب، ط2، 2006م، ص 122.

[2] فولفكانك إيزر: "آفاق نقد استجابة القارئ"، من كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة). ص 218.

[3] سلطةالقارئ في الأدب: محمد عزّام. ص 07.

[4] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة _نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)_. تر: د.حميد لحمداني، د. جلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل، فاس_ المغرب، ص 6 (المترجمان: 1994/04/17).

[5] المصدر نفسه، ص 7 (المترجمان:1994/04/17).

لكنّ ما يشدّ الانتباه، ويسوّغ هذه النقلة الملاحظةَ في مسار النقد الأدبيّ، طبيعة النصوص الحديثة التي أصبح يقع عليها فعل التلقي والقراءة، "فلم يعد النصّ... مجرّد بستان وارف الظلال يقصده المرء طلبا للراحة والاستجمام، وإنما أصبح همّا مؤرّقا، وأصبحت عمليّة قراءة النصّ عمليّة شاقّة تحتاج إلى قارئ حاذق."[1] فهذه النصوص تختلف جذريّا عن النصوص المتقدّمة التي عنيت بها المناهج النقدية السابقة، ومن قبلها البلاغة –كما سبق الذكر في البلاغة اليونانية–.[2]

وحتّى طبيعة الناصّ وطريقته في طرح النصوص؛ فبعد أن كان في البلاغة القديمة "خطيبا" في الغالب الأعمّ، يحمّل نصّه الخطابيّ مقصديّة مسبقة، يروم من المتلقي تلقّفها، فكان نصه إبلاغيّا أكثر منه إبداعيّا؛ صار فيما بعد مبدعا وكفى، لذلك أفرغت نصوصه من المسؤوليّة الإبلاغيّة، وتحرّرت من قيود التواصل، ليصبح عائما في عالمه الخاص، مترفّعا عن كلّ آليّة تجبره على ارتسام قواعد معيّنة يحقّق من خلالها للمتلقي عنصر الإفهام! فهو لم يعد مضطرّا إلى أن يكون رسولا لهذا الطرف، بقدر ما أصبح طيفا سابحا في ملكوت، لا يدركه المتلقي، أو بالأحرى ليس عليه أن يدركه، بل عليه أن يتجاوزه، ويخلق عوالم أخرى من الدلالات.

إلا أنّ القول بفراغ النصوص الإبداعية المتأخرة من المسؤولية الإبلاغية ليس معناه أنّها أصبحت مجرد حبر على ورق، يرسم زخرفات لفظيّة غرضها المتعة والتسلية، أو التنافس على كيفية القول فقط مع إهمال مضمونه؛ بل على العكس من ذلك، إذ "أنّه يوجد حتى في تطور الفن فترات يكون فيها احترام المعيار ذا أولوية واضحة قياساً إلى تحطيم المعيار"[3]؛ كما أنّ "هناك حالات، داخل سيرورة الإبلاغ، يصبح التعرف فيها على نوايا المتكلم أمرا في غاية الأهمّيّة."[4]

---

[1] عبد الحميد هيمة: "النص الشعريّ بين النقد السياقيّ والنقد النسقيّ _قراءة في إشكاليّة المنهج في النقد العربيّ المعاصر_". جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الملتقى الدوليّ الأوّل في المصطلح النقديّ، يوميْ: 09، 10 مارس 2011م.

[2] ينظر، الفصل الأول من البحث.

[3] إلرود إبش: "التلقي الأدبي"، تر: محمد برادة. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء_ المغرب، ع6، 1992، ص 19.

[4] أومبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ترجمة وتقديم: سعيد بن كراد. المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط2، 2004م، ص 80.

ولكننا قد نجد نصوصا مفعمة بالوظيفة الإبلاغيّة، والفريد فيها أنها تشرك المتلقي في الوصول إليها، وتبعث فيه الفضول ليحلّلها تحليلا لا يغفل صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها.

معنى ذلك أنه "رغم تعدد مستويات النص الأدبي، فإن حقائقه تظل معلقة، ومؤجلة في انتظار قارئ خبير متمرس بجماليات النصوص التخييلية من أجل فك شفراته ودلالاته، علما أن القيمة المرجعية للخطاب تبقى حاسمة في تحديد وتوجيه مساراته وسياقاته. ومع ذلك، فليس من شأن النص أن يصرح دائما بكل مرجعياته، وإن كان يقدم إيحاءات وإشارات دالة مساعدة على ذلك"[1]. ولعلّ هذا الأمر هو ما يحرّك عنصر الغرابة في نصوص هذا شأنها، لتصبح نصوصا "عصيّة" _على سموّها الصيغيّ_؛ متمنّعة إلا على صاحب ذهن صاف، ونظر ثاقب؛ والأجمل فيها أنها ليست تقف على هذه الوظيفة الإبلاغية حتى إن وقع عليها المتلقي، بل إنها تطرح خيارات أخرى، وجوانب إبلاغيّة جديدة، كلّما عاودها المتلقي تحليلا وتعمّقا؛ فلربما تعب من الإحاطة بها، وهي لم تنضب!

إذن، وانطلاقا من هذا التحول، فإنّ اليد العليا للمتلقي على النصّ لم تأتِ من عدم، كما أنّ الضمورَ الحاصل في مساحة المبدع وإضمارَه إنما كان نتيجة لطريقة مختلفة في طرح الأفكار، وفلسفةٍ جديدة في صياغة النصوص على تنوّعها قلبا وقالبا؛ وههنا يحضرنا طرح *لياوس* يتقاطع مع هذه الفكرة من حيث الاعتراف للمبدع بالكينونة الدائمة داخل أثره والتي تمثّلها مقصديته، وإن تفاوتت درجة هذه الكينونة من نص لآخر، ومن فترة لأخرى؛ فياوس "يجعلها ذات قابليّة لأن تتفاعل _سلبا أو إيجابا_ مع آفاق قرّاء العصر، ويهتمّ في نفس الوقت بالحضور التاريخيّ للنصّ في ضوء تطوّر آفاق القراءة."[2] إنّ هذا الطرف _المبدع_ ليس مهمّشًا بأية حال من الأحوال، بل هو في الحقيقة ماثلٌ دائما باعتباره "القارئ المثاليّ الممكن والوحيد نظريّا"[3]، اعتمادا على الذكاء الإبداعيّ الذي يتوسّله في كلّ مرّة يكتب فيها نصّا؛ فمدار الأمر على طريقته في الإبداع النصّي،

---

[1] عبد المجيد علوي إسماعيلي: "النص الأدبي وسنن التلقي والتأويل". نشر في الشرق المغربية يوم 07 – 10 – 2012، http://www.maghress.com/sohofe/5321

[2] حميد لحمداني: "الخطاب الأدبيّ: التأويل والتلقي". من كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة).ص 10.

[3] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة _نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)_. تر: د.حميد لحمداني، د. جلالي الكدية. ص 22-23.

لأنه هو الذي يحيي نصوصه حين يريد، ويميتها حين يشاء، ويحبسها تحت سلطته حينا، ويرمي بها في العلن إلى المتلقّي ليبدئ فيها ويعيد أحيانا أخرى؛ "وهكذا فالقارئ لا ينتج إلا تلك المعاني التي هو مبرمج لإنتاجها حسب كفاءته أو كما يملؤها مؤلّف النص."[1]

ولعلّ نظرة خاطفة إلى مسار المقاربات المتعلقة بعيّنة من النصوص، وتاريخها الذي ينبئ عن اختلاف في التعاطي والرؤى، يعزّز تِه الفكرة، ويبيّن كيف أنّ المقاربة لا تستطيع أن تتعدّى عتبة المبدع في مقاصده ومراميه مهما تشعّبت زواياها في النظر[2]؛ وقد يدخل في هذا المضمار ما اصطلح عليه *إيزر* بـ"الأدب الرخيص" الذي لا أسرار فيه، ومن ثمّ لا يستدعي بالضرورة متلقّيا لبسط معانيه![3] وفي المقابل من ذلك، فإننا نقع على مقاربات تدخل إلى النص بخلفية مسبقة، وتصوّر جاهز، ظنا منها أنه سوف يستوعبها ويلين لها، وأنها ستوفّق في الإحاطة بجوانبه خُبرا؛ فإذا بها تصطدم بهولاميّة انبنى عليها النص، جعلته ينزلق عن المسبَق والجاهز، فـ"إمّا أن يتحدى مقاييسه، أو يتركها لأنها غير صالحة ومعتمة"[4]، ليفتح الآفاق على حاضر غير متوقَّع، وتصورات جديدة.

نقول إنّ طبيعة النصوص المستحدَثة هي العامل الرئيس في الدفع بعجلة النقد إلى الأمام، وفرض مسارات أُخَر ينتهجها في مقاربتها للوصول إلى أكبر قدر من الإضاءات لزواياها؛ إنها نصوص غير مباشرة، لا يرى باطنها من ظاهرها، لذلك "عندما تكون الموضوعات مخفيّة جزئيا، فإنّ "الخيال يكمّلها""[5]، مما يعزّز دور القارئ في الكشف عن المخفيّ فيها. ولكننا لسنا نصدر حكما مطلقا في ذلك، لأن الإبداع تعلوه فرادةٌ مهما تغير زمانه أو مكانه؛ وإن نحن ركزنا ههنا

---

[1] Elizabeth Freund , The return of the reader, Methuen & Co. Ltd . London, 1987 , pp. 96_97. عن: الجيلالي الكدية: "تأويل النص الأدبيّ: نظريات ومناقشة". من كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة). ص 39_40.

[2] نجد هذه الظاهرة في النصوص التي تغلب عليها الوظيفة المرجعيّة، حيث تركّز على تبليغ مضمون معيّن من طريق مباشر إلى المتلقي، فغايتها إيصالية بالدرجة الأولى.

[3] ينظر؛ فولفغانغ إيزر: فعل القراءة _نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)_. تر: د.حميد لحمداني، د. جلالي الكدية. ص 23.

[4] فولفكانك إيزر: "آفاق نقد استجابة القارئ"، من كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة). ص 214.

[5] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة _نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)_. تر: د.حميد لحمداني، د. جلالي الكدية. ص 111.

على الإبداعات المستحدثة فلأنها كانت لها الغلبة في هذا التغيير الذي اعترى العمليّة النقدية من حيث القراءة والتناول. فقد نجد نصوصا قديمة أثبتت أنها جديرة باحتواء أكثر من طريقة في التعاطي النقديّ، واستطاعت أن تنفتح على مناهج حديثة، فوهبتها هذه المناهج حياة أخرى، ونفَسا جديدا.[1]

ثمّ إنّ الحُكم الذي أصبغناه على شخص المبدع في كونه صاحب "السلطان"، واليد الخفيّة التي تحرّك فعل التلقّي يمينا أو شمالا، من خلال إشارات دالّة إلى المقصود، أو عن طريق مساحات واسعة من المسكوت عنه، والإرشادات الباطنة إلى أنّك أيها المتلقي قد "ملكتَ فأسجح"! لا يلغي المستوى الذي يمكّن المتلقي من أن يكون أهلا للكشف عن المقاصد، أو اكتشاف ما جدَّ من منافذ؛ فلولا أنّه يدخل إلى هذا العالم الذي لم يكن حاضرا في مراحله السابقة لولادته كلها: فكرة، وقصدا، ودافعا، وإنجازا لدى صاحبه؛ وإنما تلقّفه بعد أن اشتدّ عوده، وتداخلت عناصره، واتحدت صورته بمضمونه؛ يدخل إليه بحمولة لغوية، ومعرفية، وفلسفيّة معتبرة، تمكّنه من فكّ مغاليقه، أو بعضها؛ لَمَا استحقّ رتبة "الإنتاج"!

[1] تعتبر قراءتي في رسالة الماجستير لفنّ التورية _وهو من الإبداعات العربية القديمة_ في ضوء العلاقات الاستبدالية للأسلوبية من زاوية معدّلة تركّز على الاستبدال في المعنى وليس اللفظ؛ من الدراسات التي حاولت أن تثبت كيف أنّ بعض الإبداعات _على قدمها_ قد تتجاوز قراءة ومنهجا نقديا أو بلاغيا قديما_وهو منهج: "المعنى القريب والمعنى البعيد" في التورية حسب الدراسة البلاغية العربية القديمة هنا_، لتقرأ بطريقة معاصرة: "المعنى المستبدَل (المعنى البعيد)"، "المعنى المستبدَل به (المعنى القريب)".(خيرة بن علوة: فنّ التورية في ضوء القراءة العكسيّة للعلاقات الاستبداليّة _مقاربة تطبيقيّة في ديوان ابن نباتة المصريّ (ت 768هـ)_. رسالة ماجستير، إشراف: د. محمد قادة، جامعة عبد الحميد بن باديس _مستغانم_، كليّة الآداب والفنون واللغات، قسم اللغة العربيّة وآدابها، السنة الجامعيّة: 2009_ 2010م.).

3-1- المتلقّي منتِجا ثانيا للنص

يعتمد القارئ في نظرته للنص ومحاولاته التحليلية لدلالاته على "المدّخر" أو "الموسوعة"_ كما اصطلح عليها *أومبرتو إيكو*_[1] التي تختزن في ذهنه، وتجعله على بصيرة من الزوايا الواجب الدخول إلى النص من خلالها، فيتخذها سِخريّا لتوسيع تلك الزوايا والغور في الآفاق البعيدة التي اعتراها الصمت وهي حروف على ورق؛ وههنا "تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجا. أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصّة بعين الاعتبار."[2]

إنّ اصطلاح "الإنتاج" الذي يضطلع به المتلقي في مرحلة "ما بعد التلقي" ليتبوّأ منزلة "القارئ" حين "يقف ... على الفراغات والفجوات التي يلاحظها في ثنايا النص، محاولا إتمامها ليشارك في صنع المعنى"[3]، يوسّع من مهام هذا الطرف، ويجعله أهلا لأن يقيس النص بأي زاوية يختارها، وبأيّ درجة يبلغها؛ "حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه، أو نقده، أو الإعجاب به، أو رفضه، أو الالتذاذ بشكله، أو تأويل مضمونه، أو تكرار تفسير له مسلَّم به، أو محاولة تفسير جديد له. كما يمكنه ... أن ينتج بنفسه عملا جديدا."[4]

وعليه، فإنّ "الإنتاج" مدارجُ ومستويات؛ إذ إنّ المتلقين يتباينون فكرا وثقافة وإدراكا، الأمر الذي يجعلهم يتفاوتون في قراءة النصوص، ويسابق بعضهم بعضا في الدرجات؛ وقليل ذاك الذي يبلغ "سدرة المنتهى" فيجعل هذا النص المتلقّى مطيّة له لإنتاج نصّ ثان، يتآلف معه في نقاط ويختلف في أخَر، ليحقّق "تناصا" بين ذا وذاك؛ مما يؤهّل هذا المتلقي إلى رتبة "مبدِع ثانٍ؛ أي: إنه

---

[1] ينظر: فيرناند هالين وآخرون (فرانك شويرفيجن، ميشيل أوتان): بحوث في القراءة والتلقي. ترجمها وقدّمها وعلّق عليها: د. محمد خير البقاعي. مركز الإنماء الحضاري للنشر، حلب، ط1، 1998، ص 50.

[2] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة _نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)_. تر: د.حميد لحمداني، د. جلالي الكدية. ص 56.

[3] ينظر؛ محمود عباس عبد الواحد: قراءة النصّ وجماليات التلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النقديّ _دراسة مقارنة_. ص 22- 23.

[4] هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي _من أجل تأويل جديد للنص الأدبيّ-، تر: رشيد بنحدّو. منشورات المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 2004، ط1، ص 101.

مبدع للنص بقراءته وتذوُّقه وتأمُّله، وكأن للنصِّ فاعلَين (مبدعَين)... الأوَّل تنتهي فاعليته بمجرَّد تصديره نصه، وابتعاده عنه، والثاني تتحدَّد فعاليته في أثناءِ كلِّ مقاربةِ قراءةٍ وبعدها."[1]

ولكن؛ ما هي المدارج المختلفة التي يمكن للمتلقي سلوكها قبل أن يصبح نظيرا لصاحب النص في "رتبة الإبداع"؟

ينبغي أن نعلم أنّ المتلقّي وهو في طريقه إلى اعتلاء منصّة "الإنتاج" يكون محمّلا بعمليّتين أساسيّتين عليهما مدارُ القراءة كلّها على اختلاف مدارجها؛ حيث إنّه يجد نفسه "في موقع تقاطع بين التذكّر والترقّب (retension- protension)، ويكون التذكّر مسؤولا عن اندماج القارئ في النص، بينما يشير الترقّب إلى لحظة تحرّر القارئ من النص، وهذه العمليّة تتكرّر أثناء فعل القراءة مرّات عديدة وهي الصورة التي تبيّن كيف يجرّب القارئ النصّ كحدث حيّ."[2]

إنّ هذا "التجريب" الذي يمارسه القارئ على النص من خلال "التذكّر" و"الترقّب" يتبدّى في صور شتّى هي المدارج التي مهّدنا إليها أعلاه؛ فالنّص في هذه المرحلة "حقل" زاخر بألوان المحاصيل، ولكلّ جانٍ نصيب منها بقدر الإجراء الذي يسلّطه عليه؛ إذِ الكلّ يقرأ نعم، ولكن ما هي صورة القراءة في كلّ مرّة؟ ولَدَى كلّ متلقٍّ قارئ؟

3-1-1- المدارج..

إذا اعتبرنا أنّ "فعل القراءة هو فك شفرة النص"[3]، فإنّها ستغدو بهذا المعنى إجراءً حاويا لمختلف المدارج؛ لتستوعب **الشرح، والتفسير والتأويل**، وتأتي في كلّ مدرج بصورة مختلفة للنص، عن تلك التي تتولّد عن المدرج الآخر ساعية دائما إلى الفهم الذي هو "تجاوب منتج"[4]. وبين هذه المدارج فروقات رغم أنّ هناك من الدارسين من لم يرسُ عليها؛ فـ"لقد أشار الباحثون الغربيون إلى

---

[1] ينظر؛ محمد راتب الحلاق: "الإجراء النقدي في كتاب النص والممانعة". مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد 354، ص 7.

[2] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة _نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)_. تر: د.حميد لحمداني، د. جلالي الكدية. ص 5-6 (المترجمان: 1994/04/17).

[3] محمد عزّام:"سلطة القارئ في الأدب". ص 07.

[4] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة _نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)_. ص 88.

التأويل بأوجه مختلفة، فمنهم من رأى أنه التفسير، ومنهم من اعتبره الشرح، وآخر ربطه بالفهم، وهناك من ضمه إلى الترجمة"[1]؛ في حين أنّ **الشرح** "توضيحٌ يظلّ مطابقا لظاهر النصّ ومقاصده المعلنة"[2]، أمّا **التفسير** فـ"هو التفصيل؛ أي كشف الشيء وتبيانه، وشرحه والإفصاح عنه"[3]؛ وأمّا **التأويل** فـ"فضاء أوسع من المعنى والتفسير، بحيث لا يفصح ولا يوضح، بل يومئ، ويوحي، ويشير، ويرمز... لا تحدّه قصدية، ولا يقف عند مجرد الإفادة"[4]؛ وانطلاقا من هذه الفروقات تنشأ الاختلافات في الرؤى، وتتعدّد القراءة.

يقف القارئ عند هذه المدارج، فيحاول فكّ مغاليق النصّ في ضوء كل منها، ويبدو أنّ الشرح أهونها، لأنه يوحي باستيعاب كلّيّ أو غالب لما يدور في النص من معانٍ من طرف القارئ الذي تتوقف مهمّته فيه على الجانب اللفظيّ من خلال تذليله لمن هم دون مستوى فهمه؛ وكأنما العلّة في النصوص التي تتعرّض لمحكّ الشرح ليست المعاني بقدر ما هي صياغاتها؛ وهذا ما لاحظه بعض الدارسين المحدثين في قراءة العرب القدامى للنصوص آنذاك، "حيث كان القارئ، أو المحلل، (وكانوا يطلقون عليه الشارح) يعمد إلى شرح الألفاظ الغريبة. وفك المعاني التي كان يردها مستغلقة في النص المطروح للتحليل (والنص هنا ينصرف غالبا إلى البيت الشعري)."[5] وكذلك الشأن تقريبا بالنسبة للتفسير _وإن كان يعلو المدرج الأوّل_، فاللفظ هو مركز الاهتمام مادام وعاء المعنى الذي يحمله، وقد لا يكون صعب المأخذ ولكنّه يشكُل على المتلقي فلا يستبين الحقيقة فيه من المجاز، فيضطرّ حينئذ إلى تجاوز الشرح إلى التفسير. ويبدو أنّ التأويل "تحقّقٌ لدرجة أعلى من الفهم"[6]، فقد يأتي النصّ على صياغات بسيطة ومباشرة، ولكنّ ما تخفيه هذه الصياغات _على بساطتها_ دلالاتٌ متشعّبة المراجع والمرامي!

---

[1] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر. صفحات للدراسات والنشر، دمشق_سوريا، الإصدار الأول، 2009م، ص 52.

[2] محمّد الدغمومي: "تأويل النص الروائيّ"، من كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة). ص 49.

[3] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر. ص 105.

[4] المرجع نفسه. ص 105.

[5] عبد الملك مرتاض: "تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربيّ". مجلّة نزوة: أدبية ثقافية فصليّة، ع 4، مؤسّسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، تاريخ النشر: 2009/06/17م، الموقع: http://www.nizwa.com/articles.php?id=149

[6] محمّد الدغمومي:"تأويل النص الروائيّ". ص 47.

على أنّ للتأويل شُعبا كما هي متشعّبة مراجعه ومراميه، حيث يشير *أمبرتو إيكو* إلى نوع آخر له، وهو "التأويل المفرط" الذي ينشأ من خلال التركيز على بعض العناصر الجوهرية في النصوص، والتي تتمحور حولها ظلال كثيرة للمعاني، فيعمد القارئ إلى استحضار ظلّ معيّن لها، يستوعبه الذهن، ولكنه في الجوهر ليس مناسبا، أو غير متفق مع السياق أو المقام؛ فمن خلال البحث العميق، والتبصّر المتكرّر ينتفي ذا الظلّ لصالح ظلّ آخر يستقرّ ويتلاءم مع السياق.[1] فعبارة من مثل: "هجرنا، وتركنا نندب حظّنا.. قطّي المسكين"، لا يمكن أن تقبل إسقاط معنى "النصيب" على كلمة "قطّ" فيها، والتي قد يستنتجها متلقٍّ اعتمادا على معنى "القطّ" في الآية الكريمة: ﴿رَبَّنَا عَجِّلْ لَنَا قِطَّنَا قَبْلَ يَوْمِ الْحِسَابِ﴾[2]؛ لأني أريد من خلالها معنى "الهرّ: ضرب من السنوريات"!

فانطلاقةٌ من مثل المعنى الأوّل تغيّر الدلالة الكلّية للجملة وتقلبها رأسا على عقب! ذلك أنّ المتلقي الذي اتكأ في قراءته لهذه الجملة على ذا المعنى قد فهم أنني أتحدّث عن تأخّر "النصيب" أو "الحظّ العثر" تحديدا؛ بينما ما هو مقصود لا يعدو كونه تذكّرا لموقف أليم ألمّ بصاحب النص الذي يفتقد هرّه الضائع، وتذكّره فجاءت صياغته على هذه الشاكلة، وحدث أن توافق السياق مع المعنيين، لظروف ذاتيّة، وأخرى مقاميّة. وربما يرجع ذلك إلى تقصير من لدن المؤلّف لا لقصور في رؤية المتلقي القارئ، لافتقار نصّه إلى "النقاط الراسخة التي يقترحها النصُ المقروء. وهذه النقاط الثابتة، كالمراسي تعقل القراءة وتجنبها سلوكَ سبل خاطئة وبالتالي تمنعها من التيهان."[3] وسواء كان النقص من هذا الطرف أو من الآخر، فإن التأويل يكون في هذه الحالة وفي بعض الأحايين مسيئا إلى النص لا خادما له! خاصة عندما يكون الناص حاضرا غير غائب، ويكون نصّه محمّلا بقصديّته الشخصية! إذن، "فالعلاقة بين التأويل والقصدية متنافرة"[4]، إذا حضر فيها الأول انتفى الثاني بالضرورة! وتبقى الاستثناءات دائما تفرض نفسها في كلّ اجتهاد أو تخريج..

---

[1] ينظر، أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط. ص 62... 66.

[2] سورة (ص): 16.

[3] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها _دراسة_. منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م، ص 70.

[4] ينظر؛ حميد لحمداني:"الخطاب الأدبيّ: التأويل والتلقّي"، من كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة). ص 09.

إننا نحاول في هذا المبحث أن نحصر دراستنا في التفاعل القائم بين البنية النصية والفعل القرائيّ الذي يضطلع به المتلقي في هذه المرحلة، بعيدا عن العامل العاطفيّ والتأثيريّ الذي يحتكم إليه أحيانا هذا الطرف في قراءته، فيتحكّم في طبيعتها ودرجتها ومدارجها؛ حيث يأخذ التحليل النفسيّ نصيبا مفروضا في الكشف عن دلالات مختلف النصوص الأدبيّة في هذه الحالة؛ اعتمادا على كون الأدب "تجربة" أو "تجارب مبرمَجة". لأنّ هذا السبيل سوف يعود بنا إلى قصدية الملقي، ويجعلنا حبيسي المعنى الأحاديّ الذي يتوارى خلف الكلمات، والذي كان خيالا قبل أن يستحيل أشكالا لفظية.[1]

سيتجاوز القارئ من خلال هذا التفاعل مرحلة "**اكتشاف** أنه يمكن للنصوص أن تقول كلّ شيء، عدا ما يريد مؤلفوها أن تعنيه"[2]، ليسعى وراء مرحلة "**بعث**" جديدة لها، تتخطّى "الاكتشاف" الذي يقضي بأن تشعّ الاحتمالات اللانهائية للدلالات المبثوثة في ثنايا تلك النصوص من بطونها، ويوحي بأن المتوصَّل إليه كان "سابقا مستورا"؛ فينطلق إلى فضاءات أُخَر، لا تشعّ من خلال النصوص، بل تشعّ عليها! "وبالتالي فإن الأثر الذي يحدثُ عند كل قراءة هو أثرٌ جديدٌ يحدث للمرة الأولى؛ إننا لا نقرأ أبداً نفس النص مرتين."[3] ويمكن أن ننظر إلى هذه الخطوة حيث ننطلق من وإلى الفضاءات التي أضاءت النص بدلا من أن نصل إليها، مظهرا يقود إلى ظاهرة "التناص".

1-1-2- قمّة الإنتاج: "التناص":

إنّ ما يجعل الأمر ينزلق عن الالتزام بحذافير النصّ إلى مدارات أوسع قد تجعل عمل القارئ في هذه الحالة ضربا من الإبداع الذي تولّد عن النص الأوّل –مدار التلقي السابق–؛ ما هو سوى نتيجة "للتخمين من جهة القارئ. وتقوم مبادرة القارئ أساسا على القيام بتخمين حول قصد

[1] ينظر؛ نظريتا نورماند هولاند وسيمون ليسر ضمن: فولفغانغ إيزر: فعل القراءة _نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)_. تر: د.حميد لحمداني، د. جلالي الكدية. ص 36 إلى 49.

[2] أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني. ص 50.

[3] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها. ص 95.

النص."[1] فمادام النص مزيجا بين التصريح والتلميح، بل قد يكون أحيانا كثيرة كتلة من الإيماءات، فإنّ هذه الصيغة تسوّغ أن يبحر القارئ في أبعاده غير المنتهية. وكلّما غار في أعماقه، كلما ابتعد عن سطحه الذي لا يعدو كونه "رسالة مختلسة"[2]، ليقع على ظلال وارفة؛ فيأتي بنصّ قائم بذاته، تتجاذبه نقاط ائتلاف واختلاف عن الأول؛ حيث تمثّل نقاط الائتلاف تلك القراءة التي انطلقت بدايةً من النص، إمّا شرحا أو تفسيرا، بينما تمثّل نقاط الاختلاف الأبعاد التي تمخضت عن التأويل وتبعاته.

تعتبر نقاط الاختلاف التي تقودنا إلى أبعاد النص، همزة وصل وفصل في الآن نفسه؛ فهي الشعرة التي تنسلّ من خيوطه بادئ الأمر، والنسيج الذي يمتدّ خارج زواياه مشكّلا تصوّرات لم تكن في الحسبان؛ فيضطلع القارئ في هذه الحالة بعمليّة "فهم النص... أحسن مما فهمه مبدعه"[3]؛ وهل يكون حسن الفهم سوى نافذة جديدة تطلّ على نصّ "لم يقله النصّ"[4]!

ورغم أنّ هناك من نادى _أو مازال ينادي_ بـ"أنّ عمليّة القراءة ليست في حقيقتها عمليّة وعي بالظواهر اللغوية والأسلوبيّة؛ وإنّما عمليّة انغماس في طريقة المؤلّف في اختيار العالم، والعلاقة هنا تكون بين المؤلّف والقارئ وليست بين النص والقارئ"[5]، ممّا يجعلنا نفهم أنّ القارئ لابدّ عليه أن يبقى حبيس إرادة المؤلِّف، وساعيا حثيثا للقبض على "ما يريده" هذا المالك الأول للنص _وهو أمر أشرنا إلى استحالته سابقا نظرا لطبيعة مدرج التأويل، وضدّيته للقصديّة غالبا_؛ هناك في المقابل من يستدرك على هذا الرأي، ويشدّد على كون العلاقة قارّة بين نصّ وقارئ لا ثالث لهما ولا بديل عنهما، فـ"موقف القارئ من النص الأدبيّ يشبه إلى حدّ كبير موقفه من الحياة بصفة

[1] أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني. ص 81.

[2] المصدر نفسه. ص 81.

[3] محمد سالم الأمين الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة _بحث في بلاغة النقد المعاصر_. ص 64.

[4] المرجع نفسه. ص 72.

[5] يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبيّ الحديث. دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م، ص 60.

عامّة."[1] لذلك لا غرابة أن تصطبغ القراءة في هذه العلاقة بصبغة بعيدة عن تلك التي أوجدتها ذات المؤلّف، ما دام القارئ "منطلقا من خبرته ورؤيته الخاصّة للعالم."[2]

تقوم القضيّة في جوهرها، عندما ننتقل إلى "التناص"، على تغيّر في مسار القراءة كلها؛ ذلك أنّ "التفسير" و"الشرح" و"التأويل" جميعا مفادها في نهاية المطاف الوصول إلى عنصر "الفهم" "الذي هو أكثر اتجاها نحو الوحدة القصديّة للخطاب."[3] وسنتحفّظ على كلمة "القصديّة" حتّى لا نتناقض مع ما ذكرناه بخصوص العلاقة بين القصدية والتأويل تحديدا، لنتصرّف في دلالتها حسب المقام الذي نحن فيه، فنجعلها "معنى ما، يحمله النص، أو يشير إليه، حتى وإن لم يكن نابعا من لدن المؤلِّف، أو تابعا لتجربته الخاصّة." ومن ثمّ، نستطيع أن نقول إنّ الفهم وإن كان عنصرا ضروريّا في مدارج الإنتاج الأولى للقارئ، فإنه لن يكون كذلك عندما يتعلّق الأمر بعتبة "التناص" التي لا تحاول أن تقع في حمى النص، بقدر ما تسعى لتجعله مطيّة لأفق آخر، ورؤية مغايرة. فتتسع الهوّة بين ذا وذاك، من خلال جسور معرفيّة متراكمة ومتتابعة يستحضرها التعمق، ودرجة نباهة القارئ.

سوف يأخذ "الفهم" إذا حافظنا عليه في خطوتنا الإنتاجية الأعلى "التناص" قالبا مغايرا لذاك الذي تحتكم إليه بقية المدارج، ومن ثم لن يكون هنا "مجرد تكرار للواقعة الكلاميّة في واقعة شبيهة، بل توليد واقعة جديدة تبدأ من النص الذي تموضعت فيه الواقعة الأولى."[4] وهذا ما يسوّغ للقارئ أن يتحرّر من قيود المؤلّف والنص معا، ليرسم اتجاها جديدا؛ إذ لا تناص من غير فهم أوّليّ، فلولا أنه ينطلق مما وقع عليه في النص الأول، ويستعين بالعوالق التي جناها من خلال خطوته السابقة، لما استطعنا كشف التداخلات بين النصين وإن تفاوتت غموضا أو وضوحا، شكلا أو روحا.

---

[1] المرجع السابق. ص 62.

[2] المرجع نفسه. ص 62.

[3] بول ريكور: نظرية التأويل _الخطاب وفائض المعنى_، تر: سعيد الغانمي. ص 120.

[4] المصدر نفسه. ص 122.

لذلك فإنّه من المسلّم به عندما نتحدّث عن ظاهرة كالتناص "أنّ أيّ نص يقع في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه إعادة قراءة لها وتثبيت لها وتكثيف (لها) وانتقال (منها) ، وتعميق (لها)."[1] فمهما حاول القارئ الابتعاد عن تخوم النص المتناول، فإنه لن يستطيع أن يتحرّر كلّيّة من (رواسبه)، وسيبني إنتاجه التالي على أنقاض الأوّل، تعزيزا له أو نقضا، تبعا للموقف الذي يتبناه تجاهه؛[2] فتتراكم المعارف، وتتداخل الآليّات، وتتفاعل الإسقاطات، مما يجعل العمليّة أكثر تعقيدا من القراءة ذاتها، وأكثر صعوبة في تبيّن النصّ الأصل من النصّ الفرع، فلا يتلقّفها إلا مثلُ خبير.

يحيلنا هذا التفاعل القائم بين النصوص، والنقلة الحاصلة في مسار التعاطي معها، على الإشارة إلى أنّ "النص" المعنيّ بالقراءة سوف يتماهى في حلقة من النصوص الأخرى التي كان يمكن أن تمثّل شرحا له، أو تفسيرا أو تأويلا في "الدرجة الأولى من القراءة" _إن جاز لنا أن نسميها كذلك_؛ فهو لن يعتبر بأيّة حال من الأحوال "المنطلَق"، وغيره أذيالُ.. بل سيغدو على السلّم ذاته مع بقية النصوص التي أنتجها القرّاء اعتمادا عليه؛ لأنه في النهاية لن يكون "النص" الوحيد الذي يتضمنه النص الموالي له، إذ سنعثر على مجموعة نصوصية غير منتهية، تظافرت، وتفاعلت فأنتجت هذا الأخير الذي مآله في نهاية المطاف أن يكون جزءا من كلّ مركّب كما حدث لسابقه؛ وهكذا دواليك، لتبقى الحلقة تتصل بداياتها بنهاياتها في حركة دائريّة مستمرّة، وننتقل من (سلطة النص)، إلى (سلطة القارئ) "في اختراعه معاني متلهيّة."[3]

إنّ هذه الحلقة المستمرّة للنصوص المتصلة بعضها بعضا، وعلاقتها بسلطة القارئ توحي إلى أنّ "ثمة ركاماً من الصور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرد شروعه في تصوير التجربة، فأمامه تجربته الخاصة، وأمامه معطيات واقعه، ومن خلفه مقومات تراث ممتد ضارب في أعماقه، يدفع إليه

---

[1] مارك أنجينو: "التناصية ... بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره"، 79؛ ضمن كتاب: "آفاق التناصية _المفهوم والمنظور_"، تر: د. محمد خير البقاعي. 30، الهيئة المصرية العام للكتاب، 1988م، ص 69.

[2] ينظر؛ محمد خير البقاعي: بحوث في القراءة والتلقي. ص 69.

[3] رولان بارت: "من العمل إلى النص"؛ بحث مترجم ضمن كتاب:"آفاق التناصية _المفهوم والمنظور-"، تر: د. محمد خير البقاعي. ص 20.

بالأشباه والنظائر بما لا يمنعه من حق التوقف أمامها والتأمل لمقاومتها والإفادة منها."[1] وهكذا يزداد وثاق النصوص ببعضها، وتتظافر كلها ليلين جانبها للقارئ الذي يصبح صاحب الأمر والنهي في التصرّف معها وفيها، عن وعي أو غيره، مادامت قد تخمّرت في رأسه الأفكار، وتداخلت حدّ التماهي الذي لا يبيح له طريقة لإعلاء نصّ على آخر في هذه الحالة.

لن يعود بإمكاننا الآن أن نتحدّث عن "نصّ" وكفى، بقدر ما سيضطرنا هذا المسار إلى التسليم بـ"كومة" من النصوص التي تمثّل عالما أكبر؛ "ذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ. إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه. ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصباً ومنتجاً تماماً مثل كل كائن حي مثل الإنسان والشجرة."[2] ومن هنا تزداد مسؤولية القارئ، بقدر ما يراها هو ازديادا في السلطة، حيث يلفي نفسه فردا أمام جمع لا عدد له، وكمّ لا حدّ له من التراكمات المتداعية، التي تحتّم عليه أن يكون أكثر حذرا، وأدقّ غورا في محاولة لملمتها، وتحقيق الانسجام فيما بينها، لتتمثّل له (جسدا سويّا)!

ثم إنّ الانتقال من النص الواحد إلى المتعدّد جرّاء هذا التداخل والإجراء، يحيلنا على قضيّة أخرى لا تقلّ أهمّيّة بمكان عما سبق ذكره، وهي التي تتعلّق بـ"نسب النص" إن صحّ التعبير؛ فلقد توقفنا مليّا عند الطرف القارئ الذي أصبح يمسك بتلابيب النص بعد أن تيتّم، ونسبنا إليه كلّ ممارسة قرائية على اختلاف درجاتها ومدارجها من باب أنه "صاحب السلطان" في تفعيل الدلالات واستحضار الغائب. ولكنّ الأمر في هذه الحالة يختلف نوعا ما، لأنّ مجرّد القول بوصول القارئ إلى عتبة "التناص" _وبناء على مفهومها الجوهريّ_، يحتّم علينا أن نراعي تلك التعدّدية القائمة على التداخل المفضي إلى أنّ سلطة القارئ الواحد أيضا هي على المحكّ، فنحن أمام قرّاء، ومبدعين كانوا كذلك من قبل، وسيظل تواتر القراءة والإبداع حاصلا عند هؤلاء ما داموا يقرؤون

[1] عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م، ص 193.

[2] عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة _مقالات في النقد والنظرية_. النادي الأدبي بجدة، ط1، 1992م، ص 111.

ويكتبون؛ ومادام الأمر على هذه الشاكلة، فإنّ قضية "السلطة" سوف تتلاشى، لأننا أمام جماعة لا فرد واحد؛ فلمن تكون السلطة من بينهم إذن، وقد "غدا النص ملكيّة عامّة"؟![1]

لن يشكّل هذا التعدّد والتداخل حجرة عثرة أمام سلطة القارئ فقط، بقدر ما سيمتدّ أثره إلى طبيعة القراءة ذاتها وطريقتها؛ فكما أشرنا سابقا إلى أنّ القراءة للنص الواحد لا تكون على وتيرة واحدة، أو مدرج واحد كما سميناه، ولكنها تتراوح بين الشرح والتفسير والتأويل تبعا لطبيعة النص ومستوى القارئ معا؛ هذا بالنسبة للنص حين نتعامل معه على أنه كتلة متلاحمة مستقلة بذاتها، فكيف إذا انطلقنا الآن من كونه كلاّ مركّبا من مزيج من نصوص أخراة؟ فالمسؤولية في هذه الحالة سوف تتضاعف، والكثافة التي يتبدى من خلالها النص لقارئه أثناءها سوف تشكّل طبقات متراكبة تستدعي من القارئ جهدا أكبر، ومستوى أرقى، لكي يتمكّن من استبانة طبقات النص المتداخلة، والتمييز فيما بينها، ثمّ محاولة شرحها أو تفسيرها أو تأويلها، وبعد كلّ ذلك، محاولة التوفيق بين ذاك الشتات المتنافر والمتلاحم في الآن نفسه، للخروج بقراءة جامعة..

شيء آخر يعترض الممارسة القرائية والإنتاجيّة للقارئ عندما يواجه النص القائم على التداخل، وهو قضية "السَّنَن الفنّيّة التي تميّز بين الأجناس الأدبيّة"[2] والتي يجب أن يستقرّ عليها القارئ في تعاطيه مع النص المقروء أو المنتج على السواء ؛ فإذا لم يكن هذا القارئ على بيّنة من تركيبة كلّ طبقة نصّية يتألّف منها النصّ الأكبر، فإنه لن يوفَّق في الوصول إلى قراءة مستنيرة تؤتي أكلها كلّما عاودته تلمّسا وممَاسًا؛ والدليل على ذلك أن النص الأكبر إذا ما نظرنا إلى النصوص المتداخلة فيه فإنها لن تكون بالضرورة من نفس جنسه الأدبيّ، ولا من نفس أسلوبه؛ فـ"التناصية قدرُ كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأتي، فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها، واستجلابات لا شعورية عفوية"[3]، ذلك أنه "يضيء

---

[1] حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي. منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 139.

www.awu-dam.org

[2] المختار السعيدي: نظرية التلقي في الغرب. ص: 05. موقع الأساتذة المبرزين والباحثين في اللغة العربية بالمغرب: arabeagreg3.voila.net/pdf/SAIIDII.pdf

[3] رولان بارث: "نظرية النص"؛ ضمن كتاب: دراسات في النص والتناصية، تر: محمد خير البقاعي. ص38.

(القدرة التوالدية) التي للغة، فيبعثها"؛[1] فقد نجده مثلا "رواية" تتضمن في ثناياها ألوانا من النصوص الخبيئة: الشعريّة، القصصيّة، الدينيّة، والتاريخيّة وغيرها من الأشكال التي تنفرد بخصائصها الفنّية والأدبيّة؛ ممّا يضطرّ القارئ إلى أن يزداد علما وبيانا بكلّ هذه المعطيات التي يفرضها سياق النصّ، وأن يستبين الاختلافات فيما بينها، ثمّ يخلّق التناغم من اللاتناغم!

تحيلنا الفكرة أعلاه إلى تبيّن الجبهة الثانية التي تتوزّع عليها ملامح التناص، وهي "اللغة " التي ينبني بها وعليها النصّ "فيزيحها من سياقها التداولي الأصلي، ليمنحها بناءا تركيبيّا ودلاليا جديدا مستمدا من قاعدة أن الإبداع لعب باللغة، ومن أجل اللغة"؛[2] وذلك بعد أن أشرنا سابقا إلى التداخل في المعاني بين هذه النصوص غير المنتهية كمًّا وكيفا، حيث إننا سنلِج حلقة أخرى تشكّل محطّة لا ينبغي تجاهلها في حديثنا عن التفاعلات، فتتصعّد العمليّة القرائية، ونجدنا أمام توليفات شكلية ومضمونية يستحضرها الموقف بأكمله؛ فهل سنحكم حينها للقارئ بأنه منتج لنصّ كامل متكامل؟ أم لُغةٍ؟ أم لمضمون؟ طالما أنّه لن يكون بأية حال من الأحوال (بِدعا) من غيره، مبدعين كانوا أم قرّاءً؛ على اعتبار "التناص هو تبادل نصوص ما أشلاء نصوص أخرى دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا وفي نهاية الأمر تتحد معه، وكل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه متفاوتة، واللغة هي النظام العلامي الوحيد الذي يمتلك القدرة على تفسير الأنظمة الدلالية الأخرى، وعلى تفسير نفسه بنفسه أيضا"![3]

وبعدُ؛ فهل "التناص" عالة على القراءة أم عائل لها؟

تستوقفنا في هذه النقطة قضيّة شغلت منظّري التلقّي والقراءة زمنا، وهي "السواد والبياض" اللذان يتوزعان على مساحات النصوص بأشكال مختلفة، وظلال متفاوتة؛ ولعلّ عنصر "البياض" كان أكثر تواجدا وتداولا لدى هؤلاء المنظّرين باعتباره الدافع الأكبر، والمظهر الأبرز، والدليل الأوضح على ضرورة إدماج الطرف المتلقّي في عمليّة القراءة، حيث يتوجّب عليه "وضع نفسه في

[1] عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية _بين النظرية والتطبيق_ (دراسة). منشوات اتحاد الكتّاب العرب، 2000م، ص 19.

[2] عبد المجيد علوي إسماعيلي: "النص الأدبي و سنن التلقي و التأويل". نشر في الشرق المغربية يوم 07 – 10 – 2012، http://www.maghress.com/sohofe/5321

[3] حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي. ص 135.

المركز الإبداعي للمنتج نفسه، عبر إعادة إنتاج الوحدة الفنية"[1]. فالقراءة إذن لا تهمّش ما هو ظاهرٌ (السواد)، ولكنها تحاول أن تجاوزه إلى ذلك (الصمت) الذي يتخلّله، والذي يستفزّ قريحة القارئ، ويجعله أكثر تطلّعا وفضولا لمعرفة ما لايزال خبيئا؛ "إن القراءة إذا لم تتم على نحو من التأمل، والشرود، والتذكر، والتداعي، فهي ليست أكثر من تتبع للسواد على البياض، أو التقاط لأفكار النص فحسب، والمطلوب هو أن تكون الكلمات المكتوبة محرضاً ومثيراً لانطلاق الفكر والذهن في آفاق المعرفة وراء تفرعات الموضوع، أما الاكتفاء بما هو مكتوب، فليس أكثر من قراءة أحادية تستمد دون أن تتفاعل، وتذخر من أجل قراءات مستقبلية."[2]

وإذا كانت القراءة في مجملها قائمة على اعتبار "البياض لغة إيحائية ومساحة تترك للقارئ المتلقي ليقرأ من خلالها فكر الشاعر وإحساسه"؛[3] فإنّ "التناص" كقمّة في الإجراء القرائيّ يتخذ من كلا العنصرين (السواد والبياض) سندا متوازنا لكي يخرج بنصّ آخر؛ أوَ ليس "التناص" كما سبق وعرفنا "تداخلا لنصوص ببعضها شكلا ومضمونا، وامتصاصا حاصلا فيما بينها"؟ وهذا يعني أنّ (السواد) الذي في النص المقروء عامل هامّ في تشكيلة النصّ الثاني المتولّد عنه، ينضاف إليه (البياض) باعتباره أساس الممارسة القرائيّة، ثمّ يتفاعل العنصران ويختمران؛ "وبهذا لا يعيد القارئ إنتاج المنتج سابقاً، وإلا أصبح النص مكرراً، وإنما هو يجدد المنتج من خلال قراءته له، فيصبح المقروء إنتاجاً جديداً يعتمد على المنتج السابق، ولكن من خلال رؤية القارئ. وتصبح عملية القراءة مقدمة لعملية إبداع جديدة. وبهذا فإن الكاتب يموت، ليولد من رماده القارئ الذي يستلهمه ويضيف إليه. وهكذا يتحوّل النص الإبداعي إلى نص تأويلي، ويبدو عالماً متحولاً على الدوام بحسب قرّائه."[4]

---

[1] بول ب. أمسترونغ: القراءات المتصارعة –التنوع والمصداقية في التأويل–، تر: فلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2009، ص80.

[2] محمد عزّام: "سلطة القارئ في الأدب". ص 12.

[3] مجموعة من الأساتذة والنقاد: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين _دراسة نقدية_. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطبع، ط1، 2002م، ص203_ 204.

[4] محمد عزّام: "سلطة القارئ في الأدب". ص 04.

وعليه، فإنّ ما يحسَب "للتناص" أنه إجراء أكثر شمولا، وأوسع مدى في التعامل مع النصوص المقروءة انطلاقا من استثماره لمعطيات هذه النصوص جميعها، صغيرها وكبيرها، ظاهرها وباطنها؛ ففيه لا تفضيل لأبيض على أسود، ولا لأسود على أبيض، بل إنّه لا يمكن أن يكتمل بناء ومفهوما إلاّ إذا أمسك العصا من الوسط، وأخذ من كل عنصر ما يخدمه؛ فشرطٌ أن يتجاوز "القراءة التي تقول ما يريد المؤلف قوله، فلا مبرر لها أصلاً، لأن الأصل أولى منها، ويغني عنها."[1] ولأنها في نهاية المطاف "مجرد صدى للنص"[2]؛ وفي الوقت نفسه، عليه أن "يدرك أنّ سر النص هو خلاؤه."[3] التناص إذن، يتضمّن القراءة بكلّ خطواتها، ويزيد عليها، ليبتعد عن "النص الأصل" والقراءات التابعة، ويدخل في دائرة "النصوص المتوازية":

في القراءة: نص ⟷ قراءة (1، 2، 3...)

في التناص: قراءات ⟷ نص (مركّب) ⟷ نص (مركّب) ⟷ نص (مركّب)...

نتبيّن من المخطط أعلاه أنّ القراءة لا تهتمّ بـ"منبع" النص، فهي تتناوله تشكيلة متكاملة شكلا ومضمونا، يتجاذبها سواد وبياض، ويحتل فيها البياض حظ الأسد كإشارة لـ"ثقوب يُكلف القارئ وحده برَتْقِها، وفجوات يقوم القارئ وحده بملئها"[4]. فالنص فيها هو المنبع للقراءات التي تستنير به، وتنطلق منه؛ أمّا التناص فلا يغفل علاقة السابق باللاحق، ويتّكئ على التداخلات كعامل أساس لا يمكن إهماله في إنتاجية النصوص، فـ"كل قراءة [فيه]، حقا، لا تنطلق من فراغ، وإنما تكون مبنيّة على نصوص ومعارف سابقة مخزونة في موسوعة القارئ، ثمّ تتحرّك وتنتعش كلّما واجهت نصّا، وحصل تفاعل بين النص والقارئ."[5]

---

[1] علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت– الدار البيضاء، 1995، ص 20– 21. عن: عبد القادر شرشار: "نظرية التلقي وقراءة النص الأدبيّ". مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 367 تشرين الثاني2001، ص 3.

[2] علي حرب: "قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة". مجلة الفكر العربي المعاصر، ع6، 1989، ص41.

[3] أمبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني. ص 50.

[4] عبد العزيز حمودة: "الخروج من التيه". عالم المعرفة، ع298، نوفمبر 2003م، ص 99.

[5] أحمد بوحسن: "النص بين التلقي والتأويل –نصّ الدكتور "طه حسين في (إلخ) لمحمد المختار السوسي". من كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة)، لمجموعة من المؤلفين. ص 126.

ثمّ إنّ معاملة التناص للسواد لا يجب أن تفهم على أنها إعادة اجترار للمجتر، أو نقل حرفيّ لسابق وبثّه في لاحق، وإنما هي تصرّف إبداعيّ في هذا السواد "لابدّ للقارئ [فيه]... بأن يحس بأنّ كلّ سطر [من النص] يخفي سرّا، وأنّ الألفاظ لا تقول [شيئا ما]، وإنّما تثير ما لم تقله [فتتستّر عليه] وتقنّعه. ولذلك فإنّ تفوّق القارئ يرتكز على أن يجعل النصّ ناطقا بكل ما يكمن فيه..."[1]. ضف إلى ذلك أنّ الفرق الذي بين القراءة والتناص كامن في أنّ التناص يستوعب ما لا يحصى من القراءات جميعا دون أن تنسحب إحداها لصالح الأخرى، بينما في القراءة العاديّة " فثمة قراءة تلغي النص، تقابلها قراءة تلغي نفسها."[2]

وأخيرا، نستطيع أن نجمل جواب السؤال المرتبط بعلاقة "التناص" بـ"القراءة"، إن كان خادما لها، أم عاملا مشوّشا ومعيقا، بكون التناص —وإن لاحظنا أنه مرحلة عليا للقراءة– خادما للنص في حدّ ذاته، من خلال قارئه، طالما أنه يهتمّ بالتطورات الحاصلة في كلّ نص سابقا كان أم لاحقا؛ ويستوعب بياضاته وسواداته ثم يستثمرها، ولا يقوم على الإلغاء بل على التلاحم والتواصل فيما بينها؛ وأنّه يضمن "تحويل القارئ إلى منتج للنصوص، مما يجعلها مضاعفة الجدوى. فهي من ناحية تثري النص إثراءً دائماً باجتلاب دلالات لا تُحصى إليه، ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قراء إيجابيين يشعرون بأن القراءة هي عمل إبداعي."[3] كلّ تناص إذن هو قراءة و"نشاط مكثف وفعل متحرك"[4] ذهابا وإيابا، سطحا وعمقا؛ ولكن القراءة العادية بعيدا عن عنصر "التناص" تبقى محدودة، ومحصورة في التسليم بكون " النص الأدبيّ... يقوم بمجموعة من التوجيهات تقود القارئ نحو تجميعه للمعنى من أجل نفسه."[5] مما يبقيه وفيّا للنص، مقيّدا في إنتاجيته..

فما الذي يضمن للقارئ أن يكون منتِجا لنص موازٍ للنص الأصل قراءةً وتناصا وإبداعا؟

---

[1] Les limites de l'interprétation , p.65 عن: إدريس بلمليح: "من التركيب البلاغيّ إلى المجال التصوّري عند عبد الله راجع". من كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة)، لمجموعة من المؤلفين. ص 86.

[2] علي حرب، نقد النص، ص 20. عن: عبد القادر شرشار: "نظرية التلقي وقراءة النص الأدبيّ". ص 03.

[3] محمد عزّام:"سلطة القارئ في الأدب". ص 09.

[4] علي حرب: "قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة". ص41.

[5] فولفكانك إيزر: "آفاق نقد استجابة القارئ"، من كتاب: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة)، لمجموعة من المؤلفين. ص 223.

3-2- من أفق التوقّع إلى أفق التجربة

تعتبر النقلة اللافتة إلى طرف المتلقّي كقارئ جدير بتحريك النصوص في مختلف المدارج القرائيّة، والذهاب بعنصر الفهم فيها إلى أبعد مدى، محطّةً بارزة في مسار النقد الأدبيّ، استوقفت الكثير من الدارسين والباحثين ليحلّلوا العلاقة الخفيّة بين "النص" –هذا الابن الغريب–، وبين القارئ –باعتباره متبنّيه الأوّل–، ويُوجِدوا من خلالها الآليات التي خوّلت هذا الأخير لأن يُعترَف بإسهاماته في الساحة النقديّة، ويصادَق عليها بالقبول. ولقد تمثّلت تلك العلاقة بين الطرفين في قطبيْن أساسَيْن تعاضدا ليشكّلا "فعل القراءة"؛ وهما ""القطب الفنيّ والقطب الجماليّ" الأول هو نص المؤلف والثاني هو 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 ما بينهما"[1].

من هنا نرى بأنّ النصّ لا تقوم له قائمة بعيدا عن القارئ لأنه يكمّل قطبه الفنّي الذي "يحمل معنى ودلالة وبناء شكليّا"[2]من خلال "تمثُّل القارئ لنفس النصّ. وعليه فإن هناك بعدين لعملية القراءة. ويشمل البعد الأوّل كلّ القرّاء لأنه قائم في النّصّ ومفروض ومحدّد به. ويختلف البعد الثاني ويتنوّع إلى ما لانهاية له لأنه متعلّق بما يسقطه القارئ المنفرد على النص ولأنّ كلّ قارئ يختلف عن غيره اختلافا لا نهاية له."[3] وهذا يعني أنّ القطب الفنّي ثابت وقارّ، ومرجع ذلك إلى كونه "هو النص الفعلي أو الموضوعي الذي أبدعه الكاتب أو الفنان"؛[4] أمّا القطب الجماليّ فمتغيّر وواسع سعة طرائق التفكير وزوايا النظر والتبصّر؛ ففيه يطلق القارئ العنان لثقافته، ومدركاته، وتدخّلاته التي تحاول سبر تداخلات القطب الأول، فتتّحد معها أو تتخلّلها في شكل

---

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، تر: حميد لحميداني، الجلالي الكدية، ص12.

[2] جميل حمداوي: "منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبّل". مجلة أفق، ثقافية أدبيّة إلكترونية شهرية، تصدر من كندا، تاريخ النشر: الثلاثاء 11 يوليو 2006م، الموقع: ofouq.com/today/modules/php?name=News&files=articles&sid=3210

[3] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها _دراسة_. ص 120.

[4] شاكر عبد الحميد: "التفضيل الجمالي". ص 323.

تقاطعات وخلخلات للبنية النصّية تشترط "أن يشارك القارئ في صنع المعنى لا أن يقف عند مهمّة التفسير التقليديّ."[1]

3-2-1- أفق التوقع:

أفرز هاذان القطبان من خلال اتحادهما في القراءة عنصرين هامّين لا غنى للقارئ عنهما في كلّ محاولاته القرائيّة، وفي كلّ المدارج على اختلافها؛ فالنصّ مهما كان جنسه أو شكله أو نوعه يحتكم بالضرورة إلى قالب متعارف عليه إبداعيا ونقديا، فليست الرواية كالشعر وليس كل منهما كالقصّة مثلا؛ إذ كل جنس تحكمه قواعد معيّنة تجعله مختلفا عن الأجناس الأخرى شكلا ومضمونا، مما يحتّم على المتلقين _على اختلاف مستوياتهم_ أن يكونوا واعين لهذه الخاصّية التي تسمّى في الاصطلاح النقديّ بـ"أفق التوقّع" أو "أفق الانتظار"؛ حيث يعرّفه *ياوس* بأنّه "نظام من المرجعيات المشكّلة بصفة موضوعيّة، وهو، مع كلّ عمل في اللحظة التاريخيّة التي يظهر فيها، ينشأ من ثلاثة عوامل أساسيّة: التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه النص، شكلُ وموضوعية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها، والتعارض بين أسلوب اللغة الشعريّة وأسلوب اللغة العمليّة: العالِم الخياليّ والواقع اليوميّ."[2]

بمفهوم آخر وتعبير بسيط، فإنّ "أفق التوقّع" شرط جوهريّ لدى المؤلّف والقارئ معا، إذ الأول يستعين به في بناء نصّه لكي يرضي جمهوره، وهذا الأخير يتخذه مقياسا لقبول العمل أو رفضه، على أساس أنّه "المعيار" الذي يبيّن كفاءة المؤلّف من عدمها، واحترامَه للقواعد المقنِّنة لطريقة الإبداع؛ "فالمتلقّي يتوقّع من المبدع نتاجا أدبيّا معيّنا، له صورة أو إطار ذو خصائص وتقاليد فنّية محدّدة، رسمت في ذهنه سابقا، وعلى المبدع أن يخاطب متلقّيه بهذه المميّزات المرسومة

---

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النصّ وجماليات التلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النقديّ _دراسة مقارنة_. ص 22.

[2] jauss ; Pour une ésthétique de la récèption, p49. عن: خير الدين الدعيش: "أفق التوقّع عند "ياوس" ما بين الجماليّة والتاريخيّة". مجلة المخبر، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع1، 2009م، ص 78.

في أفق انتظاره."[1] ذلك أنّ النصّ في هذه الحالة يصبح معلّقا إلى حين أن يتلقاه جمهوره، ويعرَض على "منظومة التوقعات والافتراضات الأدبيّة السياقيّة، التي تكون مترسّبة في ذهن القارئ... _قبل الشروع في قراءة النص_."[2]

إنّ الإخلاص في القراءة لعامل "أفق التوقّع" بمفهوم "المقاييس التي يستخدمها القرّاء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور... [والتي] تساعد القرّاء على تحديد الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من القصائد بأنها ملحميّة أو مأساوية أو رعويّة مثلا، كما أنّ هذه المقاييس تحدّد –بطريقة أعمّ– ما يعدّ استخداما شعريّا أو أدبيّا بوصفه مناقضا للاستخدام غير الشعريّ أو الأدبيّ للغة"[3]، يجعل المبدع والقارئ على السواء مرتبطين بخيط مشترك، وكأنّا به ضابطا نقديّا يسعى لجعل هاذين الطرفين على خطّ واحد من الإدراك والقصد، فمجرّد توالي الأعمال الموافقة لهذا الأفق تترى دون تغيير أو تبديل، تنمّ عن جاهزيّة مفروضة ومشروطة مسبقا، يعلمها المبدع والقارئ سواء، وينتج عن ذلك "امتلاك المتكلم لزمام التحديد القبليّ للمعاني المراد تبليغها للقارئ"[4]، انطلاقا من كونه المبدئ في عمليّة الإبداع والتواصل؛ ثمّ يتلقّاه الجمهور – باعتباره المعيد– محمّلا بالضوابط المشتركة والمتوقّعة سلفا، فلا هو يصطدم بما يخالفه، ولا يتوقّع من المبدع أن يخرج عن هذه الضوابط المسلّم بها؛ لذلك فإنّ "فعالية القارئ يتمّ قصرها على فهم وإدراك ما هو موجود سلفا من معان في النصوص."[5]

وعليه؛ فهل أفق التوقّع شرط ضروريّ في عمليّة القراءة؟ وهل هو عامل مساعد في عمليّة التأويل؟ وما نصيبه في مدرج التناص؟

---

[1] محمد ناجح محمد حسن: الإبداع والتلقي في الشعر الجاهليّ. أطروحة ماجستير، إشراف الدكتور: إحسان الديك. كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس_فلسطين، تاريخ المناقشة: 25/02/ 2004م، ص 35-36.

[2] عبد الله محمد الغذامي: القصيدة والنص المضادّ. المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 164.

[3] رامان سلدن: النظرية الأدبيّة المعاصرة. تر: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د–ط، 1998م، ص 174.

[4] وليد بوعديلة:"المبدع والمتلقي عند الجرجانيّ _قراءة في كتاب محمد عبد المطّلب "قضايا الحادثة عند عبد القادر الجرجانيّ"". مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها. جامعة سكيكدة، 2010، ص 38.

[5] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة. المركز الثقافيّ العربيّ، لبنان، الدار البيضاء، 2007م، ص 105. عن: المرجع نفسه، ص 381.

ينبغي ألا ننسى أنّ هذا المفهوم إنما جاء به منظرو التلقّي كصيغة للخروج من المأزق الذي وضعوا أنفسهم فيه بعد الإصرار على فعاليّة المتلقّي ودوره في تحريك النصوص، وإثرائها، دون الإشارة إلى طبيعة هذا المتلقّي الذي يستطيع فكّ مغاليق النصوص وشفراتها؛ الأمر الذي جعل *ياوس* يستدرك على ذلك و"يراهن على القارئ الخبير بالدرجة الأولى"[1]، ولن يكون بهذا الوصف إلاّ من تشبّع بالقراءات المتكررة، وتحمّل بالتراكمات العديدة للنصوص المبدعة، وكان على وعي كبير بالاختلاف الكامن بين لغة إبداعية وأخرى لا تروم سوى التواصل والإبلاغ؛ مما يؤهله لأن يميز النصوص على اختلافاتها الإجناسية والتركيبية.

ثمّ إنّ "أفق التوقّع" مرتبط بما سمّي بـ"القارئ الضمنيّ"؛ إنه "ذلك القارئ الذي يصنعه النص لنفسه"[2]، فمهما كان مستوى القارئ "البشريّ" فإنه يبقى غريبا عن النصّ الذي لن يتبوّأ مكانة صاحبه في نهاية المطاف؛ فهذا الأخير لا يحتاج لأن يؤوّل نصّه مادام مَصْدَرَه ومُصَدِّرَه، أمّا الآخر فيجد نفسه في مواجهة بناء شكليّ ومضمونيّ متداخل ومعقّد ودخيل، فيحاول استنطاقه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وأحيانا يخيب؛ "فكثيرا ما نقف أمام نص من النصوص وقفة المتردد الذي يتمنى لو أنه رأى الأديب فيسأله عما أراد بهذا النص، ويود لو أنه كان حيا ليسأله عما يريد، بل هو يرجع بذهنه مستعرضا ظروف الأديب، نافخا فيه الحياة من جديد، وذلك أن من المعاني ما يزال في بطن الشاعر، لا نعثر عليه إلا بالجهد وإلا بعد أن نتعرف على قاموسه ونفسيته، ومقدار احترامه لمدلولات الألفاظ."[3]

يعود تواجد هذا النوع من القرّاء "الضمنيين" إلى احتكام المبدعين عادة والقرّاء على السواء إلى الأفق المرسوم والمقتفى واحترامهم لبنوده، بحيث يمكن لهذا الأساس أن يضمن نوعا من الاتفاق النسبيّ بين المؤلّف والقارئ حول المفهوم العام الذي يرمي إليه الأول، ويحاول الثاني تلقّفه؛ ولعلّه سبيل إلى محاولة تسييج النص بسياج الرقابة الذي يحول دون أن يخرج القارئ بقراءاته إلى درجات

---

[1] الهاشمي أسمر: "جماليّة التلقّي". مجلّة علامات، ثقافية محكّمة تعنى بالسيميائيات والدراسات الأدبيّة الحديثة الترجمة، ، ع17، 2002م، ص 123.

[2] عبد الله محمد العضيبي: النص وإشكالية المعنى. الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2009م، ص 11.

[3] بول ب. أمسترونغ، القراءات المتصارعة : التنوع والمصداقية في التأويل، تر: فلاح رحيم، ص.171.

اللامعقول واللامقبول؛ لذلك نجد *إيزر* "يسند إلى النصّ أثناء التواصل دورا حاسما في توجيه القارئ وهو ما حدا به إلى الاعتقاد بوجود مراقبة في النصّ الأدبيّ يمارسها لحظة القراءة، وهو ما دفع به كذلك إلى الإصرار على حتميّة فشل التفاعل بين القارئ والنصّ إذا بالغ الأوّل في إنهاك الثاني بإسقاطاته الخاصّة."[1] ويظهر أنّ هذا الدور المسند إلى النصّ ليس بقارئ بقدر ما يميل إلى كونه (ظلاّ) للمؤلِّف المغيَّب، ولكنّ غيابه ليس كلّيا، لأنه سوف يترك ما يدلّ عليه في نصّه، "فالشاعر عند كتابة قصيدته يسعى إلى أن يقود قارئه إلى فهم معيّن للنص"[2]، فلا ريب أنه سيتخذ من اللغة ما يخدم مسعاه، ويحافظ على معناه.

إنّ قراءةً على هذه الشاكلة، تحاول أن تتتبّع الأفق المنتظر، وترصد إشاراته الظاهرة والباطنة في النصوص، تضمن في بعض الحالات والأحيان التوجيه الصائب للقارئ البشريّ خاصّة إذا كان مبتدئا أو محدود المشارب؛ فـ"ليست القراءات كلّها إذن مشروعة. وهناك فارق أساسيّ بين قراءة تستخدم النصّ أي تكرهه على قول شيء ما وبين قراءة تؤوّل النصّ أي إنها تستجيب إلى ما يبرمجه."[3] ولكن؛ ما الذي يقود القراءة إلى هذا المنحى؟ هل هو المؤلّف من خلال لعبة اللغة التي يمارسها على متلقيه من خلال نصه؟ أم سهوٌ منه وقصور؟ أم إشاراتٌ نصّيّة ضمنيّة أسيء استخدامها؟ أم دهاءٌ من القارئ في تلفيق نوع من القراءات للنصّ تطبيقا لمنهج "الحقّ الذي أريد به باطل"؛ وانتهاجا لطريقة ﴿لاَ تَقْرَبُوا الصَّلَاةَ﴾[4] بتهميش ما تبقى ممّا في الخطاب: ﴿وَأَنْتُمْ سُكَارى﴾[5]؟

قد "يكون السبب كامنا في اللغة التي تتجاوز وظيفتها التوصيليّة في الخطاب الإبداعيّ إلى وظيفتها الشعريّة الجماليّة التي تحاول من خلالها الإيماء والتلميح للمعنى من أبواب متفرّقة تجعل المتلقّي أمام لعبة متاهات تحتاج إلى إعمال الفكر في سبيل الوصول إلى المراد. وقد يكون السبب أيضا الرمز الذي يعمل على إلباس المعنى الأصل المقصود من طرف المؤلّف لباس المعنى الذي يؤديه

[1] الهاشمي أسمر: "جمالية التلقّي". ص 126.

[2] عبد الله محمد العضيبي: النص وإشكالية المعنى. ص 11.

[3] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ. ص 29.

[4] سورة النساء: 34.

[5] النساء: 34.

هو مباشرة، ليحيل من خلاله إلى ذلك الأول بنوع من اللامباشرة التي تشكّل في ذهن المتلقّي التباسا يضطره إلى التأويل من طريق إقامة علاقة بين مؤدّى ذلك الرمز في صورته المباشرة؛ وما يمكن أن يشير إليه من أبعاد في صورته غير المباشرة."[1]

يعتبر أفق التوقع إذن _ومن هذا المنطلق_ تهذيبا للقراءات وتوجيها للقارئ لأنه "ينقذ، والحقّ يقال، التحليل الأدبيّ من الانغماس في تحليل نفسيّ مفرط يتهدّده حين يتجاهل ذلك التحليل الأول"[2]، كما أنه ضابط لها والحال "أنّ نفي القصدية ونقل سلطة التفسير إلى القارئ، مع ما يواكب ذلك من تعدد القراءات للنص الواحد، بل وتعدد قراءات القارئ الواحد للنص الواحد، كلّ ذلك أسهم في دقّ جرس خطر الفوضى."[3]

لكنّ هذه القراءة ذاتها، قراءة محدودة إن لم تكن قاصرة في بعض الأحايين؛ عندما يتعلّق الأمر بمدرجيْ التأويل والتناص، فهذان الأخيران يسموان عن أن يترسما خطى ضمنية للنص أو صاحبه، بل يبحران خارج التخوم، متجاوزيْن بذلك كلّ أفق موجِّه؛ منطلقين من زاوية القارئ وحمولته؛ لذلك "يأخذ بيكار على المهتمّين بدراسة القراءة أنهم يحلّلون في واقع الأمر قراءات نظريّة ومجرّدة يقوم بها قرّاء نظريون ومجرّدون. وهو يرى أنّ الوقت قد أزف لنطرح جانبا تلك القراءات الموهومة والتي لم توجد قطّ، ولندرس القراءة الوحيدة الصائبة، وهي القراءة الملموسة المحدّدة التي يقوم بها القارئ الملموس المحدّد."[4] ففي هذا إقرار بكون القراءة القائمة على القارئ الضمنيّ قاصرة أو (موهومة) بالتعبير الذي أشار إليه *بيكار*، وأنّ القراءة التي يجب أن يُتلفّت إليها ويركّز عليها هي تلك التي يضطلع بها القارئ البشريّ فـ"يصل إلى دوره الحقيقيّ عن طريق تحوير طبيعة النصّ باستمرار وتجديده مع كلّ ممارسة قرائيّة، حتى يصبح معنى النصّ متجدّدا ومتحوّلا مع كلّ قراءة جديدة."[5]

---

[1] عبد الله محمد العضيبي: النص وإشكالية المعنى. ص 12-13.

[2] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ. ص 30.

[3] المختار السعيدي: "نظرية التلقي في الغرب". ص: 04.

[4] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها. ص 13.

[5] ينظر؛ خمري، حسين: متخيّل النصّ وعنف القراءة. علامات في النقد، مجلد11/ ج 41/ ص 352. عن: محمد ناجح محمد حسن: الإبداع والتلقي في الشعر الجاهليّ. ص 35.

"إنّ القارئ الحقيقيّ الملموس يدرك النصّ بذكائه وبرغباته وبثقافته وبقيوده الاجتماعية والتاريخيّة وكذلك بشخصيته اللاواعية"[1]، ومعنى ذلك أنه في مكنته أن يأتي بما لم يأت به الأوائل، مادام كفءًا وأهلا للخوض في غمار النصوص؛ وبالتالي ليس عليه أن يتقيّد بأطراس قارئ ضمنيّ أو ما شابه، أو أي أثر شابها _أي النصوص_، والأفقُ المؤسَّس الذي يفرض عليه مسارا معيّنا وقراءة بذاتها لن يكون فرضا مفروضا، ولا سنّة واجبٌ اتباعها؛ ففي بعض الأحيان يصير "دور القارئ في كشف بنية النصّ لا ينتهي، فعليه دائما محاولة القضاء على أفق توقعاته وتحطيمه والعمل على تغييره من مرحلة إلى أخرى، والسعي وراء بناء أفق جديد عن طريق وعي جديد للقارئ، وهذا ما يدعوه ياوس بالمسافة الجماليّة."[2]

3-2-2- أفق التجربة:

ليست الإبداعات كلها إذن على وتيرة واحدة، رغم أنّ اللغة المتوسّلة مشتركة بين المؤلّفين، وربما يرجع السر في ذلك إلى طبيعة الاختيار الذي يقوم به كلٌّ منهم على مستوى المحور الاستبداليّ للغة، إضافة إلى طريقة التأليف التي تختلف من مؤلّف لآخر؛ لذلك نجد الأعمال الإبداعيّة تتفاوت صعودا وهبوطا على سلّم الوضوح والغموض، السهولة والغرابة، الشفافية والكثافة؛ "ولقد يشير النصّ في أحيان كثيرة إلى شيء آخر غير ما يظهره أو غير ما يظهر أنه يعنيه، وهنا يتوجّب على الطرف المتلقي أن يفكّ ألغاز اللغة الرمزيّة"[3]،هذه اللغة التي تنتج نوعا من "عدم التوافق بين النص والقارئ"[4] بحيث يجد نفسه أمام منتَج بعيد كل البعد عن التصوّر المسبق الذي كان يحمله تجاهه، ويتوقّعه متوافقا معه؛ حينها "تبدو القراءة وكأنها امتحان مستمرّ يفرضه النصّ لتقييم قدرات القارئ على التوقّع."[5]

---

[1] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها. ص 13.

[2] ينظر؛ بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، ص 46. عن: قاسي صبيرة: "النص الأدبيّ بين الإنتاجيّة الذاتيّة وإنتاجية القارئ". مجلة المخبر، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ص 227.

[3] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها. ص 64.

[4] روبرت هولب: نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، اللاذقية، دار الحوار، ط1، 1992، ص 103.

[5] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها. ص 74.

يصبح القارئ والحال هذه، مجبرا على أن يجد تخريجا مناسبا للنص الذي خرج عن المعهود والسابق السائد، متجاوزا الأفق القديم بكل مقاييسه، فارضا على هذا الطرف أن يكون طوعا لمستجداته وإثاراته؛ فـ"الشيء من غير معدنه أغرب، وكلّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع."[1] وكلما كان أبدع كان أدعى للتأمل وللقراءات المبتكرة. فكما أنّ المبدع يوفّق في صياغة نصه بطريقة تخالف ما عهده المتلقي فتقع من نفسه موقعا حسنا بعد أن يسبر أغوارها، ويستلذّ ثمارها، كذلك تأتي قراءة هذا الأخير أكثر إيناعا وإبداعا إذا تمكّن من مخاطبة النصّ على قدر شِفرته!

هذا التجاوز والخرق والمغامرة _ إن صح التعبير_ لما اتفق عليه نقاد التلقي وأجمعوا على أنه "ضوابط للتفسير"[2] يؤدّي إلى خلق أفق جديد في القراءة، وهو "أفق التجربة المفترض في المتلقي؛ إذ إنّ المتلقي هو الذي يحقّق إنجاز بنية العمل"[3]، مما يبوّئ هذا الطرف مكانة عليا، ويحمّله مسؤولية كبيرة في محاولة القبض على أسرار العمل الجديد و(المتمرّد)؛ حيث يستسلم القارئ في النهاية إلى انعدام صلاحيّة الأفق القديم في تفعيل قراءة أو قراءات منتِجة، ويسعى إلى "ملء الفراغات بأشياء محدّدة تتطلّب قوّة إبداعيّة، يضيف إليها إنجاردن المهارة وحدّة الذهن كذلك."[4] ولكن؛ ما هو المسوّغ الحقيقيّ والجوهريّ للانتقال من أفق التوقّع إلى أفق التجربة؟ هل هو النص بحمولته غير المتوقّعة؟ أم إرادة خفيّة للمؤلّف الذي ما يزال (شبحه) يتخلّل النص؟ أم قدرة في القارئ تجعله أهلا لأن يُلين جانب النصّ ويطوّعه؟

يبدو أنّ "إصرار ياوس على اعتبار الأعمال العظيمة تنحو إلى خرق أفق انتظار القرّاء وبالتالي فهي تغرق المعايير الجمالية لعصرها"[5] يدخل في باب السلطة التي يمثّل النصّ فيها سيّد المقام، والآمر الناهي في كل محاولة قرائيّة؛ فـ"العمل الأدبيّ الجديد... يعمل... على مخالفة توقّعات

---

[1] مي أحمد يوسف: "النص القديم والتلقي الجديد، إحدى رسائل أبي العلاء المعرّي أنموذجا". مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، جامعة دمشق، المجلد 15، ع4، 1999م.

[2] المرايا المقعّرة. ص 118. عن: المختار السعيدي: نظرية التلقي في الغرب. ص 04.

[3] شاكر عبد الحميد: "التفضيل الجمالي". ص349.

[4] المرايا المقعّرة _نحو نظرية نقدية عربية_، عبد العزيز حمودة. ص 64. عن: المختار السعيدي: نظرية التلقي في الغرب. ص 03.

[5] الهاشمي أسمر: "جمالية التلقي". ص 123.

القارئ وإعادة توجيهه على مدار النص أو إيقاظ حسن المفارقة فيه"[1]، من خلال تشكيلة خاصّة تتوزع على البنيتين السطحية والمضمونية، فـ"يقطع... صلاته بالقيم التقليديّة بأن يجدّد أفق انتظار القارئ وبأن يغيّر من تطلّعاته"[2]؛ عندئذ ترتبك أفكاره، ويتزعزع سلطانه المحتكم لاستعلاء الرقيب (أفق التوقع)، وتتعرّى قراءته من العنصر المعين لها على استجلاء خبايا النصوص (الوفيّة)، ليرصد "آثار المفاجأة والضجّة (الفضيحة)"[3] لنصٍّ استعلى عن التبعيّة.

هذا و"باستطاعة الكاتب أن ينوّه على هذه التوقعات أو يقوم بتغييرها أو تصحيحها، أو إعادة إنتاجها"[4]، فالنص في نهاية المطاف نابع من قريحة هذا الطرف _وإن حاولت الدراسات المحايثة والخاصة بالتلقي تجنّبه إن لم نقل تهميشه_؛ لأنه هو من يختار المفردات من المعجم اللغويّ، وهو الذي يجعلها على ترتيب وتركيب معيّن، ويتلاعب بها كما يشاء؛ "ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القرّاء فيسايرهم فيما ينتظرون، مثلما يختار جعل الانتظار يخيب."[5] لذلك يغدو القارئ في هذه الحالة رهن إشارة المؤلّف، فليس له أن يحافظ على الأفق المعهود، أو يغيّره أو يعدّله في قراءته إلاّ إذا بادر الأوّل إلى ذلك، وسبيله إليه القطب الفنّيّ الذي يبقى ملكا له، يمارس فيه وعلى مستواه جميع أشكال الوفاء والتمرّد التي تقود القطب الثاني بصورة تلازميّة إلى الزاوية التي يرسمها، ويدلّ الآخرين عليها.

إنّ غلبة المؤلّف والنصّ في توجيه أفق القراءة، ليس منسحبا على جميع الحالات، وإنّما يرتهن بطريقة تقديم العمل الجديد الذي سوف يخالف الأفق القديم،[6] حيث تتسع الهوّة بين المؤلف والقارئ، وتتكثّف اللغة، وتتكاثف الدلالات، مما يحتّم على القارئ أن يعتكف في محراب الأول زمنا ليتعرّف على طرائقه وعوائده، فتتيسّر له الإحاطة بنصوصه، وفتح مغاليقها من خلال تجاوز

---

[1] فخري صالح: "من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجماليّة". مجلة نزوى: أدبية ثقافية فصليّة الكترونية، مؤسّسة عُمان للصحافة والنشر والتوزيع، ع 19، الموقع: www.nizwa.com/articles.php?id=1044

[2] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها. ص 118.

[3] جان ستاروبنسكي: "نحو جماليّة للتلقّي"، تر: د. محمد العمري. مجلة دراسات، ع6، ص 43.

[4] فخري صالح:"من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجماليّة". الموقع: www.nizwa.com/articles.php?id=1044

[5] حسين الواد: في مناهج الدراسة الأدبيّة. دار سرّار، تونس، منشورات الجامعة، ط2، 1985م، ص 77.

[6] ينظر؛ خير الدين الدعيش: "أفق التوقّع عند "ياوس" ما بين الجماليّة والتاريخيّة". ص 80- 81.

عوالقها، ليستطيع الدخول إليها من أبوابها المتفرّقة. ولكنّنا أحيانا نقف على أعمال قديمة قيست بآفاق مستهلكة وجاهزة خلال فترات معيّنة، ثمّ عولجت بعدها بقراءات أُخر استطاع أصحابها من خلالها أن يحيلوها نصوصا "تتكلّم وإن ماتت رسائلها ولم يعد لمعناها أيّة أهمّية"[1]، بفضل آفاق جديدة افتُعلت، وطبّقت عليها فآتت أكلها.

يعوَّل في هذه الحالة على قارئ من نوع خاصّ، يعتبر "نحلة النص... يتغذّى منه ويلقّحه"[2]؛ فأحيانا يجد القارئ في أفق التوقع المتّبع نوعا من النمطيّة العائدة بالضرر على العملية القرائية للنصوص، وذلك عندما "يكون محضّرا من كلّ النواحي لقراءتها، ويحافظ بذلك على توقعاته نتيجة الخبرة الواسعة له بهذا الجنس الأدبيّ، إلاّ أنّ هذه الحالة قد تحدث في المتلقّي مللا وسأما نتيجة الركود والتكرارية التي تؤدي إلى الميكانيكية في إنتاج المعنى والفهم والنشاط التأويليّ للنصّ، ممّا يقتل الروح الإبداعيّة عند القارئ مادام العمل يحتكم إلى نموذج كلاسيكيّ وتكرار تجارب متوقّعة يفصل بينها الزمن فقط"[3]؛ مما يجعل هذا الأفق منبوذا.

لقد أجمع معظم الدارسين والنّقّاد على أنّ "خلود الأعمال الأدبيّة لا يأتيها من الأسباب التي أوجدتها أو من العوامل التي أثّرت في نشأتها، وهي لا تحظى به لأنها تصوّر أوضاعا اجتماعيّة أو تعكس آليّا... هياكل اقتصاديّة، وإنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظلّ فاعلة في القارئ محرّكة له"[4]؛ وهذا ما تفسّره القراءات المتتالية والمتغيرة عبر العصور، وفي العصر الواحد، ولدى القارئ الواحد من فترة لأخرى، بفعل تعدّد المشارب، وتباين الخلفيات، واختلاف زوايا النظر؛ "وعليه فالقراءة ليست هي ما يجود به المكتوب فقط، وإنما هي توسعة له وانزياح عن حرفيته وملاحقة لما

---

[1] و. إيزر. وضعية القارئ، الفنّ الجزئيّ والتأويل الكلّيّ، فصل من كتاب: The act of reading ترجمه عن الإنجليزية: حفو نزهة وبوحسن أحمد. مجلة دراسات، ع7، 1992م، ص 79.

[2] محمد خرماش: "استراتيجية النص وتفعيل القراءة". منتديات ستار تايمز، أرشيف أدباء وشعراء ومطبوعات، تاريخ النشر: 2011/06/02، الوقت: 14:22، الموقع: www.Startimes.com/?t=28227160

[3] حفيظة زين وبوشلالق حكيمة: "استراتيجية أفق الانتظار وآلية بناء المعنى في قصيدة "بلقيس"". مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، 2010، ص 02.

[4] حسين الواد: في مناهج الدراسة الأدبيّة". ص 66.

يندسّ تحت ثناياه وعبر فضاءاته."[1] مما يعزّز الدور البارز للقارئ في إضاءة حجرات النصّ المظلمة، ونفض الغبار عن مخابئه المتوارية التي لم يستطع الوصول إليها الأفق القديم؛ "وكأنّي بالقراءة في كلّ تجربة تخوضها مع النص تتخلّص من عوائدها السابقة، وتتجاوز وعيها الماضويّ، لتؤسّس سلوكا وارتكاسات جديدة، مهدّدة هي بدورها بالتجاوز، والثورة عليها، أي بتحطيمها وتدميرها في خضمّ تجربة مستقبلية للتلقّي."[2]

لعلّ ما يسهم به القارئ من خلال تجربته الجماليّة في إعادة الحياة إلى نصوص مَوَات، بذرةٌ (مهجَّنة) تسعى لاحتواء ما أمكن من تداعيات الإبداعات، وإنعاشها بطرق شتّى وقراءات متجدّدة، فيغدو القارئ أكبر فضلا من مؤلفيها الذين اكتفوا بعرض سوادها وبياضها في هيئة صمّاء تحتاج للاستنطاق؛ "ومعنى هذا أن القارئ الفعّال مشابه للكاتب الفعّال في معرفة دقائق النص وإدراك مراميه، وهو الذي يحسّ بالحجر من تحت النعل كما يقال"[3]، وهو يفضُل عليه بكونه لا يحس فقط بالحجر بقدر ما يتناوله ويميز الكريم فيه من الزائف، أو يحيل الزائف كريما بإضافاته وإضاءاته؛ وهذا ما يحسب للقراءة الحداثية التي "تشكّل جهازا فنّيّا ومعرفيّا شديد التعقيد، مفتوح الآفاق: داخليا وخارجيا: فإذا دخل انساح، وإذا خرج ساح؛ إذا دخل غبر وغاب، وإذا خرج كان ذهابه بلا إياب. وعلى الرغم من قدرة هذا الجهاز التقنيّ الفنّيّ معا، وعجبيّته وعجائبيّته معا، لا يزعم، مع ذلك بأي وجه من الوجوه، أنه يستطيع استكناه النص الأدبيّ، واستنفاد كلّ معطياته الفنّية والجمالية، والإتيان على كل ما فيه من لطائف وخفايا، ومخبآت وطوايا، فتحوّل كلّياته إلى شظايا، كما تبلور معمّياته فكأنك تشاهدها في مرايا."[4]

---

[1] بخولة بن الدين: "التفاعل بين بنية النص ومتلقيه". مجلّة عود الندّ، ثقافية شهرية إلكترونية تصدر من لندن، ع78، السنة السابعة، أبريل 2014م، الموقع: www.oudnad.net/spip.php?article615

[2] عبد العزيز بن عرفة: الإبداع الشعريّ وتجربة التخوم. الدار التونسيّة للنشر، 1988م، ص 29-30.

[3] محمد خرماش: "استراتيجية النص وتفعيل القراءة"؛ www.Startimes.com/?t=28227160

[4] عبد المالك مرتاض: "تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربيّ". مجلة نزوى، http://www.nizwa.com/articles.php?id=149

فرغم أنّ "علاقة القراءة بالكتابة علاقة يقظة بسهو. فما تسهو عنه الكتابة، وتتركه فارغا أبيض، هو ما تحاول القراءة استرجاعه وتثبيته وملأه"[1]، وتزيد عليه في بعض المدارج من خلال إعادة الإنتاج القائم على استثمار السواد والبياض جميعا كما سبق الذكر؛ إلاّ أنها في النهاية "ليست من غاياتها أن تفرض معنى محدّدا على النصّ، بل ستقترحه عليه. قد يرفضه وقد يقبله من وجهة نظر قرّاء آخرين وقد لا يقبله"[2]، لذلك تبقى القراءة زئبقية مادامت متداولة ومستمرّة عبر الزمن وبتفاوت القرّاء والمستويات القرائية، في حين تبقى الكتابة ثابتة كما أرساها المؤلّف أوّل مرّة لا تبديل فيها؛ فهي ملك له، وحكر عليه، مهما همُّش وأبعد عن آليّات الممارسات القرائية، وسيكون لهذا الثبات دور في توجيه القرّاء سواء كان ذلك من طريق مباشر أم غير مباشر، سطحيّ أم ضمنيّ، مطلق أم نسبيّ؛ لكيلا يقعوا في شرك ""أفق انتظار" خاطئ قد يكون له الأثر السيّء في توجيه أعمالنا وثقافتنا وجهة لا توصل إلى الطريق المرغوب فيه... و...يسلب من المتلقّي أفق الاجتهاد."[3]

3-2-3- التقاء الأفقين:

يعتبر الانسياق وراء أفق التجربة إذن بعيدا عن أفق التوقع المشترك والمترصّد للإشارات الضمنية في ثنايا النصوص ضربا من (المغامرة) التي قد تؤدّي بالقارئ والنصّ معا إلى التهلكة؛ ذلك أنّ "إحالة المعنى إلى سلطة القارئ أو أفق توقعاته، يحصر فعل القراءة في إنجازات القارئ المعرفيّة، ويجعل المعنى تابعا للقارئ، يفضي بنتائجه إليه، وهذا يساعد على إنهاك النصّ واستهلاكه، لأنّ القارئ مكيّف الذوق، فهو يقرأ في النص ما يمليه عليه ذوقه قبولا أو رفضا، وينغلق المعنى على حدود معرفته، وتصبح القراءة _هاهنا_ استنزافيّة، تمتصّ كلّ مكوّنات النصّ وتؤوّلها حسب توجّهات القارئ."[4] الأمر الذي يفرض أحيانا أن يتعاضد كلّ من أفقيْ: التوقع والانتظار، ولا

[1] عبد الرحمان بوعلي: نظريات القراءة (ترجمة). دار الجسور/ وجدة 1995، ص 77 وما بعدها. عن: بخولة بن الدين: "التفاعل بين بنية النصّ ومتلقّيه". www.oudnad.net/spip.php?article615

[2] مجموعة من المؤلفين: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة). ص 14.

[3] سعاد أنقار: "البلاغة والاستعارة من خلال كتاب "فلسفة البلاغة" لـ.إ.أ.ريتشاردز". ص 182.

[4] بخولة بن الدين: "التفاعل بين بنية النص ومتلقيه". www.oudnad.net/spip.php?article615

ينسحب أحدهما لصالح الآخر؛ "فالعمل الأدبيّ... إنما هو مجموع اللقاء بين الأفقين: أفق التوقّع الذي يستدعيه العمل، وأفق التجربة الذي يحمله القارئ معه."[1]

إنّ تعاضد الأفقين ليس حكرا على نوع من الأعمال دون أخرى، وليس فرضا على قديمها دون جديدها أو العكس، بل حتّى "العمل الجديد يستحضر في ثناياه أشياء قد تمّ تلقّيها من قبل"[2]، وهذا يعني أنه لا غنى للقارئ مهما كان مستواه عن العودة على بدء، واستحضار المعهود، ليس بغية الإسقاط المباشر واللاواعي على النص المتناول، ولكن للمقارنة، والاستفادة من ذلك المعهود بقدر ما يخدم القراءة والنصّ معا؛ "فالقارئ في لقائه مع النصّ يفعّل فهمه المسبق الذي يشمل التوقعات المجسّدة... كما يحدّدها طبعا المجتمع أو الطبقة التي هو جزء فيها."[3] ومن ثمّ فإنّه في بعض الأحايين يتماهى بعضٌ من الأفق الأوّل في الأفق الثاني، وينصهران لينتجا "المتعة الذاتيّة التي يحصل عليها المرء من خلال التواصل مع متعة جماليّة أخرى."[4]

هذا التجاذب بين الأفقين، والتنافس بين الطرفين (المؤلف والقارئ)، يجعلنا نبحث عن السرّ الذي جعل "النصّ" _الجسر الواصل بينهما_ مهيمِنا ومتمنّعا، منبعا ومصبّا، مخطّئا ومصوّبا، فإذا بنا نقف على "اللغة" التي فعلت فعلتها، واستطاعت أن تنقاذ للأول، ثم تنفلت منه، وتطيع الثاني وتطاوعه، ثمّ تترفّع عنه؛ "فليس الإنسان هو الذي ينطق أو يتحدّث اللغة، بل إنّ اللغة "تنطق وتتحدّث" من خلاله، ولما كانت اللغة هي مجال الفهم والتفسير، فإنّ ذلك يعني أنّ الإنسان يفهم ويفسِّر من خلال اللغة."[5] إذ كيف للمؤلّف أن يعبّر لولا اللغة، وكيف للقارئ أن يقرأ لولا اللغة، وكيف لها أن تولّد كلّ مرّة _إبداعا كانت أم قراءة_ حصادا من الفهوم والرؤى، وهي هي ذاتها،

---

[1] خير الدين الدعيش: "أفق التوقّع عند "ياوس" ما بين الجماليّة والتاريخيّة". ص 84.

[2] المرجع نفسه. ص 79.

[3] المرجع نفسه. ص 86.

[4] فخري صالح: "من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجماليّة". مجلة نزوى www.nizwa.com/articles.php?id=1044

[5] سعيد توفيق: "هرمنوطيقا النصّ الأدبيّ بين هيدجر وجادامر". مجلة نزوى، ع2، تاريخ النشر: 2009/06/04م، www.nizwa.com/articles.php?id=1044

من غير زيادة أو نقصان، فتذهب أحيانا بالأفهام يمينا، وأحيانا تقلّبها شمالا وهي ثابتة! إنّ اللغة حقيقةً "أخطرُ النّعم."[1]

وبعدُ؛ فأيّ القراءات أكثر إنتاجا وأثقل وزنا؟ هل هي تلك المعتمدة على أفق التوقع؟ أم على أفق التجربة؟ أم على انصهارهما؟ وما حظّ القراءة القائمة على أفق تجربة قارئ ما إذا خالطتها "عمليات الفهم والتأويل والمشاركة... التي تخضع لقدراته وميولاته وقناعاته ذات الصلة بعوالمه النفسيّة ومعتقداته"[2] ؟

[1] مارتن هيدجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟، هيلدرن وماهية الشعر، ترجمة: محمود رجب وفؤاد كامل، مراجعة: عبد الرحمن بدوي (القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة 1974) ص 140. عن: سعيد توفيق: "هرمنوطيقا النصّ الأدبيّ بين هيدجر وجادامر". مجلة نزوى، ع2، تاريخ النشر: 2009/06/04م، www.nizwa.com/articles.php?id=1044

[2] عبد الفضيل الدراوي: حقيقة البلاغة _خصوصية مدعومة بالانفتاح والتعدّد_". مجلة الرافد، شهرية ثقافية جامعة، الشارقة، ع 163، مارس 2011، ص 05.

3-3- مرجعيّة القارئ في التأويل

حقيقةً أنّ الخوض في مسألة بهذا العمق والتعقيد ضربٌ من المغامرة والاجتهاد الشخصيّ الذي يستدعي أن يقوم الخائض مقام أكبر قدر ممكن من المتلقين القرّاء في تعاملهم مع النصوص، وتأويلها بالطريقة هذه أو تلك؛ حتّى تكون الدراسة محيطة بأهمّ النقاط التي يجب أن تضاء في هذه المسألة. هذه واحدة؛ وأمّا الثانية فتتعلّق بثنائية (المؤلّف/ القارئ) التي لما تزل تفرض نفسها على كلّ دراسة نقديّة معاصرة، نظرا لتداخل الخلفيات أحيانا، وتوحّد المشارب أحيانا أخراة، باعتبار المؤلّف والقارئ على حدّ سواء، بشريْن يغرفان من مناهل تلتقي في النهاية مع بعضها وإن بدا في البداية أنها تتعدّد!

وإذا أصرّت نظريات التلقي والقراءة في آلياتها وإجراءاتها على "أنّ المؤوِّل فاعل إبداعيّ يخلق الصور والمفاهيم من كنه النصّ فيعطيه قدرة الخلق والإبداع"[1]، مما يوحي بتجاهل المؤلِّف من العملية القرائية؛ فإنّ هذا التوجّه ينكر ما نودي إليه نظريّا من "أنّ شعريّة التلقي لم تأتِ لتحارب شعرية الإرسال، وإنما لتحارب شعريّة النصّ التي كانت قد تحوّلت إلى مصدر مستقرّ للبحث الأدبيّ."[2] ذلك أنّ الاعتماد على أفق تجربة القارئ يؤدّي حتما إلى إقصاء القصدية المرجعيّة من النص والتي تعود إلى المؤلّف بالضرورة؛ وكما عرفنا في المبحث السابق أنه لا فهْم من عدم، فمؤدّاه أن يبحث القارئ له عن متّكإ يستمدّ منه إشارات وتوجيهات ليقع على تخريج معيّن وبيّنٍ للنص المتناول في التأويل؛ ولذا "فإن المعنى النصّيّ لا يتطابق مع ما قصده المؤلّف، فالقصديات السيكولوجية للمؤلّف تخصّه وحده. أمّا القصديّات النصّيّة (قصديات النصّ) فيجب النظر إليها باعتبارها جزءا من خبرة القارئ."[3]

يجد القارئ نفسه _والحالة هذه_ في مواجهة أفكار وتعابير لديها الكثير لتقوله، وتحمل من التداعيات ما لو اجتمع عليه المتلقون أجمعون ما أحصوه؛ ولكي يفهم ويؤوّل لابدّ له من منطلق

---

[1] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل. ص 58.

[2] وردة سلطاني: "النص بين سلطة الكاتب والقارئ". مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع1، 2009، ص 105.

[3] سعيد توفيق: "هرمنوطيقا النص الأدبيّ بين هيدجر وجادامر". مجلة نزوى، ع2، www.nizwa.com/articles.php?id=48

وأرضيّة، وهنا تبدأ مغامرته مع النصّ انطلاقا من خبرته المستمدة من مرجعيات مغايرة تجعل "البحث عن نوايا المؤلّف لا موقع له... [فيصبح] من حقّ القارئ العنيد أن يجد في النصّ ما يصبو إليه، لأنّ النصّ يحتوي على مجمل هذه التداعيات."[1] وبين "ما يصبو إليه" القارئ، و"التداعيات" التي يحويها النص، مجال فضفاض مما قد يقال..

ولكن؛ هل التخلّي التامّ عن المؤلّف وكلّ متعلقاته التي أفرزت نصّه، منهج سليم ومستصاغ إذا نظرنا إليه من وجهة نظر هذا الأخير؟ ما موقفه من هذا الموقع الذي أُعطيَه؟ وهل النصّ الذي أبدعه سيتحكّم في مصيره وصيرورته، فإمّا أن يكون له أو عليه؟

3-3-1-بين المبدع والقارئ:

في الحقيقة أنّ هناك صراعا ضمنيّا بين الطرفين "خلال عمليّة القراءة، فنحن في العادة نتعامل مع مستويات مختلفة، إذ نحن نتبنّى آراء شخص آخر هو المؤلّف، في نفس الوقت الذي لا نريد أن نسمح فيه لشخصيتنا بالاختفاء، ويعني ذلك أنّ عمليّة القراءة في النهاية عمليّة تمازج بين الآخر أوالقريب والأنا الحقيقيّ، ومؤدّى ذلك أن يكون القارئ نوعا من الجشطالت للنصّ الأدبيّ؛ وذلك من خلال عملية التوقعات والتفكّر العكسيّ وتجميع التوقّعات وتعديل كلّ ذلك في الوقت نفسه"[2]؛ مما يذكّرنا بالعلاقة بين الأفقين: أفق التوقع وأفق التجربة اللذين سبقت الإشارة إليهما. ولكنّ التصريح بقضية "التبني" المتعلّقة بآراء المؤلّف فيها نوع من المبالغة، لأننا إذا نظرنا إليها من الوجهة التنظيرية فقد نتقبلها، أمّا إذا نزلنا إلى الساحة التطبيقيّة فسنكتشف استحالتها، اعتمادا على ما سلّمنا به سالفا من كون المؤلّف إذا غاب، استقلّ نصّه عن نيّته، وبحث له عن نيآت مختلفة في أذهان قرّائه، فتحصل له حينئذ خاصية الشمولية.[3] وبناء على ذلك، "علينا أن نخمن معنى النص لأن قصد المؤلّف بعيد عن متناول أيدينا."[4]

---

[1] أومبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر وتق: سعيد بن كراد. ص 74- 75.

[2] يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبيّ الحديث. ص 55.

[3] ينظر؛ حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها. ص 26.

[4] بول ريكور: نظرية التأويل _الخطاب وفائض المعنى_، تر: سعيد الغانمي. ص 122.

وإذا ما تعمّقنا أكثر في علاقة الطرفين بالنصّ الذي يمثّل الجسر الرابط بينهما، فإننا سنلحظ كيف أنّ هذا الأخير لا يتلبّس لبوسا واحدا مع كليهما؛ فـ"عند المؤلّف، يكون العمل الأدبيّ استجابة لتجربة حياته، أما عند القارئ، فإنّ التفسير هو الاستجابة لتجربة قراءته"[1]؛ معنى ذلك أنّ المؤلف ينطلق من واقع ما، معيش أو متخيّل، باعتبار المبدع مختلفا عن الآخرين في تعاطيه مع حياته وما حوله؛ فقد يكتب حول تجربة حقيقية، كما قد يفعل الشيء نفسه مع تجربة خيالية عايشها في ذهنه وبداخله، فتصبح هذه الأرضية مرجعا له؛ بينما ما يتوصل إليه القارئ لا ينطلق من تجربته هو، بل يتتبّع ما يمليه نصّ المؤلّف شبرا بشبر، وذراعا بذراع، وهاهنا تأكيد على استقلالية النصّ عن رحم مصدره، حيث "يستمدّ إشعاعه من مادّته ومن بنيته الشكليّة ومن الأجواء الرمزية التي تتحرّك فيها علاماته، وليس له خارج هذا الإطار أي مرجعيّة تشدّه وتحدّد وجهة دلالته."[2]

تحيلنا الفكرة أعلاه إلى تلمّس المسوّغ الذي يجعل من القارئ أهلا لأن يجعل النصّ مادّة هولاميّة تطاوع ما تجود به قريحته من قراءات؛ فإذا كان النصّ كما ذكر أعلاه يستمد إشعاعه من بنيته، ويتبرّأ من كل مرجعيّة خارج إطاره، أفلا يقول قائل إذن إنّ القارئ هو الآخر خارج عن إطاره، مثله كمثل المؤلّف؛ وبالتالي، كيف نوفّق بين بنية منغلقة ومكتفية بذاتها، وبين عنصر دخيل عليها أُعطي سلطان القراءة؟

3-3-2- التأويل والفهم:

هناك فرق جوهريّ بين أن نفهم نصّا فهما أوّليّا، وبين أن نقرأه؛ فقد يفرض النصّ علينا من خلال بنيته للوهلة الأولى فهما معيّنا، ولكن ما إن يغوص القارئ في ثناياه حتّى يجد نفسه يمرّ على بروج مشيّدة من المعارف المختلفة، والأفكار المتنوعة التي تزيد النصّ اتساعا وامتدادا، ليصير الفهم جزءا من القراءة؛ بل قد تتعداه إلى أفضية أخرى في بعض الأحايين، لأنها في الحقيقة "نوع من إعادة كتابة النصّ وإطلاق إنتاجيّته."[3] فالفهم الأوليّ غالبا ما يعتمد على البنية السطحيّة للعمل،

[1] ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين [1]. ص 245؛ عن: مداس أحمد: "مفهوم التأويل عند المحدثين". ص 04.

[2] حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2001/2000، ص 315.

[3] Barthes R ; Le briussement de la langue, essais critiques IV, Paris, Seuil 1984, pp 37.

لكنِ القراءة تفرض على المتلقي نوعا من "الانتقائية التي تكشف عن ميولاته منذ اللحظة التي يقرّر فيها اختيار نصّ دون الآخر؛ هذه الانتقائية تسهم بوعي مقصود أو ربما غير مقصود في إرساء أساسيات الفهم لديه."[1]

يمكن القول إذن، إنّ القراءة المعتمدة على التأويل الذي يعتبر "حالة خاصة من حالات الفهم"[2]، تتعدّى الفهم الأوّليّ إلى "الفهم المضاعف" _كما ترجمه *سعيد بن كراد*_ ، حيث يجنح هذا النوع من الفهم إلى"إثارة مجموعة من الأسئلة لا يطرحها النص على قارئه النموذجيّ"[3]، فيصبح تأويلا "مهوسا" بمعناه الإيجابيّ الذي يستحضر فهوما متشظّية من خلال الأخذ والردّ الذهنيّ بأسئلة لا تترك صغيرة ولا كبيرة من النص ولا من ظلاله إلا لامستها؛ وهذا ما نجد *أومبرتو إيكو* يحاول الإشارة إليه من خلال عرضه لتحليلاتٍ هذا شأنها في إحدى كتبه حول التأويل المفرط.[4]

إنّ التأويل حين "ينفتح على الفهم، فهو يستعمل آليات ومفاتيح لغويّة ورمزية وابستيمولوجيّة في إدراك حقائق الأجزاء والمكوّنات، فالتأويل ولا شكّ مفتاح للمعنى المتواري والخفيّ وراء العبارات الظاهرة الخفيّة"[5]؛ إنّه آليّة مشبّعة بمختلف الروافد، ومنفتحة على عدّة منافذ، بحيث يتعدّى الحَرفيّة إلى "التخطّي، التجاوز، الانتهاك للحدود المرسومة في النصّ، التي لا يمكن

---

[1] سليمة بوجلال: "ميلاد المعنى في فهم القارئ". الملتقى الوطنيّ الأوّل حول اللسانيات والرواية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ص 35؛ الموقع:الملتقى-الوطني-الأول-حول-اللسانيات-و-الرواية/146-ميلاد-المعنى-في-فهم-القارئ-manifest.univouargla.dz/index.php/seminaires/archive/faculté-des-lettres-et-des-langues/29

[2] بول ريكور: نظرية التأويل _الخطاب وفائض المعنى_، تر: سعيد الغانمي. ص 120.

[3] أومبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ترجمة وتقديم: سعيد بن كراد. ص 178.

[4] ينظر؛ أومبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني. ص: 137... 147.

[5] محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربيّ المعاصر، المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 27؛ عن: دندوقة فوزية: "التأويل وتعدّد المعنى". مجلة كلّية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع4، جانفي 2009، ص 117.

تجاوزها إلا به"[1]؛ ذلك أنه لا يؤمن بقطعيّة المعنى النصّي، ولا بواحديّته؛ لذا فإنه من العبث أن نتخذ موقفا حاسما من معنى أيّ نصّ بصورة نهائيّة مادام "فنّ التأويل موقوفا على الظن والملَكة."[2]

ويعتبر ارتكاز التأويل على الظنّ من الأساليب التي تضمن له كآليّة صفة الطواعية ليحيط بالنصّ قلبا وقالبا، كما تضمن للنصّ القابليّة لاحتواء الاحتمالات الناتجة عن الظنّ ما أمكن؛ وفي المقابل فإنّ لهذا الظنّ فضلا على الآلية والنصّ معا من حيث إنه يحقّق "تجنّب سوء الفهم"[3]، وذلك حين يستعرض كلّ احتمال وارد، يمكن أن يلامس النصّ من زاوية من زواياه المتعددة؛ فالنص بهذا المعنى أشبه بشكل هندسيّ يختلف كل وجه فيه عن الوجه الآخر؛ فأن ننظر إليه من الأمام ليس كأن نلجه من الخلف؛ وأن نعالجه يمينا، يختلف عنه إذا تناولناه يسارا. فالتأويل من هذا المنطلق يحاول أن يعدّد وجهات النظر المختلفة التي يستوعبها النصّ ويستسيغها، لأنّ "اكتشاف "المعنى الصحيح" للنص هو هدف غير معقول، وخاصة ما يتعلق بالنصوص الأدبية، فالموضوعات الدلالية ليست هدفا يمكن أن نصل إليه على أية حال"[4]، ولأنّ "هناك ممارسات نقديّة عديدة لا تطرح على نفسها أسئلة تخصّ ما يدور في خلد النص، بل تتجه نحو ما ينساه."[5]

واقتناعا بهذه الفكرة، "وعى النقاد أكثر فأكثر أنّ أسئلة مختلفة يمكن أن تُسأل عن عمل أدبيّ واحد، وأن يُحصل على أجوبة مختلفة"[6]، فتتعدّد القراءات وتتشعّب؛ "ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة (موضوعيّة) لأي نصّ. وستظلّ القراءة تجربة شخصية."[7] ولكن: ما هي الدوافع والأسباب الخفيّة التي تجعل القراءة تتعدّد؟ ولماذا يختلف الفهم ويتفاوت من قارئ لآخر؟ وعلى أي أساس يعمد قارئ (س) إلى فهم أوّليّ؟ بينما يعمد قارئ (ع) إلى فهم مضاعف؟ ولماذا يختلف أحيانا الفهم المضاعف نفسه لدى القارئ الواحد في تناوله لنصّ واحد على فترات متفاوتة؟

---

[1] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل. ص 63.

[2] المرجع نفسه. ص 56.

[3] نفسه. ص 69.

[4] أحمد بوحسن: نظرية الأدب _القراءة، الفهم، التأويل_: نصوص مترجمة. دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2004، ص92.

[5] أومبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ترجمة وتقديم: سعيد بن كراد. ص 180.

[6] أحمد بوحسن: نظرية الأدب _القراءة، الفهم، التأويل_. ص 71.

[7] محمد عزّام: "سلطة القارئ في الأدب". ص 09.

من المسلّم به في نظريات القراءة والتأويل "أنّ كلّ قراءة تختلف عن سابقتها باختلاف الظروف الزمانيّة والمكانيّة من جهة، وقدرات القارئ _(اللاعب)_ المعرفيّة من جهة أخرى، لأنّ الحقيقة الفنّيّة التي يتضمّنها النصّ الأدبيّ تعدّ حقيقة غير ثابتة، لذا فلا غرو أن تجدها تتغيّر من عصر إلى آخر، ومن متلقّ إلى آخر"[1]؛ وذا القول يدلّ على حقيقتين: أولاهما أنّ البيئة والزمن اللذين يحتضنان النصّ يتحكّمان في توجيه قراءته، لأنّ لكلّ عصر ومصر ظروفه الثقافيّة التي تحكمه وتتحكّم في تفكير أفراده؛ وثانيهما أنّ النصّ كموجود قائم بذاته: لغة، مضمونا،حمولة، إيحاء وتصريحا جميعا، يترك للقارئ فرصة "أن يملأ الفجوات أو يردمها"[2]، وبون شاسع بين الملء والردم؛ فحتّى يتحسس القارئ المواطنَ التي تستحق الملء بالتداعيات والأفكار المختزنة والمناسبة لها، ولكي يهتدي إلى أنّ هذه الفجوة أو تلك أحوج لأن تُتجاوز أو تُدمج فيما سواها، عليه أن يمتلك "مهارة تخييلية تُطابق أو تتجاوز مهارة المؤلّف نفسه"[3]!

"إنّ على القارئ التوجه إلى النصّ بوصفه موجّها إليه ومن ثمّ التعامل معه على هذا الأساس. وهذا يعني نبذ الاعتبارات النفسيّة للمبدع وما قد يكون لها من أثر محتمل في الإبداع المقروء. لكن ليس معنى هذا قطع الإبداع عن سياقه الخارجيّ، وإنما الاهتمام فحسب بما يعمّق المعنى ويفتح للتأويل الآفاق بحيث تجد قدرات المؤوّلين المساحة للظهور وإثراء النص"[4]؛ هذه القدرات تكشف لنا عن مستويات المتلقّين ودرجات الفهم لديهم؛ فمتلقٍّ من الدرجة الصفر مثلا سوف يفقد حلقة الاتصال مع العمل بطبيعة الحال، أمّا المتلقّي الكفء فهو من يعيد تغيير الأفق، وهو الذي سيمكّن المتلقّي الآخر من إعادة الاتصال؛ إنّه "جهاز كشف" يستطيع أن يميز مواطن الخرق ويرقّعها! لذلك ميّز بعضهم "بين أنواع القرّاء الذين يمكن أن يخاطبهم نصّ ما: أي القارئ الحقيقيّ (الشخص الذي يمسك كتابا بيديه)، والقارئ الفعليّ Virtual(وهو نوع من القرّاء يعتقد المؤلّف بأنه يكتب له، قارئ يمنحه المؤلّف وسائل وقابليات وميولا معيّنة)، والقارئ المثاليّ Ideal وهو الشخص الذي يفهم النصّ فهما تامّا ويتذوّق كلّ دقائقه."[5] ومدار الأمر كلّه في

[1] محمد سالم محمد الأمين الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة _بحث في بلاغة النقد المعاصر_. ص 79، 80.

[2] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل. ص 61.

[3] خيرة حمر العين: "الشعرية وانفتاح النصوص". ص 20.

[4] محمد سالم محمد الأمين الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة _بحث في بلاغة النقد المعاصر_. ص 78.

[5] جين ب. تومبكز: نقد استجابة القارئ _من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيوية_، تر: حسن ناظم، علي حاكم. ص 21.

تفاوت الفهم، واختلاف القراءات، وتمايز درجات القرّاء؛ حول مرجعيّات ثلاث: مرجعيّة **ثقافيّة**، وأخرى **نفسيّة** وثالثة **لغويّة**.

3-3-3- المرجعيات الثلاث للقارئ في التأويل:

سنتبيّن ههنا كيف تتحكّم هذه الخلفيّات في القارئ أثناء العمليّة التأويليّة من خلال نماذج اجتهاديّة نحاول أن ندرسها من زواياها المتعدّدة، متمثّلين موقع القارئ، وتعدّديته وكذا تعددية قراءته، لنعرف أيُّ المرجعيات أطغى؟ وما إذا كانت تتعاضد أم تتنافر؟

بما أنّ نظرية التأويل "لا تقترح وصفات جاهزة وقابلة للتطبيق بشكل آليّ، بل ترى أنّ القراءة تتوقّف على موهبة وتجربة وثقافة الفرد المحلّل"[1]، فإنّ في ذلك إباحة للقارئ حرية التصرّف من خلال إتاحة مساحة لا محدودة من الإمكانيات التأويلية التي ترتهن بقدراته؛ ومعلوم أنّ "الأدب لا يقدّم مرجعياته على طبق من فضّة، وإنما يقدّم ما يساعد على اكتشافها أو الوصول إلى تحقيقها"[2]، ومن ثمّ يصبح القارئ أمام رهانات وتحديات، يحاول أن يقوم أحدها مقام الآخر، ويفرضَ التأويل الذي يحتكم إلى منظاره؛ فهو يلامس كخطوة أولى نصّا محملا بدوال ومدلولات معينة، تكون بمثابة المنطلق الذي يحيله على تأويل ما، ثمّ سرعان ما تبدأ الإحالات والتداعيات تتوالى عليه من كل جانب، فتتحد مع بنية النصّ كلٌّ من البنية النفسيّة والبنية الثقافيّة للقارئ، وتبدأ عمليّة الفهم على أساس من ذلك، فإمّا أن يرسو على المرجعية اللغوية للنص، وإما أن تطغى المرجعية الثقافية، أو أنّ الغلبة تكون للمرجعية النفسية في عملية القراءة.

إننا حين نتحدث عن مرجعيّة لغويّة في التأويل فمفاده "أنّ إشكالية القراءة مرتبطة بإشكالية الخطاب أي بما يتهيّأ من وضعيات لسانية وخطابية تساعد على تحقيق القصد المبيّت الذي يراد تسريبه من خلالها. وقد يكون الأمر بسيطا أو قليل التعقيد في الكلام الخطّيّ الذي يسهّل إدراك

---

[1] رشيد الإدريسيّ، سيمياء التأويل قراءة في مقامات الحريريّ، دراسات مغاربيّة، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلاميّة والعلوم الإنسانيّة، ع 5-6، 1997، ص 28. عن: عبد القادر شرشار: "نظرية التلقي وقراءة النص الأدبيّ". ص 03.

[2] محمد خرماش: "سيميولوجية القراءة وإشكاليّة التأويل". منتديات ستار تايمز، أرشيف أدباء وشعراء ومطبوعات. تاريخ النشر: 2011/10/30، الوقت: 18:27؛ الموقع: www.Startimes.com/f.aspx?t=29440753

مرجعياته، بمعنى أنّ المتلقّي يستطيع على الفور أن يقيم تصوّرا لما يحيل عليه، فتصل الرسالة ويتمّ الإبلاغ وينتهي الخطاب؛ أمّا بالنسبة للنصوص الأدبيّة (أو الاستعاريّة على حدّ تسمية بول ريكور) فالأمر مختلف كلّ الاختلاف، حيث يتمّ توظيف اللغة بطريقة ترميزيّة معقّدة، بمعنى أن النموذج الأدبيّ وإن كان نموذجا لغويّا أو لسانيّا بالدرجة الأولى فهو من التكثيف والتشويش بحيث يخرق منطق المعيارية السيمانطيقيّة فيشغل القارئ بذاته قبل أن يشغله برسالته، ومع ذلك فالمنتظَر أن يقوم في الذهن تصوّر ما لجامع الدال والمدلول، أي أن يتكوّن معنى ويتمّ تحديد مرجعيّة خاصّة بما يُتحدَّث عنه."[1]

إذن هناك فرق بين نصّ إبلاغيّ عاديّ، ونصّ أدبيّ مكثّف؛ فالقارئ حين تعامله مع النوع الأول فإن الفهم لن يحتاج واسطة لكي ينتقل إلى ذهن هذا الأخير؛ على خلاف النوع الثاني الذي لن يتحقّق لقارئه فهم إلا إذا مرّ على مراحل يحاول من خلالها تعرية الكثافة التي تعتريه، وانتقاء خيار من بين مجموع متعدّد من الخيارات التي تخلّفها الكثافة في كلّ لفظة، بحيث يمكن أن نجد للفظ الواحد أكثر من معنى محتمل وارد. فقولٌ مِن مثل: "وشيئا فشيئا حتّى صارت غانية.. قطوفها دانية"، يستوقفنا حثيثا عند عبارة: "القطوف الدانية" التي يعود أصل استعمالها إلى القرآن الكريم: ﴿قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ﴾[2]، لتؤدّي معنى الثمر الوافر والمتوفّر وقريب القطف لكلّ مسلم في الجنّة؛ والمعنى على هذه الشاكلة وفي سياقه الأصليّ هذا لا يمثّل وقفة لمن يفهم أساسيّات اللغة العربية. ولكن أن توظَّف العبارة بحذافيرها في سياق مغاير، مرتبط بصنف من أصناف النساء "الغانية"، فهذا ما يجعل القارئ باحثا في ثنايا هذه الكثافة عن المعنى المناسب للسياق، معتمدا على التأويل؛ ولا يتحقق هذا إلاّ بمعاودة تأمّل العبارة من ألفها إلى يائها لكي يقع على فهم مقنع؛ فيصل في النهاية إلى أنّ "القطوف الدانية" في هذا السياق الجديد يشير إلى "سهولة المنال" مادام مرتبطا بلفظة "الغانية"!

إنّ النص في هذه الحالة مصدر التأويل، ولا مرجع له إلاّه؛ "إذ لم يعد الدالّ بريئا نقيّا، ولم يعد النصّ تمثيلا أمينا لروح الكاتب، والعصر والواقع، وإنما صار ينظر إليه بوصفه مراوغا لا يعرف

[1] محمد خرماش: "سيميولوجية القراءة وإشكاليّة التأويل".

[2] الحاقّة: 23.

الوحدة والتجانس يعمل ضدّ نفسه، يقول ما لا يعنيه، ويعني ما لا يقوله، ناقص يمتلئ بالثغرات."[1] ومما يعزّز ذلك أيضا قولنا: "موطنُ سرِّها غِربال"، الذي يحمل من الكثافة ما يحتّم على القارئ أن يعيد العبارات إلى أصلها، فيبحث في طيات اللغة وتاريخها عن معنى عبارة "موطن السرّ"، أو كما تعرَف عادة بـ"موطن الكتمان"[2]، ليفهم إذ ذاك أن المعنى المتواري خلف هذه العبارة هو: القلب. ثمّ إنه يحاول أن يفكّ شِفرة الكلمة الثانية "غربال"، ومن بعد ذلك يقيم بينه وبين الأوّل نسبا؛ فيعود أدراجه إلى معاجم اللغة لكي يعرف ما هو الغربال[3]؟ وحين يقع على معناه، يبقى السياق معمّى عليه؛ فما علاقة هذا الشيء بالقلب؟ ليصل في الأخير إلى أنّ من خاصية الغربال أنّ ثقوبه لا تهيئ له الاحتفاظ بما يحتويه؛ وبالتالي فكذلك قلبها لم يعد موطن سرّ بل صار موطن بوح!

ويبدو أنّ النصّ الذي على هذه الشاكلة من الكثافة "يثبّت الانتباه على متتالية القرارات والتنقيحات، والتوقعات، وعمليات النقض، والاستعدادات التي ينجزها القارئ عندما يفاوض النصّ جملة فجملة، وعبارة فعبارة"[4]، مما يعزّز الدور الكبير الذي يؤديه النصّ في توجيه القراءات والتآويل، والحدود التي يرسمها بأسوار عباراته للقارئ لكيلا يحيد عنها إلى ما يمكن أن يبتعد به عن أخاديدها التي تخطها له باجتمعاها على توليفة معيّنة. فأن نقول مثلا: "كُن يائي.. قد سئمت التعدّد!"، يغوص بنا إلى ما وراء السطور، لنتجاوز عبثية المعنى الحرفيّ "للياء" على أنها آخر حروف الهجاء العربية، ونقف على ظلال كلمة "التعدّد" وأبعادها، فنبحر في متاهات هذه الجملة المكثّفة؛ لنفهم أنّ المخاطِب يرمي من المخاطَب قرارا واستقرارا معه، ليكون آخر مرسى له بعد إبحار شابته عواصف! وكونه يريده أن يكون ياءه دليل على هذا الإبحار المتمثّل في المرور بمحطات قبليّة توحي

---

[1] عبد الحميد هيمة: "القراءة التأويليّة _الآليات والحدود_". الملتقى الوطنيّ الأوّل في الاتجاهات الحديثة في دراسة اللغة والأدب، 26-27 أكتوبر 2011، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ص 08؛ manifest.univer-ouargla.dz/index.php/seminaires/archive/faculté-des-lettres-et-des-langues/22

[2] قال الشاعر: قوم ترى أرماحهم يوم الوغى..... مشغوفة بمواطن الكتمان

ينظر: ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفيّ. دار المعارف، مصر، ط1، ص 2365. من موقع المكتبة الوقفية: www.waqfeya.com/book.php?bid=3309

[3] أداة كالدف لها ثقوب، ينخل بها القمح.

[4] جين ب. تومبكز: نقد استجابة القارئ _من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيوية_، تر: حسن ناظم، علي حاكم. ص 27.

بها الحروف الهجائية التي تسبق الياء، والتي تدخل في إضاءة التأويل الذي نحن بصدده وإن كانت مستترة؛ ويعضدها "التعدّد" الذي يزيد هذا الضرب من التأويل قوّة ويجعله آكَدا.

لكنّ "القارئ... لا يشتغل بملء الفجوات التي يتركها النص، أو يضع استنتاجات من تلميحات النص... [و] هو ليس مجرّد مقياس للدلالة الشعريّة في النصّ، إنما هو مصدر جميع الدلالات الممكنة... فالقارئ يتفاعل مع الكلمات التي على الصفحة بطريقة دون أخرى لكونه يعمل طبقا لمجموعة من القواعد نفسها التي اعتاد المؤلّف توليدها"[1]، ومنها القواعد النفسيّة التي لا يمكن أن يتنصّل منها أي إنسان كان، ما دامت تتلبّسه وتخالط شخصيته وكيانه؛ فكذلك القارئ لا يمكنه أن يستغني في كثير من الحالات عن خلفياته النفسيّة التي تجعله يقيم وزنا لكلمة أو عبارة ما في النصّ دون أخرى، من حيث إنه يجد فيها دغدغة لمشاعره، وإحياء لشيء يختلجه، فيؤوّلها على أساس من ذلك.

إنّ قولا على صيغة: "من جنسهنّ أمّةٌ خارجة عن نواميس الأنوثة!"، قد يُشعّب الطُّرق على أكثر من قارئ انطلاقا من لفظة الأنوثة ومفهومها؛ فقد يفهم الأول الأنوثة أنها رقّة ووداعة، وقد يفهمها آخر على أنها انصياع وطاعة، كما قد يفهمها ثالث أنها ما يقابل الذكورة! وهذا الأخير أقرب إلى المرجعية اللغوية. ولنا أن نتخيّل مجموع التآويل الأخرى التي قد يقذفها إلينا قرّاء مغايرون، كلٌّ يغرف من قناعته الخاصة، ونظرته الفرديّة لمفهوم الأنوثة؛ وهكذا سوف تتعدّد القراءات على إثرها. ومثلُها أن نقول: "بعض النساء كالفحم.. تُتعبك حتّى تشتعل!"، حيث يقف القرّاء على هذه الجملة وقفة المتذلّل الذي يريد لو أنّها أمدّته بقبس من نور يقوده إلى ما تخفيه؛ فما علاقة بعضهنّ بالفحم؟ وما القصد من وراء "صعوبة الاشتعال"؟

قد يتوجّه فهم قارئ إلى أنّ المرأة في الغالب الأعمّ صعبة المراس، ولابدّ للرجل من أن يداريها، حتّى يصل إلى مبتغاه، أو يقنعها بمقتضاه؛ وقد يتحوّل فهم آخر إلى أنّها مراوغة كائدة، تتمنّع وهي الراغبة، إذ تفهم ما يريده الرجل ولكنّها تتغابى وتتصابى إلى أن تخور قواه، وييأس من نيل مراده. وقد يراه أحدهم من وجهة نظر خاصّة جدا؛ وهكذا تتدخّل المواقف التي يتعرّض لها الإنسان، وتحفر له في نفسيته ضربا من القناعات، في المسلك الذي يتخذه قراءةً وتأويلا.

[1] المرجع السابق. ص 28.

إنّ "الناس يتعاملون مع النصوص الأدبيّة بالطريقة نفسها التي يتعاملون بها مع تجارب الحياة. فكلّ شخص يطوّر أسلوبا معيّنا في التعامل... يترك بصماته على كل جانب من جوانب سلوكه، بما في ذلك أفعال التأويل النصّيّ. وسوف يرشّح القارئ نصّا ما من خلال نماذجه الدفاعيّة المميّزة، ليسقط عليه تخيّلاته [فنطازياته] المميّزة،... لينتج بذلك ما نسمّيه تأويلا"[1]، لذلك نلفي من القرّاء مَن تتعدّد قراءته للنصّ الواحد من حين لآخر، تبعا للمزاج الذي يعتريه في كلّ حين؛ فـ"كما أنّ العمل الأدبيّ يبدع إرضاءً لرغبات الفنّان الدفينة وترجمة لها فإنه يرضي كذلك رغباتنا الدفينة نحن القرّاء. والمشاعر التي تختلج فينا عندما نقرأ هي صدى أهوائنا الخبيئة التي يوقظها النص في أعماقنا."[2] فلا جرم إذن أنّ "ارتباط القارئ العاطفيّ بالنصّ المقروء هو مكوّن أساسيّ من مكوّنات القراءة"[3]، وأنّ السعي إلى اختلاق قراءة من دون عوالق، ضرب من الوهم وإرادة المحال.

هناك في المقابل من كل ذلك، مجموعة من التراكمات التي تدخل في تراصّها جوانب حياتية متعدّدة، يتوسّلها المرء في حياته ليستطيع التعاطي مع من حوله، ومنها العادات والمعتقدات، والفلسفة، والفنّ، وغير ذلك مما يندرج تحت مسمّى واحد واسع هو "الثقافة"؛ فكما قد يشدّ القرّاءَ مرجعيّة النص اللغويّة، أو خلفياتهم النفسيّة، هناك أيضا "حدود ثقافيّة تحكم ردود أفعالهم؛ سواء إزاء النصوص، أو العروض بصورة عامّة، أو إزاء نصّ، أو عرض بعينه. لكنّ هذه الحدود تظلّ دائما موضع مناوءة واختيار، ودائما ما يجري تجاوزها. كما أنّ الثقافة لا يمكن النظر إليها بوصفها كلاّ ثابتا، أو مجموعة من القواعد الثابتة، بل يجب النظر إليها على أساس أنها في حالة دائمة من التدفّق والتغيّر الحتميّيْن."[4]

والنصّ باعتباره "حمّال أوجه ودلالات"[5] يستقي من عدّة روافد، فيتمثّل للقارئ جسدا مثقلا بثقافة شاركت ولابدّ في إيجاده، مادام وليد بيئة وزمان معيّنين، في مقابل ثقافة هذا المحلّل الخاصّة

---

[1] المرجع السابق. ص 31.

[2] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها. ص 92.

[3] المرجع نفسه. ص 22.

[4] عوّاد علي: "المحدّدات الثقافيّة للمسرح". جريدة النهار (الكترونيّة)، ع 25453، السنة 80، 14 تمّوز 2013 (أدب، فكر، فنّ)، الموقع: تعليق-المحددات-الثقافية-للمسرح-newspaper.annahar/com/articles/49882

[5] محمد عيسى: "القراءة النفسيّة للنصّ الأدبيّ العربيّ". مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، ع 1+2، 2003، ص 18.

التي قد تقترب كما قد تبتعد عن ثقافة النصّ المبطَّنة؛ "فلا شكّ في أنّ كلّ نصّ إنما هو وجهان متلازمان الظاهر منهما أحاديّ والخفيّ (الباطن) متعدّد، وطالما تعدّدت أشكال هذا الوجه أصبح بإمكان كلّ قارئ أن يفهم المعنى الذي يقارب مستواه الثقافيّ والاجتماعيّ."[1] فيتفاوت الفهم حينها، بتفاوت ثقافة القرّاء ومقدار النهل منها، وتختلف المصبّات على إثرها.

فإذا ما تأمّل قارئ القولة التالية: "حسب المقولة الديكارتيّة.. فإنّ معظمنا لا وجود له!"، فإنّه يجد نفسه من وجهة النظر النصّية قاصرا عن إدراك الفهم إلاّ إذا قام "بإعادة استحضار موروثه الثقافيّ الذي يشكّل المرجع"[2] ههنا، لأنّ "المقولة الديكارتيّة" تنتمي إلى ثقافة عالميّة، تلجئ القارئ إلى أن يكون على علم بها وبمضمونها، كخطوة أولى وأساسيّة حتّى يلج عتبات العبارة التي يحاول تأويلها، والوقوع على فهمٍ قارٍّ لها؛ ولن يصل إلى الفهم التامّ الدقيق إلاّ حين يتعدّى هذه الخطوة لكي يعقد بين ما توصل إليه وبين ما تبقى من خطاب علاقةً وترابطا، فينتهي إلى أنّ أصل المقولة: "أنا أفكّر إذن أنا موجود"[3] التي طرحها الفيلسوف *رينيه ديكارت*، والتي تربط وجود الإنسان بتفكيره، وأنّ هذا الأخير دالّ عليه؛ ثمّ إنّه يحوّر هذا المفهوم ويركّز على جانب هامّ فيه عليه مدار البقيّة الباقية من النصّ أعلاه، فيفهم أنّ التفكير رأس الأمر كلّه في الإنسان، فإذا انتفى لم يكن لهذا الأخير وجود! وهو الفهم الذي يرومه النصّ ليدلّ على أنّ إنسان اليوم في الغالب الأعمّ لا يفكّر ومن ثمّ فهو غير موجود! ينطبق عليه قول الشاعر:[4]

مَا أَكْثَرَ النَّاسَ لَا بَلْ مَا أَقَلَّهُمُ اللّهُ يَعْلَمُ أَنِّي لَمْ أَقُلْ فَنَدَا

إِنِّي لَأَفتَحُ عَيْنِي حِينَ أَفْتَحُها علَى كَثِيرٍ وَلَكِنْ لَا أرَى أَحَدَا

[1] دندوقة فوزية: "التأويل وتعدّد المعنى". ص 123.

[2] اليامين بن تومي: "القراءة وضوابطها المصطلحيّة". مجلة المخبر، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع1، 2009م، ص 29.

[3] رنيه ديكارت: تأمّلات ميتافيزيقيّة في الفلسفة الأولى، تر: كمال الحاج. منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط4، 1988، ص 74.

[4] شعر دعبل بن علي الخزاعي (148–246هـ)، صنعه: عبد الكريم الأشتر. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط2، 1983، ص 121.

إذن فإنّ "من شروط تواصل القارئ بالنص أن يكون القارئ واعيا بالبنية الثقافيّة التي يطرحها "النص"... و"النص" إنّما يحمل في طيّاته هذه اللطائف الاجتماعيّة التي يضمن استعمالها من قبل القرّاء وبالتالي تشكيل موقف "الفهم" اتّجاهها."[1] فأن نسمع عبارة من قبيل: "عشتُ مع جيل "البيتزا" و"الفيزا"!" تتطلّب قارئا معاصرا للمفاهيم التي تطرحها، لأنّ قارئا من العصور الغائتة، كالجاهلية أو حتّى فترة التسعينات وما قبلها _باعتبارها أقرب الفترات إلى عصرنا_، لن يستطيع فكّ شفرات النصّ مادامت محمّلة بصبغة ثقافة معيّنة، أفرزتها بيئة وظروف زمانيّة خاصّة ومتفرّدة؛ ذلك أنّ مفهوم "البيتزا" التي تعني طبق أكل مستحدث عند العرب عامّة والجزائريين خاصة منذ سنوات الألفين، و"الفيزا" التي هي تعريب للكلمة الفرنسية " visa" بمعنى: التأشيرة، قد انتشرت في هذه المجتمعات مؤخرا، فأصبحت جزءا من عاداتهم الحياتية، حيث أصبح الناس مقبلين على هذا النوع من الأطباق، كما أصبح الشباب مهوسين بـ"الفيزا" إيمانا بأنها المخلّص لهم من المظالم، والنور الذي يبدّد عنهم الظلمات!

وقارئٌ محدود الثقافة في عصر يسمع فيه عن فتاةٍ "نظرتُها مصابةٌ بتصلّب الشرايين!"، سينغلق عليه الفهم لا محالة إن هو حاول المساس بهذه العبارة قراءةً وتأويلا؛ ومِثلُه قارئٌ من الزمن الغابر، لو أنه عُرض عليه مثالٌ على هذه الشاكلة فإنّه سيتصوّر عبارة "تصلّب الشرايين" دخيلة على العربيّة! إذ لا يكفي أن يكون الإنسان ذا إلمام معتبر باللغة دون الثقافة كما في الحالة الأولى، لأنّ اللغة الحداثيّة منفتحة على العلوم الأخرى، ومختلطة بالمعارف الإنسانية والعلميّة على اختلافها؛ ومن ثمّ فليس عليه أن يدخل الهيجا بغير سلاح! بل لابدّ من إعداد العدّة الفكريّة التي تمنحه مُكنة الإحاطة بالمعنى إذا زاغ عن بصره. هذا، وإنّ اللغة كما هو معلوم تتعرّض منذ ظهورها للتطوّر المصطلحيّ والدلاليّ، فلغة الجاهلية ليست كلغة العصر الإسلاميّ، ولغة الفترة الحديثة ليست نفسها لغة الفترة المعاصرة، وبالتالي فإنّ إنسان العصور الغابرة لا يدخل في قاموسه عبارة كهذه، تتخذ من اصطلاحات عصرها ما يميزها عنها في مراحلها السابقة.

إنّ ما يحتاجه قارئ هذه العبارة _الذي لابد أن ينتمي لعصرها بالضرورة لاستحالة أن يحيط بها قارئ دخيل_، أن يصنّف أوّلا المجال الأصليّ الذي يندرج ضمنه مفهوم "تصلّب الشرايين"

[1] الياميين بن تومي: "القراءة وضوابطها المصطلحيّة". ص 33.

قبل أن يباشر في إرادة المعنى الخبيء؛ ومن ذلك أن يكون على بصيرة بالثقافة الطبيّة التي تتيح له القبض على هذا المفهوم.[1] إنّ هذا المفهوم الطبّيّ يفيدنا تحديدا في مفهوم "الضيق" الذي سوف يخدم العبارة المتناولة أدبيّا من باب واسع، فالنظرة إلى الحياة أو التعاطي معها يختلف من شخص لآخر، كلٌّ على حسب طاقته الاحتماليّة، ونمط تفكيره فيما يتعرّض له في حياته؛ فمنهم الصلب ومنهم الذي تغلب عليه الحساسية المفرطة، منهم المتشائم ومنهم المتفائل؛ وهكذا، فإنّ داخل الإنسان يتحكّم في مواقفه وسلوكاته، ومادام الصنف المتشائم والحسّاس يعاني من فقدان التعاطي الإيجابيّ مع حياته، فذلك يعني أنّ نظرته ضيّقة، تجعله لا يرى المحنة فقط، ولكنه قد يرى بسببها أحيانا.. المنحةَ محنة أيضا!

وعليه؛ فإنّ "القدرة الأدبيّة المكتسبة من الثقافة والخبرات السابقة هي التي تساهم في صنع المعنى"[2]، وأن يغامر القارئ في وطء النصوص العصيّة بدوالها ومدلولاتها التي ما عادت تعرض باطنها لأيّ كان، محاولةٌ منه لتخريب المعنى أو تغريبه؛ فلقد غدا النصّ حِملا ينوء بالعصبة أولي القوة، ويحتّم على أي قارئ أن يعدّ ما استطاع من الملَكات الفكرية واللغويّة والنقديّة والمعرفيّة بحيث يستعين بها على خوض غماره؛ فـ"عمليّات التأويل ليست فرديّة بل جماعيّة، وتتبع إجراءات تقليديّة مكتسبة ومتفقا عليها بما تمليه قوانين اللغة والأجناس الأدبيّة والتراث والإيديولوجية الاجتماعيّة والثقافيّة."[3]

كما أنّ من مظاهر استعصاء النصوص أن تكون حِماعا لمرجعيّتين، أو للثلاثة كلها، فيصير القارئ في موقف يستدعي منه الدقّة وسعة الإحاطة أضعاف ما يكون عليه حين يتعامل مع نصّ وحيد المرجعيّة، لذلك فـ"إنّ البحث في عمليّة القراءة يتحوّل [ههنا] إلى تتبّع متقن، وفي ذلك يتمّ التركيز على القارئ... وبفضله تأخذ القراءة مسارا متجدّدا في مكوّناته، وبذلك يتقاطع _أحيانا_

---

[1] تصلب الشرايين بمفهوم مبسّط هو تراكم وتورم في جدران الشرايين الناقلة للدم، بحيث تنقلب مرونتها صلابة مما يمنع التدفّق السليم للدم في القلب ومنه إلى سائر الأعضاء، نتيجة لضيق هذه الشرايين من أثر الشحوم والدهون. ينظر؛ حسن فكري منصور: ماذا يأكل مريض الكولسترول وتصلب الشرايين؟. الدار العالمية للنشر والتوزيع، دار الصفا والمروة للنشر والتوزيع، الاسكندرية/ القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 07- 08.

[2] جين ب. تومبكز: نقد استجابة القارئ _من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيوية_، تر: حسن ناظم، علي حاكم. ص 29.

[3] Kuller1981 ,125 عن: لمياء باعشن: "نظريات قراءة النصّ 2". مجلّة الجزيرة الثقافيّة (الكترونيّة)، ع 229، الاثنين 6 محرّم 1429هـ، السعوديّة؛ الموقع: www.al-jazirah.com/culture/2008/fadaat13.htlm

السيكولوجيّ والاجتماعيّ والسيميائيّ وغير ذلك."[1] ومن العبارات التي تندرج في هذا الإطار: "الماضي قرص مضغوط!"؛ لأنّنا كقرّاء سنلجأ بطريق مباشر وأكيد إلى معرفة سبب هذا التشبيه البليغ الذي جُعل فيه الماضي الذي هو حقبة زمنيّة بشيء غير معهود قبلا شبيها به! وما هو المعنى الذي يؤدّيه "القرص المضغوط" من الناحية الثقافية؟ ثمّ ما تداعيات مفهوم "الضغط" تحديدا في اللغة، وإشعاعاتها على العبارة؟

لا يخفى على القارئ أنّ الإنسان يخضع لسلطة أزمنة ثلاث: ماض وحاضر ومستقبل قادم؛ وهو وإن كان يعيش حاضره إلاّ أنه يصطحب في ذهنه ماضيه بكلّ أقراحه وأفراحه، ويجعله مطيّة له ليستمرّ في حياته، وفي الوقت نفسه يتطلّع لما هو قادم مجهول بالتخطيط والتدبير على أساس كلّ ذلك. ومما لا ريب فيه أنّ أي شخص إنّما يصدر في أقواله وأفعاله وتعاملاته في حاضره أو مستقبله عن تجاربه الماضية، لذلك فإنّ ما يمرّ به ينحفر في ذاته، ويصبح جزءا من قناعاته وشخصيته، فلا غرابة إذن أنْ يشعر أحدهم بالضغط والتوتّر إذا كان ماضيه "قرصا مضغوطا"! والقرص المضغوط في الأصل لا ينتمي إلى مجال اللغة بل يحسَب لمجال الإعلام الآليّ، وهو مجال آخر قد تتحد معه اللغة الإبداعيّة الحداثية لتتكاثر وتتكثّف؛[2] ولا يهمّ القارئ من العبارة مفهومها، بقدر ما يهمّه أن يكون على علم بها، ويقف تحديدا على تسميتها حين يروم العثور على تأويل معيّن للعبارة الأدبيّة؛ فإذا كان القرص المضغوط يضغط المعلومات على اختلافها مع بعضها في ثناياه، فإنّ الماضي كذلك بفعل التراكمات والتجارب والمواقف التي يعيشها الإنسان خلاله، يشكّل ضغطا عليه.

ثمّ إنّ تعبيرا مؤدّاه: "نشازُ المسيرِ.. غيابُ الوزيرِ.. عذابُ الضميرِ.. ضلالُ المصير!" من الانغلاق بمكان لدرجة أن قارئه لا يعي ما يريد أن يعنيه! إنه طبقات من الدلالات المكثّفة بعضها فوق بعض، تحتاج لأن يرتّب مراحل قراءته، ويحدّد طرائقها لكي يصل إلى تأويلها ويرسو على فهمها؛ لذلك فمن أولى الأولويات أن يفكّك هذا التعبير انطلاقا من المرجعيّة اللغويّة أوّلا، ليفهم أنّ نشاز المسير هو انحراف عن الطريق، وأنّ ما يليه يعزّز من استحضار المرجعيّة الثقافيّة حتّى

[1] محمد عيسى: "القراءة النفسيّة للنصّ الأدبيّ العربيّ". ص19.

[2] هو شكل دائريّ مسطّح يسمح بتخزين معلومات بطريقة آلية. ينظر؛ AIDER Djamila : Parcourir Microsoft. Edition Distrubition HOUMA , Bouzaréah, Alger, 2001; p.23.

نفهم أنّ الوزير هو العقل باعتباره العضد لصاحبه، والموجّه له في حياته، والعاقل له مما قد يودي به إلى مراتب الحيوانيّة أو الدونيّة؛ قال _تعالى_: ﴿وَاجْعَلْ لِي وَزِيرًا مِنْ أَهْلِي﴾[1]، والوزير في اللغة المعين والظهير، ومن ثمّ فإنّ العقل بهذا المعنى يعين صاحبه على الالتزام بالطريق المستقيم والسويّ؛ فإذا هو زاغ عنه، واتبع هواه، وفضّل اللهو والعبث، انحرف عن طريقه، وعاش عيشة ضنكى، ولم يدرِ أين يهيمُ، وما مصيره!

وأن أقول: "لا تلتقط للحياة صورة شمسيّة فتتخلّفَ عنها!"، فيه من اللامباشرة ما يستوقف القارئ على عتبات دواله، فإذا تأويله "تجديد في التقليد، وانتقاء معنى من معانٍ عديدة، ونمذجة من خلال تجربة واقعة متخيّلة"[2]، فهل المقولة تقصد ما تشير إليه في الظاهر؟ إنّ الاكتفاء بسطحية المعنى في هذه الحالة نسج من المغالطة والتخليط الذي يحكم من خلاله القارئ الذي يتوسّله على نفسه بأنه ليس كفءا للقراءة!

ولتعرية هذه الكثافة اللغويّة لابدّ أن نستعين بمرجعيّة ثقافيّة تبصّرنا بماهيّة الصورة الشمسيّة وخصائصها، واستعمالاتها في الحياة؛ ومعروف أنّ الصورة الشمسيّة هي حبسٌ للظلّ، ومن ثمّ فإنّ أيّ شخص أو منظر يُلتقَط له صورة شمسية فستحبس هذه الصورة ملامحه التي كان عليها، وتبقى كذلك حتّى وإن هو تغيّر مع مرور الزمن. إنّ هذا الفهم يتقاطع مع ما ورد في المقولة أعلاه، من أنّ الحياة قد يحبس لها الإنسان ظلها، ولكن ليس بالمعنى الحرفيّ ذلك، بل أنّه سوف يبقى حبيسا لموقف حياتيّ مرّ به، أو علاقة معينة، بحيث لا يشعر بأنه أضاع عمره وتخلّف عن الركب بسبب هذا الفعل!

تعزّز النماذج السابقة كون "القارئ لحظة إقباله على النصّ لا يأتي من فراغ، بل يأتي محمّلا بروافد ثقافيّة وأعراف أدبيّة ووعي بالتاريخ الأدبيّ وبمخزون من النصوص السابقة والمعاصرة، فيتمّ التأويل في إطار يضعه القارئ بما لديه من فهم مسبق، أو معرفة فطريّة تشكّل البناء القبليّ للفهم أي البناء المعرفيّ والإيديولوجيّ الذي تنطلق منه عمليّة الفهم."[3] إنّه مطالب بأن يكون على

---

[1] سورة طه: 29

[2] حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ. ص 130.

[3] لمياء باعشن: "نظريات قراءة النصّ 2"؛ www.al-jazirah.com/culture/2008/fadaat13.htlm

اطّلاع دائم، واستيعاب لما يدور في المجالات على اختلافها، وليس هذا فحسب، بل أن يمتلك مقدرة التصرّف في هذا الاطلاع والمخزون الذي يحوزه، فيأخذ منه بقدر ما يحتاجه، وفي ضوء ما يتناسب مع معطيات النصّ اللغويّة، لا أن يسقطه مباشرة وبطريقة آليّة على النصّ الأدبيّ فيحمّله فوق طاقته، أو يحْمِله على قول ما هو براءٌ منه! فعلى الرغم من أنّ النصّ يمثّل بالنسبة للقارئ "تجربة تخمينات لا نهائيّة"[1]، إلاّ أنه في الوقت نفسه "يقوم بمجموعة من التوجيهات تقود القارئ نحو تجميعه للمعنى من أجل نفسه."[2]

إنّ ما تقدّم من هذا الفصل كلّه، حول طبيعة المتلقّي ومراقيه التي يعتليها، ليصل إلى رتبة قارئ يمتلك ناصية التقويل والتأويل، وهي رتبة "على المؤلّف أن يسلّم فيها بانتصار القارئ"[3]، ثمّ يتجاوزها أحيانا إلى أن يكون صنوا للمؤلّف، حين يتوسّل أفق تجربته، وتآويله في إنتاج نصّ آخر، أعمدته قراءاته الأولى، ليدخل في "حركة دائريّة Herme neutical circle تبدأ حين يتناول... نصّا ما فتقوم إشارات النصّ الصريحة بعمل العناصر المرشدة وتحرّضه على تشكيل توقّعات خاضعة لما هو ظاهر تتغيّر بمجرّد عرضها على خلفية القارئ الثقافيّة الرافدة وتجربته الحياتيّة، ثمّ ترجع هذه التوقّعات المتغيّرة لملء الفجوات ضمن الشروط التي يحدّدها الواضح من النص الذي يتقبل بعضا منها ويقاوم بعضا، فتتشكّل عند القارئ توقّعات جديدة يعرضها مرّة أخرى على خلفيته الخاصّة التي كانت هي أيضا قد تغيّرت نتيجة لتعرّضها لتأثير التوقعات الأولى، وهكذا تظلّ توقعات القارئ دائما في حالة تجديد وتعديل مستمرّ يتناسب مع تحريضات النص الصريحة فتتكوّن بذلك دائرة لا تعود بنا إلى نفس نقطة البداية وتكون النتيجة نصّا جديدا."[4]

---

[1] أومبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني. ص 82.

[2] أحمد بوحسن: نظرية الأدب _القراءة، الفهم، التأويل_: نصوص مترجمة. ص 80.

[3] أومبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ترجمة وتقديم: سعيد بن كراد. ص 93.

[4] Iser 1995,24؛ عن: لمياء باعشن: "نظريات قراءة النصّ 2"؛
www.al-jazirah.com/culture/2008/fadaat13.htlm

خاتمة

إنّ الإغراب الذي في الأدب موضوع متشعّب الأطراف، ممتدّ الأثر؛ وما يلفت الأنظار إليه أنّه قد غالب . وما زال يغالب . متلقّيه منذ القِدم، ويبقى كذلك ما دامت الدراسات تتوالى تترى لتحيط به خُبرا.. ولما تفعل. إنّ المشكلة الكامنة في هذه القضيّة أنّ مسؤوليّة فكّ شِفرة الإغراب تقع دائما على الطرف المتلقّي، لأنّ المبدع . وهو داخل قوقعة الإبداع . إنسانٌ (متصوّف) لا يجيد سوى تخليق النصوص مما يدري ولا يدري؛ ثمّ يرمي بها إلى الجمهور في طرد محكَم الإغلاق ليتولّى هذا الأخير معالجته بالفتح والاكتشاف.

ولئن كان الأدب قد مرّ بمحطّات كثيرة . عربية وغربيّة . تسعى لبيان سرّه، والكشف عن جوهره وحقيقته، فإنه لم يكن مبجَّلا دائما في حضرة الدارسين وتصوراتهم؛ وربما يعود السبب في ذلك إلى اختلاطه بمفاهيم أخرى، ومجالات مختلفة عن طينته جعلت خصائصه تتماهى فيها أو تتعمّى، الأمر الذي أوقع الدارسين في الحكم عليه بدل توصيفه؛ وذلك ما كان تماما في العهد اليونانيّ حين اعتلت الفلسفة مقاما ساميا وبدأ ينظر إلى كلّ ما عداها من خلالها، وكذلك الأمر بالنسبة للمسائل القضائيّة التي استغلّ فيها بعضهم بلاغة الأدب وجماليته لغير ما صُنِع له، فصار يدخل في باب الحقّ الذي أريد به باطلٌ.

وإذا ما عكفنا نراجع دراسة العرب للأدب من زاوية التلقّي، وجدناها تركّز على سمة التأثير في الجمهور الذي كان يمثّل طبقة ناقدة في أغلبه . على سطحيتها وبدائيّتها . توجّه المبدع إلى المراتب العُلا في التعبير والفكر؛ حتّى إنّ بعضهم كان يجعل من نفسه متلقّيا قبل أن يخرج إبداعه إلى العلن من خلال معاودة النظر، والتغيير والحذف والإضافة ليخرج كاملا متكاملا لا عيب فيه (الحوليات).

إنّ حصر الأدب في نطاق مبحث البلاغة زمنا أساء إليه من باب واسع؛ فالبلاغة ليست هي الأدب، بل جزء من أجزائه المتعدّدة المتداخلة، ومن ثمّ فإنّ العكوف عليها في الدراسة للخروج في النهاية بأحكامٍ تتعلّق بالأدب كاملا ضربٌ من التهوّر والقصور الذي ينمّ عن محدوديّة المتلقّي في إدراك هذا المجال. ولعلّ عجز بعضهم (أفلاطون) عن إدراك سرّ الأدب، هو الذي جعلهم يتسرّعون في نعته بالدونيّة والإفساد، مما همّشه زمنا طويلا، وأسقطه من مصافّ الاهتمام.

كما تمثّل ثنائية (الفكر/ اللغة) ـ التي تتصل بالفلسفة تحديدا ـ ثغرة استطاع الدارسون من خلالها تناول الأدب بنظرة متذبذبة؛ ذلك أنّ الأدب تعبيرٌ في المقام الأول، ولكنّه ليس ألفاظا خواءً أو صياغة جوفاء لا روح فيه، بل يتضمّن في طياته أفكارا سواء أشار إليها تصريحا أم تلميحا؛ وكثيرا ما يلجأ الأدب إلى التعمية واللامباشرة في الإشارة إلى الفكرة من خلال التصرّف البديع في أساليب اللغة التي تلين له كما لا تلين لغيره؛ فيعرج في السموّ، ويسابق المتلقّي إلى أعلى الدرجات فلا يكاد يُبين.

ورغم أنّ الأدب ظاهره (اللغة) هو سرّ باطنه (المضمون) إلاّ أن المناهج الحديثة (النفسيّ/ الاجتماعيّ/ التاريخيّ) أغفلت ذلك الظاهر، وراحت تشدّد على الباطن الذي اتخذته سبيلا للتأثير على الجمهور، باعتباره (الباطن) أداة صالحة لأن تكون وثيقة نفسيّة تكشف عن صاحبها، أو اجتماعيّة تعكس بنية المجتمع وخصائصه، وتسعى إلى أفكار تلبّي رغبة الجمهور (الطبقة السياسيّة تحديدا هنا). ليصبح الأدب ممارسة مقيّدة بالتوجيهات والوصايا التي تحدّ من إبحاره في عوالم الإبداع اللامتناهية.

انفلت الأدب بعد ذلك، وتحرر الأديب من القيود، فصار يتطوّر من حين لآخر، ومن مبدع لآخر، وأبرز ما لوحظ فيه لغته التي ما عادت وسيلة شفافة لمضامينها، بل اكتسبت صفة الكثافة وبدأت تتعاظم على المتلقّي وتستعصي على فهمه؛ لذلك ظهرت مناهج معاصرة تنادي بالدخول إلى عالم هذه الأداة، وفكّ مغاليقه للكشف عن أسراره؛ وحين ذاك لم يعد يلتفتُ إلى ما يختزن خلف اللغة بقدر ما أُريد فهم بنائها المتشابك ونسيجها غير المألوف؛ فهُمّش الأديب، واكتفى النصّ بذاته وصفاته.

أصبحت اللغة إذن تتحدّث عوضا عن صاحبها، وصارت مفتاحا يعطي في كلّ مرّة معنى يختلف عن السالف، وابتعدت بذلك عن نمطيّة اللغة العاديّة المبتذَلة التي تجعل من قواعد اللسانيات أمرا مفروضا لأجل إنجاح عمليّة التواصل؛ ولأنّ اللغة الإبداعيّة أو (الشعريّة) ـ كما سمّاها الأسلوبيون ـ مثقلة بالدلالات الولودة التي لا تهب نفسها للمتلقي بطواعية وسهولة بقدر ما تستفزّ فيه خلفياته، أصبح من الضرورة أن يدخل في علاقة معها من خلالها ويستطيع فكّ غموضها فيسلم من إمكانية الانفصال.

لا يهمّ المتلقي في هذه الحالة أن يقتنع بالمضامين أو يصدّقها، لأنها أصلا معمّاة ومتعدّدة حدّ التمنّع بسُبُلها المختلفة، أو أن يقف على ما يريده المبدع أو النصّ ذاته، لأنه قد يصل أحيانا إلى العجز عن إدراك المعنى الذي يمكن أن يأخذ به، مما يقفه على ظاهرة (اللامعنى) التي تقوده إلى منافذ أخرى، بقدر ما يسعى إلى الدلالات الممكنة التي يستطيع تلقّفها من خلال الإشارات النصّيّة البادية والخفيّة، فيشعر بالفاعليّة، ويعود على النص بقراءات ثريّة. حينها يحظى مجال الأدب بالحيويّة التي فقدها أزمانا بسبب الرتابة التي فُرضت عليه والسلبيّة التي اعترت متلقّيه؛ فالأدب ـ وإن اعتلى برجا عاجيّا ـ لن يضمن الخلود فيه إلّا إذا استطاع أن يشرك المتلقّي في إعادة إنتاجه بطريقة تغنيه عن صاحبه، وتغنيه بالإضافات المفيدة. وليس ذلك فحسب، بل إنّ ما يحسَب للمتلقّي في هذه الحالة أنه قد يسعِف نصوصا ظلمتها دراسات سابقة في الحكم والتقييم، فتعلو بفضله إلى أعلى علّيّين وتبدي عن أسرار لم يراها الأوّلون.

وتزداد الحاجة إلى المتلقّي في وقت أصبحت ممارسته فارضة نفسها على الساحة النقديّة، فتُعزِّز بعض الدراسات وجوده ودروه (التلقي والتأويل)، وتزوّده بأدواتٍ وطرائقَ فاعلة لتحديث ممارسته وتطويرها، فيرتقي هذا الطرف في اتصاله بالنصوص من معرج إلى آخر، بفضل المدارج التي يسلكها في كل مرة، فيتجاوز الشرح الذي يقف عند توضيح المقاصد المعلَنة، إلى التفسير الذي يفصّل هذه المقاصد، ثم يرقى إلى التأويل الذي يعدُّ مساسا بالمقاصد الخفيّة ليصبح تحقّقا لأعلى درجة من الفهم؛ إنه مدرج يلتفت إلى المغزى بعيدا عن المعنى، لذلك فإنّ من صالحه أن يقف على "اللامعنى" وليس على "المعاني" في هذه الحالة.

والتأويل الذي يضطلع به المتلقّي الحاذق ليس تأويلا مفرطا يُثقل النصّ بمقاصدَ لا يحتملها، بل يستجمع ما أمكن من المعاني المتوصّل إليها لبناء معنى شامل يتخذها خلفيّة له ومتّكأ، معنى متولّدا عن مرحلة (اللامعنى) الناشئة عن تراكم المعاني؛ فيقوى عود القراءة التي يمارسها المتلقّي على النصّ، ويتجاوز فيها المحدوديّة، والنظرة الجزئيّة (الفراغات) ليبحر في عالم السواد والبياض معا حين يستنفذ مرحلة التنقيب عن المعاني المحتملة وغير المنتهية، فيلجأ في هذه الحالة إلى تجاوز كلّ ذاك ويتحوّل إلى مبدع ثانٍ ـ سواء بقصد أو من دونه ـ نتيجة تلك التراكمات لينشئ نصّا آخر موازيا

للأوّل، قائما على القراءات المحصّلة سابقا، ومستثمرا المساحة الفارغة والمملوءة في النص الأوّل، فينشأ "التناصّ" كمرحلةٍ عليا للقراءة والتأويل.

إنّ ما يهتدي به المتلقّي في مسيرته الجديدة وممارسته الحديثة للتفاعل مع النصوص مكتسباته الأدبية والنقدية المشتركة والمتعارف عليها في الساحة النقديّة (أفق التوقع/ الانتظار)، إضافة إلى حذقه وذكائه في المشاركة الفعّالة التي تعتمد على (أفق التجربة) الخاصّ بمؤهّلاته،؛ ذاك الأوّل الذي قد يبقى ثابتا في بعض النصوص وقد يتغيّر بفعل التعديلات التي يمارسها عليه صاحبه، فيحدث تخييبا فيه لدى المتلقي، ويشارك في خلق الفجوة الجماليّة التي تبعد النصّ عن المتلقّي بعدا جماليّا يجعله في حالة تمنّع مؤّقتة، تنتظر منه أن يمدّ جسر تجربته فوق ذاك الفراغ المخلَّق ليصل إليه وينتج عمليّة مكمّلة للكتابة (القراءة)، أو مجاوزة لها (التناص)، اعتمادا على مرجعيات قد تتظافر وقد تتنافر (نفسية/ لغوية/ ثقافيّة).

وهذا هو أفق التلقّي الذي نعني به منتهى المتلقّي في التواصل مع النصوص الأدبيّة، سواء من داخلها (المحايثة)، أو من خارجها (التأويل).

ببليوغرافيا البحث

❖ **القرآن الكريم. رواية حفص عن عاصم.**

❖ المصادر والمراجع العربية:

1- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبيّ الحديث _من المحاكاة إلى التفكيك_. دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2007.

2- أبو بكر العزاوي: اللغة والحجاج. العمدة في الطبع، منتديات سور الأزبكيّة، ط 1، 2006م.

3- أبو منصور الثعالبي: تحسين القبيح وتقبيح الحسن، تح: شاكر العاشور. منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، بغداد، ط1، 1981.

4- أبو هلال العسكري : الصناعتين _الكتابة و الشعر–، تح: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984م.

5- إحسان عباس: فن الشعر. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1996م.

6- أحمد الحوفي: فن الخطابة. دار نهضة مصر للطبع والنشر، الطبعة الخامسة، القاهرة.

7- أحمد بوحسن: نظرية الأدب _القراءة، الفهم، التأويل_: نصوص مترجمة. دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 2004.

8- أحمد درويش: النص البلاغي في التراث العربي والغربي. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة- مصر ، ط 1، 1998.

9- الأخضر جمعي: نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين. ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، د_ط، 1999م.

10- أدونيس: مقدمة للشعر العربي. دار العودة، بيروت، د-ط، 1977.

11- أيمن اللبدي: الشعرية والشاعرية. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2006م.

12- بشير تاوريرت وسامية راجح: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر –دراسة في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية-. دار رسلان، دمشق/سوريا، د-ط، 2010م.

13- الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، ط4، 1975م، ج1.

14- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة. تونس، 1966، ط1.

15- حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى. دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2001/2000.

16- حسن فكري منصور: ماذا يأكل مريض الكولسترول وتصلب الشرايين؟. الدار العالمية للنشر والتوزيع، دار الصفا والمروة للنشر والتوزيع، الاسكندرية/ القاهرة، مصر، ط1، 2006.

17- حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبيّ وقضاياها _دراسة_. منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001م.

18- حسن ناظم: البنى الأسلوبية _دراسة في "أنشودة المطر" للسياب_. المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء _المغرب_، د_ط، د_ت.

19- حسين الواد: في مناهج الدراسة الأدبيّة. دار سرّار، تونس، منشورات الجامعة، ط2، 1985م.

20- حسين جمعة: المسبار في النقد الأدبي. منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص 135. www.awu-dam.org

21- خيرة بن علوة: ستر المعنى في ضوء القراءة العكسيّة للعلاقات الاستبداليّة _مقاربة تطبيقية في نماذج شعريّة_. مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان_الأردن، ط1، 2015م.

22- دريد يحي الخواجة: الغموض الشعريّ في القصيدة العربية الحديثة. دار الذاكرة، حمص/ سوريا، ط1، 1991م.

23- روز غريب: النقد الجماليّ وأثره في النقد العربيّ. دار الفكر اللبنانيّ، بيروت، ط2، 1983م.

24- سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة. جامعة الكويت، دولة الكويت، ط1، 2003م.

25- سعيد توفيق: مقالات في ماهية اللغة وفلسفة التأويل. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د_ط، 2002م.

26- سعيد حسن بحيري: علم لغة النص –المفاهيم والاتجاهات-. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان- مصر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مكتبة لبنان ناشرون للتوزيع، ط1، 1997م.

27- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط1، دار الكتاب اللبناني - سوشبريس، بيروت - الدار البيضاء.

28- سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية. منشورات عويدات الدولية، بيروت – باريس، ط1، 1991م.

29- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب. المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

30- صابر الحباشة: التداوليّة والحجاج _مداخل ونصوص_. صفحات للدراسات والنشر، دمشق، الإصدار الأول 2008م.

31- صلاح فضل: نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ. دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

32- عاطف جودة نصر: النص الشعريّ ومشكلات التفسير. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، طبع في دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1996م.

33- عباس أرحيلة: الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1999.

34- عبد الحميد إبراهيم: الأدب المقارن من منظور الأدب العربي (مقدمة وتطبيق). دار الشروق، القاهرة/ بيروت، مصر/ لبنان، ط1، 1997م.

35- عبد الرحيم الهيبل: فلسفة الجمال في البلاغة العربيّة. الدار العربيّة للنشر والتوزيع، القاهرة، د-ط، د-ت.

36- عبد السلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب_نحو بديل ألسنيّ في نقد الأدب_. الدار العربيّة للكتاب، ليبيا_تونس، 1977م، ط3

37- عبد العزيز بن صالح العمار: التصوير البيانيّ في حديث القرآن عن القرآن _دراسة بلاغية تحليلية _. _دراسة بلاغية تحليلية _. سلسلة الدراسات القرآنية، سلسلة محكّمة تصدر عن جائزة دبي الدولية للقرآن الكريم، ط1، 2007م.

38- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة. عالم المعرفة، سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1996م.

39- عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر. صفحات للدراسات والنشر، دمشق_سوريا، الإصدار الأول، 2009م.

40- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص الأدبي –دراسة سيميائية للشعر الجزائريّ-. ديوان المطبوعات الجامعيّة، المطبعة الجهوية بوهران، ط1، 1993م.

41- عبد القاهر الجرجانيّ: أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق وتعليق: سعيد محمّد اللحام. دار الفكر العربيّ للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1999م.

42- عبد القاهر الجرجانيّ: أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي، القاهرة، د-ط،1984م، ص 03.

43- عبد القاهر الجرجانيّ: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1،1991م.

44- عبد الله التطاوي: المعارضات الشعرية: أنماط وتجارب. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م.

45- عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة _مقالات في النقد والنظرية_. النادي الأدبي بجدة، ط1، 1992م.

46- عبد الله صولة :الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، ط2 ، دار الفارابي (بيروت)، وكلية الآداب والفنون والإنسانيات بتونس (منوبة)، ودار المعرفة للنشر (تونس)، 2007 .

47- عبد الله محمد العضيبي: النص وإشكالية المعنى. الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، ط1، 2009م.

48- عبد الله محمد الغذامي: القصيدة والنص المضادّ. المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

49- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبيّ. المكتب المصريّ لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د-ط، 1999م.

50- عبد الهادي بن ظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب _مقاربة لغوية تداولية_. دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، الجماهيرية العظمى، ، ط1 ، مارس2004 .

51- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربيّ المعاصر. منشورات التبيين، الجاحظيّة، الجزائر، 2000م.

52- عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية _بين النظرية والتطبيق_ (دراسة). منشوات اتحاد الكتّاب العرب، 2000م.

53- عمر بلخير: معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافيّ والجزائريّ المكتوب ما بين 1989 و2000.

54- عميش عبد القادر: الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل –مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيديّ-. منشورات دار الأديب، السانيا-وهران، د_ط، د_ت.

55- فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

56- ماضي شكري عزيز: في نظرية الأدب. دار الحداثة، بيروت، ط 1، 1986.

57- مجموعة من الأساتذة والنقاد: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين _دراسة نقدية_. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للطبع، ط1، 2002م.

58- مجموعة من المؤلفين: من قضايا التلقي والتأويل (مناظرة). المملكة المغربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36، الرباط، مطبعة الآداب الجديدة بالدار البيضاء، ط1، 1994.

59- مجموعة من المؤلفين: نظرية التلقي –إشكالات وتطبيقات-. سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح بالدار البيضاء، د-ط، 1993م.

60- محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. إفريقيا الشرق، المغرب، يناير 2005م، د_ط.

61- محمد العمري: في بلاغة الخطاب الإقناعيّ _مدخل نظريّ وتطبيقيّ لدراسة الخطابة العربيّة: الخطابة في القرن الأول نموذجا_. منتديات سور الأزبكية، إفريقيا الشرق، المغرب ولبنان، ط 2، 2002م.

62- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

63- محمد حسين علي الصغير: نظرية النقد العربيّ –رؤية قرآنية معاصرة-. موسوعة الدراسات القرآنية (9)، دار المؤرخ العربيّ، بيروت-لبنان، د-ط، د-ت.

64- محمد خير البقاعي: بحوث في القراءة والتلقي. مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، ط1، 1998.

65- محمد خير البقاعي: بحوث في القراءة والتلقي. مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، ط1، 1998.

66- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: الحجاج في البلاغة المعاصرة _بحث في بلاغة النقد المعاصر_. دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، ليبيا ط1، 2008م،.

67- محمد عبد الله جبر: الأسلوب والنحو _دراسة تطبيقيّة في علاقة الخصائص الأسلوبيّة ببعض الظاهرات النحوية_. دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 1988م.

68- محمد عبد المطّلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانيّ. الشركة المصريّة العالميّة للنشر _لونجمان_، مطابع المكتب المصريّ الحديث، القاهرة، ط1، 1995م.

69- محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا. دراسات نقدية عربية، منشورات وزارة الثقافة _دمشق_، 1989م، ط1.

70- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق_سوريا، 2003م.

71- محمد علي البدوي: علم اجتماع الأدب _النظريّة والمنهج و الموضوع_. دار المعرفة الجامعيّة، جامعة الاسكندريّة، د-ط، 2004.

72- محمد محمد يونس علي: المعنى وظلال المعنى –أنظمة الدلالة في العربيّة-. طبعة مزيدة ومنقّحة، دار المدار الإسلاميّ، بيروت/ لبنان، ط2، مارس 2007م.

73- محمد مفتاح: النص من القراءة إلى التنظير. إعداد وتقديم: أبو بكر العزاوي. شركة النشر والتوزيع – المدارس-، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2000م.

74- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النصّ وجماليات التلقي بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النقديّ _دراسة مقارنة_. دار الفكر العربيّ، القاهرة، 1996م، ط1.

75- مصري عبد الحميد حنورة: علم نفس الأدب. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د-ط، د-ت، مج1.

76- مصطفى سويف: الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي _في الشعر خاصّة_. دار المعارف، القاهرة، ط4، د-ت.

77- مصطفى عبده: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفنّي. مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، ط2، 1999.

78- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربيّ. دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983م.

79- منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية _دراسة_. منشورات اتحاد الكتّاب العرب، ط1، 1990.

80- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي. دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.

81- نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة والتأويل. المركز الثقافيّ العربيّ، المغرب، ط1، 2001م.

82- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث). دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د_ط، د_ت، ج 2.

83- هشام الريفي: الحجاج عند أرسطو. ضمن كتاب: أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، إشراف:حمادي صمود. فريق البحث في البلاغة والحجاج، طبع كلية الآداب منوبة، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية _تونس_، المجلد: XXXIX

84- وفاء إبراهيم: الفلسفة والشعر _الوعي بين المفهوم والصورة_. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د_ط، 1999م.

85- يوسف أبو العدوس: الأسلوبيّة الرؤية والتطبيق. دار المسيرة للنشر و التوزيع والطباعة، ط1، 2007م.

86- يوسف إسكندر: اتجاهات الشعريّة الحديثة _الأصول والمقولات_. دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 2008م.

87- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبيّ الحديث. دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994م.

❖ المصادر والمراجع المترجمة:

1- أرسطو طاليس: كتاب الخطابة ، تر: إبراهيم سلامة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1953م، ط2.

2- أرسطو طاليس: فن الشعر. نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السريانية إلى العربية، حققه مع ترجمة حديثة: شكري محمد عياد. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

3- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية _التعاضد التأويليّ في النصوص الحكائيّة_، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافيّ العربيّ، 1996م.

4- إنريك أندرستون إمبرت: مناهج النقد الأدبيّ، تر: الطاهر أحمد مكّي. مكتبة الآداب، القاهرة، د-ط، 1991م.

5- أومبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكيّة، ترجمة وتقديم: سعيد بن كراد. المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط2، 2004.

6- أومبرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب (سوريا)، ط1، 2009.

7- إيفانكوس خوسيه بويليو: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد. مكتبة غريب، القاهرة، مصر، 1992 .

8- بول ب. أمسترونغ: القراءات المتصارعة -التنوع والمصداقية في التأويل-، تر: فلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2009.

9- بول ريكور: نظرية التأويل _الخطاب وفائض المعنى_، تر: سعيد الغانمي. المركز الثقافيّ العربيّ، الدار البيضاء_المغرب، ط2، 2006م.

10- بيير غيرو: "الأسلوبية، تر: منذر عياشي. مركز الإنماء الحضاريّ للدراسات والترجمة والنشر، حلب_سوريا، ط2، 1994م.

11- جون ستروك: البنيوية وما بعدها _من ليفي شتراوس إلى ديريدا_، تر: د. محمد عصفور. عالم المعرفة، سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1996م.

12- جون كوهن: بنية اللغة الشعريّة، تر: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، 1986م.

13- جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، تر: د. عباس صادق الوهاب، مراجعة: د. يوئيل عزيز. دار الشؤون الثقافيّة العامّة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق-بغداد، د-ط، 1987م.

14- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1986م.

15- جين ب. تومبكز: نقد استجابة القارئ _من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيوية_، تر: حسن ناظم، علي حاكم. مراجعة وتقديم: محمد جواد حسن الموسوي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، طبع بالهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميرية.

16- رامان سلدن: النظرية الأدبيّة المعاصرة. تر: جابر عصفور. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د-ط، 1998م.

17- رنيه ديكارت: تأمّلات ميتافيزيقيّة في الفلسفة الأولى، تر: كمال الحاج. منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط4، 1988.

18- روبرت هولب: نظرية الاستقبال، تر: رعد عبد الجليل، اللاذقية، دار الحوار، ط1، 1992.

19- روبرت هولب: نظريّة التلقي _مقدّمة نظريّة_، تر: عزّ الدين إسماعيل. النادي الأدبيّ الثقافيّ، جدّة_ المملكة العربية السعوديّة، ط1، 1415هـ/ 1994م.

20- روبير إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، تعريب: آمال أنطوان عرموني. عويدات للنشر والطباعة، لبنان، ط3، 1999.

21- رولان بارت: البلاغة القديمة. ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي. نشر الفنك للغة العربية. الدار البيضاء، المملكة المغربية، 1994.

22- رولان بارث: قراءة جديدة للبلاغة القديمة ، تر: عمر أوكان. إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1، 1994م.

23- رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981م.

24- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور. عالم المعرفة _سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987.

25- ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر. دار غريب، القاهرة/ مصر، ط12، د-ت.

26- فرانسوا مورو: البلاغة _مدخل لدراسة الصور البيانيّة_، تر: محمد الوليّ وعائشة جرير. إفريقيا الشرق، المغرب، د-ط، 2003م.

27- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (الأدب)، تر: حميد لحميداني، الجلالي الكدية. منشورات مكتبة المناهل، فاس_المغرب.

28- فيرناند هالين وآخرون (فرانك شويرفيجن، ميشيل أوتان): بحوث في القراءة والتلقي، ترجمها وقدّمها وعلّق عليها: د. محمد خير البقاعي. مركز الإنماء الحضاري للنشر، حلب، ط1، 1998.

29- فيليب بروتون وجيل جوتييه: تاريخ نظريات الحجاج، تر: الدكتور محمد صالح ناحي الغامدي. مركز النشر العلمي، جامعة الملك عبد العزيز، جدّة، ط1، 2011م.

30- مجموعة من المؤلفين: آفاق التناصية _المفهوم والمنظور_، تر: د. محمد خير البقاعي. الهيئة المصرية العام للكتاب، 1988م.

31- مجموعة من المؤلفين: دراسات في النص والتناصية، تر: محمد خير البقاعي. مركز الإنماء الحضاري للنشر، حلب، 1998.

32- هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري. منشورات سال، فاس، الدار البيضاء، ط1، 1989م.

❖ المصادر والمراجع الأجنبية:

1- AIDER Djamila : Parcourir Microsoft. Edition Distrubition HOUMA , Bouzaréah, Alger, 2001; p.23.
2- Barthes R ; Le briussement de la langue, essais critiques IV, Paris, Seuil 1984.
3- Ch. Perelman: L'empire Rhétorique .. Librairie Philosophique .1977
4- Jean Michael Adam . Les textes : types et prototypes (récit , description, argumentation, explication et dialogue) , Nathan , Paris , 1992 .
5- Perelman et Tyteca , Traité de l'argumentation, édition de l'Université de Bruxelles, 5ème édition, 1992 .

❖ الدواوين الشعرية:

1- ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفيّ. دار المعارف، مصر، ط1، من موقع المكتبة الوقفية: www.waqfeya.com/book.php?bid=3309

2- ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي. دار الكتب العلمية للنشر، بيروت-لبنان، ط 5، 2004م، من موقع: المكتبة الوقفية www.waqfeya.com/book/php?bid=3073 ، تايخ الإضافة للموقع: 2009/10/24.

3- شعر دعبل بن علي الخزاعي (148-246هـ)، صنعه: عبد الكريم الأشتر. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ط2، 1983.

4- نزار قباني: قصيدة "هرّة"، ديوان "أنتِ لي". الموقع الرسميّ: NIZARQ.COM، موقع التحميل: http://www.sndos.com/vb/showthread.php?t=8363.

❖ الرسائل الجامعية:

1- بوخال لخضر: "المتلقي بين التجلي والغياب –قراءة في بعض فصول مدوّنة النقد العربيّ القديم-". مذكرة ماجستير، إشراف: أ.د أحمد دكار. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2012/2011م.

2- خالد بوزياني: "الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين". رسالة دكتوراه، إشراف: د. محمد العيد رتيمة. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر يوسف بن خدّة، السنة الجامعيّة 2006/ 2007م.

3- راوية يحياوي: "شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة –الكتاب 1، 2، 3 نماذج-". أطروحة دكتوراه، إشراف: د. صلاح يوسف عبد القادر. قسم الأدب العربيّ، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

4- رشيدة كلاع: الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني _بين النظرية والتطبيق_. مذكرة ماجستير، إشراف: د. العلمي لراوي. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة منتوري _قسنطينة_، السنة الجامعية: 2004/ 2005م.

5- السحمدي بركاتي: "الرمز التاريخيّ ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي". مذكرة ماجستير، إشراف: د. معمر حجيج. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2009/2008م.

6- عبد الله بن عبد الوهاب العمري: آراء أفلاطون في الشعر والخطابة. ماجستير بقسم البلاغة والنقد ومنهج الأدب الإسلامي، إشراف: أ.د سعد أبو الرضا. كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 1428هـ.

7- عبد الله عبد الرحمن أحمد بانقيب: البلاغة والأثر النفسيّ –دراسة في تراث عبد القاهر الجرجانيّ-." أطروحة ماجستير، إشراف: د. صالح سعيد الزهرانيّ. كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2002م.

8- عمر بلخير: معالم لدراسة تداولية وحجاجية للخطاب الصحافيّ والجزائريّ المكتوب ما بين 1989 و2000. أطروحة دكتوراه، إشراف: أ.د خولة طالب الإبراهيمي، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2005- 2006م.

9- عمر عبد الله كامل: مذكرة في تيسير المنطق. من موقع الدكتور عبد الله كامل: http://www.okamel.com/index.php?option=com_content&view=article&id=108&Itemid=152

10- فطيمة بوقاسة: "جميلة بوحيرد –الرمز الثوريّ في الشعر العربيّ المعاصر-". مذكرة ماجستير، إشراف: د. يوسف وغليسي. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006/ 2007م.

11- فهد بن محمد القرشي: المنطق الأرسطي، بحث مقدم سعادة الدكتور: محمود مزروعة. كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، دكتوراه العقيدة 1428 هـ.

12- لباشي عبد القادر: "الرمز الفني في شعر الأخضر فلوس –دراسة تحليلية دلالية-". مذكرة ماجستير، إشراف: د. علاق فاتح، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، بوزريعة/ الجزائر، 2005/2004م.

13- محمد ناجح محمد حسن: الإبداع والتلقي في الشعر الجاهليّ. أطروحة ماجستير، إشراف الدكتور: إحسان الديك. كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس_فلسطين، تاريخ المناقشة: 02/25/ 2004م.

14- نبأ عبد الستار جابر الربيعي: المنطق عند ابي البركات البغدادي _دراسة تحليلية_. رسالة ماجستير، قسم الفلسفة، كلية الآداب، جامعة الكوفة، إشراف: الأستاذ الدكتور نعمة محمد إبراهيم، 2012م، هامش ص 156.

15- هدية جيلي: ظاهرة الانزياح في سورة "النمل" _دراسة أسلوبية_. بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في اللغويات، إشراف: أ.د رابح دوب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري _قسنطينة_، السنة الجامعية: 2006- 2007م.

❖ الدوريات والجرائد والمنتديات:

1- أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة والشعر العربي المكونات الأولى، مجلة فصول، م4، ع2، 1984.

2- أحمد قيطون: "الرمز والتحديد المستحيل". مجلة مقاليد، كلية الآداب، جامعة بشار، ع1، جوان 2011م، ص 115.

3- أحمد يوسف: "بلاغة المحكي ومنطق الحوار _قراءة في حواشي الكتابة وهوامشها_". مجلة التواصل ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة وهران. عدد 23، جانفي 2009.

4- اليامين بن تومي: "القراءة وضوابطها المصطلحيّة". مجلة المخبر، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع1، 2009م.

5- إسماعيل شكري: "في نقد الصور البلاغية: مقاربة تشييدية". المملكة المغربية/ وزارة الثقافة/ http://www.minculture.gov.ma/index.php?option=com_content&view=article&id=1011:2010-03-08-12-35-14&catid=51:etude-et-essais&Itemid=153

6- إلرود إبش: "التلقي الأدبي"، تر: محمد برادة. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء_ المغرب، ع6، 1992.

7- أيمن أبو مصطفى: "بلاغة الكذب _دراسة في استخدامات البلاغة_". شبكة صدانا الثقافية. http://saddana.com/forum/showthread.php?t=8806

8- باديس لهويمل: "التداولية والبلاغة العربيّة". مجلّة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائريّ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد: السابع، 2011م.

9- بخوش علي: "مفهوم التلقي في الفكر اليونانيّ القديم". مجلة المخبر، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، العدد 3، 2006م.

10- بخولة بن الدين: "التفاعل بين بنية النص ومتلقيه". مجلّة عود الندّ، ثقافية شهرية إلكترونية تصدر من لندن، ع78، السنة السابعة، أبريل 2014م، الموقع:
www.oudnad.net/spip.php?article615

11- بوزناشة نور الدين: "الحجاج في الدرس اللغوي الغربيّ". مجلة علوم إنسانية _مجلة دورية محكّمة تعنى بالعلوم الإنسانية. السنة السابعة، العدد: 44 ،2010 .

12- تاوريرت بشير: "مستويات وآليات التحليل الأسلوبيّ للنص الشعريّ". مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة محمد خيضر-بسكرة-، ع5، جوان 2009م.

13- ثناء محمد سالم: "استراتيجيات البنية الإقناعية وأبعادها التداولية في رسائل المنصور والنفس الزكية". جامعة الملك سعود. (مقدمة المقال) Ksu.edu.sa/73645/Pages/.Facultyاستراتيجية الإقناعaspx.

14- جان ستاروبنسكي: "نحو جماليّة للتلقّي"، تر: د. محمد العمري. مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء_ المغرب، ع6، 1992.

15- جميل حمداوي: "منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبّل". مجلة أفق، ثقافية أدبيّة إلكترونية شهرية، تصدر من كندا، تاريخ النشر: الثلاثاء 11 يوليو 2006م، الموقع:
ofouq.com/today/modules/php?name=News &
files=articles&sid=3210

16- جلال عبد الله خلف: "الرمز في الشعر العربيّ". مجلة ديالى، كلية القانون والعلوم السياسيّة، العراق، ع52، 2011م، من الموقع:
www.iasj.net/iasj?func=fulltext & ald=30127

17- حبيب أعراب: "الحجاج و الاستدلال الحجاجي _عناصر استقصاء نظري_". " مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 1 ، يوليو، سبتمبر،2001 .

18- حسام الدين بهي الدين ريشو: "الإبداع .. بين الإمتاع والانتفاع". منتديات منابر ثقافية، ملتقى المثقفين العرب،
http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?p=137981

19- حفيظة زين وبوشلالق حكيمة: "استراتيجية أفق الانتظار وآلية بناء المعنى في قصيدة "بلقيس"". مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، 2010.

20- حمادي الزنكري: "المتلقّي عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة). المجلّة العربية للثقافة (مارس-سبتمبر)، س 14، ع 28، مارس (آذار) 1995م.

21- خالد بن محمد الجديع: "المناويل الحِجاجية وتخصيب الدرس النقدي". جريدة الجزيرة الثقافية، الرياض، 07 أكتوبر 2010، ع318.

22- خيرة حمر العين: "الشعرية وانفتاح النصوص _تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل_". الخطاب: دورية أكاديمية محكّمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع6، جانفي 2010.

23- خير الدين الدعيش: "أفق التوقّع عند "ياوس" ما بين الجماليّة والتاريخيّة". مجلة المخبر، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع1، 2009م.

24- دندوقة فوزية: "التأويل وتعدّد المعنى". مجلة كلّية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع4، جانفي 2009.

25- راوية يحياوي: "استراتيجية التلقي في "كتاب المآخذ على شرّاح ديوان أبي الطيّب المتنبّي" لابن معقل –المآخذ على شرح ابن جنّي أنموذجا-". الخطاب –دورية أكاديمية محكّمة تعنى بالدراسات والبحوث العلميّة في اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري –تيزي وزو-، ع 06، جانفي 2010م.

26- سعاد أنقار: "البلاغة والاستعارة من خلال كتاب "فلسفة البلاغة" لـ.إ.أ.ريتشاردز". عالم الفكر _مقاربات نقدية_، مجلة دورية محكّمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 3، مج: 37، ص 188.

27- سعيد توفيق: "هرمنوطيقا النصّ الأدبيّ بين هيدجر وجادامر". مجلة نزوى، أدبية ثقافية فصليّة الكترونية، ع 4، مؤسّسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، ع2، تاريخ النشر: 2009/06/04م، www.nizwa.com/articles.php?id=1044

28- سليمة بوجلال: "ميلاد المعنى في فهم القارئ". الملتقى الوطنيّ الأوّل حول اللسانيات والرواية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة؛ الموقع:الملتقى-الوطني-الأول-حول-اللسانيات-و-الرواية/146-ميلاد-المعنى-في-فهم-القارئ-
manifest.univouargla.dz/index.php/seminaires/archive/faculté-/29des-lettres-et-des-langues

29- شارف عبد الكريم: "أثر البديع خصوصا فنون الإيهام في عملية القراءة وتأويل النص الأدبي _البديع والقراءة _". أصوات الشمال، مجلة عربية ثقافية اجتماعية شاملة. نشر في الموقع بتاريخ : الجمعة 26 صفر 1433هـ الموافق لـ : 2012-01-20،

http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&c=2&a=2432

30- شاكر عبد الحميد: "التفضيل الجمالي". عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب، ع 367، 29 مارس، 2001.

31- طارق البكري: "الأسلوبية عند ميشال ريفاتير". إشراف: الأستاذ الدكتور موسى ربابعة. موقع ديوان العرب (مجلة أدبية فكرية ثقافية اجتماعية) : www.diwanalarab.com 2 حزيران (يونيو) 2006.

32- عبد الحميد هيمة: "القراءة التأويليّة _الآليات والحدود_". الملتقى الوطنيّ الأوّل في الاتجاهات الحديثة في دراسة اللغة والأدب، 26-27 أكتوبر 2011، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ص 07؛ manifest.univer-ouargla.dz/index.php/seminaires/archive/faculté-des-lettres-et-des-langues/22

33- عبد الحميد هيمة: "النصّ الشعريّ بين النقد السياقيّ والنقد النسقيّ _قراءة في إشكاليّة المنهج في النقد العربيّ المعاصر_. الملتقى الدوليّ الأوّل في المصطلح النقديّ يوميْ: 10/09 مارس 2011. جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.

34- عبد العزيز بن عرفة: الإبداع الشعريّ وتجربة التخوم. الدار التونسيّة للنشر، 1988م.

35- عبد العزيز حمودة: "الخروج من التيه". عالم المعرفة، ع298، نوفمبر 2003م.

36- عبد الفضيل الدراوي: حقيقة البلاغة _خصوصية مدعومة بالانفتاح والتعدّد_". مجلة الرافد، شهرية ثقافية جامعة، الشارقة، ع 163، مارس 2011.

37- عبد القادر شرشار: "نظرية التلقي وقراءة النص الأدبيّ". مجلة الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – ع 367 تشرين الثاني 2001.

38- عبد المجيد علوي إسماعيلي: "النص الأدبي و سنن التلقي و التأويل". نشر في الشرق المغربية يوم 07 - 10 – 2012، http://www.maghress.com/sohofe/5321

39- عبد الملك مرتاض: "تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربيّ". مجلّة نزوى: أدبية ثقافية فصليّة الكترونية، ع 4، مؤسّسة عُمان للصحافة والنشر والإعلان، تاريخ النشر: 2009/06/17م، الموقع: http://www.nizwa.com/articles.php?id=149

40- علي حرب: "قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة". مجلة الفكر العربي المعاصر، ع6، 1989.

41- عوّاد علي: "المحدّدات الثقافيّة للمسرح". جريدة النهار (الكترونيّة)، ع 25453، السنة 80، 14 تمّوز 2013 (أدب، فكر، فنّ)، الموقع: تعليق-المحددات-الثقافية-للمسرح-newspaper.annahar/com/articles/49882

42- فاضل ثامر: "من سلطة النص إلى سلطة القراءة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع 49/48، 1988م.

43- فخري صالح: "من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجماليّة". مجلة نزوى: أدبية ثقافية فصليّة الكترونية، مؤسّسة عُمان للصحافة والنشر والتوزيع، ع 19، الموقع: www.nizwa.com/articles.php?id=1044

44- فضيلة بن عيسى: "روميات أبي فراس الحمدانيّ –دراسة جمالية-." رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. محمد زمري. قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد _تلمسان_، 2004/2003م.

45- كريم عزيز عبد الكريم: "السفسطائية وتمثلاتها في النص المسرحيّ الإغريقيّ". مجلة جامعة بابل، العلوم الإنسانية، كلية العلوم الجميلة، المجلّد 20، ع2، 2012م.

46- لخميسي شرفي: "جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي". مجلة قراءات، العدد 2011، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة.

47- لمياء باعشن: "نظريات قراءة النصّ 2". مجلّة الجزيرة الثقافيّة (الكترونيّة)، ع 229، الاثنين 6 محرّم 1429هـ، السعوديّة؛ الموقع: www.al-jazirah.com/culture/2008/fadaat13.htlm

48- مانون بروني: "في سبيل جمالية لإنتاج التلقي"، تر: سامية عليوي. مجلة قراءات، جامعة بسكرة، ع 2011م.

49- محمد بن لحسن: "المحاكاة والتطهير لدى أرسطو". مجلة الرافد، مجلة شهريّة ثقافية جامعة، الشارقة، العدد 177، ماي 2012.

50- محمد ربيع الغامديّ: "حضور الدلالة وغيابها (وجهة نظر لغوية في قراءة النص)". مجلة علامات، ذوالحجة 1421هـ/ مارس 2001م، ج 39، مج 10.

51- محمد سالم و لد محمد الأمين: "مفهوم الحجاج عند بيرلمان و تطوره في البلاغة المعاصرة". مجلة عالم الفكر، الكويت، مج28 ، ع3 ، مارس 2000 .

52- محمد عزّام: "سلطة القارئ في الأدب". مجلة الموقف الأدبي * مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق * العدد 377، أيلول، 2002.

53- محمد عيسى: "القراءة النفسيّة للنصّ الأدبيّ العربيّ". مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، ع 1+2، 2003.

54- محمد الكيلاني: "راهن فلسفة المعنى: من المطلق إلى التفكيك والنسبيّة". ثقافات، مجلة ثقافية فصليّة تصدر عن كلية الآداب، جامعة البحرين، ع 1، شتاء 2002م.

55- مداس أحمد: "مفهوم التأويل عند المحدثين". مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر _بسكرة_، ع4، جانفي 2009.

56- مصطفى الغرافي: "البلاغة والايديولوجيا، في العلاقة الملتبسة بين المعرفة والايديولوجيا". مجلة الرافد، مجلة شهريّة ثقافية جامعة، الشارقة، العدد 164، أبريل 2011.

57- مي أحمد يوسف: "النص القديم والتلقي الجديد، إحدى رسائل أبي العلاء المعرّي أنموذجا". مجلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، جامعة دمشق، المجلد 15، ع4، 1999م.

58- هاشم أحمد العزام: "المغالطة بين البلاغة والمنطق". مجلة جامعة الملك عبد العزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م 15، ع 1، 2007م.

59- الهاشمي أسمر: "جماليّة التلقّي". مجلّة علامات، ثقافية محكّمة تعنى بالسيميائيات والدراسات الأدبيّة الحديثة الترجمة، ، ع17، 2002م.

60- و. إيزر. وضعية القارئ، الفنّ الجزئيّ والتأويل الكلّيّ، فصل من كتاب: The act of reading ترجمه عن الإنجليزية: حفو نزهة وبوحسن أحمد. مجلة دراسات، ع7، 1992م.

61- وردة سلطاني: "النص بين سلطة الكاتب والقارئ". مجلة المخبر، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع1، 2009.

62- وليد بوعديلة:"المبدع والمتلقي عند الجرجانيّ _قراءة في كتاب محمد عبد المطّلب "قضايا الحادثة عند عبد القادر الجرجانيّ"". مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها. جامعة سكيكدة، 2010.

63- يمن سليمان عباس: "الثنائيات الضدية". حصاد الورق، "الثورة" _يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، دمشق _سوريا_، الأحد 16-9-2012. الموقع:
http://thawra.alwehda.gov.sy/_print_veiw.asp?FileName=47469 9974201209152211115

64- يوسف وغليسي: "تحولات "الشعرية" في الثقافة النقدية العربية الجديدة _بحث في حفريات المصطلح_". عالم الفكر _مقاربات نقدية_، مجلة دورية محكّمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 3، المجلد 37، يناير_مارس 2009م.

❖ المواقع الالكترونيّة:

1- جميل حمداوي: "من أجل تصنيف جديد للصور البلاغية". موقع دروب (قربى العلم والثقافة والأدب)، ركن مقالات، تاريخ النشر: 04 ماي 2012، http://www.doroob.com/?p=15631

2- حمو الحاج ذهيبة: "خطاب الثورة السورية.. من بلاغة المتكلم إلى بلاغة الجمهور". موقع الكتابة العربية الجديدة:
http://www.alketaba.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1562:balaghetalmotakalem&Itemid=157

3- زهير الخويلدي: "فن المغالطات والحجج الباطلة". شبكة النبأ المعلوماتية للثقافة والإعلام، الأحد 26/أيلول/2010 - 16/شوال/1431،
http://www.annabaa.org/nbanews/2010/09/269.htm

4- محمد خرماش: "استراتيجية النص وتفعيل القراءة". منتديات ستار تايمز، أرشيف أدباء وشعراء ومطبوعات، تاريخ النشر: 2011/06/02، الوقت: 14:22، الموقع:
www.Startimes.com/?t=28227160

5- محمد خرماش: "سيميولوجية القراءة وإشكاليّة التأويل". منتديات ستار تايمز، أرشيف أدباء وشعراء ومطبوعات. تاريخ النشر: 2011/10/30، الوقت: 18:27؛ الموقع:
www.Startimes.com/f.aspx?t=29440753

6- المختار السعيدي: "نظرية التلقي في الغرب". ص: 05. موقع الأساتذة المبرزين والباحثين في اللغة العربية بالمغرب: arabeagreg3.voila.net/pdf/SAIIDII.pdf

❖ الحوارات الصحفية:

محمد العمري: تخليق الخطاب _دائرة الحوار ومزالق العنف_. كلية الآداب/الرباط. أجرى الحوار التالي الأستاذ نور الدين أفاية، في إطار البرنامج التلفزي: مدارات. وأذاعته القناة الأولى المغربية في صيف 2001.
http://medelomari.perso.sfr.fr/madarat.htm

ملحق الأعلام

ملحق الأعلام

1- **أرسطو (384ق.م – 322 ق.م)** أو أرسطوطاليس فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر، وواحد من عظماء المفكرين، تغطي كتاباته مجالات عدة، منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان .وهو واحد من أهم مؤسسي الفلسفة الغربية.

2- **أفلاطون) باللاتينية** 428-427) (Plato :ق.م \ 347-348 ق.م (فيلسوف يوناني كلاسيكي، رياضياتي، كاتب عدد من الحوارات الفلسفية، ويعتبر مؤسس لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو، وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم، كان تلميذاً لسقراط، وتأثر بأفكاره كما تأثر بإعدامه الظالم. ظهر نبوغ أفلاطون وأسلوبه ككاتب واضح في محاوراته السقراطية) نحو ثلاثين محاورة) التي تتناول مواضيع فلسفية مختلفة :نظرية المعرفة، المنطق، اللغة، الرياضيات، الميتافيزيقا، الأخلاق والسياسة.

3- **أومبيرتو إكو) بالإيطالية(Umberto Eco** :، فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في القرون الوسطى، وُلد في5 يناير1932 ، ويُعرف بروايته الشهيرة اسم الوردة، ومقالاته العديدة. وهو أحد أهم النقاد الدلاليين في العالم.

4- إيدموند هوسرل Edmund Gustav Albrecht Husserl: (1859-1938م):
فيلسوف ألمانيّ، صاحب مدرسة الفينومينولوجيا. له أبحاث في النقد التاريخيّ وعلم نفس المنطق.

5- **إيفور آرمسترونغ ريتشاردز) بالإنجليزية I. A. Richards** :(26فبراير) 1893 - 7 أيلول (سبتمبر) 1979)، ناقد أدبي وعالم بلاغة .تلقى تعليمه في الكلية المجدلية في كامبردج. أثرت كتبه في توجهات النقد الجديد ككتاب "معنى المعنى" و "مبادئ النقد الأدبي" و "النقد العملي" و "فلسفة البلاغة". قاد مبدأ "النقد العملي إلى تطبيقات "القراءة الوثيقة" التي يعتقد أنها أسست لبدايات النقد الأدبي الحديث. يعتبر ريتشاردز أحد مؤسسي دراسات الأدب الإنجليزي المعاصرة.

6- **تزفيتان تودوروف (Tezfitan Todorov)**: فيلسوف فرنسي-بلغاري وُلِد في 1 مارس 1939في مدينة صوفيا البلغارية. يعيش في فرنسا منذ 1963 ، ويكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ

الفكر، ونظرية الثقافة. نشر تودوروف 21 كتابا، بما في ذلك "شاعرية النثر (1971)"، "مقدمة الشاعرية (1981)".

7- **الجاحظ(159هـ – 255هـ)**: هو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري أديب عربي كان من كبار أئمة الأدب في العصر العباسي، ولد في البصرة وتوفي فيها. أخذ علم اللغة العربية وآدابها على أبي عبيدة مؤلف كتاب نقائض جرير والفرزدق، والأصمعي الراوية المشهور صاحب الأصمعيات وأبي زيد الأنصاري، ودرس النحو على الأخفش، وعلم الكلام على يد إبراهيم بن سيار بن هانئ النظام البصري. كان متصلا –بالإضافة لاتصاله للثقافة العربية– بالثقافات غير العربية كالفارسية واليونانية والهندية، عن طريق قراءة أعمال مترجمة أو مناقشة المترجمين أنفسهم، كحنين بن إسحق وسلمويه، وربما كان يُجيد اللغة الفارسية لأنه دوّن في كتابه المحاسن والأضداد بعض النصوص باللغة الفارسية .توجه إلى بغداد، وفيها تميز وبرز، وتصدّر للتدريس، وتولّى ديوان الرسائل للخليفة المأمون.

8- **عبد القاهر الجرجانيّ (400 – 471هـ، 1010 – 1078م)**: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني الدار، وُلِدَ وتوفي في جرجان. تتلمذ على أبي الحسين بن عبد الوارث، ابن أخت أبي علي الفارسي، وكان يحكي عنه كثيرًا، لأنه لم يلق شيخًا مشهورًا في العربية غيره لعدم خروجه من جرجان في طلب العلم. ويُعد عبد القاهر واحدًا من الذين تفخر بهم الحضارة الإسلامية في مجال الدرس اللغوي والبلاغي، إذ تقف مؤلفاته شامخة حتى اليوم أمام أحدث الدراسات اللغوية، ويُعد كتابه دلائل الإعجاز قمة تلك المؤلفات؛ حيث توصل فيه إلى نظريته الشهيرة التي عُرفت باسم نظرية التعليق أو نظرية النظم، التي سبق بها عصره، ومازالت تبهر الباحثين المعاصرين، وتقف نداً قويًا لنظريات اللغويين الغربيين في العصر الحديث.

9- **جيرار جينيت (1930م)**: من أهمّ النقاد الذين أثروا في الحياة الثقافية والأدبية في العالم، ولا سيما في أوروبا. نشر جيرار جينيت كتابه الأول "أشكال (1)" عام 1966، و"أشكال (2)"عام 1969 ، حيث حاول أن يؤسس فيها نظريته في الشعرية معتمداً بصورة أساسية على الأساس الذي انطلق منه البنيويون وهو اللغة.

10- **رولان بارت) بالفرنسية (Roland Barthes** :فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي.وُلد في 12 نوفمبر 1915 وتُوفي في 25 مارس1980 ، واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى

تأثيره في تطور علم الدلالة. تتوزّع أعمال رولان بارت بين البنيوية وما بعد البنيوية، فلقد انصرف عن الأولى إلى الثانية أسوة بالعديد من فلاسفة عصره ومدرسته. كما أنه يعتبر من الأعلام الكبار – إلى جانب كل من ميشيل فوكو وجاك دريدا وغيرهم – في التيار الفكري المسمّى ما بعد الحداثة.

11- **رومان إنجاردنRoman Ingarden** : مفكّر بولونيّ من مواليد 1893م، رائد الفينومينولوجيا أو الظاهراتية والوجودية في الفلسفة. توفي عام 1970م.

12- **رومان أوسيبوفيتش ياكوبسون بالروسية**à(Роман Осипович Якобсон): هو عالم لغوي، وناقد أدبي روسي (1896 -1982)، من رواد المدرسة الشكلية الروسية .وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن العشرين وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والشعر، والفن.خطاب السردي ضمن قدراته وحدوده، ومغامراته.

13- **ريمون بيكار (Rymond Picard)** الأكاديميٌّ الفرنسيٌّ الذي واصل (النشاطَ اللانسونيَّ) ودخل في معارك نقدية ضارية مع عميد النقد الفرنسي الجديد رولان بارت / R. Barthes انتهت بالإطاحة بالمنهج التاريخي.

14- **رينيه ديكارت *René Descartes*** **(31مارس 1596 – 11 فبراير 1650)**، فيلسوف، ورياضي، وفيزيائي فرنسي، يلقب بـ"أبو الفلسفة الحديثة"، وكثير من الأطروحات الفلسفية الغربية التي جاءت بعده، هي انعكاسات لأطروحاته، والتي ما زالت تدرس حتى اليوم، خصوصاً كتاب) تأملات في الفلسفة الأولى 1641–م) الذي ما زال يشكل النص القياسي لمعظم كليات الفلسفة. كما أن لديكارت تأثير واضح في علم الرياضيات، فقد اخترع نظاماً رياضياً سمي باسمه وهو) نظام الإحداثيات الديكارتية(، الذي شكل النواة الأولى لـ)الهندسة التحليلية(، فكان بذلك من الشخصيات الرئيسية في تاريخ الثورة العلمية .وديكارت هو الشخصية الرئيسية لمذهب العقلانية في القرن17 م، كما كان ضليعاً في علم الرياضيات، فضلاً عن الفلسفة، وأسهم إسهاماً كبيراً في هذه العلوم، وديكارت هو صاحب المقولة الشهيرة: *"أنا أفكر، إذن أنا موجود."*

15- **ستانلي فيشStanley Eugene Fish** : من مواليد 19 أبريل 1938 من أصل إيرلنديّ. وهو من من رواد نظرية الأدب الأمريكان، ومن دارسي ما بعد الحداثة.

16- **السفسطائيون**: طائفة من المعلمين المتجولين في عهد الإغريق القدماء احترفوا مهنة تعليم الناس فن الكلام. والسوفسطائية sophism كلمة يونانية مشتقة من اللفظة «سفسطة» (سوفيسما

sophisma)، التي تعني الحكمة والحذق. وقد أطلقها الفلاسفة على الحكمة المموهة والحذاقة في الخطابة أو الفلسفة، كما أطلقت على كل فلسفة ضعيفة الأساس متهافتة المبادئ. وقد حاربهم فلاسفة اليونان في مقدمتهم: أفلاطون: (427 ق.م – 347 ق.م) فيلسوف يوناني قديم، وأحد أعظم الفلاسفة الغربيين. عرف من خلال مخطوطاته التي جمعت بين الفلسفة والشعر والفن. وكذلك أرسطو (384 – 322ق.م).

17- **سقراط Sōkrátē باليونانية**.Σωκράτης ق.م 399-469: فيلسوف يوناني كلاسيكي. يعتبر أحد مؤسسي و احد حاصلي على احصال الناس في الفلسفة الغربية، لم يترك سقراط كتابات وجل ما نعرفه عنه مستقى من خلال الروايات تلامذته عنه. ومن بين ما تبقى لنا من العصور القديمة، تعتبر حوارات "أفلاطون" من أكثر الروايات شموليةً وإلمامًا بشخصية "سقراط "بحسب وصف شخصية "سقراط" كما ورد في حوارات "أفلاطون"، فقد أصبح "سقراط" مشهورًا بإسهاماته في مجال علم الأخلاق .وإليه تنسب مفاهيم السخرية السقراطية والمنهج السقراطي) أو المعروف باسم .(*Elenchus* ولا يزال المنهج الأخير مستخدمًا في مجال واسع من النقاشات كما أنه نوع من البيداجوجيا (علم التربية) التي بحسبها تطرح مجموعة من الأسئلة ليس بهدف الحصول على إجابات فردية فحسب، وإنما كوسيلة لتشجيع الفهم العميق للموضوع المطروح. إن "سقراط" الذي وصفه أفلاطون هو من قام بإسهامات مهمة وخالدة لمجالات المعرفة والمنطق وقد ظل تأثير أفكاره وأسلوبه قويًا حيث صارت أساسًا للكثير من أعمال الفلسفة الغربية التي جاءت بعد ذلك.

18- **شايم بيرلمان (Chaïm Perelman)** (1912_ 1984): يعتبر مؤسّس البلاغة الجديدة. وُلد بفرسوفيا، ثم انتقل إلى بلجيكا عام 1925، حيث درّس بجامعة بروكسل إلى غاية 1978 أستاذا للمنطق، وعلم الأخلاق والميتافيزيقا. أشهر كتبه "مصنَّف في الحجاج" ألفه ب

19- **فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser** : (1926- 2007م): أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة كونستانس الألمانيّة، حيث أسس مع ياوس نظرية التلقي.

20- **القرطاجنّي (608هـ/1211م): حازم بن محمد بن حازم** أو **أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني** كان شاعرًا وأديبًا أخذ عن أبي علي الشلوبين وعنه أخذ جماعة منهم العبدري. قدم إلى تونس ومدح السلطان الحفصي أبي عبد الله محمد المستنصر، وأشهر قصائده له القصيدة الطائية. له تآليف منها :منهاج البلغاء وسراج الأدباء في البلاغة .كان من أهل قرطاجنة Carthagene) بشرقي

الأندلس) تعلم بها وبمرسية وأخذ عن علماء غرناطة وأشبيلية، وتتلمذ لـ أبي علي الشلوبين ثم هاجر إلى مراكش، ومنها إلى تونس فأشتهر وعمر، وتوفي بها عام 684 هـ 1386\م.

21- **لونجينوس (Λογγίνος)** هو الاسم المستخدم لمعلم إغريقي في الفصاحة أو النقد الأدبي الذي عاش ما بين القرن الأول والثالث ميلادي.

22- **ميشال ريفاتير (Michael Riffaterre)**: باحث ألسني، وناقد أدبي بنيوي أمريكي، وأستاذ في جامعة كولمبيا، كتابه (الأسلوبية البنيوية) عام 1971، ثم أتبعه بكتاب (صناعة النص) 1979، وفيه يرى أنه ليس من نص أدبي دون (أدبية)، ولا (أدبية) دون نص أدبي.

23- **هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss**: ناقد ومؤرخ أدبي ألماني، ولد عام 1921 وتوفي عام 1997، من أبرز أعلام مدرسة كونستانس التي عني أفرادها، بصورة عامة، بعلاقة دلالة النص الأدبي بالقارئ. وقد طور ياوس، مع زملائه في جامعة كونستانس الألمانية، وعلى رأسهم وولفغانغ آيزر، ما عرف في سنوات الستينات والسبعينات من القرن الماضي بـ"نظرية التلقي". وكان لأستاذ ياوس هانز جورج غادامير، الذي درس على يديه في جامعة هايديلبيرغ، أكبر الأثر على أفكاره التي دارت حول معنى التأويل وعلاقة ما يتوقعه القراء من العمل الأدبي، في زمن بعينه، بمعنى هذا العمل وتاريخيته.

ملحق المصطلحات والمفاهيم

مصطلحات ومفاهيم

1- **الأدبية أو الشعرية:** درس يتكفّل باكتشاف الملكة الفردية، التي تضع فردية الحدث الأدبيّ. (سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط1، دار الكتاب اللبناني – سوشبريس، بيروت – الدار البيضاء، 1985م، ص 127.) "وهي بلاغة جديدة _على حد قول جيرار جينيت_". (ينظر، يوسف وغليسي: "تحولات "الشعرية" في الثقافة النقدية العربية الجديدة _بحث في حفريات المصطلح_". عالم الفكر _مقاربات نقدية_، مجلة دورية محكّمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 3، المجلد 37، يناير_مارس 2009م، ص 08.) وإن كان هذا المصطلح غير قارّ المفهوم بشكل دقيق. (ينظر، المرجع نفسه، ص 08... 12.)

2- **البرناسية:** أو **مذهب الفن للفن** ظهر في القرن السابع عشر على يد الكونت دي ليل، يدعو إلى اعتبار الأدب غاية في حد ذاته، وإلى الامتناع عن استعماله وسيلة لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية. وقد تطور هذا المذهب إلى اتجاه آخر أطلق عليه اسم مذهب الفن للفن الذي يرى أن الأدب ينبغي أن ينتج بعيدا عن الاعتبارات الوطنية والاجتماعية والسياسية، وقد لخص ذلك تيوفيل جوتيه أحد زعماء هذا المذهب بقوله : على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية، وأن يفكر فيها من خلال نظرته الخاصة دون أية مصلحة اجتماعية أو مذهبية.

3- **الجدل** هو حديث بين شخصين متخاصمين حول موضوع معين كل منهما متمسك برأيه ومتعصب له .لا يهم أين الحقيقة وكل من الطرفين مستعد لأن ينكر الحقيقة فى سبيل تحقيق الغلبة على الخصم

4- **الرومانسية: الرومانسية أو الابتداعية** هي حركة فنية، أدبية وفكرية نشأت في فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر للميلاد وسرعان ما راجت في بلدان أوروبية أخرى، وبخاصة إنكلترا وألمانيا وإسبانيا حتى وصلت لذروتها في الفترة ما بين 1800 .1840–وقد ظهرت كرد فعل ضد الثورة الصناعية كما كانت تعتبر ثورة ضد الأرستقراطية والمعايير الاجتماعية والسياسية في عصر التنوير. وقد تجسدت الثورة بقوة في الفنون البصرية، الموسيقى، والأدب. كما كان لها تأثير بالغ على التأريخ، التعليم، العلوم الطبيعية وتأثير كبير ومعقد على السياسة، حيث انه وبذروة الحركة الرومانسية كان هنالك ارتباط وثيق مع الليبرالية والراديكالية وكان تأثيرها واضحًا على نمو القومية لدى الشعوب.

تؤكد **الرومانسية** بأن قوة المشاعر والعواطف والخيال الجامح هو المصدر الحقيقي والأصيل للتجارب الجمالية، مع التركيز على شتى العواطف الإنسانية مثل الخوف والرعب والهلع والألم. مما أسهمت في رفع شأن الفنون الشعبية والتقليدية إلى درجة اسمى، وجعلت منها فنونًا مرغوبة (كما في الموسيقى الارتجالية .(كما انها جعلت من الخيال الفردي سلطة ناقدة مما أسهم بالتحرر من أفكار المدارس الكلاسيكية والعقلانية المثالية والتي سعت لرفع شأن القرون الوسطى والإخلاص لها من خلال فرض قواعد وقيود على جميع أشكال الفنون لتوحي بأنها فنون قروسطية أصيلة في محاولة منها للهرب من النمو السكاني والزحف العمراني.

5- **السرقات الشعرية:** مفهوم نقديّ أطلقه العرب القدامى على عمل كلّ شاعر لاحق يقوم على الأخذ من شعر شاعر سابق بيتاً شعرياً، أو شطر بيت، أو صورة فنية، أو حتى معنى ما، ويدرجه في إبداعه حتى لَيظنّ غافلٌ أنه صاحبه.

6- **السريالية:** (**Surréalisme** :**أو الفواقعية أي "فوق الواقع"**): وهي مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق وحسب مُنظهرها (*أندريه بريتون André Breton*) :فهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى، وهي "فوق جميع الحركات الثورية". إذن فالأمر يتعلق حقيقة بقواعد إملائية للفكر، مركبة بعيدة كل البعد عن أي تحكم خارجي أو مراقبة تمارس من طرف العقل و خارجة عن نطاق أي انشغال جمالي أو أخلاقي و قد اعتمد السرياليون في رسوماتهم على الأشياء الواقعية تستخدم كرموز للتعبير عن أحلامهم و الارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي. وقد لقيت السريالية رواجا كبيرا بلغ ذروته بين عامي 1924-1929 و كان آخر معارضهم في باريس عام 1947. ومن أهم أقطابها الفنان الإسباني *سلفادور دالي-1904) (1989* ومن بعض أعماله الفنية "الخلوة"، "تداعي الذاكرة"، "الآثار" و"البناء."

7- **السيمانطيقا:** :**Semantics** علم لغوي حديث، يبحث في الدلالة اللغوية، والتي يلتزم فيها حدود النظام اللغوي والعلامات اللغوية، دون سواها، ومجاله: "دراسة المعنى اللغوي على صعيد المفردات والتراكيب.

8- **الصوفية** أو **التصوف** وفق الرؤية الإسلامية ليست مذهبًا، وإنما هو أحد أركان الدين الثلاثة (الإسلام، الإيمان، الإحسان)، فمثلما اهتم الفقه بتعاليم شريعة الإسلام، وعلم العقيدة بالإيمان، فإن التصوف اهتم بتحقيق مقام الإحسان)وهو أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك)، وهو منهج أو طريق يسلكه العبد للوصول إلى الله، أي الوصول إلى معرفته والعلم به، وذلك عن طريق

الاجتهاد في العبادات واجتناب المنهيات، وتربية النفس وتطهير القلب من الأخلاق السيئة، وتحليته بالأخلاق الحسنة. وهذا المنهج يقولون إنه يستمد أصوله وفروعه من القرآن والسنة النبوية واجتهاد العلماء فيما لم يرد فيه نص، فهو علم كعلم الفقه له مذاهبه ومدارسه ومجتهديه وأئمته الذين شيدوا أركانه وقواعده – كغيره من العلوم – جيلاً بعد جيل حتى جعلوه علما سموه بـ **علم التصوف**، أو **علم التزكية**، أو **علم الأخلاق**، فألفوا فيه الكتب الكثيرة بينوا فيها أصوله وفروعه وقواعده، ومن أشهر هذه الكتب :الحِكَم العطائية للإمام ابن عطاء الله السكندري قواعد التصوف، للشيخ أحمد زروق، وإحياء علوم الدين للإمام الغزالي، والرسالة القشيرية للإمام القشيري و من جوامع الكلم للإمام المجدد السيد محمد ماضي أبو العزائم وغيرها.

9- **الظاهراتية أو الفينومينولوجيا** هي مدرسة تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر كنقطة بداية (أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنا الواعية) ثم تنطلق من هذه **الخبرة لتحليل الظاهرة وأساس معرفتنا بها** . غير أنها لا تدعي التوصل لحقيقة مطلقة مجردة سواء في الميتافيزيقا أو في العلم بل تراهن على فهم نمط حضور الإنسان في العالم. يمكن أن نرصد بداياتها مع هيغل كما يعتبر مؤسس هذه المدرسة إدموند هوسرل، تلاه في التأثير عليها عدد من الفلاسفة مثل : هايدغر وسارتر وموريس ميرلو بونتي وريكور . وتقوم هذه المدرسة الفلسفية على العلاقة الديالكتية (الجدلية) بين الفكرة والواقع.

10- **علم الأسلوب** هو فرع تطبيقيّ لعلم اللغة الحديث، يضطلع بدراسة خصائص الخطاب أو الإبداع اللغويّ من زوايا ثلاث: المتكلم/ المتلقي/ ولغة الخطاب. وما يفيدنا هنا الزاويتان الثانية والثالثة؛ فالثانية المتعلّقة بالمتلقي ترتبط بموضوعنا، وكذا الثالثة التي تقوم على "استعمال خاص للغة" تدخل فيه تقنيات تتقاطع مع عنصري التأثير في المتلقي"خداعا وإمتاعا". ويتوجه هذا العلم إلى الكشف عن هذه القيمة التأثيرية (من ناحيةٍ جمالية نفسية عاطفية).

11- **علم النصّ**: إن مفهوم علم النص لا يعد قديماً فقد ظهر منذ عقود قليلة تقريباً ويسمى في أما مصطلح تحليل النص : Discourse Analysis) الإنجليزية (تحليل الخطاب أو تفسير النص فهو مصطلح عرفناه بعد ظهور القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وأهداف علم النص متعلقة بأشكال النص الممكنة وبالسياقات المختلفة وبمناهج نظرية ووصفية وتطبيقية. وعلم النص علم مرتبط بظواهر ومشكلات تعالج في علوم أخرى مثل علم اللغة العام وعلم الأدب وعلم الأسلوب وأخيراً علم النص، وعلوم الاجتماع وعرفنا الذي يمكن أن (Content Analysis) من علوم الاجتماع

منهج تحليل المحتوى يكون ضمن مجال علم للنص متداخل الاختصاصات .والذي يكون في أكثر الأحيان تخصيصاً للاتجاه الأصلي من خلال تقسيم أوتوزيع الموضوعات والشكلات (في تخصصات عدة) سواء فيما بينها أو علاقتها بالعلوم المتآخمة ويصدق هذا على علم النص أيضاً لأنه قد حلل النصوص في تخصصات مختلفة بصورة متوازية. وقد تطور علم لغة النص قبل سنوات قليلة فإننا نجد الآن المؤلفات الكثيرةفي هذا الموضوع. "يؤكد فان دايك – أنه ليس بمقدور مصطلح علم النص أن يكون في واقع الأمر تسمية لنظرية مفردة أو لمنهاج محدد وإنما يدل على أي عمل في اللغة مخصص للنص بإعتباره الهدف الأول للبحث. ونحن نرى أن علم البلاغة يشترك مع علم لغة النص في أمور كثيرة والنصوص، منذ زمن طويل أصبحت موضوعاً للدراسات الأدبية ولكن ما كانت التركيز فيها قد اقتصر على بعض أقسام النصوص سوى غيرها.

12- **الفنطازيا**: تُعد **الفانتازيا** نوعاً أدبياً يعتمد على السحر وغيره من الأشياء الخارقة للطبيعة كعنصر أساسي للحبكة الروائية، والفكرة الرئيسية، وأحياناً للإطار .تدور أحداث الكثير من أعمال هذا النوع في فضاءات وهمية أو كواكب ينتشر بها السحر. وتختلف الفنتازيا، بصفة عامة، عن الخيال العلمي والرعب في توقع خلوها من العلم والموت، على التوالي، كفكرة أساسية، على الرغم من وجود قدر كبير من التداخل بين الثلاثة (التي تُعد أنواعاً أدبية مُتفرعة من الخيال التأملي). وفي الثقافة الشعبية، يسيطر على نوع الفنتازيا الأدبي طابع العصور الوسطى، وخاصة منذ النجاح العالمي الذي حققته *سيد الخواتم* للكاتب لجيه آر آر تولكن .ومع ذلك تضم الفانتازيا، بأوسع معانيها، أعمال الكثير من الكتاب، والفنانين، والسينمائيين، والموسيقيين، من الأساطير والخرافات القديمة إلى الكثير من الأعمال الحديثة ذات الشعبية الواسعة اليوم.

13- **الكلاسيكية**: **الكلاسيكية** أو **الاتباعية** اتجاه أدبي محافظ يعتد بجانب العقلي و يتقيد أدباؤه بالتقاليد التي ارساها الاقدمون, و كان هذا المصطلح يطلق على الآداب الرومانية القديمة ثم اطلق على ادب النهضة في أوروبا وهو الادب الذي يحتذي به نماذج أدب اليونان و الرومان.

يعد الكاتب اللاتيني أولوس جيليوس هو أول من استعمل لفظ الكلاسيكية على أنه اصطلاح مضاد للكتابة الشعبية، في القرن الثاني الميلادي. وتعد مدرسة الإسكندرية القديمة أصدق مثال على الكلاسيكية التقليدية، التي تنحصر في تقليد وبلورة ما أنجزه القدماء وخاصة الإغريق دون محاولة الابتكار والإبداع. وأول من طور الكلاسيكية الكاتب الإيطالي بوكاتشيو1375-1313 م فألغى الهوة بين الكتابة الأرستقراطية والكتابة

الشعبية، وتعود له أصول اللغة الإيطالية المعاصرة. كما أن رائد المدرسة الإنكليزية شكسبير1616-1564 م طور الكلاسيكية في عصره، ووجه الأذهان إلى الأدب الإيطالي في العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة. أما المذهب الكلاسيكي الحديث في الغرب، فإن المدرسة الفرنسية هي التي أسسته على يد الناقد الفرنسي نيكولا بوالو1711 – 1636 م في كتابه الشهير فن الأدب الذي ألفه عام 1674م. حيث قنن قواعد الكلاسيكية وأبرزها للوجود من جديد، ولذا يعد مُنظر المذهب الكلاسيكي الفرنسي الذي يحظى باعتراف الجميع.

14- **اللغويات أو اللسانيات أو الألسنية:** هي العلم الذي يهتم بدراسة اللغات الإنسانية ودراسة خصائصها وتراكيبها ودرجات التشابه والتباين فيما بينها .أما اللغوي فهو الشخص الذي يقوم بهذه الدراسة. ظهرت في القرن 19م وهي متعلقة بدراسة اللغة.جاءت بفكرة رئيسة مع العالم دي سوسير فمع علمنة الثورة الصناعية اراد علمنة اللغة أيضا في كتابه /محاضرات في اللغويات العامة/فاللغة عنده تحمل هويات من القيم الدين.المحيط.الثقافة.الفكر الفلسفي.

15- **مدرسة الجشطالت** 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، زدعلى هذا الأساس أمكن التوصل إلى القوانين الأخرى للادراك.

16- **النحو التوليديّ التحويليّ:** قام بوضعه رائد اللسانيات الحديثة نعوم تشومسكي ،يقع هذا النحو على الطرف النقيض من النحو التقليدي القائم على إعطاء امثلة الاطراد النحوي مع ذكر حالات الشدود. من المسلم به انه لا يمكن للنحو التقليدي ان يحصر العدد اللامتناهى من تركيبات الجمل التي يمكن للغة ان تولدها. على العكس من ذلك يقوم النحو التوليدي على أساس التوليد الرياضي القادر علي احتواء اللامتناهي اللغوي، حيث يصاغ النحو التوليدي في هيئة صيغ رياضية يمكن من خلالها توليد جميع تركيبات الجمل السليمة للغة ما. يعد النحو التوليدي ادة فعالة لتفسير الظواهر اللغوية كحالات الحدف والاضمارو وجوب التقديم والتأخير وجوازهما, وحالات اللبس التركيبي وما شابه. يفترض النحو التوليدي التحويلي ثنائية البنية اللغوية (di-strata) بمعني ان هناك **بنية ذهنية عميقة** (deep structure)تشمل العناصر الكاملة للمقولة اللغوية تتحول إلى **بنية سطحية**

منطوقة (surface structure)لذا فالنموذج يتكون من مكونين أساسين هما: **المكون التركيبي** الذي تنتظم داخله عناصر البنية العميقة و**المكون التحويلي** الذي يحدد البدائل الممكنة لبنيتها السطحية.

17- **نظرية النظم**: إن نظرية النظم من أهم النظريات في البلاغة العربية ،ومعناه التأليف ،ومعنى النظم في اصطلاح البلاغيين والنقاد (تنسيق دلالة الألفاظ وتلاقي معانيها بما تقوم عليه من معاني النحو والموضوعة في أماكنها على الوضع الذي يقتضيه العقل). شرح عبد القاهر الجرجاني نظرية النظم في كتابه دلائل الإعجاز وعرضها عرضا واسعا، ففي مقدمته يعرف النظم بأنه(تعليق الكلم بعضها ببعض،وجعل بعضها بسبب من بعض ،والكلم ثلاث:اسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة، لا يعدو ثلاثة أقسام:تعلق اسم باسم،تعلق اسم بفعل،تعلق حرف بهما) وبذلك كان أول ربط بين النظم وعلم النحو. ولابد من مراعاة المعاني النحوية والصرفية وتقبل المجتمع.

18- **الهرمينوطيقا**:)**بالإنجليزية** (**Hermeneutics** :هي المدرسة الفلسفية التي تشير لتطور دراسة نظريات تفسير وفن دراسة وفهم النصوص في فقه اللغة واللاهوت والنقد الأدبي .ويستخدم مصطلح *هرمنيوطيقا* في الدراسات الدينية للدلالة على دراسة وتفسير النصوص الدينية. وفي الفلسفة هي المبدأ المثالي الذي من خلاله تكون فيه الحقائق الاجتماعية (وربما أيضا الحقائق الطبيعية (رموزا أو نصوصا والتي بدورها يجب أن يتم تفسيرها بدلا من وصفها أو إيضاحها بموضوعية. وتحمل هذه الكلمة الكثير والكثير من التراث الدلالي... حيث تشير كلمة *Hermeneutics* في علم الفلسفة إلى الفرع الذي يدرس مبادئ التأويل والإدراك. فيما تحمل الكلمة ذاتها اسم نظرية معروفة في *الميثودولوجيا* –علم المناهج– في أسلوب تأويل النصوص المقدسة وتفسيرها –بالأخص التوراة والانجيل .ويعود أصل مصطلح الهرمنتيكية إلى الفعل اليوناني *hermeneueien* والذي يعني *يفسر*، *يصرح*، *يعلن*، *يوضح* وأخيرا *يترجم* . وقد تم اشتقاق المصطلح أيضا من اسم الإله اليوناني هيرميز، والذي نسبت له الإغريق أصل اللغة والكتابة واعتبروه راعي الاتصال والتفاهم بين البشر. ومن المؤكد أن هذا المصطلح في الأصل كان يعبر عن فهم وشرح أي حكم غامض أو مبهم من الآلهة كان يحتاج إلى التفسير الصحيح. ويعود اشتقاق مصطلح الهرمنتيكية مباشرة إلى الصفة اليونانية *ἑρμηνευτικὴ* والذي يعني الفعل *يعرف* أي التوضيحية أو التفسيرية، وخاصة من الكتاب المقدس، ومعاني كلمات

النصوص. وبالتالي فإن تحليل النظرية نفسها أوالعلم قد تحول إلى تفسير وتأويل العلامات وقيمتها الرمزية.

19- **الواقعية**: نشأت **الواقعية** كمذهب فنى [في القرن التاسع عشر]؛ وقد تميزت بطابعها النقدى.إذ فسر الفنانون الواقعيون شخصيات أعمالهم من خلال وصف حياتهم وبيئتهم.وخلت لوحات الفنانين الواقعيين من التعسف الذاتى؛فأكدوا على تصوير الدوافع الشخصية بطريقة واقعية؛ونظر الفنان هنا إلى الواقع ككل متكامل ؛تتبادل فيه العلاقات [التاثر والتأثير].ومع إضعاف العنصر الملحمى في الفن،ركز الفنان الواقعى اهتمامه على المشكلات النفسية.وتكتسب الرؤية الفنية ثراء بفضل التفاعل الذى ينشأ بين الفنان وموضوعه؛ويصبح الشكل الفنى بمثابة التعبير المادى عن المشاعر والأفكارالإنسانية؛ وذلك ما يميز«الجمال الفنى» عن الجمال الطبيعى.[...]إن هدف الفنان الواقعى هو تصوير «الواقع الإنسانى» في صورة حقيقية، والتعبير عن العلاقات الناشئة في الحياة الواقعية بين الناس والمجتمع والطبيعة. وهكذا بدت الواقعية] في القرن التاسع عشر] ظاهرة تاريخية ،مع محاولة الإنسان فهم الطبيعة ،ومجرى تطور المجتمع،بعد أن كانت سكونية مع [الكلاسيكية] ؛فتناقضت مع حركة التاريخ.وعندما تمتزج النزعة الطبيعية بالإنسانية تصبح السبيل إلى الواقعية. ويصرح «جوستاف كوربيه» [1819-1877]بأن الرسم يقوم على مبدأ تمثيل الأشياء الواقعية؛والفن يشكل لغة تتألف كلماتها من جميع الأسياء المرئية.وليس ميدان الرسم هو الأشياء غير المرئية . ومع ذلك بدت الوجوه التى رسمها في الطبيعة تتوهج بالإشعاعات الضوئية للشمس. وقد ظلت الواقعية تمثل المذهب الرسمى في باريس حتى الحرب العالمية الأولى[1914.

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

إهداء

شكر

مقدمة.....أ

مدخل: موضع القارئ في الدراسات النقديّة القديمة والحديثة.....11

الفصل الأول: المتلقي في تمظهرات البلاغة الغربية القديمة والجديدة:.....**29**

1-1-البلاغة الإقناع **32**

1-1-1-علاقة الإقناع بالحجاج.....33

1-1-2-الإقناع والمتلقي.....34

1-1-3-الإقناع في التداولية.....40

1-2- بين السفسطة والخداع.....**47**

1-2-1-سحر الكلِم.....49

1-2-2-مظاهر الخداع.....52

1-2-3-هل إقناعٌ بخداع؟.....56

1-3- خداع أم إمتاع؟.....**61**

1-3-1-البلاغة: من الإقناع إلى الأدبيّة.....63

1-3-2-مظاهر الإمتاع.....66

الفصل الثاني: النقد وتلقّي النص.....77

2-1- من البلاغة إلى النقد.....80

2-1-1-مساوئ البلاغة ومزايا النقد.....80

2-1-2-الأدب بين النقد اليونانيّ والمذاهب الغربيّة.....83

2-2- مفاتيح النص ومغاليقه.....96

2-2-1- مداخل النقد.....97

2-2-2- تركيبة النصّ الأدبيّ.....100

2-2-3- اللغة.. من الإيهام إلى الإبهام.....104

2-2-4- سُبل الإبهام.....108

2-3- المنافذ ومعارج التلقي.....117

2-3-1- الإبهام.. رِفعةٌ أم حِطّة؟.....120

2-3-2- المتلقي منفصلا.....124

2-3-3- المتلقي متّصلا.....128

الفصل الثالث: التأويل –عتبة ما بعد المتلقي-: انفتاح للنص أم سلطة للقارئ؟.....135

3-1- المتلقي منتجا ثانيا للنص.....141

3-1-1- المدارج (الشرح/ التفسير/ التأويل).....142

3-1-2- قمّة الإنتاج.. التناصّ.....145

3-1-3- بين القراءة والتناص.....151

3-2- من أفق التوقع إلى أفق التجربة.....155

3-2-1- أفق التوقع.....156

3-2-2- كيف ينشأ أفق التجربة؟.....161

3-2-3- التقاء الأفقين.....166

3-3- مرجعية القارئ في التأويل.....169

3-3-1- بين المبدع والقارئ.....170

3-3-2- التأويل والفهم.....171

3-3-3- مرجعيات القارئ في التأويل.....175

خاتمة.....186

ببليوغرافيا البحث.....191

ملحق الأعلام.....209

ملحق المصطلحات والمفاهيم.....215

فهرس الموضوعات.....223