

## النقد بين النص والمتلقي

محمد عزام

سورية

كان اهتمام الدراسات النقدية منصبا على مفهوم "المؤلف" زمنا طويلا، وكان ينظر إليه بوصفه مركز العملية الإبداعية والنقدية. ولهذا ركزت عليه الدراسات النقدية "الكلاسية". والتقت هذه مع المناهج النقدية الخارجية في دراسة الأدب كالمناهج التاريخية، والنفسية، والاجتماعية، والسياسية، حتى تمكن "المؤلف" وأصبحت سلطته مطلقة في هذه النقود.

لكن القرن العشرين، وعلى الخصوص في منتصفه الثاني، رفض تبني المنهج الواحد، وقال بتعدد المناهج، بل لقد رفض حتى مصطلح "المنهج" وقال بـ "تحليل" النصوص، طريقة فضلى في وصف النصوص الأدبية. وهكذا بدأ الاهتمام بـ "النص" الأدبي منذ منهج "النقد الجديد" في أمريكا، و"الشكليين الروس"، وحتى "البنوية الفرنسية" التي قطعت النص عن مرجعيته الخارجية، وعن مؤلفه، وأعطته "سلطة" مطلقة على القارئ الناقد.

بيد أن النصف الثاني من القرن العشرين، والذي هو عصر التحولات الكبرى في جميع الحقول لم يصبر على "منهج" واحد، ولا على "سلطة" مطلقة، فأعطى الحرية لكل قارئ في أن يفسر النص على هواه، وأن يضع فيه ما يشاء من المعاني الموجودة والمفترضة، والكائنة والممكنة. وقد بدأ هذا الاهتمام بالقارئ منذ مدرسة "كونستانس" الألمانية، وحتى أمبرتو إيكو الإيطالي "القارئ في الحكاية"، الذي يرغب في أن يترك النص للقارئ المبادرة

ويقرأ السطور وما بين السطور وما خلف السطور، فيقرأ السواد والبياض، ويسمح لنفسه بأن تؤول "المنهج التأويلي" وتأتي بدلالات خاصة "المنهج السيميائي" وبجماليات التلقي. وهذه كلها مناهج "ما بعد البنيوية" و"ما بعد الحداثة".

وهذا فإن "المثلث الذهبي" ضمّ سلطات ثلاث هي : سلطة الكاتب، وسلطة النص، وسلطة القارئ. وسنناقش كل واحدة من هذه السلطات الثلاث، في حقها النقدي.

أما سلطة النص فتبدو في مناهج نقدية عديدة : في المنهج الموضوعي، والموضوعاتي "الثيمي"، والألسني، والأسلوبي، والبنيوي، إلخ. وسنكتفي بعرض المنهج البنيوي نموذجا : حيث أصبحت "البنيوية" منهجا شمل جميع حقول العلوم الإنسانية والعلمية، وانتشرت في فرنسا في الستينيات، وفي العالم كله بعد ذلك، حاملة معها مصطلحاتها في : البنية، والنسق، النظام، والعلاقات، إلخ، وبدت وكأنها المنهج الذي يحقق العلمية والموضوعية في جميع حقول المعارف الإنسانية، ولا سيما في النقد والدرس الأدبي، فخلصت النقد من الارتسامات الوجدانية، والانطباعات الذاتية، والتقييمات المعيارية.

لقد رفض البنيويون المناهج النقدية المستهلكة (التاريخية، والاجتماعية، والفنية، والانطباعية، والرومانسية ...)، بوصفها مناهج وقعت في شرك التعليل الأحادي، فهي تفسر النصوص الأدبية من وجهة نظر واحدة خارجة عن الأدب، وتركز على وصف العوامل الخارجية في التأثير على الأدب دون أن تهتم ببنيات النص الأدبية أو علاقاته الداخلية أو القوانين الأدبية.

وقد مضى النقد البنيوي في تحليل النصوص الأدبية، يكتشف "بنياتها" الرئيسية والثانوية، و"نظامها" دون أن يفسر علاقاتها بالكاتب أو بالمحيط الاجتماعي، ذلك لأن الأدب لا يقول شيئا عن مبدعه أو عن مجتمعه، وإنما يقول عن نفسه فحسب، وهكذا أهدر البنيويون البعدين الذاتي والاجتماعي للأدب، واعتبروا الأدب كيانا لغويا مستقلا ونظاما من الرموز والدلالات التي لا صلة لها بخارج النص : فالقصة عند رولان بارت مثلا هي "مجموعة من

الجمال"، لها وحدتها وقواعدها ودلالاتها. وكذلك النص الأدبي فهو "جملة ألسنة قابلة للوصف على المستويات الصوتية، والتركيبية، والدلالية". وليست الرواية سوى "مجموعة من الوظائف" والوظيفة هي العمل الذي تقوم به الشخصية داخل الرواية، وليس مهما معرفة هوية الفاعل، أو الوسيلة التي استخدمها، أو الغاية التي عمل من أجلها، وإنما المهم هو إحصاء هذه الوظائف وموضعها.

وقد أزاحت البنيوية "سلطة الكاتب" وقالت بموته. وأقامت على أنقاضها "سلطة النص" فبحثت في "بنية" النص الشاملة، وفي بنياته الفرعية التي تتواشج لتجسم تناسق النص، وأبرزت "بنيات الثاوية وراء المظاهر، وجعلت هدف النقد تحليل مادة الأدب تحليلاً عقلاً نياً يحرص على الاحتكام إلى معايير موضوعية تمثل قوانين الألسنية، وتعتمد عليها في إدراك القوانين العامة للظاهرة الأدبية.

واكتشاف "بنية" النص الأدبي يقوم على إظهار التناظر أو التعارض أو التضاد أو التوازي أو التقابل أو التجاوز في المستويات الصوتية "الوزن والقافية والإيقاع" والنحوية "التركييب، والصفات، والروابط" والدلالية. وقد قامت القراءة البنيوية للنصوص على البحث عن فرضية التنظيم الذاتي في النسيج النصي. ولا يستطيع الناقد تلمس هذا التنظيم إلا إذا اعتمد تحليل المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للنص، دون الرجوع إلى حياة كاتبه، أو إلى ما قبل النص "من بيئة اجتماعية، وظروف" أو إلى ما بعده "من تأثير وتأثير في القارئ". كما أفاد النقد البنيوي من الألسنية البنيوية في مقولتي البنية السطحية، والبنية العميقة للنص، وعلاقات الحضور والغياب في نسيج النص وما يقوم بين عناصره من علاقات مذكورة أو محذوفة.

ولم تعر البنيوية "المضمون" اهتماماً، وهذا ما أكدته تحليل ليفي شتراوس، وياكوبسون عام 1962 لقصيدة بودلير "القطط"، فقد وزعا القوافي المذكورة والمؤنثة، وحصرها في مجموعات عديدة، رباعية وثلاثية. تتألف منها أبيات السوناتة. ووصفا الجمال صوتياً ونحوياً، ثم انتهيا إلى المستوى الدلالي حيث ترمز القطط إلى النساء، وحيث يقف الشاعر أمام الكون، بعد تحرره من حب فاشل.

لكن الناقدين وقعا في الميكانيكية العقيمة حين أغرقا بالوصف الأسلوبى الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وتركيباته اللغوية، مما أحال التحليل مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من التراكيب، فلم يدعيا تركيبا داخليا في القصيدة إلا ورصدها، ولم يحاولا التمييز بين ما هو فني، وما هو عادي في هذه التراكيب.

وهذا ما دعا "ريفاتير" إلى أن يتناول القصيدة نفسها بالتحليل، ناقضا منهج ياكوبسون وشتراوس، ومقدما منهجا قرائيا بديلا أسماه "منهج القارئ المثالي" عمد فيه إلى تقديم "الاستجابة الذاتية" التي تبدأ من القارئ وتنتهي بالنص، وكأنه يعيد فكرة رتشاردز عن "المخزون الانعكاسي" كاستجابة للقارئ على ما في النص. وبذلك يقدم "ريفاتير" الشعر على أنه قضية "استجابة" من القارئ، والكلمة الشعرية على أنها هي "الباعث" لهذه الاستجابة.

ولكن هذا لا يتم إلا بعد أن يدعها القارئ تلج نفسه، وتتلاقى مع سياقه الذهني. وبذلك تكون الانطلاقة من القارئ إلى النص، وليست من النص إلى القارئ. وهذا أهم فارق بين قراءة ريفاتير لقصيدة بودلير وقراءة ياكوبسون وشتراوس لها. كما لم يقع ريفاتير في غلطة الرصد الميكانيكي، لأنه أدرك أن القارئ لا يستجيب فعليا إلى "كل" أبنية القصيدة، ولذلك من الضروري رصد "كل" بنية شعرية فيها، ذلك أن أي بنية لا تحدث أثرا في القارئ هي غير مؤهلة للرصد. ومن خلال محاولة التمييز بين أبنية النص يستطيع الدارس أن يميز بين ما هو من خصائص الجنس الأدبي عامة، وبين ما هو خاصة أسلوبية تتفرد بها هذه القصيدة بالذات، وبين ما هو خصائص مجتلبة من جنس أدبي آخر مختلف، وذلك كي نتعرف، ليس على القصيدة، ولكن على "الشعر" في القصيدة.

كذلك جعلت البنيوية للقارئ دورا هاما، بوصفه "الكاتب الفعلي" للنص. وبما أن القارئ ليس ذاتا، وإنما مجموعة من المواصفات التي تشكلت من قراءته السابقة، فإن قراءته للنص ورد فعله تجاهه، تتحدد بتلك القراءات

السابقة. وبما أن هناك قراء عديدين للنص، فإن هناك قراءات بعدد القراء، حتى ليذهب "رولان بارت" إلى القول إن النص هو الذي يقرأ القارئ، لا العكس، وإن النص يتكلم وفقا لرغبات القارئ وخبراته. ففي القراءة لا يتكلم النص، بل القارئ هو الذي يتكلم.

لقد جاءت البنيوية بنظامها المغلق ردا على سيطرة المذاهب الفكرية والإيديولوجية. ومن هنا فقد ركزت اهتمامها على "النص" وحده، دون أن تبحث في ما قبل النص "نفسية المبدع"، أو ما بعد النص "نظريات التلقي والتأويل". كما قطعت مع العلوم المساعدة في النقد الأدبي، من مثل علم النفس، وعلم الاجتماع... فكانت منهجا علميا دقيقا أخضع النصوص الأدبية لتحليل صارم، أنتج علم البنيات والأنساق، والـ "نصية"، والتناص. وأجرت تطبيقاتها النقدية على النصوص الأدبية شعرية كانت أو نثرية سردية.

ولكن البنيوية، بتجاهلها للفرد، ورؤيتها لموت الإنسان والكاتب، ومقاربتها السريرية لألغاز الأدبية، ونفورها من التحليل الجمالي، كانت بمثابة "الفضيحة" للأدب، لأن القوانين العقلانية "من توازيات، وتقابلات، وقلب، وتضاد" التي ادّعت عزلها، تتحرك على مستوى عال من العمومية، ذلك أن عزل "النص" عن شروط إنتاجه السوسولوجية والبيئية، وعن نفسية مبدعة، وظروفه الشخصية والحياتية، وعن القراء المتلقين الذين يمكن أن يبدعوا "نصوصهم" الجديدة اعتمادا على النص المقروء، يعني "موت الكاتب"، لأن البنيوية وضعت "الذات" البشرية، و"الموضوع" بين قوسين، واعتبرت العمل الأدبي ليس تعبيراً عن "ذات" فردية، ولا يحيل إلى "موضوع". واستبدلتها بـ "نظام قواعد" System of Rules يتمتع بحياته المستقلة، حيث أصبح "النظام" هو "الذات" الجديدة. ومن هنا نعت "غارودي" للبنيوية بأنها "فلسفة موت الإنسان" ونعت "بارت" لها بأنها "موت الكاتب" أي أن النقد البنيوي نقل الاهتمام من "سلطة الكاتب" التي أشاعتها الرومانسية والاتجاهات النفسية، إلى "سلطة النص". وإذا كان اهتمام النقاد والقراء قد انصب، في الماضي، على "المؤلف" باعتبار الأدب "تعبيراً" عن شخصية الأديب فإن النقد البنيوي

وقد سجل "جاك لينهارت" تراجع البنيوية بقوله : اعتمدت البنيوية، لكي تفرض منطقتها على النص، على أطروحات راديكالية تهدف إلى قطع الإنتاج الأدبي عن كل الإشكاليات الاجتماعية والتاريخية، بل عن إشكالية تخص المعنى. لقد توصلت أحيانا إلى حد مخيف في التطرف. وأحب أن أذكرك أن بعضهم قد أخذ يتراجع عن ذلك الطيش الآن. انظر ما حصل لتودوروف مثلا : "لقد قام بارتداد معاكس تماما، وكأنه يريد أن يقدم توبته".<sup>2</sup>

لقد حصرت البنيوية الشكلية اهتمامها في "اللغة" بوصفها "شكلا" لا "جوهرًا" وركزت وظيفة النقد في البحث عن "أدبية" النص، وذلك بتفكيك النص إلى عناصره المكونة له. وبهذا يبتعد النقد عن تفسير النصوص في سياقها التاريخي أو الاجتماعي، أو تفسيرها على ضوء شخصية الكاتب وظروف حياته وإبداعه ومضمون عمله. و"النص" في النقد البنيوي الشكلي هو عالم مغلق، يستمد شرعيته من بنيته ومن صياغته. وإن انغلاقه مستمد من لغته، ولهذا يقول "رولان بارت" : "إن الكتابة الأدبية ليست سوى كلام فحسب".<sup>3</sup>

أعلن الناقد الفرنسي المعاصر "رولان بارت" في عام 1968 في مقاله "موت الكاتب" أن الكتابة هي نقص لكل صوت، دافعا المؤلف إلى الموت، حين يقطع الصلة بينه وبين نصه الإبداعي، ومن هنا تبدأ "الكتابة" التي يسميها بارت "النصوصية". بناء على أن اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف.

إن "المؤلف" شخص حديث جاء تاريخيا بعد "الراوي"، وهو من نتاج مجتمعنا الحديث الذي خرج من القرون الوسطى معضدا بالتجريبية الإنكليزية، والعقلانية الفرنسية، والإيمان الشخصي بحركة الإصلاح. فعقد المذهب الوضعي أهمية عظمى على "شخصية" المؤلف، باعتبار هذا المذهب هو خلاصة الإيديولوجيا الرأسمالية. فهيمن "المؤلف" على كتب التاريخ الأدبي، والسير، وحوارات المجلات، وحتى على الأدباء الذين حرصوا على أن يصلوا، في مذكراتهم، بين شخصياتهم وأعمالهم الأدبية. ومن هنا تركز الأدب في الثقافة المألوفة على المؤلف وشخصيته، وتاريخه، وأهوائه. كما لا يزال "المؤلف" قوام النقد، فيقال

مثلا : إن عمل بودليير يمثل إخفاق بودليير، وإن عمل فان غوغ يمثل جنونه، وإن عمال تشايكوفسكي يمثل رذيلته. وهكذا فإن البحث عن تفسير للعمل الأدبي يتجه دائما إلى الشخص الذي أنتجه.

ويرى بارت أنه على الرغم من أن إمبراطورية المؤلف لا تزال عظيمة السطوة، فإن بعض الكتاب قد حاول، منذ أمد بعيد، أن يزلزلها؛ فقد كان مالا رمية مثلا هو أول من رأى وتنبأ بضرورة وضع اللغة مكان ذلك الذي اعتبر حتى هذا الوقت مالكا لها. ذلك أن اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف. وبهذا يصبح معنى الكتابة هو بلوغ نقطة تتحرك اللغة فيها وحدها، وليس "الأنا"، وفيها ينجز الكلام ...

ويرى بارت أن هذه الأمور جميعاً قد أصبحت بالية، وأن اللسانيات قد قدمت أداة تحليل نفسية لتدمير الأدب وأوضح أن التعبير سيرورة فارغة تعمل دون أن تكون ثمة ضرورة لكي تملأ بشخص المخاطبين. فالمؤلف لسانيا، لم يكن قط أكثر من ذلك الذي يكتب، واللغة تعرف "الفاعل" وليس (الشخص). وهكذا أصبح "المؤلف" اليوم تمثالا صغيرا في الطرف الثاني من المشهد الأدبي، وأصبح "النص" يصنع ويقرأ بطريقة تجعل المؤلف غائبا عنه وإذا كان "المؤلف" قديما يقف من كتابه موقف الأب من طفله، لأنه سابق عليه وجودا، فإن الأمر يختلف اليوم بالنسبة للناسخ الحديث، إذ هو يلد في الوقت نفسه الذي يلد فيه نصه، وما كان ذلك كذلك إلا لأن النص لا ينطوي على كائن سابق أو لاحق لكتابه. وهكذا دفن "الناسخ" الحديث "المؤلف".

ويرى بارت أن "النص" لم يعد سطرًا من الكلمات ينتج عن معنى أحادي، ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا، لأن النص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة، ولأنه مصنوع من كتابات مضاعفة، ونتيجة لثقافات متعددة، تتداخل كل مع بعضها بعضا في حوار ومحاكاة وتعارض. وتتجمع هذه التعددية ليس في الكاتب، وإنما في القارئ الذي حل محل "الكاتب"، ولكن ما إن تم إبعاد

"الكاتب" حتى أصبح الزعم بـ "فك رموز" النص زعمًا دون فائدة، مثلما كانت نسبة النص إلى مؤلفه. وهذا يعني أننا نفرض على النص أن يتوقف، كما يعني أننا نفرض عليه سلطة مدلول نهائي وإغلاق الكتابة. بينما المطلوب هو أن نجوب فضاء الكتابة، لا أن نخترقه. والكتابة تصنع المعنى باستمرار. ولكن من أجل تبخيره. ولكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة: فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ.

وبهذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد، فيقتل بارت منافسه/ الكاتب، ليستأثر بحب معشوقه/ النص، فيلتذّ به، وينتصر القارئ على الكاتب، ويخلو الجو للعاشق ليمارس حبه مع محبوبه الذي لم يعد يشاركه فيه أحد، وتتحول العلاقة بين المؤلف والنص من علاقة بين أب وابنه إلى علاقة ناسخ-منسوخ، أي أن المؤلف لم يعد يكتب عمله، وإنما هو ينسخه بيده، مستمداً جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه.

ويستقبل القارئ النص، لينعشه في حياة جديدة. وتصبح الكتابة حالة تمثّل ذاتي. بهذا يجهز بارت على نظرية "المحاكاة" الكلاسيكية التي تعتبر الأدب مرآة تعكس ما هو موجود في الحياة، فتري "الكتابة" الجديدة أن الكاتب إنما ينسج نصّه مستمداً من المخزون اللغوي الذي يعيش في داخله مما حمله معه على مرّ السنين. وهذا المخزون الهائل من الإشارات والاقتباسات جاء من مصادر لا تُحصى من الثقافات، ولا يمكن استخدامه إلا بمزجه وتوليّفه. ولهذا فإن النص يُصنع من كتابات متعددة منسجمة، ومن ثقافات متنوّعة، ويدخل بذلك في علاقات متبادلة من الحوار والمنافسة مع سواه من النصوص، وبذلك يقدم رولان بارت ما سماه بـ "معجم النصوصية المتغاير العناصر". وفيه يصدر النص من ناسخه كإشارات متعاقبة مأخوذة من مستودع اللغة.

بدلاً من نظرية "المحاكاة" الكلاسيكية، ونظرية "التعبير" الرومانسية، ونظرية "التوجيه" الملتزمة، فإن بارت يقدم نظرية "النصوصية" التي تبشّر بموت الكاتب، ويتحوّل التراث إلى نصوص متداخلة، حيث يصبح النص متفجراً إلى ما هو أبعد من

المعاني الثابتة إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية التي تتحرك منتشرة فوق النص، عابرة كل الحواجز. وهذا ما يسميه بارت بـ "الانتشار. Dissemination".

ويعرض بارت نوعين من النصوص هما : النص الكتابي، والنص القرائي. فالنص الكتابي هو النص الحديث الذي يدعو إليه بارت، وهو نص يمثل "الحضور الأبدي". والقارئ فيه ليس مستهلكاً، وإنما هو منتج للنص. والقراءة فيه هي إعادة كتابة له. هذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه، ولكنه مطلب سام للأدب، لأنه الشعر دون قصيدة، والأسلوب دون مقالة، والقارئ فيه لا يقرأ، وإنما يفسّر ويكتب، لأن النص ليس بنية من الدلالات، ولكنه "مجرة" من الإشارات. وهو نص لا بداية له، كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه. وهذا على النقيض من النصوص القرائية التي تطفئ على الأدب، وهي نصوص تتصف بأنها "نتاج" لا "إنتاج". وهي الأدب الكلاسي الذي يقرأ فقط، دون أن تُعاد كتابته، بينما يحتاج النص الكتابي إلى عاشق مولّه لا يتورّع عن اختطاف محبوبته، والبقاء معها في المطلق، بعيداً عن كل حدود المنطق والواقع<sup>4</sup>.

ويقدم بارت نموذجاً للقراءة في كتابه 1970 (z/s) وهو دراسة لقصة من ثلاثين صفحة لبلازاك عنوانها "العربي"، يقول في فاتحتها : "إن بعض البوذيين يرى العالم في حبة فاصولياء بفضل نزعته التشفية". وهذا ما تريد التحليلات الأولى للقصة أن تقوله. أن ترى كل قصص العالم في بنية واحدة. ويعتقد أننا بسبيل استخلاص نموذج من كل قصة. ومن تلك النماذج نقيم بنية قصصية ضخمة نطبقها على أي قصة في الوجود ... (ص 9).

وبهذا لا يعيد القارئ إنتاج المنتج سابقاً، ولا 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 علماً متحولاً على الدوام بحسب قرائه.

وهكذا تنصهر التجريبتان : إبداع الكاتب، وقراءة القارئ الذي يدخل عالم النص بكل ما يحمل من إرث ثقافي وفني، مستحضراً المعرف في المعاصر الذي يثريه النص الأدبي، فتندمج هذه المعارف والتجارب، في تركيب جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتي الكاتب والقارئ. وبهذا فإن النص الأدبي لا يحتمل بعداً واحداً فحسب، وإنما أبعاداً عديدة متجددة، بحسب قرائه وثقافتهم.

لقد بدأت سلطة القارئ مع النقاد الألمان في جامعة "كونستانس" حيث جعلوا للقراءة علم جمال خاص دعوه "جماليات التلقي" The reception theory (ودعاه الباحثون الأمريكيون "نقد استجابة القارئ" Reader response criticism)، كما على حساب "موت المؤلف"<sup>5</sup>، وبصر النقاد البنيويون على أن الإبداع هو "سجن اللغة"، باعتبار أن اللغة قوانينها الداخلية المستقلة عن إرادة المبدع، وأن النص الأدبي عالم مغلق على معان غير محددة، وبنية لغوية مقفلة مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى، مستقلة عن أي مرجع خارجي سواء كان المؤلف أو المجتمع. وقد أعلنت البنيوية "موت المؤلف"، وحصرت وظيفة النقد في كشف "شفرات" النص وجعلت وظيفة الناقد هي الكشف عن نظام النص وقوانينه الداخلية التي تحكم نسيجه الواصل بين وحداته، باعتباره نظاماً من العلامات والعلاقات، ورسالته لا تكمن في معناه، وإنما في انتظامه.

وهكذا تبدأ القراءة البنيوية من "النص" وتنتهي به، وكأنه غاية بحد ذاته. وهي ترى أن النص يكشف عن "بنية" محددة، وعن "نسق" أو مجموعة أنساق وأنظمة، وأن وظيفة القارئ تتمثل في الكشف عن شفرات النص وأنساقه المختلفة. ولا ينبغي له أن يضيف شيئاً من عنده. ذلك أن القراءة البنيوية الصحيحة هي التي تستطيع التوصل إلى أسرار النص الداخلية في بنياته وأنساقه وعلاقات أنظمتها. ولهذا فإن القارئ البنيوي يعتبر مبدعاً للنص من جديد، ومانحاً إياه دلالاته، لأن النص لا قيمة له من دون قارئ. ودلالة النص هي التي يحددها القارئ لا النص.

لقد كان "القارئ" منسياً في نظريات الأدب الكلاسية، لكن نظريات "التلقى" و"التأويل" أعادت له حقه وأهميته، ووضعتة في رأس قائمة أولوياتها، لأنه "منتج" النص ومؤوله.

وهكذا انتقلت سلطة الأدب من "الكاتب" و"النص" إلى "القارئ" الرأس الثالث للمثلث الذهبي الأدبي. بعد أن أعلن "موت الكاتب"، ووضعت القوانين الضابطة للقراءة، فجعلت القارئ محكوماً بإستراتيجيه الجماعة التي ينتمي إليها، ومدفوعاً إلى التحذير من الوقوع في رد الفعل الذي يوقع في "أسطورة القارئ" بعد التخلص من "أسطورة الكاتب" و"النص". ومن أجل ذلك تمّ التساؤل عن جدوى تعدد القراءات، وهل كلها صالح ينتج تأويلات صائبة ؟ ... وتمّ التنبه إلى أن القارئ قد لا يتخلّى عن ذاتيته ورغباته، وبالتالي فإن هذه كلها ستعكس على تأويلاته القرائية.

هكذا أصبح النص لا وجود له دون قارئ يمنحه بنياته وعلاقاته ودلالاته. وأصبح "النص" بناء ينتظر القارئ الذي يخلق منه المعنى الذي يريده، ولم يعد "القارئ" مجرد متلق سلبي، أو مستهلك خاضع لسلطة النص، وإنما هو خالق النص. وبهذا تصبح القراءة عملية إنتاجية، لا عملية تلق دون فعل، ولهذا جاءت "جماليات التلقى" لتؤكد تعدد قراءات النص الواحد، ولا نهائية دلالاته، حتى لدى القارئ الواحد.

هذه المقاربات القرائية ترفع الغبن الذي كان قد لحق بالقارئ، وتعترف له بالفضل، وتؤكد أن لا نص دون قارئ، ولا كتابة دون قراءة. وأن القراءة خلّصت النص من أسطورة المعنى الواحد التي كانت السلطة السياسية تؤكدها، بخلاف اليوم، حيث تصدّعت مركزية السلطة، وأفسح المجال أمام الديمقراطية التي جاءت بحوار الجماعات والأفراد، وبالرأي الآخر.

و"النص" الأدبي يظل قابلاً للقراءة في كل زمان ومكان، وبما أن الكاتب يتوجه بنصّه إلى القارئ، فإن النص يبقى "ميتاً"، أو في حالة كمون، ما لم يأت قارئ يعيده إلى الحياة، ويفجر فيه طاقات الفاعلية، عن طريق تحليله وتأويله،

هكذا يصبح النص ملكاً للقارئ، منذ أن يخرج إلى الوجود، وعرضة لتعدد القراءات، في كل زمان ومكان، تبعاً لمستويات القراءة الأدبية والثقافية، ففي حين يكتفي القارئ العادي بالمتعة التي يحصل عليها لدى قراءته نصاً أدبياً، فإن القارئ الناقد لا يكتفي بهذه المتعة، وإنما يتجاوزها إلى الكشف عن دلالات النص وإيحاءاته.

ومن هنا تصبح "القراءة" عملاً إبداعياً يوازي إبداع النص نفسه. ولهذا طالب النقاد بقراء ممتازين، فقال آيزر بـ "القارئ الضمني أو المضمّر"، وقال "وولف" بـ "القارئ المرتقب" الذي يضعه الكاتب في اعتباره أثناء الكتابة، وطالب ريفاتير بـ "القارئ المتفوق"، وفيش بـ "القارئ المثالي"، وبارت بـ "القارئ غير البريء"، الذي يختزن عدداً لا نهائياً من النصوص والإشارات.

ولكي تصبح "القراءة" عملية إنتاجية، ينبغي أن يمتلك القارئ صفات تؤهله لإعادة إنتاج النص الأدبي، منها أن يكون ذا حظ كبير من الوعي الأدبي والجمالي واللغوي، وأن يكون واسع الاطلاع على الثقافة والعلوم الإنسانية، ملماً بها، مفيداً منها. فالمعارف الأولية بالعلوم الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والبيولوجية تسارعت كثيراً في فهم النص وتأثير العوامل الشخصية والبيئية على النتاج الأدبي. كما أن اطلاع المتلقي على الآداب الأجنبية يساعده على فهم الظواهر الأدبية، ومقارنة الأدباء، ومعرفة تأثيرهم بعضهم في بعض. أما اطلاعه على أدبه القومي فلا غنى عنه بشرط أن يتخلّى عن تحيّزه الأيديولوجي. ومثل هذه الإحاطة بالآداب والعلوم تمكنه من إطلاق أحكام أكثر دقة وعلمية. ولهذا تتعدد القراءات بحسب النصوص الإبداعية، وقرائها مختلفي الثقافات والخبرات والأمزجة، وعصورها التي كتبت فيها، والعصور التالية وقيمها ومعارفها.

والتفاعل القرائي بين القارئ والنص يقوم على مستويين :

1- مستوى التلقي : وذلك من خلال تفاعل القارئ مع النص المقروء، حيث تمتلك الكتابة استراتيجيات تبرز حين ننظر إلى النص الأدبي كبنية تتفاعل في داخل مجموعة من العناصر النصية، مع بنيات أخرى خارج نصية، باعتبار

النص متوالية من العلاقات اللغوية التي تنتظر من القارئ ألا يقف عند حدود تفكيكها، وإنما يتجاوز ذلك إلى تأويلها، باعتبار النص بنية مفتوحة للتلقي والتأويل، وباعتبار أن في سلسلة النص كثيراً من الفجوات والانقطاعات التي ينبغي ملؤها من قبل القارئ.

2- مستوى إعادة إنتاج النص : وذلك بعد أن يُتمّ القارئ اكتشاف بنيات النص، وتجليه علاماته وإشاراته، ثم تأويله حسب مخزونه الثقافي، ووصله بالمعلومات الجديدة.

وهكذا أصبحت "الكتابة" كتابة "عن الكتابة". وأصبح "النص" صورة عن الصور المتكررة على مرآيا متقابلة، متوازية، تدور بها الكتابة على نفسها. وبدأ اللعب الحر للتفسيرات يدمر مركزية الأصل، وتّم إطلاق سراح الطاقة المقموعة للمعارضة، والسخرية، والمحاكاة التهكمية في القراءات المختلفة التي تنوّعت، وتقاطعت، حتى ألغى بعضها بعضاً. وأصبحت "القراءة" مصطلحاً نقدياً له علاقة بانفتاح النص وتعدديته، وبديمقراطية "الناقد" الذي بات يُسمى اشتغاله على النص "قراءة"، ليعترك المجال لأقوال وتأويلات أخرى تعيش على أقواله وتأويلاته، حالة من التعددية التي تتناقض، وتتعاقد.

تؤكد "نظريات التلقي" استجابة القارئ للنص، فتري أن 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 يريته. وهكذا لا تتحقق فاعلية الظاهرة الأدبية إلا بالقارئ، فهو شريك في إعادة خلق النص وإبداعه. والقراءة هي التي تضيف على الأثر الأدبي القيمة التي كانت محجوبة عن الأنظار، عندما تتجاوز به المعنى الحرفي إلى المعنى الكلي للتركيب اللغوي.

وكما يؤثر العمل الأدبي على قارئه، فإن القارئ يؤثر بدوره على العمل الأدبي، فكأنه يعيد خلقه من جديد.

وتؤكد الظاهراتية "الفينومينولوجيا" هذه الفكرة بمصطلحاتها "أفق التوقعات" و"تداخل الآفاق" حيث ترى أن القارئ ينتقل من "أفق الكاتب" دون أن يغادر "أفق" كقارئ، ومن ثم فإنه يكسب النص الأدبي بعداً جديداً لم يكن له، نابعاً من ذات القارئ الشخصية وثقافته الفنية، وبالتالي فإن النص الأدبي يغتني بعدد القراء الذين يقرعونه. وبهذا يصبح النص الأدبي فعلاً متجدداً، عبر العصور والأمكنة، وهذه هي فكرة "خلود" الأدب التي تعني تجاوزه عصره، لامتلاكه مزايا فنية تؤثر في قرائه، رغم تعدد الأزمنة واختلاف البيئات. وهذا يعني امتلاكه سمتين أساسيتين: التوصيل الجيد، والتلقي الفعال.

وعلى الرغم من أنه ليس من قراءة "بريئة"، تماماً، فإن مستويات القراءة تتعدد بتعدد أحوال القراءة، وتتعدد أحوال القارئ الواحد، وذلك بسبب تعدد ذخيرتهم الفنية والفكرية والإيديولوجية. وبما أن "القراءة" حوار بين "النص" و"القارئ"، والقارئ هو الذي يملأ "ثغرات" النص و"انقطاعاته" بحيث يقوم باستكمال عملية الاستدلال على المعنى، فإن "الاستجابة" هي تجاوب المتلقي مع الإبداع الأدبي. وكلما زادت ثقافة المتلقي الفنية والعامة، قويت مشاركته في الفهم والاستيعاب، وحاز حيوياً عظيماً أمام الأعمال الفنية الخالدة، لأنها تخلصه من التناقض بين الذات والمجموع، والواقع والمثال، وتتجاوز به إلى إبداع كون بديل متوازن ومنسجم.

وكما تختلف الاستجابة من متلق إلى آخر، حسب ثقافة كل واحد ومكوناته النفسية والجسمية والبيئية، فإنها تختلف حتى لدى المتلقي الواحد، تبعاً لنضج وعيه الثقلي والفني، ولا نغالي إذا قلنا إنها تختلف أيضاً لديه تبعاً للوقت الذي يقرأ فيه، فقراءة قصيدة عميقة لن تكون مجدية على فراش النوم. لذلك ينبغي اختيار أوقات القراءة، لأن الشعور بهذا الكائن الرهيف الحساسة- يتأذى حين نقرؤه دفعاً للسام والملل، كما نقرأ خبراً عادياً في جريدة يومية. فنحن نقتل الشعر حين نقتل به الوقت، ولهذا يقول ت. س. إليوت: "إنني أتعب أكثر من عام حتى أنهي قصيدتي، ولا أقبل بحال من الأحوال أن يقرأها القارئ

وهو في الترام أو القطار. لقد خصصت عاماً من عمري لإبداعها، فليخصص ساعتين على الأقل لفهمها".

وفي العمل الأدبي تتحكم عوامل الغياب، وتطفئ على كل العناصر، ولا حضور إلا لعاملين فقط هما : النص، والقارئ، وهما يشتركان في صنع "الأدبية" فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلق، والمطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص، لكي يحقق بها للنص وجوداً طبيعياً أو قيمة مفهومة. ويعتمد النص على هذه الفعالية اعتماداً كاملاً، ودونها يضيع النص. وهذه الصلة بين الحضور والغياب هي صلة حياة ووجود في النص. وقد شخّص تور دوروف هذه الصلة بنظرية فنية استبطتها من حكايات "ألف ليلة وليلة" التي كان الخطاب فيها معادلاً للحياة، وعدته هو الموت. كلام شهرزاد هو الحياة، وسكوتها يعني موتها. فالخطاب هنا هو (الهوية)، وهو سبب الوجود، وليس الموت سوى انعدام القدرة على النطق. وهذا ما أوجد تشابهاً بين الكلمة والرغبة، فالكلمات تتضمن غياب الأشياء تماماً مثلما تمثل الرغبات المرغوب فيه<sup>7</sup>.

الواقع أن القارئ هو مفتاح الأثر الأدبي الخالد الذي لا يستمر خلوده إلا لأنه يظل قادراً على إحداث ردود فعل واقتراح تأويلات لدى القراءة. فخلود الآثار الأدبية يأتي من فاعليتها في نفوس القراء في كل زمان ومكان. يرى رولان بارت أن الأثر الأدبي لا يحظى بالخلود لأنه يفرض على القراء العديدين معنى واحداً، وإنما لأنه يقترح على القارئ الواحد معاني عديدة. وإن عدد القراءات لا حدّ لها ولا حصر. ولهذا طالب الأدباء المعاصرون قراءهم بتناول الآثار الأدبية، لا بالانبهار السريع، وإنما بالجديّة الفاحصة التي يمكن أن تكتشف معان عديدة. ذلك أن "النص" المفتوح يقبل التأويلات العديدة، وكل ما يزيد النص غنى وثراء، ومن هنا صدق قول فاليري : "إن لأشعاري المعنى الذي تُحمل عليه".

ولقد عني نقدنا القديم بالمتلقي، وهدف إلى تحقيق المعنى من خلال رؤية المتلقي، وعلى الخصوص في ميدان الخطابة التي تقوم على التأثير في المتلقي

واقناعه. فوضعوا للخطيب شروطاً ينبغي أن تتوافر فيه كي يكون مؤثراً على مستمعيه، منها : "مراعاة مقتضى الحال"، فإذا لمس من جمهوره انصرافاً أو مللاً، غير موضوعه أو صوته، فجاء بما يلفت الاهتمام والانتباه. كما وضعوا للشعر شروطاً وخصائص، يقول ابن طباطبا : "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من كدر العي، مقوماً من كدر الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب، لفظاً ومعنى وتركيباً، اتسعت طريقه، ولطفت موالجه، فتقبله الفهم، وارتاح له وأنس به، وإذا ورد عليه ضد هذه الصفة، وكان باطلاً محالاً مجهولاً انسدت طريقه، ونفاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له، وتأذى به كتأذى سائر الحواس بما يخالفها"<sup>8</sup>.

ومنها اتساع طرق الحديث الذي يعني -عند ابن رشيق- : "حذف بعض الكلام يدل على الباقي. والباقي يدل على الذاهب، وهذا معدود من أنواع البلاغة، لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم هو هيئ لكونه محصوراً".

وقد علل النقاد القدماء استجابة المتلقي، وتذوقه الجمالي، ولماذا يؤثر هذا النص في المتلقي، ولا يؤثر نص آخر معادل له في الجودة إذا اكتملت شروط الصياغة والحسن في كليهما ؟ فقال اسحاق الموصلي : "إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصنعة". وقال القاضي الجرجاني : "وأنت ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، تستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتمام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلم بالنفوس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم، وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت، لهذه المزية سبباً"<sup>10</sup>.

وهكذا يقف نقادنا القدماء عند سر استجابة المتلقي لبعض النصوص على الرغم من أن نصوصاً أخرى قد تفوقها جمالاً، ولكنها لا تمتلك ما تمتلكه هذه النصوص من آيات الحسن والجمال. فيحجمون عن تعليل هذه الظاهرة

الجمالية قائلين : "ثم لا نعلم لهذه المزية سبباً". ولعل السبب هو أن المتلقي يضيف إلى النص من مخزونه الثقلي والفني ما يجعله حسناً في ذهنه، وهذا هو "أفق التوقع أو الانتظار" الذي قال به ياوس.

### ماهي القراءة ؟ كيف نقرأ ؟

يصعب تحديد مفهوم القراءة، ذلك أن "القراءة" مصطلح بعيد عن التحديد والانضباط، وهي تتراوح بين تهجي الحروف، وقراءة الأدب، عبر مستويات متعددة : فقارئ التسلية يُعدُّ قارئاً، وكذلك قارئ الروايات البوليسية، وقارئ الفلسفة، وقارئ الكتاب المدرسي. ولكن نتائج هذه القراءات تختلف. ومع تسليمنا بضرورة القراءة في أي مجال كان، وفي أي زمان ومكان، فإننا ندعو إلى "القراءة الفاحصة" الصبورة، المتأمل، الكاشفة عن القيم اللغوية والوضعية في النص الأدبي، وعن الرموز المستخدمة فيه، وعن المعنى الحقيقي الكامن في النص، وعندئذ نكون قد امتلکنا النص، بعد أن يكون هو قد امتلکنا في مرحلة القراءة، وبالطبع فإن هذه القراءة الصعبة ينبغي أن ترفدها ثقافة واسعة.

هكذا يمكن القول 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.

وبما أن "القراءة" تفاعل بين القارئ والنص الأدبي، رسالة تخيلية متبادلة بين الكاتب والقارئ، فإنها تحتاج إلى ترميز خاص في مستوى الكتابة، وإلى تفكيك في مستوى الفهم والتأويل. ويقوم هذا التفاعل على أساسين : أساس موضوعي يتمثل في ما يمنحه النص من علامات ودوَال تكون المقروء، وأساس ذاتي يتمثل في ما تمنحه الذات القارئة من فهم وإدراك لهذه العلاقات والدوال، وما تثيره فيها هذه القراءة من ردود فعل جمالية تستمد من ذخيرة

متداخلة، منها : مستوى النص نفسه كعلاقات داخلية "النصية"، ومستوى النص وتفاعله مع النصوص الأخرى "التقاص"، ومستوى تفاعلات النصوص مع محيطها الاجتماعي والثقافي "التداولية".

إن "القراءة" الواعية للنص الأدبي هي وحدها القادرة على سبر كوامنه، عن طريق تفكيك جسد النص، من أجل إعادة بنائه من جديد، وبشكل آخر. ومثل هذه القراءة، وإن اعتمدت التذوق الجمالي، فإنها ترفض الانطبائية الساذجة، وتعتمد الموضوعية، من أجل اكتشاف جماليات النص ومفاته.

1- النص : باعتباره مجموعة من الدوال التي ينبغي تأويلها. ذلك أن النص لا وجود له إلا بوجود القراءة، وأن التأويل لا يبدأ إلا بعد أن يستحوذ القارئ على النص. ويرى "ميشيل اوتان" M. OTTEN في مقاله "سيمائية القراءة" أن ما يحسن تحديده في النص يتمحور حول قطبين هما : مواضع اليقين، ومواضع الشك. أما مواضع اليقين فيه الأمكنة الأكثر وضوحاً وجلاءً في النص، وهي التي ينطلق منها القارئ لبناء التأويل. وتختلف مواضع اليقين باختلاف العصور الأدبية، وباختلاف سياقات التلقي.

2. النص القارئ : المكوّن من نصوص سابقة ومعاصرة، ومن رموز لا متناهية، أصلها موجود أو مفقود. فكل معارف القارئ ورموزه ورغباته تشترك في عملية التأويل التي تعقب القراءة.

وإذا كان التصور الكلاسيكي للقارئ يركز على ضرورة السيطرة على الرمز اللغوي، فإن المنظور المعاصر للقراءة يُظهر قصور هذا الموقف، على اعتبار أن لغة الأدب هي لغة "رمزية" يشيع فيها الاستشهاد والمحاكاة، وأن القارئ مدفوع إلى استخدام مجموعة غير محددة من الرموز الثقافية التي تشكل جزءاً كامناً في "نص القارئ".

3- العلاقة بين النص والقارئ : فمن خلالها يتم توضيح هذا اللقاء، واستخلاص النتائج، وتفسير الدلالات. وفهم أي نص يقتضي فرضية تتضمن أن هناك معرفة ضمنية بالنص، أو بمجموعة من النصوص السابقة، المقروءة والمفهومة

من قبل. وللقراءة جانبان : وجداني، وإدراكي. وقراءة العمل الأدبي تتم بمشاركة هذين الجانبين. ومعلوم أننا لا نستطيع أن نستمر في قراءة العمل الأدبي إذا لم نشعر بشيء من "الاندماج" الوجداني معه، ونحس بأننا مشاركون فيه، كمعجبين أو ساخطين. وهذه المشاركة "الوجدانية" هي "إدراك" في الوقت نفسه.

وتتعدد مستويات القراءة من قارئ إلى آخر، حسب ثقافة القارئ الفنية، وخبرته الجمالية، حتى لقد قيل إن هناك عدداً من القراءات يساوي عدد القراء أنفسهم، بل بعضهم ليذهب إلى أن القارئ الواحد نفسه يقدم في كل قراءة جديدة تختلف عن قراءاته الأولى، وذلك بحسب الزمان والمكان والسن. ويؤكد تودوروف أن القراءة كفعالية موضوعها النص، وما يظهر أنساقه ونياته، ووظيفتها، ينبغي ألا تقتصر على تقديم اهتمام متساو بجميع عناصر النص، بل ينبغي أن تعطي اهتماماً أكثر لبؤر النص المهيمنة، لا انطلاقاً من موقعها في نفس المؤلف، أو اعتماداً على معايير خارجية، وإنما من دورها في النص الأدبي.

وإذا كان الأدب لا يتحقق إلا بالقارئ فإن القراءة تصبح عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص. ومصير النص إنما يتحدد حسب استقبال القارئ له. والقراءة فعالية ثقافية ذات نوعية هامة، وما دام ينتج عنها تقرير مصير النص فإن من الضروري أن نعرف أنواعها التي تستطيع تحقيق مهمتها بقدر من الكفاءة يؤهلها للحكم الصحيح.

ولعل إسهام تودوروف في مقاله "كيف نقرأ؟"<sup>12</sup> لا يقل عن إسهام بارت في هذا المجال. وقد عرض تودوروف ثلاثة أنواع من القراءة هي :

1- القراءة الإسقاطية PROJECTIVE : وهي نوع من القراءة التقليدية، لا تركز على النص، ولكنها تمرّ من خلاله، ومن فوقه، متجهة نحو المؤلف، أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية. والقارئ فيها يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

2- قراءة الشرح أو التعليق COMMENTARY : وهي قراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات. لذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة أو تكراراً ساذجاً يجتر الكلمات نفسها، بخلاف القراءة التي تقوم على عبور النص إلى ما وراءه.

3- القراءة الشاعرية POETICA : وهي قراءة النص من خلال شفراته، بناء على معطيات سياقه الفني. والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها، مندفعة بقوة لا تردّ لتكسر كل الحواجز بين النصوص. والقراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ماهو في باطن النص، لتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه. وهذا ما يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة<sup>13</sup>.

وهكذا تبدو القراءة جهداً تحويلياً يتمثل الرموز والعلامات. ويبدو النص غير ذي وجود بمعزل عن القارئ الذي يعطيه قيمته عندما يفك مغاليقه. لقد أصبح للقراءة ثقلها في إبراز هوية النص وتجسيد بنيته. فالنص نداء، والقراءة تلبية لهذا النداء. وقد تدرّج الاهتمام بالقراءة من مركزية مؤلف النص وعصره، ومن تصور القارئ مستهلكاً للنص في المناهج النقدية التي تدرس الأدب من خارجه، إلى نقل هذه المركزية إلى النص وحده، لينفعل به القارئ، كما في المناهج النقدية ما بعد الحداثية، تلك التي لم تعد ترى القراءة مسحاً بصرياً للنص أو تفسيراً معجماً لألفاظه، أو استبطاً لمعانيه. وإنما هي فعل خلاق ونشاط إبداعي كالكتابة نفسها.

لقد جاء الاهتمام بالمتلقي ودوره الفاعل في إبداع النص الأدبي ردّ فعل على هيمنة المؤلف في المناهج النقدية القديمة، وعلى سلطة النص في المناهج النقدية المعاصرة، فتنبّه نقاد "ما بعد الحداثة" إلى أهمية القارئ، على الرغم من أن بذور هذا الاهتمام قد وجدت قبل هذا لدى ت. س. إليوت الذي يقول : "إن وجود القصيدة هو في منطقة ما بين الشاعر والقارئ"<sup>14</sup>، ولدى سارتر الذي شبه العمل الأدبي بخدروف دوّار بين المؤلف والقارئ<sup>15</sup>. ورأى أن القارئ يكشف ويخلق في الوقت نفسه، فيكشف بوساطة الخلق، ويخلق بوساطة الكشف. والعمل

الأدبي بالنسبة للقارئ معين لا ينضب. والقارئ يقرأ ويعيد القراءة دون أن يمسك بالمقروء بشكل نهائي. والعمل الأدبي ذاته قابل للخلق، بوساطة القراءة. ودون قراءة يظل العمل الأدبي مجرد علامات على الورق.

وهكذا حظيت عملية القراءة في العصر باهتمام لم تحظ به من قبل، في النقد القديم، على يد النقاد الألمان، والبنويين الفرنسيين. ثم جاء التفكيكيون فأخذوا بمقولة بارت "موت الكاتب" ليبقى القارئ وحده، وجهاً لوجه، أمام النص الأدبي. وقالوا إن كل قراءة هي إساءة قراءة تلغيها القراءة التالية. وإن كل تفسير هو تفسير خاطئ يغيه التفسير اللاحق.

### الإحالات

- 1- جان بياجيه، البنيوية، تر: بشير أوبري وعارف منيمنة، عويدات، بيروت، 1970.
- 2- حوار مع "لينهارت"، مجلة "الكامل"، ع 36-37/1990 ص 65.
- 3- رولان بارت، Z/s ص 4 ت 5.
- 4- رولان بارت، Z/s ص 4 ت 5.
- 5- اجيث كيرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، وزارة الإعلام، بغداد 1985 ص 285.
- 6- Riffaterre : Models of the literary sentence, p., 18.
- 7- Culer : Structuralist poetics. P : 109.
- 8- ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 14.
- 9- ابن رشيق، العمدة، ص 251/1.
- 10- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتبني وخصومه، ص 412.
- 11- تر. محمد خير البقاعي، مجلة البحرين الثقافية، ع 6 عام 1995.
- 12- تودوروف، شعرية النثر، ص 235.
- 13- تودوروف، الأدب الفرنسي اليوم، جامعة كامبردج 1982.
- 14- ت. س. إليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد، تر: يوسف هور عوض، بيروت، 1982، ص 38.
- 15- سارتر: الأدب الملتزم، تر: جورج طرابيشي، بيروت، 1961، ص 120.



