أثر المصطلح في قراءة النّصوص التّراثية وفق النّظريّات النّقدية المعاصرة

الدكتور

حاج علي عبد القادر

جامعة عبد الحميد بن باديس– مستغانم– الجزائر

العدد العشرون

للعام ١٤٣٧هـ / ٢٠١٦م

الجزء الثاني

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٦م

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

تكتسي المصطلحات أهمّيةً بالغة في تحديد التّوجهات البحثية وبناء النظريات العلميّة، وأثرها جليٌّ في النّظريات النّقدية الحديثة، وحتّى في التراث الأدبي فإنها متداولةٌ على نطاق واسع بالرغم من عدم تخصيصها بمباحث ودراسات معمّقة؛ من هذا المنطلق يمكن للباحث والنّاقد أن يرسم طريقه نحو تحليل النّصوص التراثيّة دون أن يتّصف بالرّجعية ولا التّعصّب للأصالة على حساب المعاصرة. ولحسن الحظ فإن النظريات النقديّة المعاصرة حتى وإن كانت تبدو في ظاهرها جديدةً وحاملةً لأفكار وبرامج وتوجّهات حداثيّة محضة، إلاّ أنّها أبداً لم تتخلّى عن منطلقاتها التّأسيسيّة الأولى المستمدّة من عمق الإبداع الأدبي التّراثي، ويمكن القول بأنّ المصطلحات لعبت دوراً رئيساً في عمليّة الوصل بين ما هو تراثي وما هو معاصر، من خلال السّماح بتطوير المفاهيم التي تحملها وإيجاد مرادفات مناسبة لكلّ موقفٍ أدبي وتحليليّ.

إنّ النّفور من التّراث الأدبي واللغوي له أسباب ومن هذه الأسباب محاولة طمس معالمه المصطلحيّة، وإدخال مصطلحات التّعمية على الدّرس النّقدي واللغوي، وبما أنّ النّقد من أهدافه الرئيسية خدمة الأدب وتوجيه الكتابة الأدبية نحو الأفضل، كان لزاماً على الكتّاب والمبدعين مسايرة التّطورات الحاصلة في النّقد، ولكن وجدوا أنفسهم يبتعدون عن المعايير التي نشأ عليها الأدب العربي، ما وسّع الهوة بين التّراث والمعاصرة. حيث أنّ المهتمّين بالتّراث لم يبق لهم من وسيلة لارتشاف عبق التّراث سوى محاولة استخراج أوجه الإبداع فيه – وما أغزرها– وإبرازها للمتلقّين عن طريق دراسات وبحوث نقديّة. فهل يمكن قراءة التّراث بطرائق ومناهج حديثة، وبالتحديد: ما مدى تأثير المصطلح في قراءة

النّصوص التّراثية وفق النّظريّات النّقدية المعاصرة؟ باعتبار المصطلحات مفاتيح لدخول غمار النّصوص وخوض غمار التّجربة النّقديّة.

مثالٌ على ذلك النّظرية البنيويّة الّتي كانت تعتمد في بداياتها نظماً إقصائيّة اعتُبرت مجحفةً في حقّ عناصر العمليّة التّواصليّة، وبتواصل الأبحاث تطوّرت النّظريّة وتعرّضت لعدّة تغييرات ولازالت، ولكنّها أبداً لم تلغ ولم تتنصّل من أسسها المنهجيّة البنيويّة حتّى أنّ تسميات النّظرية كانت تتغيّر في عديد الأحيان لكنّها ما تلبث أن تعتبر فروعاً للنّظرية الأصلية. و"إذا انتقلنا إلى مجموعة التّصورات البنيويّة للأسلوب أمكننا أن نميّز فيها بين ثلاثة اتجاهات: اتّجاه النّاقد البنيوي الأوّل بارت، واتّجاه ريفاتير أبرز باحث في الأسلوبيات في هذا النّصف الثاني من القرن العشرين، واتجاه النّحو التّوليدي في جملته وما تفرّع عنه"(١). وكلّها تصوّرات بنيويّة، تختلف في الجزئيات وتلتقي في المبادئ والأصول والكلّيات.

لقد فرض "المصطلح" نفسه في التّغيرات الفكريّة والنظريّة، وحتّى التّطبيقية، لذا لابدّ من البحث عن المؤثّرات التي يتأثّر بموجبها ويتمّ ضبطه وفقها. ومن بين أهمّ المصطلحات التي ترتسم من خلالها معالم النّظريات النّقديّة الحديثة والمعاصرة: الأسلوب- القارئ- التّلقّي وقد أثيرت عديد القضايا وتغيّرت توجّهات الكثير من الأبحاث والدّراسات حول هذه المصطلحات، ومن خلال تتبّع مسار توظيفها واستعمالها وتحديد مفاهيمها يمكن إرجاعها إلى أصولها التّراثيّة وملاحظة مدى اهتمام الأوّلين بها نقّاداً ومبدعين، وبذلك تحصل المقاربة بين النّصّ التّراثي والنّقد المعاصر.

---

(١) علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته - ، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م، ص١٠٨.

" الأسلوب " مصطلحاً نقدياً :

جاء في لسان العرب لابن منظور من مادة س ل ب: "يُقالُ للسَّطْرِ مِنَ النَّخِيلِ: أُسْلُوبٌ. قالَ: وَالأُسْلُوبُ الطَّرِيقُ وَالْوَجْهُ وَالْمَذْهَبُ، يُقالُ: أَنْتُمْ في أُسْلوبِ سُوءٍ، ويُجْمَعُ أَساليبَ. وَالأُسْلُوبُ: الطَّرِيقُ تَأْخُذُ فِيهِ. وَالأُسْلُوبُ، بِالضَّمِّ: الْفَنُّ، يُقالُ: أَخَذَ فُلانٌ في أَساليبَ مِنَ الْقَوْلِ، أَيْ أَفَانِينَ مِنْهُ"(١). إنّ أكثر ما يُلفت في هذا التّعريف، هو قول ابن منظور الأسلوبُ بالضَّمِّ الفَنُّ، يُقال: أخذ فلان في أساليبَ من القَولِ، حيث يتّضح أنّ الأسلوب ليس فقط طريقةً في القول، وإنّما طريقةً مبدَعَةً وتراكيبَ جماليّة تنماز عن الكلام العادي لتشكّل عملاً فنيّاً. فهو إذن ذلك الطّابع الذي تتقولب فيه المعاني والتّراكيب لتَخرج لنا مصقولةً ومعبِّرةً عن الفكرة كما هي في ذهن مبدِعِها.

ويعرّفه ماهر أحمد الصّوفي، يقول: "الأسلوب في لغة العرب إطلاقاتٌ مختلفة: فيقال للطّريق بين الأشجار، وللفنّ، وللوجه، وللمذهب، وللشُّموخ بالأنف، ولعنق الأسد، ويقال لطريقة المتكلّم في كلامه أيضاً"(٢)، وهذا الإطلاق الأخير هو الذي يهمّ الباحث والمحلّل الأسلوبي.

---

(١) لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، طبعة دار المعارف، القاهرة، مصر، مادة س ل ب.

(٢) آيات الله في الإعجاز اللّغوي والبياني والتشريعي والغيبي في القرآن الكريم، ماهر أحمد الصَّوفي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م، ص٢٣٤.

ويعرّفه الجرجاني، في دلائل الإعجاز بقوله: "والأسلوب الضَّرْبُ من النَّظم والطّريقةُ فيه"(١)، والجرجاني لا يختلف عن بقية من عرّفوا الأسلوب في كونه طريقةً وضرباً، ولكنّه يشدّد على أنّ جوهر الأسلوب يكمن في النّظم، لتأتي بقيّة طروحات الجرجاني في هذا الباب حول اللفظ والمعنى.

أمّا عند الغربيّين فاشتُقّت كلمة أسلوب $style^{En/Fr}$ من "الأصل اللاتيني stilus وهو يعني ريشة ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كلّها بطريقة الكتابة، فارتبط أوّلاً بطريقة الكتابة اليدويّة، دالاً على المخطوطات، ثم أخذ يُطلَق على التّعبيرات اللّغوية الأدبية، فاستُخدِم في العصر الرّوماني –في أيام خطيبهم الشّهير شيشرون– كاستعارةٍ تشير إلى صفات اللّغة المستعملة"(٢)، حتّى صار أكثر استخدامه في مجال اللّغة.

و"الأسلوب" كمصطلح أكاديمي "استُخدم في النّقد الألماني منذ أوائل القرن التّاسع عشر في معجم 'Grimm' وورد لأول مرّة في اللّغة الإنجليزية كمصطلح عام ١٨٤٦ طبقًا لقاموس أكسفورد، ودخل القاموس الفرنسي لأول مرّة كمصطلح عام ١٨٧٢م"(٣).

---

(١) دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمّد الجرجاني النّحوي ت٤٧١ أو ٤٧٤هـ، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠م، ص٤٦٨-٤٦٩.

(٢) علم الأسلوب ، صلاح فضل، ص٩٣./ وينظر: الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، محمد كريم الكوّاز، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، بنغازي، ليبيا، ط١، ١٤٢٦هـ، ص٤٨./ و: البلاغة والأسلوبية –مقدّمات عامة –، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر، عمّان، الأردن، ط١، ١٩٩٩م، ص١٦١.

(٣) المرجع نفسه، ص٩٤.

والأسلوب الأدبي يختلف من مبدعٍ إلى آخر، ولمّا كانت الإمكانات الّتي تتيحها اللّغة لا متناهية –ما دامت لا تخرج عن القواعد الأساسيّة– نجد كلّ مبدعٍ يستفيد من هذه الحرّية ويطلق العنان لفكره ويتميّز بأسلوبه الخاصّ، وحول هذا الطّرح يقول محمد عبد المطّلب: "الأسلوب إذًا ينصبّ على الطّريقة الخاصّة في ترتيب المعاني، وما تحويه هذه الطّريقة من إمكاناتٍ نحويّة تميِّز ضربًا عن ضرب، وأسلوباً عن أسلوب"(١)، فبالرّغم من أنّ الكلمات هي نفسها والقواعد التّركيبية هي ذاتها، إلاّ أنّ مجال اللّغة الواسع يتيح لكلّ من يريد التّأليف أو الكتابة أن يمتاز بطابعه الخاصّ، وطريقتِه الّتي يحبّذها في رصف أفكاره وتوزيعها في نصوصٍ وعبارات. فالأسلوب "هو طريقة التّفكير والتّصوير؛ وهذا التّحديد يتناول بالدّرجة الأولى عناصر الأسلوب التي تتحقّق بوجود الصّلة بينها، كما أنّه يتضمّن المراد من الأسلوب في سائر الفنون من حيث هو تفكيرٌ وتصويرٌ وتعبير"(٢)، دون قصره على علمٍ أو فنٍّ أو مجالٍ محدّد، وربما يكون هذا التّعريف من المبادرات الهادفة لتخليص الأسلوب والدّراسة العلميّة ككلّ من عصبيّة تحديد مجالات البحث.

نجد نفس الطّرح عند أحمد حسن الزّيات، الّذي يرى أنّ تحديد الأسلوب يعتمد على طريقة الكاتب أو الشّاعر الخاصّة في اختيار الألفاظ وتأليف الكلام(٣)، ويمكن أن يكون ذلك عن قصد أو بصفةٍ عفويّة، وذلك على حسب الموضوع والموقف الّذي تتمّ فيه عمليّة التّأليف.

---

(١) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٤م، ص٢٦.

(٢) المرجع نفسه، ص١٠٩.

(٣) المرجع نفسه، ص٩٩.

وباعتبار ثنائية اللّفظ /والمعنى، فـ"قد ظهرت كلمة الأسلوب في تراثنا القديم على نحوٍ ربطت فيه بين مدلول اللفظة وطرق العرب في أداء المعنى، أو بينه وبين النّوع الأدبي وطرق صياغته، كما أنها ربطت –أحياناً– بينه وبين شخصيّة المبدع ومقدرته الفنّية، كما أنها ربطت –أيضًا– بينه وبين الغرض الذي يتضمّنه النّص الأدبي"(١). وعلى قدر تحكّم المبدع في العملية التركّيبية بين اللّفظ والمعنى والفكرة، تكون قيمة أسلوبه وفنّيته.

من جانبٍ آخر، لطالما "اقترنت كلمة الأسلوب بالفنّ، وأدّى هذا إلى معنى الأصالة والتّجديد، فلا أخذ أحدهم في فنونٍ من القول إلاّ كان مُجوِّدًا فيه ماهرًا، وإلاّ كان ذلك لقصدٍ منه، فكان الخطيب عند العرب لا يأتي بالكلام على طريق واحد وإنما يفتنّ فيه فيوجز ويطنب ويُكَنّي، وغير هذا ممّا يتلاءم مع أحوال السّامعين ومقام الكلام"(٢)، فتجتمع لديه مكوّنات الأسلوب الفنّي المبدع.

ونجد الأسلوب دائماً يُذكر إلى جانب الفنّ، والبلاغة، وحَسَن القَول. يقول عبدالكريم الكوّاز: "دلّت على مفهوم الأسلوب مصطلحاتٌ أخرى كالفنّ ولحن القول ولم يشيعا شيوع الأسلوب، الّذي وجد مجالاً خصبًا في ميدان دراسة الإعجاز البلاغي، إذ كان ملبّيًا لغرض العلماء في التّفريق بين القرآن الكريم وكلام العرب من حيث البلاغة المعجزة وخروج نمط الكتاب الحكيم عن نمط الكلام المتعارف عليه بين النّاس"(٣)، وكان هذا في بدايات الدّرس اللّغوي العربي، حيث كان لابدّ من تحديد أقرب مجال يمكن أن يُنسب إليه الأسلوب حتّى يتمّ التّأسيس له، ولكن ليس كعلم، حيث كان لا يزال فتيًّا مقارنةً بالبلاغة وعلوم اللّغة، وإنّما كموضوعٍ قابل للبحث والإضافة والتّعديل.

---

(١) المرجع نفسه، ص١٧٢.

(٢) الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، محمد كريم الكوّاز، ص٤٨.

(٣) المرجع نفسه، ص٤٨.

بناءً على هذه المعطيات، يعرّف منذر عياشي الأسلوب بعبارةٍ غاية في الدّقة والإيجاز وجزالة المعنى، بقوله: "الأسلوب نظامٌ لغويٌّ يقيمُه شكلُه الخاصّ"(١)، فبالإضافة إلى أنظمة اللّغة الصّوتية والتّركيبيّة، نجد أن لكلّ أسلوبٍ ميزاته الخاصّة التي لا نجدها في أسلوبٍ آخر، وهذا دائماً يرجع إلى الإمكانيات الّتي تتيحها اللّغة ومدى التّحكم بها.

وللتّفريق بين ما تضعه العلوم على اختلافها من قواعد صارمة، وبين ما يعتمده المبدع ليتميّز بأسلوبه المتفرّد، يُذكَر أنّ الأسلوب ليس "معطى مباشرًا، إنّه موسيقى بالصّوت، ورسمٌ بالكلمة، وإيحاءٌ بالعبارة، وصورةٌ يبيّنها النّص"(٢)، بحيث يجعل المؤلِّف من اللّغة وقواعدها وسيلةً ليحقّق جماليّةً فنيّةً، و يبدعَ عباراتٍ شجيّة، فلا تصبح قواعد اللّغة قيداً بل هي في فكر المبدِع أدواتٌ لصقل الأفكار وإيصالها إلى المتلقّي في صورةٍ جماليّة، وهنا يمكن القول بأنّ "الأسلوب نظامٌ تؤدّي اللّغة فيه وظائفَ مخصوصة(٣)، عكس العلوم اللّغوية التي تكمن وظيفتها في تأدية وظيفةٍ مخصوصةٍ في اللّغة.

يدخل في تعريف الأسلوبية أيضًا عامل 'الاختيار'، فالأسلوبيّة تُعنى بدراسة الأسلوب باعتباره استعمالاً خاصًّا للّغة يقوم على الاختيار؛ والوسيلة المتّبعة لتمييز الأساليب هي المقارنة، وأيّة نظريّةٍ أسلوبيّةٍ تنطلق من مبدإٍ عامٍّ يَقضي بأن المعنى الواحد يمكن التّعبير عنه بأشكال مختلفة(٤)، ولكلّ شكلٍ وقعه

(١) الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٤٢.
(٢) المرجع نفسه، ص٨٥/٨٦.
(٣) المرجع نفسه، ص٩٢.
(٤) الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، محمد كريم الكوّاز، ص١١١.

وأثره على المتلقّي، كما أنّ كلّ اختيار يكشف جزءًا من شخصيّة صاحبه، وتوجّهه الفكريّ، ومنهجه في الكتابة.

وهناك فرق بين الاختيار والمقصديّة، إذ أن الأوّل يمكن أن يكون عن قصدٍ أو عن غير قصد، بينما المقصديّة وإرادة التّأثير فهي هدف المؤلِّف، حيثُ "يعتمد المفهوم الوظيفي للأسلوب على فكرةٍ قديمة تصوّره ابتداءً كعمليّة اختيارٍ واعية أو غير واعية لعناصر لغويّة معيَّنة، وتوظيفها عن قصدٍ لإحداث تأثيرٍ خاصّ هو التّأثير الأسلوبي"(١)، فكلّ استعمالٍ للّغة له وظيفة معيّنة في تأدية فكرةٍ بعينها.

إنّ عدم خضوع الأسلوب لقواعد صارمة أو حدود مضبوطة، يتيح للمبدع إضفاء لمساته الخاصّة على الأفكار، وإخراجها في قالبٍ لغويّ هو الأقرب إلى ما يجول في خاطره، وبذلك تكتسي العمليّة التّواصلية طابع المصداقيّة والثّقة بين الأطراف. وبالإضافة إلى هذا لابدّ للأسلوب من ركيزةٍ ومرجعيّةٍ تُبنى عليها العمليّة النّقديّة للعمل الأدبي، فاعتُمد مبدأ "العدول"، الّذي يمكن اعتباره جسراً بين اللّغة بقواعدها والإبداع الأدبي، ويقوم هذا المبدأ على "أنّنا إذا أولينا الاهتمام بالنّظام وقدّمناه على الإنتاج، فإنّنا نعطي الأسلوب تعريفًا جماعيًّا، ونستعمله في عملٍ تصنيفيّ، ونجعل منه أداةً من أدوات التّعميم؛ أما إذا كان الأمر على العكس من ذلك، وأولينا انتهاك النّظام، والتّجديد، والقراءة اهتمامنا، فإنّنا نُعرّف الأسلوب حينئذ تعريفاً فرديًّا، ونسند إليه وظيفةً فرديّة، ولكن كلّ هذا يقودنا إلى التّفكير فيه كذلك على أنّه سمةٌ مميَّزة ونظامٌ بآن"(٢)، فلا يفقد أهمّيته كعلم ولا ميزته كفنّ.

(١) علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته–، صلاح فضل، ص٢٤٢.
(٢) الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ص٢٩.

لمزيد من التّحديد والتّوضيح قسّم منذر عياشي تعريف الأسلوب إلى أقسامٍ ثلاثة: "التّعريف الشّائع، تعريف الكُتّاب، التّعريف اللّساني"(١)، وهذه التّعريفات يمكن اعتبارها انعكاساتٍ لكلٍّ من: أسلوبيّة التّلقي، وأسلوبيّة الفرد، وأسلوبيّة التّعبير، وبهذا التّقسيم يتّسع مجال تأثير الأسلوب خارج الإطار اللّغوي وكذا إطار النّص، ويصبح الأسلوب حدثاً يمكن ملاحظته: إنّه لسانيٌّ لأن اللّغة أداةٌ بيانيّة؛ وهو نفسيٌّ لأن الأثر غايةُ حدوثه؛ وهو اجتماعيٌّ لأن الآخر ضرورةُ وجوده(٢)، وهو بذلك يرافق العمليّة التواصليّة منذ نشوء الفكرة إلى حين ترجيع المتلقّي.

إنّ ما يميّز الأسلوب هو توفيقه بين الجانب اللّغوي والجانب الأدبي الجمالي، فقد "يكون الأسلوب كلمةً، أو لونًا أو إشارة، أو أيّ مادّةٍ من المواد، غير أن مادّته الخارجيّة لن تكون ما لم يكن النّظامُ أداةً تُشكّلها، ولذا يمكننا أن نقول فيه: الأسلوب شكلٌ يُقِيمُه نظامُه. وإذا كان الأسلوب نظاماً، فإنّه نظامٌ متضمَّن في النّظام اللّغوي، بمعنى أن قواعده المتناهية قادرةٌ على إنتاج أشكاله غير المتناهية"(٣)، في صورةٍ متناغمة، فالأسلوبُ ذاته هو الّذي يحدّد نظامه الخاصّ، الّذي لا يمكن نقده، إلاّ من خلاله.

وعن علاقة الأسلوب بالتّراكيب اللفظية والجمليّة، يجب الانتباه إلى كون "الأسلوب غير المفردات والتّراكيب التي يتألّف منها الكلام، وإنما هو الطّريقة التي انتهجها المؤلِّف في اختيار المفردات والتّراكيب لكلامه. وهذا هو السّر في أن الأساليب مختلفةٌ باختلاف المتكلّمين من ناثرين وناظمين، مع أن المفردات التي

(١) المرجع نفسه، ص٣٣.
(٢) المرجع نفسه، ص٢٥.
(٣) المرجع نفسه، ص٣٨.

يستخدمها الجميع واحدة، والتّراكيب في جملتها واحدة، وقواعد صوغ المفـــردات وتكوين الجمل واحدة"[١]، فالاختلاف يكمن في طريقة الرّصف وجمال الوصف.

التّفرّد في الأسلوب لا يعني بالضّرورة استعمال ألفاظٍ أو تعبيراتٍ غريبة أو غير متداولة، وإنّما يتعلّق الأمر بمواءمة التّراكيب، وحُسن التّأليف؛ "وهذا هو السّر أيضاً في أن القرآن لم يخرج عن معهود العرب في لغتهم العربيّة، من حيث ذوات المفردات والجمل وقوانينها العامّة، بل جاء كتاباً عربيًّا جارياً على مـــألوف العرب من هذه النّاحية، فمن حروفهم تألّفت كلماته، ومن كلماتهم تألّفت تراكيبه، وعلى قواعدهم العامّة في صياغة هذه المفردات وتكوين التّراكيب جـــاء تأليفـــه، ولكن المعجِز والمدهِش والمثير لأعجب العجب، أنه مع دخوله على العـــرب مـــن هذا الباب الذي عهدوه، ومع مجيئه بهذه المفردات والتّراكيب التي توافروا علـــى معرفتها، وتنافسوا في حلبتها، وبلغوا الشّأو الأعلى فيها، نقول: إن القرآن مـــع ذلك كُلّه وبرغم ذلك كلّه قد أعجزهم بأسلوبه الفذّ، ومذهبه الكلامي المعجز، ولـــو دخل عليهم من غير هذا الباب الذي يعرفونه لأمكن أن يُلتمس لهم عذرٌ أو شـــبه عذر، وأن يسلم لهم طعنٌ أو شبه طعن"[٢]، فهو في أعلى درجة مـــن الأســـلوب والتّأليف.

مفهوم الأسلوب وجوهره ليس فيه اختلافٌ أو تباعد كبير بين اللغـــويين والنُّقاد والبلاغيين، فقد "تواضع المتأدّبون وعلماء العربية، على أن الأسلوب هو الطّريقة الكلاميّة الّتي يسلُكها المتكلّم مع تأليفِه كلامَه واختيارِ ألفاظِـــه، أو هـــو المذهب الكلامي الّذي انفرد به المتكلّم في تأدية معانيه ومقاصـــده مـــن كلامـــه، أو هو طابعُ الكلام أو فنُّه الّذي انفرد به المتكلّم كذلك"[٣]، وتبقى الاجتهادات فـــي

(١) آيات الله في الإعجاز، ماهر أحمد الصوفي، ص٢٣٤-٢٣٥.
(٢) المرجع نفسه، ص٢٣٤-٢٣٥.
(٣) المرجع نفسه، ص٢٣٤.

التّحليل متعلّقةً بكشف أغوار أسلوب كاتبٍ أو نصٍّ ما، وفق مناهج ومستويات تشمل كلّ زوايا العمل المطروح للدّراسة، وظروفه المحيطة. ومن هنا نصل إلى أنّ الأسلوب حلقة وصل بين الأدب والنّقد مهما اختلفت التّوجّهات والنّظريات والآراء والتّحليلات، فالأسلوب في النّقد لا تلغيه الأزمنة والمسافات.

الأسلوبية والنّقد:

رغم تطوّر الأسلوبية واستقلالها كعلم قائم له مباحثه ومناهجه التّحليليّة وأطره التّطبيقيّة إلا أنها حافظت على المباحث التي تحفظ صلتها بالعلوم الفنون الأخرى كاللسانيات والنّقد، و"الأسلوبية هي صلة اللّسانيات بالأدب ونقده. وبها تنتقل من دراسة الجملة لغةً إلى دراسة اللّغة نصًّا، فخطابًا، فأجناسًا"(١)، فلا تكون هناك قطيعةٌ بين مختلف العلوم والفنون الأدبية، ولا تعدٍّ على مواضيع بعضها البعض، بل دراساتٌ متكاملةٌ مترابطة، متناسقة الجوانب والأبعاد.

ومثلما هو عليه الأمر بالنّسبة للبلاغة، "يمكن أن نجد في حركة النّقد العربيّ القديم ما يقرّبه أو بمعنى آخر يصله بحركة الدّرس الأسلوبي. يتمثّل ذلك في عمليّة التّمازج بين النّقد والبلاغة والنّحو، حيث أصبحت بحوث النّحو –بين المنهجيّة– وسيلةً لتقويم الأسلوب ورَصد خواصّه، مثلما نجد في الحديث عن التعجّب والاستفهام –مثلاً– وخروجهما عن الغرض الأصلي إلى أغراض إضافية تمثّل قيماً جماليّة تعبيرية في النّص الأدبي"(٢)، ومن مثل هذه المواضيع المشتركة بين النّحو والنّقد تشكّلت معالم مواضيع علم الأسلوب.

(١) الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، ص٢٧.
(٢) البلاغة والأسلوبية، محمّد عبد المطّلب، ص١٧١.

تحتلّ الدّراسات الأسلوبية "مكانةً متميّزةً في الدّراسات النّقدية المعاصرة، ويقوم كثيرٌ من هذه الدّراسات على تحليل الأعمال الأدبيّة واكتشاف قيمتها الجماليّة والفنّية انطلاقاً من شكلها اللّغوي"(١)، وصولاً إلى جوهرها الدّلالي.

وتهدف النّظرة الأسلوبية الحديثة إلى مزج المقاييس اللّغوية بالأصول النّقدية، استنادًا إلى أنّ عمليّة الإبلاغ إخباريّةٌ بالدّرجة الأولى، ثمّ تتلوها عمليّة الإثارة الّتي تكمن في جماليّات العمل الأدبي(٢) بجميع عناصره، رميًا إلى تحقيق أسلوبيّة التّلقّي، الّتي تُعتبر من أحدث التّوجهات الأسلوبيّة. و"استقرّت اليوم نظريّة الأسلوب، أو مباحث الأسلوبيّة كمُعطى جديد للدّراسة النّقدية، تُقدّمه الممارسات العمليّة والتّطبيقية، وتُعمّقه أصالة البحث التّنظيري"(٣)، خاصّةً وأنّ طبيعة الأسلوب لا تختلف عن طبيعة النّقد من حيث الجمع بين مواضيع الدّراسة اللغويّة والأدبية.

المتلقّي القارئ / المستقبِل فاعلاً في العمليّة النّقديّة :

إنّ تطوّر مصطلح الأسلوب ووصوله إلى مرحلة تحقيق ذاته كعلم نشأ في كنف النقد والبلاغة وعلم اللغة، فتح المجال وسلّط الضوء على مصطلحات لا تقلّ عنه أهمّية، والّتي بدورها تطوّرت لتشكّل نظريّاتٍ وتوجّهات تحليليّة فاعلة في ميدان النّقد الأدبي، وتمّ إلقاء الضّوء على محور هامّ في العمليّة التواصلية، ولكنّه لم يلق إلى أمد قريب المقدار الذي يستحقّه من الدّراسة، وهو محور المتلقّي القارئ /المستقبِل، ولكن بعد انفتاح الأدب واللّغة على العلوم التي تشاركها بعض الطّروحات ، بدأ الاهتمام بالإشكالات التي تدور حول القارئ من قِبل مدارس

(١) دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ١٩٩٨م، ص١٣.

(٢) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، ص١٩٥.

(٣) المرجع نفسه، ص١٧٠.

عريقة في الأدب واللغة والعلوم الاجتماعية، بعدما كان الكمّ القليل من التّحليل ينحصر في مقولات أرسطو وبعض المقالات المتناثرة الّتي لم تلق الاهتمام الكبير من النّقد والتّحليل، وربما عاد ذلك إلى الوقائع والظروف الخارجية التي فرضت على الأديب واللغوي والناقد أن يغلّب محوراً على حساب الآخر.

من هذا المنطلق، يتّضح أن الإشكال في الأسس الأولى لنّظرية التّلقي لم يكن حول علاقة المتلقّي ببقية المحاور بالدّرجة الأولى، وإنما كان في الأثر الّذي يتركه في العملية التّواصلية، واختلاف النّظريات في المنازع كان له تأثيرٌ واضح في عدم اتّفاقها حول مفهوم التّلقي ومحاوره، الأمر الّذي أدّى بدوره إلى ظهور نموذجين في ساحة النّقد، ربما يجمع بينهما الميل إلى إهمال دور المؤلِّف والكاتب أو الغضّ من أهمّية صاحب النّص ومن تأثيرها المتوقّع في جماليّات التّلقي[١]، ويعتبر هذا ردّ فعلٍ طبيعيّ للاهتمام الزّائد بالمبدِع، والإغفال المجحف لدور المستقبِل، لكن يختلف النّموذجان اختلافاً بيِّنا في طبيعة النّظرة إلى المتلقّي، فالنّموذج الأول الّذي تمثّله الرّمزية والماركسيّة تغلب على روّاده القناعة بعزل المتلقّي وإهمال دوره أو التّهوين من شأنه في فهم أسرار النّص واستجلاء غوامضه. وهذا النّموذج بدأ يفرض نفسه على المنتديات العربيّة بشكلٍ ظاهر، وله رواده وجمهوره[٢]، وهم يعترفون بأنّ المستقبِل محورٌ من محاور عمليّة التلقي، ولكن بعيداً عن النّص، حيث أنّه من وجهة نظرهم يمكن أن يتأثّر بالنّص ولكنّه لا يؤثّر فيه.

---

(١) قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، محمود عباس عبد الواحد، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، ص٧٩.

(٢) المرجع نفسه، ص٨٠.

هناك من لم يوافق على هذه النّظرة الإقصائيّة إلى المتلقّي، ومن أبرز المعارضين للنموذج الأوّل: الشّكليّة الرّوسية الّتي ظهرت على أنقاضها نظريّة التّحليل البنيوي في فرنسا، وتمثله كذلك نظريّة الاستقبال الألمانية الجديدة. ويغلب على رواد هذا النّموذج الاهتمام بدور المتلقّي –قارئاً ومستقبلاً– في دراسة النّص بشكلٍ يكاد يلغي معه دور الأديب أو المؤلّف، فلم يعد القارئ في تلك النّظريات مجرّد محورٍ من محاور التّلقي فحسب، بل صار مبدعاً آخر للعمل الأدبي(١)، وبذلك لم تعد العملية الإبداعيّة محصورةً في المؤلِّف أو المخاطِب، أو مُتضمّنةً في العمل الأدبي، بل صار للمتلقّي دورٌ إبداعي هامّ في العمليّة، فأصبح يؤثّر في النّص معنوياً وجماليّاً، ويؤثّر في الأديب حتّى قبل إنتاج خطابه، عن طريق الاعتبارات الّتي يضعها المؤلّف أو المخاطِب في ذهنه، على أساس أنّه يكتب لمتلقّين عليه إيصال أفكاره إليهم بالطّريقة المناسبة، الّتي يراعي فيها خلفيّاتهم وطرق تفكيرهم، ومعارفهم السابقة، واستعداداتهم الفكريّة، ليبني على أساسها خطابه؛ و"الأسماء التي ترتبط بهذا النّوع من النّقد هي في الأصل الأسماء الألمانيّة خاصّةً الّتي قامت على مقولات النّاقد الهولندي رومان إنغاردن: أمثال فولفغانغ آيزر وهانز روبرت يوس. أما على الجانب الأمريكي فهناك نورمان هولاند وجيرالد برنس، وغيرهم كثير"(٢)، ولا يختلف الأمر عند الأدباء واللغويين والنّقاد العرب، حيث نهجوا منهجاً موازياً لهذه الدّراسات والطّروحات.

لا يخفى أنّ الاهتمام بالقارئ جاء كردّة فعلٍ على إهمال السّياق الخارجي وصبّ الاهتمام على النّص ذاته أو على صاحب النّص مقولة النّقد الجديد، فجاء نقد " التّلقي أو الاستقبال " ليقلب المقولة تمامًا ويركّز على سياقات النّص المتعدّدة

(١) المرجع نفسه، ص٨٠.

(٢) دليل النّاقد الأدبي – إضاءة لأكثر من سبعين تيّاراً ومصطلحاً نقديًّا معاصراً – ، سعد البازعي وميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م، ص٢٨٣.

الّتي تُفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقّيه. من هنا كان استقبال الــنّص يســتتبع الاهتمام بالقارئ وبعمليّة القراءة وتحديد معنى النّص وتأويله(١)، ونظــراً لهــذا الانفتاح على القارئ كعنصرٍ مؤثّرٍ في العمليّة التّواصــلية وبــذلك فــي العمليّــة النّقديّة، برزت العديد من الإشكالات والمسائل الّتي كانت في حاجةٍ إلــى تحليــل، والّتي كان التّطرق إليها يعني انحرافاً عن التّقاليد التّاريخية والتّوجهات السّياسيّة والاجتماعيّة التي نشأت في أحضانها النّظريات النّقدية الأولــى. وكــان التّنظيــر سبيلاً لمحاولة التّأسيس لنظريّةٍ جديدةٍ تُعنى بشؤون القارئ، وتُوجّه النّقــد نحــو مقارباتٍ جديدةٍ.

النّظرية الظّاهراتية في الأدب:

من النّظريات التي أسهمت في وضع الأســس الأولــى لعمليّــة التلقــي، النّظرية الظّاهراتية، التي تؤكّد –حسب فولفغانغ آيزر– فكرةً مفادها: أن على من يدرس عملاً أدبيًّا، ألاّ يُعنى بالنّص الفعلي فحسب، بل عليه أن يُعنى أيضًا وبدرجةٍ مساوية، بالأفعال التي تتضمَّنها الاستجابة لذلك النّص(٢)، وهذه الأفعال تنتج عــن تأثّرٍ مسبقٍ بتصوّراتٍ وقضايا نفسيّة واجتماعية. في المقابل وفــي خضــمّ هــذه الوتيرة من الدّراسة الغنيّة بالإشكالات، نجد "على الضّد من روّاد نظريّة الاستقبال، الّذين أكّدوا على الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع. فإنّ هانز روبرت يــاوس

(١) المرجع نفسه، ص٢٨٣.

(٢) عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، فولفغانغ آيزر، مقال من كتاب نقد استجابة القارئ مــن الشكلانية إلى مابعد البنيوية، تحرير جين ب تومبكنز ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص١١٣. العنوان الأصلي للكتــاب باللغــة الإنجليزيــة: Reader-response criticism from formalism to post-structuralism.

خصّص اهتمامه في شؤون الاستقبال المنبثقة عن العلاقة بين الأدب والتّاريخ"[١]، محاولاً نسب نِتاج العمليّة الإبداعيّة الأدبيّة إلى العوامل التّاريخية والإطار التّاريخي الّذي تتمّ فيه العمليّة التّواصليّة بين المبدع والمتلقّي عن طريق النّصّ. هذا الطّرح وما سبقه ولّد حتميّة طرح السّؤال التالي: من هو القارئ؟

من هو القارئ؟

منذ البدايات التّأسيسيّة لنظريّة التلقي، قسّم اللغويون القرّاءَ إلى أصناف، حيث يمكن أن يكونوا حقيقيّين أو افتراضيّين تُبنى النّصوص على حسب ذهنيّاتهم وتوجّهاتهم، و"يمكن تقسيم القرّاء إلى صنفين كبيرين: القارئ المفترض والقارئ الحقيقي. وغالبًا ما يكون القارئ المفترض هو مِن محض اختراع النّاقد ولا يدلّ إلاّ عليه. ولا يعدو أن يكون آليّةً معيّنة تساعد النّاقد على شرح النّص وتفسير آليّاته وعمله؛ أو أن يكون هو المثال الّذي نحتذيه في مقاربتنا للنّص"[٢]، ونجد التّقسيم حتّى في الصّنف الواحد، كما نجد تسمياتٍ متعدّدةً لقارئٍ معيّن، إذ "هناك عدّة قراء يندرجون تحت مسمّى القارئ المفترض، فهناك 'المروي له' وهو مصطلح جيرالد برنس ويمكن وصفه على أنّه المقابل الخيالي للرّاوي: أي من يتوجّه الرّاوي صراحةً أو ضمنًا بالقصّة إليه. وتكمن أهمّية 'المروي له' في أنّه يساعدنا على تحليل بنية النّص، بما أنّ النّص موجّهٌ إليه كسلسلةٍ من الإشارات الدّالة. ويميّز برنس هذا 'المروي له' عن القارئ حقيقيًّا كان أو مضمرًا أو مفترضًا فيجعله أقرب ما يكون إلى الرّاوي أو إلى أحد أشخاص العمل الفنّي،

---

(١) نظرية الاستقبال –مقدّمة نقديّة–، روبرت سي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ١٩٩٢م، ص٧١. العنوان الأصلي للكتاب باللغة الإنجليزية: RECEPTION THEORY –Critical Introduction–

(٢) دليل النّاقد الأدبي، سعد البازعي وميجان الرويلي، ص٢٨٣.

وهكذا يكون 'المروي له' أحد أهّم الوسائط بين القارئ والمؤلِّف"[١]. ونجد أيضاً تقسيماتٍ أخرى ساهمت في تحديد دور القارئ في العمليّة التّواصلية، فهناك "أنواعٌ من القّراء المشابهين: القارئ المضمر عند آيزر، والقارئ المثالي عند ستانلي فيش وجوناثان كولر، وهناك أيضا القارئ المستهدَف أو المقصود وكذلك هناك 'جمهور المؤلِّف'"[٢]، وهي تسمياتٌ تكاد تكون لمفاهيم مترادفة أو متشابهة إلى حدٍّ كبير، مع بعض الخصوصيّة أحياناً.

ويختلف مدى التأثّر والتّأثير بين محاور التّواصل، بتباين أنواع المتلقّين، و"باستثناء القارئ المضمر، فإنّ القارئ المفترض – سواء كان المستهدف أو جمهور المؤلف– هو الشّخص الحقيقي الّذي يأمل المؤلِّف أن يقرأ النّص. وعلى عكس القارئ المضمر الّذي يتحدّد وجوده داخل النّص من خلال استخدام آليّاتٍ وحيل معيّنة، فالقارئ الحقيقي الّذي يفترضه المؤلّف لا يكون أبدًا جزءًا من بنية النّص وإنّما يُفترض وجوده خارجه"[٣]، فدوره يأتي بعد الانتهاء من العمل الأدبي، أو الخطاب، "ومع هذا القارئ يصبح الإنسان الحقيق مجالاً جديدًا للنّقد الأدبي وهكذا تبدأ حدود النّص وبنيته بالانهيار إذ يخرج النّص والنّقد معًا إلى فضاء الثّقافة العامّة: الفكر والتّاريخ والمجتمع والأنثروبولوجيا وعلم النّفس وغيرها"[٤]، وهنا يكون النّص نفسه عرضةً لخيال القارئ المجهول وخلفيّاته، فيصبح القارئ مؤثّراً بعدما كان من المفروض أن يصبح مقيّداً بالنّص ومقصوداً بالأثر.

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٨٣/٢٨٤.

(٢) المرجع نفسه، ص٢٨٤.

(٣) المرجع نفسه، ص٢٨٤.

(٤) المرجع نفسه، ص٢٨٤.

العلاقة بين محاور عملية التّواصل في ضوء نظريّة التّلقي:

من أهمّ النّظريات المتوصّل إليها حديثاً في الدّراسات الغربيّة إلى جانب النّقد الثّقافي: نظريّة التّلقي، الّتي تعتبر في حقيقة الأمر منطلق الدّراسات النّقدية العربيّة الأولى، صحيحٌ أنّه لم يتمّ التّأسيس لها، نظراً لأنّ وضع النّظريات لم يكن الشّغل الشّاغل للنّقّاد والأدباء واللغويين الأوائل حيث كان جلّ اهتمامهم منصبًّا على التّحليل المباشر التّطبيقي، أي تجسيد الأدب، وإعادة صياغته في أرقى صورة في كلّ مرّة.

منذ البدايات المعروفة للكتابة الأدبيّة، كانت متعلّقاتِ كلّ محورٍ من محاور التّلقي، تكتسب أهميتها عندما توضع في الإطار العامّ للعمليّة التّواصلية والتّحليل النّقدي، وفي محور المتلقّي "تبقى هذه المفارقات في دلالاتها المتميّزة من متلقٍّ إلى آخر محكومةً بإطارٍ عامّ، تتمّ فيه عملية التّلقي أو دراسة النّص خلال ثلاثة محاور"(١)، تتكامل فيما بينها لتشكّل صورةً واحدةً ذات بعدٍ جماليٍّ وتناسقٍ فكريٍّ مبدَع.

لغة النّص الأدبي ومعطياته:

بعد أن أصبح القارئ يتعامل مع المعنى بسلاسة، ويكيّفه حسب متعلّقاته هو، قرّر بعض الأدباء واللّغويين المحدثين أن المؤلّف بصفته صاحب النّص ومبدعه، يحقّ له أن يقبل أو يرفض المعاني الّتي يُدخلها القارئ على النّص، أو يقرّرها النّاقد، حيث أن المؤلِّف يرى بأنّ لغة النّص بما أنّها لا يجب أن تنحصر في معنى صاحبه، يجب أيضاً أن لا تتوقّف عند فهم القارئ أو تحليل النّاقد، فعندما "يتعامل المتلقّي –ناقدًا، أو قارئًا متذوّقًا– مع لغة النّص ومعطياته، من خلال مقياسٍ محدّدٍ ارتضاه لنفسه، أو استجاب فيه لموقفٍ نفسيٍّ أو خارجي، ففي

(١) قراءة النّص وجماليّات التّلقي، محمود عباس عبد الواحد، ص٨٠.

هذه الحالة يصبح عطاءُ النّص محدودًا بحدود المقياس المسيطر على منافذ التّواصل والبثّ الفكري بينه وبين المتلقّي، وكثيرًا ما يترتّب على هذه المعياريّة الحادّة جفافُ النّبع المتدفّق في قراءة النّص أو استقباله، حيث لا يجود النّص بحِلابه إلاّ بقدر ما يسمح هذا المعيار"(١)، ويمكن أن يفقد قيمته الإبداعيّة ومعانيه الحقيقيّة في خضمّ القراءات المتعدّدة إن كانت بعيدةً عن مقصديّة المؤلِّف.

ساد هذا الطّرح لفترة عند عديدٍ من المنظّرين المحدثين، إذ لم تعد لغة النّص تمثّل أهميّةً تُذكر في مفهوم التّلقي، الّتي تُعوِّل على لغة التّخيّل والتّجارب الرّمزية اللاّواعية، حتّى صار اتجاهًا يستهوي الكثيرين من روّاد الحداثة الغربيّة والعربيّة على السّواء، بل تحوّل هذا الاتجاه في أحوال كثيرةٍ إلى حربٍ مناهضة لكلّ تفسيرٍ يعتمد فيه المفسِّر على لغة النّص من مجازاتٍ وتشبيهاتٍ واستعارات، فهم يرون اللّغة عاجزةً بكلّ معاييرها المجازيّة عن احتواء تجاربهم الرّمزية"(٢)، ويُفهم من هذا أن النّاقد -والمتلقّي عموماً- عليه أن يأخذ بعين الاعتبار خصوصيّات المؤلِّف ومحيطه وخلفيّاته الإبداعيّة، حتى لا يتكرّر ذلك التعسّف الذي أعلنته البنيويّة في حقّ المؤلّف.

للحؤول دون هذا الإشكال، "يشارك ميشيل ريفاتير مع جبسون وبرنس فيما يفترضانه أن المعنى الأدبي يكمن في لغة النّص، ولكنه يهاجم فكرة أنّ المعنى يوجد مستقلاً عن علاقة القارئ به"(٣)، فالعملية تبقى مشترَكة دائماً وفق المحاور الثّلاثة دون إقصاءٍ أو تهميشٍ. وبإثبات نجاعة هذا الإجراء التّطبيقي يتمّ حلّ الإشكال القائم. وأصبح طرح "ريفاتير بالطّريقة التي ينعكس بها المعنى

(١) المرجع نفسه، ص٨٦.
(٢) المرجع نفسه، ص٨١.
(٣) نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، جين ب تومبكنز، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، ص٢٢.

الشّعري في ردود أفعال القارئ لحظة ظهوره، يمثّل طريقةً جديدةً في إنجاز تحليلٍ أسلوبيٍّ محكم. ومع ذلك، يظلّ التّحليل مُسلِّما –على نحوٍ ثابت– بافتراض موضوعيّة النّص"[١]، واستيعاب لغته للمعاني الموجودة في ذهن المؤلّف والمحتملة في ذهن القارئ.

ويرى فولفغانغ آيزر "أنّ النّص يستمدّ حياته من كونه مدركاً، وأنّ فعل الإدراك فضلاً عن ذلك مستقلٌّ على أيّة حال عن المزاج الفردي للقارئ، رغم أنّ القارئ يتأثّر بنماذج النّص المختلفة. إنّ الالتقاء بين النّص والقارئ هو الذي يحقّق للعمل وجوده"[٢]، ولا يحدث هذا إلاّ بالتّقارب بين المعاني الّتي يعطيها القارئ أو يقرّرها النّاقد للنّص، وبين مقصديّة صاحب النّص.

يلخّص هذا الطّرح تصوّر شتيرن بأنّ النّص الأدبي هو "شيءٌ يشبه الميدان الّذي يشترك فيه القارئ والمؤلِّف في لعبة التّخيّل، فإذا ما قُدّمت القصّة للقارئ بتمامها، بحيث لا يُترك له شيءٌ آخر يفعله، فإنّ تخيّله لن يلج الميدان أبداً، وستكون النّتيجة الملل"[٣] لدى القارئ، ويفقد النّص استمراريّته، وهذا ما يسعى المؤلّف إلى تفاديه عندما يترك مجالاتٍ يوظّف فيها القارئ إمكاناته وخياله وثقافته ومختلجاتِه النّفسيّة لإدراكها.

التّفاعل بين النّص والقارئ:

تعتبر العمليّة النّقديّة لبنية النّص ضرورةً لإدراك معانيه، واستقراء مقصديّة مؤلّفه، والشّيء الأساسي في قراءة كلّ عمل أدبي هو التّفاعل بين بنيته

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٣.

(٢) عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، فولفغانغ آيزر، مقال من كتاب نقد استجابة القارئ لتومبكنز، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، ص١١٣.

(٣) المرجع نفسه، ص١١٤.

ومتلقّيه، لهذا السّبب نَبّهت النظريّة الظاهراتيّة بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتمّ، ليس فقط بالنّص الفعلي بل كذلك وبنفس الدّرجة بالأفعال المرتبطة بالتّجاوب مع ذلك النّص(١)، حتّى تكتمل العمليّة التواصليّة بمحاورها الثّلاثة. يقول آيزر: "للعمل الأدبي قطبان، قد نسمّيهما: القطب الفنّي والقطب الجمالي، الأوّل هو نصّ المؤلِّف، والثّاني هو التّحقّق الّذي يُنجزه القارئ"(٢). كما أنّ العمليّة النقديّة مبنيّةٌ على المبنى والمعنى، الأوّل ينجزه المؤلف، والثّاني يحييه المتلقّي.

مثل ما سبقها من طروحات، لم تسلم النّظريّة الظّاهراتيّة من بعض الانتقاد –وتلك مزيّة في الدّراسات النّقديّة– "يشخّص آيزر ما يسمّيه "اللاّتساوق بين النّص والقارئ". ويضمّ انحرافين عن المعيار: الأوّل أن القارئ غير قادرٍ على التّذوّق إن كان فهمه للنّص صحيحاً. والثّاني عدم وجودِ سياقٍ تنظيميٍّ بين النّص والقارئ لإنشاء وإقامة المضمون، وهذا السّياق يجب أن يُبنى من قِبل القارئ من خلال الإشارات أو المفاتيح النّصية"(٣)، فالقارئ يكمّل النّص من خلال ما يتيحه النّص نفسه، لا من خلال النّزعات الّتي يحاول إدماجها فيه.

المصطلح في النّظريّات النّقدية النّفسية والاجتماعيّة والثّقافية:

من أكثر النّظريات الحديثة والمعاصرة الّتي أسهم المصطلح بدورٍ كبيرٍ في رسم توجّهها النّقدي والتّحليلي، النّظريّة النّفسيّة، والنّظريّة الاجتماعيّة، ونظريّة النّقد الثّقافي، حيث نجد "النّاقد ينتقي ويختار من الإبداعات الأدبيّة ما يستجيب للمنهج النّقدي الّذي يؤثره، فأصحاب المنهج النّفسي اختاروا أعمالاً رأوا

(١) نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، فولفغانغ آيزر، مقال من كتاب نقد استجابة القارئ لتومبكنز، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، ص١٢.
(٢) المرجع نفسه، ص١٢.
(٣) نظرية الاستقبال مقدّمة نقديّة، روبرت سي هولب، مقال من كتاب نقد استجابة القارئ لتومبكنز، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، ص١١١.

أنّ مصطلحات علم النّفس تستطيع أن تقرّبها إلى القارئ وتكشف عن أسرار تشكيلها الفنّي، الّذي لا يستطيع منهجٌ نقديٌّ آخر أن يؤيّده بذات المستوى من النّجاح، وأصحاب المنهج الاجتماعي آثروا رواياتٍ بعينها، ليستلبوا جوانب القوّة فيها لصالح منهجهم، زينب ويوميات نائب وروايات أخرى قادرة على إبراز إيجابيّة منهج النّقد الاجتماعي الواقعي، قبل إبراز قوّة الرّواية في تشكيلها الفنّي الكلّي"[١]، ثمّ جمع النّقد الثّقافي بين الجانب النّفسي والاجتماعي وبين كلّ ما يمكن أن يؤثّر في القيمة الدّلالية والجماليّة الفنّية للعمل الأدبي ووظّف لذلك معجمًا نقديًّا متنوّعًا، مسهماً في فتح المجال النّقدي وأفق القراءة النّقديّة على كلّ المستويات والظّروف المصاحبة للعمليّة التّواصليّة.

يتّضح من خلال التّطرّق لمختلف الطّروحات النّقدية الحديثة والمعاصرة، أنّها لم تخرج عن أصل النّقد وجوهره المتمثّل في كونه جهدًا علميًّا يحاول أن يجعل العمل الإبداعي أكثر وضوحاً، وذلك من خلال وسائط منهجيّة، هي أدوات النّاقد الّتي لابدّ أن تعبّر في استخدامه لها عن مدرسته النّقدية وقدرته العلمية ودرجة تمرّسِه. وكما يختلف النّقاد في مناهجهم النّقدية، فكذلك يتفاوتون في القدرة ونفاذ البصيرة وسعة المعرفة النّظرية، والممارسة التّطبيقية[٢]، فالحِمل إذن لا يقع فقط على عاتق صاحب النّص، بل إنّ النّاقد أو القارئ باعتباره شريكاً في إنتاج المعنى يصبح مسؤولاً عن إعطاء العمل الأدبي القيمة الفنّية والجماليّة الّتي يستحقّها.

(١) مداخل النقد الأدبي الحديث، محمد حسن عبد الله، الدار المصرية السعودية، القاهرة، مصر، ٢٠٠٥م، ص١٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص١٢٥.

النّقد الحداثي وقراءة التّراث :

اعتُبرت قراءة العمل الأدبي في إطار النّص وحده وإلغاء بقيّة عناصر إنتاجه إجحافاً في حقّ الإبداع، وتمّت معارضة هذا الطّرح من قبل عديد المدارس النّقديّة، ولكن ذلك لم يمنع من انبعاث فكرة الإقصاء من جديد، حيث "يمكننا أن نتأمّل الموجة النّقدية عالية الصّوت الآن: النّقد الحداثي الشّكلي، ويمكن اختصار ما ينادي به دعاته بالوقوف عند حدّ النّص الإبداعي وحده، وعدم تجاوزه إلى غيره، بعبارةٍ أخرى: القول بموت المؤلِّف، أي تجريد النّص من قائله وكأنّه مجهول، وكذلك تجريد هذا النّص من كافّة ظروفه، ومن مناسبته وتاريخه ومدى تأثيره في الحقل الثّقافي أو في الذّوق العام، اكتفاءً بتحليل بنيته النّصية"(١)، وهذا التّوجه يُعتبر رجعيًّا حيث أنّه يلغي كلّ التّطورات والتّحديثات التي عرفتها النّظريّة البنيويّة ويرجعها إلى نقطة البداية، وهو إذ يرجع إلى أصول النّظرية فإنّه من جهةٍ أخرى يؤثّر سلباً أيّما تأثيرٍ على أصل الإبداع، فبإلغاء الظّروف الّتي أنتجت فيها تلك الدّرر يكون قد ألغى جزءًا كبيراً من قيمتها الفنّية والجماليّة، وكذا عبق الزّمن والمكان الّذي أنتجت فيه، كما أنّ إخضاعها لنفس المعايير الّتي تعالج بها الأعمال الحديثة والمعاصرة يعتبر غير مجدي نظراً لتغيّر المواضيع والظّروف الثّقافيّة والاهتمامات الفكريّة.

(١) – مداخل النّقد الأدبي الحديث، محمد حسن عبد الله، ص١٢٧.

الخاتمـــــة

إنّ تجنّب عديد من النقّاد المحدثين لمعالجة وتحليل التّراث الأدبي واللّغوي له أسباب، منها وجود صعوبة في إسقاط المصطلحات النّقديّة المعاصرة على الأعمال التّراثيّة، وانتشار مصطلحات التّعمية على الدّرس النّقدي واللغوي بعد التّوجّه نحو الاستيراد والتّرجمة، وبما أنّ النّقد من أهدافه الرّئيسيّة خدمة الأدب وتوجيه الكتابة الأدبيّة نحو الأفضل، كان لزاماً على الكتّاب والمبدعين مسايرة التّطورات الحاصلة في السّاحة الإبداعيّة، ولكن وجدوا أنفسهم يبتعدون عن المعايير الّتي نشأ عليها الأدب العربي، ما وسّع الهوّة بين التّراث والمعاصرة وقطع حبل الوصال بينهما. ولم يبق للمهتمّين بالتّراث من وسيلةٍ لارتشاف عبقه وإبراز قيمته واستخراج أوجه الإبداع فيه – وما أغزرها– إلاّ بعض المحاولات لإيجاد مرادفاتٍ مناسبةٍ نوعاً ما لقراءة بعض النّصوص التّراثيّة، ولكن الجهود المبذولة لا تزال تتّصف بالشّتات وعدم تحقيق الفعاليّة المرجوّة في ظلّ افتقر الدّرس النّقدي واللغوي العربي لنظريّةٍ واضحة، رغم توفّر المرجعيّة التّأسيسيّة الأصيلة والموثوقة لإنتاج عديد النّظريّات المناسبة لقراءة النّصوص على تنوّع مواضيعها وتعدّد مشارب المبدعين فيها. من هنا يمكننا الإجابة بالإيجاب على إمكانيّة قراءة النّصوص التّراثيّة وفق نظريّاتٍ نقديّةٍ معاصرة إن تمّ تحوير وتطوير هذه النّظريّات لترتكز على أصولٍ ثابتة وتنفتح على تطوّراتٍ موضوعيّة مدروسة بعناية، لا تابعة لطوارئ مستورَدة.

قائمة المصادر والمراجع:

١- الأسلوب في الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، محمد كريم الكوّاز، جمعية الدعوة الإسلامية العالمية، بنغازي، ليبيا، ط١، ١٤٢٦هـ.

٢- الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط١، ٢٠٠٢م.

٣- البلاغة والأسلوبية -مقدّمات عامة-، يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر، عمّان، الأردن، ط١، ١٩٩٩م.

٤- البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطّلب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط١، ١٩٩٤م.

٥- آيات الله في الإعجاز اللّغوي والبياني والتشريعي والغيبي في القرآن الكريم، ماهر أحمد الصَّوفي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.

٦- دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، مصر، ١٩٩٨م.

٧- دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرّحمن بن محمّد الجرجاني النّحوي ت٤٧١ أو ٤٧٤هـ، قرأه وعلّق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠م.

٨- دليل النّاقد الأدبي - إضاءة لأكثر من سبعين تيّاراً ومصطلحاً نقديًّا معاصراً-، سعد البازعي وميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م.

٩- علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته -، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨م.

١٠- عملية القراءة: مقترب ظاهراتي، فولفغانغ آيزر، مقال من كتاب نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، تحرير جين- ب- تومبكنز ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩. العنوان الأصلي للكتاب باللغة الإنجليزية: Reader-response criticism from formalism to post-structuralism.

١١- قراءة النّص وجماليّات التّلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي - دراسة مقارنة - ، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط١، ١٤١٧هـ/١٩٩٦م.

١٢- لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، طبعة دار المعارف، القاهرة، مصر.

١٣- مداخل النقد الأدبي الحديث، محمد حسن عبد الله، الدار المصرية السعودية، القاهرة، مصر، ٢٠٠٥م.

١٤- نظرية الاستقبال - مقدّمة نقديّة - ، روبرت سي هولب، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ١٩٩٢م. العنوان الأصلي للكتاب باللغة الإنجليزية: RECEPTION -THEORY -Critical Introduction

١٥- نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، فولفغانغ آيزر، مقال من كتاب نقد استجابة القارئ لتومبكنز، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩. العنوان الأصلي للكتاب باللغة الإنجليزية: Reader-response criticism from formalism to post-structuralism

١٦- نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى مابعد البنيوية، جين ب تومبكنز، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩. العنوان الأصلي للكتاب باللغة الإنجليزية: Reader-response criticism from formalism to post-structuralism.

فهرس الموضوعات

م	الموضـــــوع	رقم الصفحة
١	المقدمة	١٨٦١
٢	"الأسلوب" مصطلحاً نقديًّا	١٨٦٣
٣	الأسلوبية والنّقد	١٨٧١
٤	المتلقّي القارئ / المستقبِل فاعلاً في العمليّة النّقديّة	١٨٧٢
٥	النّظرية الظّاهراتية في الأدب	١٨٧٥
٦	العلاقة بين محاور عملية التّواصل في ضوء نظريّة التّلقي	١٨٧٨
٧	لغة النّص الأدبي ومعطياته	١٨٧٨
٨	التّفاعل بين النّص والقارئ	١٨٨٠
٩	المصطلح في النّظريّات النّقدية النّفسية والاجتماعيّة والثّقافية	١٨٨١
١٠	النّقد الحداثي وقراءة التّراث	١٨٨٣
١١	الخاتمة	١٨٨٤
١٢	قائمة المصادر والمراجع	١٨٨٥
١٣	فهرس الموضوعات	١٨٨٨