جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة القادسية
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

رسالة حي بن يقظان
من منظور نظرية التلقي

أطروحة قدَّمتها الطالبة

ضحى مجيد بدر البعاج

إلى مجلس كلية الآداب / جامعة القادسية وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها/ أدب

بإشراف

أ. د. ياسر علي عبد سلمان الخالدي

١٤٤٣ هـ

٢٠٢٢ م

بسم الله الرحمن الرحيم

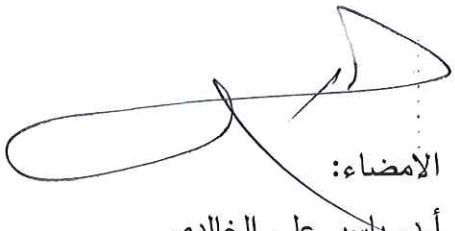
﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾

صدق الله العظيم

سورة البقرة: ٣٧

إقرار المشرف

أشهد أن اعداد هذه الاطروحة الموسومة بـ : **((رسالة حي بن يقظان من منظور نظرية التلقي))** قد جرى تحت اشرافي في كلية الاداب – جامعة القادسية وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها .

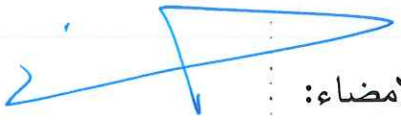


الامضاء:

أ.د. ياسر علي الخالدي

التأريخ / / ٢٠٢٢

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الاطروحة للمناقشة .



الامضاء:

أ.م.د. ثائر عبدالكريم شعلان البديري

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ / / ٢٠٢٢م

اقرار لجنة مناقشة رسالة الدكتوراه

جامعة القادسية/ كلية:
الدراسات العليا
نقر اننا اعضاء لجنة مناقشة طالب الدكتوراه :----------

قسم :----------اطلعنا على التصحيحات والتعديلات التي تم اجرائها من

قبل الطالب والتي تم اقرارها في المناقشة من قبلنا فهي جديرة بدرجـــــة ---------- في

---------- وعليه وقعنا .

اعضاء لجنة المناقشة:

ت	الاسم	اللقب العلمي	التوقيع	الصفة
1				رئيسا
2				عضوا
3				عضوا
4				عضوا
5	ا.د محسن تركي عطية	استاذ		عضوا
6				عضوا ومشرفا

يصادق مجلس كلية الآداب / جامعة القادسية على قرار اللجنة

أ.د. ياسر علي عبد

العميـــــد

/ / ٢٠٢٢

الإهداء

إلى .. من فارقت روحه الحياة قبل أن يرى أمنية تتحقق ... والدي الغالي ـ رحمه الله تعالى ـ

وإلى .. نور عيني وضوء دربي ومهجة حياتي .. أمي ثم أمي ... ثم أمي... من كانت دعواتها وكلماتها رفيق الألق والتفوق...

وإلى ... السند والعضد المساعد .... أخي وزوجته وأخواتي ... حباً ورفعةً وكرامةً

وإلى ... زهرة شبابي الذي رافقني .. بطريق العلم طوال السنين .. مشجعاً مؤازراً رغم صغر سنه ... ولدي الحبيب ... حسين

إلى... كل من علمني حرفاً

إلى كل من ساندني ولو بابتسامة...

شكر وعرفان

اسمى آيات الشكر ارفعها لأستاذي الجليل عميد كلية الآداب المحترم الدكتور ياسر علي الخالدي، الذي غمرني بدفء أبوي واشرع لي قلبه قبل ان يفتح لي باب مكتبه ومكتبته، ولم يبخل علي بشيء من نصائحه ورشده.

والشكر أيضاً لأساتذة قسم اللغة العربية جميعاً واخص بالذكر الدكتور ثائر البديري والدكتور حسام الياسري رئيس قسم اللغة العربية، والدكتور حسين عبيد الشمري، والدكتور حامد سرمك، والدكتور صلاح والدكتور عدنان والدكتور عايد أطال الله بعمرهم وأمدهم بوافر الازدهار. والدكتور شاكر التميمي والدكتور قيس الخفاجي رحمهما الله وأسكنهما فسيح جناته.

والى كل من ارشدني ومد لي يد العون من أساتذة اللغة العربية في كلية الآداب، جامعة القادسية، والمكتبة المركزية في الجامعة، ومسؤولي المكتبة العامة في محافظة القادسية (مكتبة اللواء)، لما قدموه لي وللباحثين جمعيهم من مساعدة مكتبية وخلقٍ كريم.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية	أ
إقرار المشرف	ب
الاهداء	ت
شكر وعرفان	ث
المحتويات	ج – خ
المقدمة	**د – ز**
التمهيد **نظرية التلقي ورسالة حي بن يقظان**	**١ – ١٩**
أ. التلقي في القرآن الكريم	٢
ب. نظرية التلقي	٢ – ١٠
رسالة حي بن يقظان	١٠ – ١٢
سبب تسمية ابن طفيل (لرسالة حي بن يقظان)	١٢ – ١٣
ابن طفيل الأندلسي (٥٠٦هـ – ١١٠م) – (٥٨١هـ – ١١٨٥م)	١٣ – ١٥
ج. نظرة الفلاسفة العرب لحي بن يقظان	١٦ – ١٩
الفصل الأول **المفاهيم الإجرائية ومبادئ النظرية**	**٢٠ – ٨٥**
المبحث الأول : القارئ بإزاء رسالة ابن يقظان	**٢١ – ٤٦**
مفهوم القارئ	٢٢ – ٢٤
نظرية التلقي وتنوعات القارئ فيها	٢٤ – ٢٥
القارئ الأعلى	٢٥ – ٢٦
القارئ المخبر	٢٦
القراء دراسة تطبيقية في نص حي بن يقظان	٢٧ – ٤٦
أولاً: القارئ الضمني	٢٧ – ٣٢
ثانياً: القارئ الأنموذجي	٣٢ – ٣٥
ثالثاً: القارئ المقصود	٣٥ – ٣٧
رابعاً: القارئ المغترب	٣٧ – ٤٦

هاجس الاغتراب في نصوص رسالة حي بن يقظان لابن طفيل الأندلسي	٣٧ – ٤٦
المبحث الثاني : تمظهرات الأداء الفني في رسالة "حي بن يقظان"	**٤٧ – ٧٢**
وظيفة النص في نظرية التلقي	٤٨
النص مفهومه وحدوده	٤٨ – ٥٤
البنية الفنية لرسالة حي بن يقظان	٥٥ – ٥٦
تنوع النصوص	٥٦ – ٦٤
سلطة القارئ تفوق سلطة النص	٦٤ – ٦٥
التناص عند النقاد العرب	٦٥ – ٦٨
ملامح التناص القرآني في رسالة حي بن يقظان	٦٨ – ٧٢
المبحث الثالث : أثر السياق في نفوس متلقي نصوص حي بن يقظان	**٧٣ – ٨٥**
أثر السياق في القارئ	٧٤ – ٨٥
الفصل الثاني **المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي رؤية وتطبيقاً في رسالة حي بن يقظان**	**٨٦ – ١٢٨**
المبحث الأول: أفق اللاتوقع أو أفق الانتظار واثرها في ملتقي نص حي بن يقظان	**٨٧ – ١٠٠**
أفق اللاتوقع التسمية والاصطلاح	٨٨ – ٩١
كسر أفق التوقع	٩١ – ٩٦
أولاً: كسر أفق توقع بطل الرسالة أو الشخصية الرئيسية (حي بن يقظان)	٩٦ – ٩٧
ثانياً: كسر أفق توقع أو خيبة المتلقي	٩٧
ثالثاً: أفق توقع المتلقي	٩٧ – ١٠٠
المبحث الثاني : المسافة الجمالية	**١٠٢ – ١١٦**
المبحث الثالث: الفراغات أو (البياضات) وتجلياتها الفلسفية في رسالة حي بن يقظان	**١١٧ – ١٢٨**
الفراغات الفلسفية وتأثيرها في القارئ:	١١٨ – ١٢٣
الفراغات عند (ياوس)	١٢٤ – ١٢٨
الفصل الثالث **السرد في متبنيات رسالة حي بن يقظان**	**١٢٩ – ١٧٠**
المبحث الأول : التخيل والخيال في رسالة حي بن يقظان	**١٣٠ – ١٤٤**
أولاً: التخييل	١٣١ – ١٣٩
ملامح التخييل في رسالة حي بن يقظان	١٣٢ – ١٤٠

علاقة الملتقي بالتخييل والخيال	١٣٢ – ١٣٩
ثانياً: الخيال	١٣٤ – ١٣٧
بنية الخيال	١٣٤ – ١٣٦
جدلية الخيال	١٣٦ – ١٣٧
ثالثاً: التخييل والخيال في نصوص حي بن يقظان	١٣٨ – ١٤٤
المبحث الثاني : استراتيجية التلقي في رسالة حي بن يقظان	**١٤٥ – ١٥٧**
دور المرأة في حياة حي بن يقظان	١٤٨ – ١٥٠
العاطفة في نص رسالة حي بن يقظان	١٥٠ – ١٥٢
استراتيجية الغموض وتأثيره في قارئ رسالة حي بن يقظان	١٥٣ – ١٥٧
المبحث الثالث : الثنائيات الضدية وتأثيرها في المتلقي في نص رسالة حي بن يقظان	**١٥٨ – ١٧٠**
ثنائية القدم/ الحدوث	١٦٢ – ١٦٣
ثنائية الصوت/ الصمت	١٦٣ – ١٦٥
ثنائية العقل وتجلياتها في نص رسالة حي بن يقظان	١٦٥ – ١٧٠
الخاتمة	**١٧١ – ١٧٣**
المصادر والمراجع	١٧٤ – ١٩٢
الملاحق	١٩٣ – ١٩٤
المخلص باللغة الانكليزية	A–B

المقدمة

المقدمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله حمد الشاكرين الذي لا يؤدي مدحته المادحون، ولا يحصي نعماءه العادون، واصلي صلاة تامة على خير خلقه أجمعين محمد الأمين، وعلى آله الطيبين الطاهرين صفوة الله من عباده المقربين.

أمّا بعد:

فكانت رسالة حي بن يقظان من اهم القصص التي زهرت في العصور الوسطى في نظر الكثير من الأدباء، إلى جانب قصص وحكايات أخر مثل كليلة ودمنة لابن المقفع، والتوابع والزوابع لابن شهيد ورسالة الغفران لابي العلاء المعري، والف ليلة وليلة، وما وصلنا من إنجازات سردية، لذا كان الحديث حول هذه الرسالة من اجل تقييم إنجازاتهم الفنية المدهشة، والخوض في غمار نصوص ابن طفيل بوصفه رائداً من الرواد في العمل الأدبي.

ومما يمكن قوله في أهمية هذا الموضوع، أن الدراسات السابقة التي تعرضت لفلسفة ابن طفيل ودراسة رسالة حي بن يقظان، لم تعرض لدراسة تلقي نصوص هذه الرسالة والصلة بين المؤلف وقراء النص (جمهور المتلقين).

ولم يكن اختياري لهذا الموضوع من قبيل الصدفة، وإنما هنالك كثيرٌ من الأسباب، لأنه موضوع ينبع من النقد وهذا ما يسترعي الاهتمام، وجمع بين التلقي قديماً وحديثاً وأسس لممارسة جماليات التلقي على الخطاب النقدي، وحاول استنباط مهام القارئ في النصوص الأدبية القديمة، والتوصل إلى أن ما وصلت إليه نظرية التلقي كان ممارساً، وواقعاً في العملية النقدية العربية قبل الأن.

وأَنّ رغبتي في اكتشاف خبايا هذا الموضوع ومحاولة التوسع فيه واكتساب معارف جديدة تخص نظرية التلقي، فضلاً عن قلة الدراسات في المفاهيم الإجرائية وأسس نظرية التلقي، كل ذلك دفعني لخوض غماره.

وقد اتجهت بي حيثيات الموضوع وطبيعته بدءاً بالنظرية وانتهاءً بنصوص الرسالة، إلى دراسته وتقسميه على ثلاثة فصول يتقدمها تمهيد يتناول نظرية التلقي الأصول والإجراءات، وحي بن يقظان وفلاسفة العرب، أما الفصل الأول فكان موسوماً بـ(مرتكزات التلقي في رسالة حي بن يقظان، وتلاه الفصل الثاني الذي وسمته بـ(المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي رؤية وتطبيقاً في رسالة حي بن يقظان، وقد كان عنوان الفصل الثالث (السرد في متبنيات رسالة حي بن يقظان).

ثم توجت هذه الفصول بخاتمة تضمنت اهم ما توصلت إليه من نتائج وملاحظات تهم البحث مستلهمة مما توصلت إليه من آراء وملاحظات بعد جهد مضن في غمار بحار فلاسفة الأندلس، وما وقفت عليه من نصوص تنظير وتطبيق، وفهم حقيقي لنصوص حي بن يقظان والخوض فيها بغية الكشف عن ذائقة المتلقي المثقف وهو يقرأ النصوص والرسائل النثرية.

وقد اتبعت بدراستي هذه مناهج عدّة منها ما ارتبط بنظرية التلقي وهو منهج التأويل، ومنها المنهج البنيوي، الذي اعتمد على تناول الوثيقة النقدية بوصفها بنية سياقية معزولة عن باقي البنى. والمنهج التفكيكي الذي عمل على تفكيك بنية النص والبحث عن المسافة الجمالية ووجهة النظر المتعلقة بالتلقي النقدي، فضلاً عن المنهج التحليلي النصي الذي يبحث عن تماسك النص وكثرة وجود الحالات النصية فضلاً عن ذلك انسجام عباراته، كذلك اعتمدت المنهج التاريخي الذي من طريقه نبحث عن تاريخ المادة وجذورها تاريخياً، وإسقاط معايير نظرية التلقي المعاصرة على النصوص النقدية القديمة.

وثمة قضية أخرى خاصة بالوضع السياسي في الأندلس وحذر الفلاسفة والأدباء عند البدء بعملية الكتابة والتأليف خوفاً من السلطة الحاكمة واتخذوا من الرمز ستاراً لهم لحمايتهم من غضب السلطان والتامين على حياتهم، وهذا ما ظهر جلياً في كتابة ابن طفيل لرسالة حي بن يقظان، وقد لاحظت ذلك بعموم الرسالة بشكل جلي.

لذا ارتأينا ان تكون هذه الدراسة في ضوء نظرية التلقي لعلنا نسهم إلى حد ما في إزالة الغموض العالق في أثناء رسالة حي بن يقظان أو على الأقل نسهم في تفسيره وتأويله وفك شفراته.

وهنا لابد لي ان اقول: في البدء كانت نظرتي قاصرةً عن ادراك العمل، وعند الشروع فيه كانت مواجهة الموضوع مفاجئة إن لم تكن صادمة من حيث الصعوبة، وجدت نفسي في إرباك وحيرة حيال هذه التجربة العسيرة، إلاّ إن مساندة الأستاذ الدكتور المشرف على أطروحتي جعلتني اركب الصعب ولا أبالي، وافدت كثيراً من توجيهاته القيمة، فانفتحت أمامي بعض الأبواب المؤصدة وكان أستاذي عوناً لي في الكثير من الصعوبات والالتباسات.

لقد حاولت قبل الشروع في البحث الإلمام بمعظم ما كتب عن نظرية التلقي عند ياوس وآيزر، والاطلاع على معظم الدراسات التي تناولت رسالة حي بن يقظان، ومعرفة فلسفة ابن طفيل، ومما لا يخفى على الباحثين في النقد ونظرياته الحداثوية، صعوبة الخوض في هذه المرحلة الشاقة أو هذه التجربة التطبيقية لنظرية حديثة، على نص فكري مليء بالرموز والمصطلحات الفنية متعدد الجوانب، علمية وأدبية.

وختاماً نشكر الله عز وجل على توفيقه وإعانته في جميع الأمور، فهو سبحانه وتعالى أهل المن والعطاء، فسبحانك ما أعظمك واهباً وما أضعفنا شاكرين.

أعمق عبارات الشكر والامتنان لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور ياسر علي الخالدي، الذي تفضل، وتحمل واقتسم، وناء بالحمل معي، فشاركني همّ الدراسة وكان عليه عبئاً وثقلاً، ذلك هو أستاذي المفضال جوهر الإنسان الحقيقي اقف له إجلالاً واحتراماً وهيبة، فلا أفي حقك علي ولكن حسبي أن أدعو الله له ان يمن عليه بتمام العافية ودوامها وان ينعم عليه بغزير علمه وفيض مغفرته.

الباحثـــــــــــــــــــة

التمهيد

نظرية التلقي ورسالة حي بن يقظان

أ. التلقي في القرآن الكريم

وردت لفظة التلقي في القرآن الكريم في جملة من النصوص الكريمة التي منها، قوله تعالى: ﴿**فَتَلَقَّى آَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ**﴾[١]، وقال تعالى: ﴿**إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ**﴾[٢]، ويبين هذا أن مصطلح التلقي قد شغل حيزاً كبيراً منذ نزول القرآن إذ كان للمتلقي حيز مهم في فهم النص الكريم، كما أن أولوية الدعوة الإسلامية تمركزت على فهم الإعجاز القرآني. ومن خلال ما اطلعت عليه أجد أن دلالته اللغوية والاصطلاحية تقترب كثيراً مما ورد في النص المقدس.

ب –نظرية التلقي:

١. لغة:

التلقي مأخوذ من تلقّى يتلقّى وهي بمعنى الاستقبال ومنه في قول العرب فلان يتلقّى فلاناً إذا استقبله[٣]، ويقال في العربية ((تلقّاه أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال كما حكاه الأزهري)) [٤]، وورد في معجم محيط المحيط (مادة لقى)، لقيه أي استقبله، وصادفه والمتلقي مكان اللقاء، ومقام الأروية من الجبل[٥]. وبذلك يفهم إن كل ما ورد من اشتقاقات التلقي تدل معنى الاستقبال أو تقبّل الشيء مهما كان نوعه.

٢. اصطلاحا:

تعد نظرية التلقي من المصطلحات الحديثة الزئبقية المعنى والمفهوم ذات دلالات وتسميات متعددة ومتفرعة وكان لها صدى واسع في الدراسات الأدبية والنقدية قديماً وحديثاً.

تعد نظرية التلقي وهي مشروع إبستمولوجي تتفاعل فيه وتشترك النظريات الآتية: (الهيرمنوطيقية، والظاهراتية، والبنيوية والسيمائية والشكلانية والماركسية وعلم النفس

(١) سورة البقرة، الآية: ٣٧.

(٢) سورة ق، الآية: ١٧.

(٣) لسان العرب ابن منظور، ج٨، مادة [لقا]: ٦٨٥.

(٤) ينظر: تهذيب اللغة، الأزهري الهروي، مج٧، (باب القاف واللام): ٢٧٦.

(٥) ينظر: محيط المحيط، بطرس البستاني: ٨٣٣.

الاجتماعي)، إذ يكون اهتمام المتلقي أو القارئ بالقضايا النقدية المتمثلة بالتفاعل بين علم النص وفهم القارئ، نسبة الفهم ومحدودية التأويل لدى القراء، وانفتاح النص بسبب الفراغات التي تتخلله ثم تعدد المعاني وصراع التأويلات(١)، ظهرت أولى بذرات هذه النظرية في ستينيات القرن العشرين وكان الملاحظ عليها أنها مرتبطة بالنقد الألماني بشكل خاص، فلا يخفى أَن ابرز روادها من الألمان، ويمكن عدّها عالماً مستقلاً قائماً بذاته لا يخضع أو يميل إلى التفسير والتأويل أو المقارنة وليست مشتركة معه غيرها إلا في بعض أمور نقدية ولها شروطها الجمالية الخاصة بها(٢)، لذا تعد نظرية التلقي نظرية مستقلة قائمة بذاتها لها قواعد ومرتكزات وشروط جمالية.

وبموجب نظرية التلقي فإن النص لم يعد ثابتاً بل أصبح متجددا قابلاً للتغيير والإنتاج مرة أخرى إذ باستطاعة القارئ أن ينتج نصاً جديداً من النص الذي يقرؤه، فيصبح بذلك القارئ منتجاً بعد أن كان مستقبلاً للنصوص الأدبية، فصارت نظرية التلقي من مخرجات نظريات ما بعد الحداثة ومن مناهجها، إذ ركزت مرحلة ما بعد الحداثة على مجموعة من المفاهيم والقضايا مثل: التأويل، التفكيك، والتاريخ والبنيوية والمصادر والجنوسة والجنس والاستشراق والجمالية والقراءة، وكان اشهر علماء نظريات القراءة والتلقي تتبلور في مجموعة من الأسماء، (كفولفغانغ آيزر، وهانز روبيريوس، وأمبرتو إيكو، ورولان بارت وميشال شارل، وتودوروف، ورايمون ماهيو وفرناندهالين وستانلي فيش وميشال أولن وروبرت إسكاربست)(٣)، الاعمال الأدبية تتمركز على قارئ النص الإبداعي فيكشف القارئ عن مدى استيعابه النص للتمدد والعمق الفكري، كونه بات مأهولا بالرؤيا وبمقومات تنشيط البلاغة التعبيرية، والرموز المتخفية في تلافيفه التي تمنع تأويلات ومعاني وتفسيرات متعددة(٤)، ليبقى النص مملكة القارئ الذي يحتوي على المقومات البلاغية التعبيرية والرموز والشفرات.

---

(١) ينظر: الرواية من منظور نظرية التلقي : ١٨-١٩.

(٢) ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية اسلامية: ٢١٤.

(٣) ينظر: نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة : ٢٣٠.

(٤) ينظر: بين هاجس الاغتراب وعذرية الرؤى، قراءة في نصوص من الأدب الواسطي المعاصر : ٧.

ويمكن أن نلتمس أولى ملامح هذه النظرية مع ظهور الشعر ومن ثم زاد العمل فيها والاهتمام بالقارئ عند نزول الوحي على الرسول محمد صل الله عليه واله وسلم إذ كان التلقي والتقبل هو عنصر رئيس في تلقي الناس لكلام الله المعجز، "أول خطاب ورد إلى المتلقي هو خطاب الاعتبار المسمى بالنصية وهو واحد من الدلالات الخمس التي ذكرها الجاحظ"، وهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة، بغير اليد، وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض في كل صامت وناطق وجامد وتام، ومقيم وظاعن، وزائد وناقص، فالدلالة التي في الموات الجامد، كالدلالة التي في الحيوان الناطق، فالصامت ناطق من جملة الدلالة والعجماء معربة من جهة البرهان، ولذلك قال الأول ((سَلِ الأَرْضَ، فَقُلْ لَهَا: مَنْ شَقَّ أَنْهَارَكِ وَغَرَسَ أَشْجَارَكِ وَجَنَى ثِمَارَكِ؟ فَإِنْ لَمْ تُجِبْكَ حِوَارًا أَجَابَتْكَ اعْتِبَارًا)). لقد أصبحت أشياء ماثلة أمامه وحقيقة وجودها الكون واسطة لإيصال رسالة إلى المتلقي ليتمعن في جوهر الأشياء الماثلة أمامه وحقيقة وجودها فان باعثها هو الله سبحانه، فأساس خطاب الاعتبار أذن إعمال العقل وتحريك الفكر، فالمتلقي كما أريد له أن يكون، رابطاً الأسباب بالنتائج موصلاً الظواهر بأصولها(١).

وقد تحدث الجاحظ مبيناً التلقي الذي هو ((احد عناصر التواصل إذ تحمل رسالة صافية أو خطاب حال وذلك في قوله: فالنصية هي أداة تواصل تحمل رسالة صامتة أو خطاب بالحال... ومصدر الرسالة وباثها هو الله الخالق العالم، ومتلقيها هو الإنسان الذي يتأمل الكون من حوله فيستخلص منه وجوه الحكمة الإلهية))(٢)، نجد أن المتلقي للنص القرآني والقارئ له هو الذي شكل دلالة الجواب، وقد فتح النص القرآني الأبواب على أوسع مصاريعها للمتلقي إذ أراد أن يبقي للمتلقي دوراً وافقاً يشكله بنفسه كي يتواصل ويتمعن ويغذي السير في استجلاء معاني النص، وان يفهم ما المعنى المقصود من وراء هذه النصوص المعجزة، إذ إن أساس السياق القرآني هو التصديق بوعد الله التحذير من تجاوز

(١) ينظر: استقبال النص عند العرب : ١٤-١٥.

(٢) الرؤية البيانية عند الجاحظ : ٢١.

حدوده سبحانه[١]، فالسياق هو أحد الأعمدة التي يستند إليها قارئ النص عند الولوج بحيثياتهِ. ويتضح لنا ذلك من نسخ الجواب المفقود من قوله تعالى: ﴿ **وَسِيقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى جَهَنَّمَ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا فُتِحَتْ أَبْوَابُهَا** ﴾[٢]، ((إن حذف الجواب وضع المتلقي في اقصى حالات الترقب والانتظار، وهذا الترقب قائم على معنى لفظة (الجنة) وأبوابها ورياضها، وثواب العابدين الذين يدخلون جماعات ليتلقوا وعد الله بالخلود... لقد شحذ النص القرآني خيال المتلقي وأيقظ ذهنه ليتواصل مع النص ويدرك مغزى الجواب المحذوف إنما يحذف الجواب في مثل هذه الأدوات المقتضبة الجواب لقصد المبالغة، لأن السامع يترك مع اقصى تخليه بتقدير أشياء لا يحيط بها الوصف)) [٣].

كان لمدرسة "كونستانس" أثر في دخول هذا المصطلح تحت تسمية النظرية التي شاع استعمالها في المانيا منذ منتصف السبعينيات، وقد كان من بين أهداف هذه المدرسة الخروج عن مبادئ البنيوية والوصفية، وجعل الدور الأساس والجوهري ملازماً للقارئ بوصفه حاكماً من جهة وذلك لأن العمل الأدبي ينشئ حواراً مع القارئ[٤]،فكل عمل أدبي عبارة عن حوار بين النص والقارئ.

ومقدار ما ينشأ عنه من تفاعل بين (الملتقي ←→النص/المتلقي ←→المبدع) ثم إن هذا التعالق هو الذي يدلنا على السمات الثقافية لكل جزء في النص التفاعلي تم اختياره، والسمات الثقافية المضافة عبر توليد ثقافة جديدة من خلال الربط بين تلك الأجزاء.

وربما حَدّد ياوس وآيزر أنّ الاتصال مرتبط بالتلقي ابتدأ بالحقبة أو المدة التي كانت فيها نظرية التلقي مرتبطة بموضوعات تتعالق بالاتصال، وكل حقل من حقول اشتغالاتها قد ذهب في مجاله الذي يختص به، ويندرج تحت كل حقل موضوعه المعرفي المنفرد عن سواه

---

(١) ينظر: استقبال النص عند العرب : ١٥.

(٢) سورة الزمر، جزء من الآية: ٧٣.

(٣) استقبال النص عند العرب : ١٥-١٦.

(٤) ينظر: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر : ١٤٥.

من الحقول المعرفية في حقل إطارها الجامع لها بالشكل الأعم[١]، وإذا اطلق الاتصال هنا فإن ما يراد به الاتصال المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتلقي من جهة الاتصال الأدبي، دون غيره وهو محدد به ولا يخرج إلى سواه[٢]، وهذا ما كان يراه آيزر، فهو في وجهة نظره نشاط يشترك فيه القارئ مع النص.

تأثرت نظرية التلقي بالكثير من المدارس النقدية التي كان لها أثر في تأسيس دعائم النظرية وبناء ركائزها، "وأول هذه المدارس هي"[٣]:

١- الشكلانيون الروس:

يؤسس الشكلانيون الروس بناء نظرية التلقي انطلاقاً من تأكيد الخاصية الجمالية للآدب، وضرورة إيجاد تفسير أدبي قائم على تحليل النص من داخله بهدف تذوقه، فتعددت آراؤهم ومقولاتهم، وقد ولدت المدرسة في أثناء الحرب العالمية ولكن سرعان ما سطعت الديكتاتورية مسيرتها عام ١٩٣٠، ومصطلح الشكلية اطلقه خصوم تلك المدرسة عام ١٩٢٤م، وكان معتنقوا هذه النظرية يتحدثون عن التحليل (الصرفي المرفولوجيجي)[٤]، أما أهم علمائها فهم: (ايخنباوم، وتينيانوف، وجاكوبسون وتوماشفسكي، وشكلوفسكي)، وأن إحدى المبادئ الأساسية للمدرسة الشكلية الروسية، يكمن في اعتبار الأدب شكلا محضاً وعلاقة قائمة بين المواد.

ويؤكد (ايخنباوم) أن القضية الأساسية إنما هي قضية البحث عن الأدبية، في النص بوصفها موضوعاً لدراسة الأدب. أما (جاكوبسون) فقد ركز على الوظائف الأساسية للنص[٥].

---

(١) ينظر: نظرية التلقي: روبرت هولب: ٢٠-٢١.

(٢) ينظر: نفسه: ٢١.

(٣) التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع الهجري : ٢٤.

(٤) النقد الأدبي في القرن العشرين، جان ايف ناديبه: ٢١-٢٢، نقلا عن: (التلقي من النقد العربي، في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم: ٢)

(٥) التلقي في النقد العربي : ٢٥.

وتعد المدرسة الشكلانية الروسية الأدوات اللغوية هي العنصر المركزي في العمل الأدبي وهو ما ينبغي على الناقد تحليله ومعرفته قدم ترابط العملية التي تجعله أدباً، وأن الشكلانيين اذا أرادوا أن يضعوا تعريفاً للنظرية أو عملية التلقي الشعرية أو الفنية بصفة عامة فلا مفر من أن تنتهي إلى النتيجة الآتية : إن التلقي الفني هو الذي نستشعر به من خلال الشكل مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل(١)، إن سر الملامسة للطابع الجمالي عند الشكلانيين هو للوصول وأدراك أدبية النص، ورسخ مفهوم الشكل بحيث يندرج في آليات الاستقبال الجمالي للنص والعمل الأدبي. أكد (ياوس) على جعل "العمل الأدبي عملاً فنياً" إذ كان يربط ذلك بالاختلاف النوعي "انزياحه الشعري" وليس ارتباطه الوظيفي بـ(السلسلة غير الأدبية)(٢)، وهذا ما توصل إليه الشكلانيون الروس.

وعلى الرغم من تأثر (ياوس) بالشكلانين الروس لكنه تيقن أنهم لم يستطيعوا بناء نظرية التلقي، بمفاهيم تهتم بالقارئ قبل النص وبآليات الاستجابة، قبل السعي نحو التفسير، فالمدرسة الشكلانية لا تحتاج للقارئ إلا بعدَّهِ ذاتاً للإدراك يتعين عليها –تبعاً لتحفيزات نصية– أن تتبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة(٣)، وكان تركيز المدرسة الشكلانية الرومانسية على الشكل والمضمون ولم تضع مكانة لقارئ النص أو تحسب له أهمية فعلية.

٢– فينومينولوجيا رومان انجاردن (الظاهراتية):–

اعتمدت نظرية التلقي على الأسس الفلسفية ، إذ شكلت الخلفيات الفلسفية مرتكز نظرية التلقي خاصة الفلسفة الظاهراتية عند (هوسرل) وتلميذه (انجاردن) على مبدأ أن الموضوع لا يدرك خارج نطاق الذات(٤)، وقد استعملت لفظة الفينومينولوجيا لأول مرة عند الناقد (هـ. ي لامبرت) سنة ١٧٦٤م في ألمانيا، ثم استعملها بعده (كانط وهيغل) وغيرهما ، ولكن أول من

(١) التلقي في النقد العربي: ٢٥–٢٦.

(٢) ينظر: نفسه : ٢٦.

(٣) ينظر : نفسه: ٢٦–٢٧.

(٤) ينظر: انتقام الشنفري ، لسميح القاسم ، في ضوء نظرية القراءة، للطالب : ٤٤.

استعمل هذه اللفظة للدلالة على منهج فكري واضح المعالم هو الألماني (ادموند هوسرل) (١٨٥٩-١٩٣٨). الذي تأثرت به نخبة من مفكري العصر كانت تلتف حوله وتستلهم فيه، ومن بينهم (رومان انجاردن)، و(مارتن هايدجر)، من ثم تلقفت مجموعة من الفلاسفة الموجودين أمثال (سارتر وميرلو- بونتي)، وهايدجر وغيرهم المنهج الفنومنولوجي، ولكن بأدخال بعض التعديلات عليه حتى يتلاءم مع موضوعهم الأول والوجود الإنساني في العالم[١] فنظرية التلقي، مثل الظاهراتية، تؤكد العلاقة بين النص والقارئ، وبمعنى فلسفي بين الذات والموضوع، ولعل أهم ما في ذلك من تشابه هو الألية التي يتحرك عبرها القارئ في الموضوع، فنرى بالتجربة عملاً أدبياً، ينبغي أن نمس أولا مستوى الرموز والأصوات بالسمع أو القراءة، ثم ندرك معاني الكلمات المفردة ثم وحدات الدلالة الكبرى التي تكونها وتحددها.

ولا تلبث هذه الوحدات أن تعطينا المظاهر الموصوفة أو المحكية، للموضوعات والأحداث الشيئية، وهذه الموضوعات تمثل بدورها مستوى خاصاً يعتمد المظاهر وتقوم عليه الصفات الميتافيزيقية والمثالية الأخيرة على أن ينبغي ألّا ننسى إن تجربة القراءة، مثلاً، تلتقط الوحدات المتتابعة – أي الجمل بما تتضمنه من جميع المستويات[٢]، إذن يكون اعتماد القارئ على الوحدات اللغوية والتعبيرية لفهم ما أراد الكاتب من معنى أو دلالة.

لقد عدّت الفلسفة الظاهراتية النص الأدبي ظاهرة ليس لها وجود خارج وعي الذات القارئة، ولهذا يتضح تأثيرها في نظرية التلقي[٣]، ويتبين الفرق بين انجاردن وهوسرل ((فالأفكار التي صاغها (هوسرل) كانت تتحول شيئا فشيئا إلى حقائق ملموسة تحاول أن تستند إلى المكونات الأساسية (الماهوية) شيء، بينما كان تلميذه (انغاردن) أول من عدل مفهوم المتعالي (الترانستدنتالي) عند هوسرل، الذي يعني عنده أن المعنى الموضوعي أي

(١) ينظر: فن فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية : ٨٨.

(٢) ينظر: التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع الهجري : ٢٨.

(٣) ينظر: انتقام الشنفري، لسميح القاسم، في ضوء نظرية القراءة : ٤.

الخالي من المعطيات المسبقة ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى مخصصاً في الشعور، أي "بعد ارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص))[١].

٣- سيسيولوجيا الأدب:

تكمن أهمية هذه المدرسة وعلاقتها في نظرية التلقي في التواصلية بين المتلقي أو القارئ والمجتمع، إذ إن لكل نص جمهور من القراء يرتكز عليهم المبدع في إيصال ما يريد من السياق الأدبي الاجتماعي السيسيولوجي وأن كل نص بوصفه بنية أدبية ينتمي إلى علم اجتماعي (سيسيولوجي)، فلا يولد النص إلا بتوفر متلقيه أي جمهوره ضمن الإطار الاجتماعي السيسيولوجي، فالمنهج السيسولوجي يقترب من نظرية التلقي بتسليط الضوء على المتلقي، واستعداده لمواجهة النص الأدبي، وعنايته بالطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها[٢]. ويرى (جان ايف تاديه): إن ((نظرية التلقي تنشأ عن السيسيولوجيا والشعرية))[٣]، والرسالة الاجتماعية التي يؤديها نصٌ ما لمتلقيه ما هي إلا نقد سيوسولوجي تهدف إلى تحليل المجتمع، وتغير المجتمع الذي يمول القارئ بالقراءة الصحيحة[٤]، وذلك لان ((القارئ ينتمي إلى حياة اجتماعية تحدد قراءته، وفي الوقت نفسه تفتح له فضاءات التأويل ويجعلانه محددا حراً وخلاقاً))[٥]، وبذلك يتقمص القارئ الوضع الاجتماعي الذي يعيش فيه لينسج قراءته الخاصة.

اصبح لسيوسولوجية الأدب مكانةٌ مرموقة في نظرية التلقي إلى أن اعتمد القارئ على القراءة السيوسيولوجية للنصوص إذ يلجأ في تأويلها ومعرفة شفراتها وإشارتها وعلاماتها من خلال السيسيولوجية إذ إن هذه القراءة ((لا تعني أنها مجرد عملية انعكاسية أو اسقاطية لمجموعة الشروط والظروف السوسيولوجية التي تتأسس عليها وتنطلق منها، ولو كان الأمر

(١) الأصول المعرفية لنظرية التلقي : ٧

(٢) ينظر: التلقي في النقد الأدبي : ٢٩-٣٠.

(٣) نفسه : ٣٠.

(٤) ينظر: نفسه: ٣٠.

(٥) نفسه : ٣٠.

كذلك لظهرت المقاربة السوسيولوجية تقليصية واختزالية بشكل مريع، لأنها ستجرد النصوص الأدبية بذلك من كل أهميتها ومن كل إمكانيات التحويل والتأثير التي تنطوي عليها))[١]، فإن ما يحيط بالقارئ من أمور سيوسولوجية هي التي تترك بصمات واضحة على قراءته للنص.

وقد ابتعدت السيوسيولوجية عن نظرة الستاتيكية لعملية القراءة لأنها ذات طبيعة جدلية في الأصل لكنها في الوقت نفسه فرضت تأويل الأطر المعطاة لها[٢]، نستخلص من ذلك أن السيوسولوجية هي احدى منطلقات قراءة النص الأدبي إذ تعد منبعاً غزيراً لتأويلات النصوص لدى القارئ.

رسالة حي بن يقظان:

تعدّ رسالة حي بن يقظان من بين أهم النصوص ذات الطابع الحكائي التي ظهرت في العصور الوسطى، إذ أثارت اهتمام النقاد والأدباء لما تحتوي من مفاهيم فلسفية، وكانت لعتبة العنوان أهمية في تلك الرسالة إذ يبين قصدية المؤلف من التسمية فاستعمال الاسم (حي) كما ذكر ابن سينا يعني الحياة، ويقظان من اليقظة والانتباه[٣]، إذ كان ابن طفيل يعد (رسالة حي بن يقظان) ((سيرة المعرفة الإنسانية والكشف عن الحقيقة بطريقة فنية أدبية اتسمت بالروعة والطرافة في بناء الوصف وجماله والسرد القصصي الذي يعتمد التشويق والإثارة والحوار الداخلي الأخَّاذ، ويتوصل حيّ الى معرفة الحقيقة، ويتعرف على النواميس الطبيعية وأسرار الحياة والكون عن طريق الملاحظة والتأمل الواعي، والمشاهدة والتطلع الدائم، والتجربة والعقل، وتترابط أحداث القصة بأطوار الاكتشاف ومختلف حلقات المعرفة الإنسانية))[٤]، إن (رسالة حي بن يقظان) رسالة مليئة بالرؤى الفلسفية والدوائر الثقافية المتداخلة، إذ توضح التداخل بين "الدين والفلسفة وتسجل خلاصة قصة تطور الفلسفة كلها

(١) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة : ٢٤٣.

(٢) ينظر: نفسه: ٢٤٣.

(٣) ينظر: ابن طفيل الأندلسي، وقصة حي بن يقظان، ٤٨.

(٤) قصة حي بن يقظان (دراسة ادبية بلاغية تحليلية) : ٣٦.

التاريخ من الألف إلى الياء في القصة الأدبية التاريخية الرمزية الفلسفية حي بن يقظان[١]، ومن أهم الدراسات العربية التي تناولت رسالة حي بن يقظان: ((دراسة الدكتور بن جميل صليبا وكامل عباد، ودارسة الدكتور عمر فروخ والأب يوحنا قمير، واحمد أمين ومحمود عبد الحليم وأخيراً تيسير شيخ الأرض))[٢]، كانت رسالة حي بن يقظان عبارة عن نص مشوق وكان أول ظهور لها على شكل لمحةٍ خاطفة ولمعة خفاقة برقت في مدرسة الإسكندرية الفلسفية القديمة كما ذكر الدكتور يوسف زيدان في كتاب حي بن يقظان (النصوص الأربعة ومبدعوها)، إذ يرى إنّ أول من أحاط بفكرة تلك الرسالة وبالتراث الفلسفي القديم هو الشيخ ابن سينا، إذ كانت حياته مليئة بتناقضات الدنيا وتقلباتها، إذ تأرجح بين السجون وكرسي الوزارة فهو تارة يعتلي كرسي الوزارة وتارة يُحبس بالسجون! فقد كتب صياغة عربية لرسالة حي بن يقظان وهو في السجن اذ اتقدت في ذهنه تلك الفكرة داخل قضبان سجن (همدان)[٣]، لذا كانت حياته الاجتماعية أول ما شجعني الى التطرق للتراث وقراءة مؤلفات الفيلسوف ابن سينا والتأثر فيها.

قسمت رسالة (حي بن يقظان) على ثلاثة أقسام وكل قسم أجزاء عدة، إذ ذكر في القسم الأول: رأيه في فلسفة كل من ابن باجة والفارابي وابن سينا والغزالي متمماً بقوله انه سيصرح بمذهبه الذي هو الحكمة المشرقية وذلك عن طريق قصة رمزية[٤]، كان الرمز ديدن الفلاسفة والعلماء آنذاك ويعد بمثابة ستار يحميهم من الشُبهات.

أما القسم الثاني: فخاص برسالة حي بن يقظان، إذ يذكر انه تنقل في الجزيرة المهجورة بين سبعة أدوار أو سبعة أسابيع كما سماها[٥]، وهذا القسم الثاني يقسم على ستة أقسام[٦]:

---

(١) ابن طفيل، قصة حي بن يقظان : ٢٩.

(٢) حي بن يقظان وسلامان وابسال : ٧.

(٣) ينظر: حي بن يقظان، (والنصوص الأربعة ومبدعوها) : ٦.

(٤) ينظر: حي بن يقظان، وسلامان وابسال، د. سيد ضياء الدين سجادي: ١١.

(٥) ينظر: ابن طفيل الأندلسي : ٦١.

(٦) حي بن يقظان، وسلامان وابسال، د. سيد ضياء الدين سجادي: ١١-١٢.

١. تولد حي بن يقظان في الجزيرة الخالية من كل بشر.

٢. يتحدث فيه ابن طفيل عن تربية حي وعن المعرفة الأولى التي اكتسبها عن طريق الملاحظة الحسية والتجربة وذلك عندما بلغ خمسة أعوام[١].

٣. حي بن يقظان يرتقي من المعرفة عن طريق الحواس والتجربة إلى المعرفة العقلية القائمة على الاستنتاج حتى التجربة التي يجربها في عالم الكون والفساد.

٤. يرتقي حي من تفكيره في عالم الكون والفساد إلى التأمل في السماء والعالم بأسره.

٥. حي يتساءل كيف أدرك هذه الحقائق؟

٦. سلسلة الفيوضات [٢]، إذ يتكلم فيه ابن طفيل عن سلسلة الفيض عند كل من الفارابي وابن سينا وليتكلم عن الفلك الأعلى ثم الفلك الثابتة ففلك السيارة مثل زحل وما يليه[٣].

أما القسم الثالث وهو الأخير فهو قسم خاص بلقاء حي بن يقظان بأبسال وسلامان، إذ أراد ابن طفيل أن يعرض الحكمة المشرقية ويُثبت أن العقل المجتهد ينتهي حتماً الهياً[٤]، وفيه كثير من العبر والرموز التي أراد ابن طفيل إخبار جمهوره من القراء آنذاك في الأندلس.

سبب تسمية ابن طفيل (لرسالة حي بن يقظان):

وهل هي رسالة أم قصة؟ قرر الدارسون أن ما كتبه ابن طفيل تحت عنوان (حي بن يقظان)، أنما هو عبارة عن قصة، لكن علينا النظر إلى موقف (ابن طفيل) هل يرى رسالته هذه قصة؟ وان رأى إنها قصة، هل وقف ابن طفيل موقفاً نقدياً محدداً من القصة؟[٥] هنا يأتي الجواب من خلال ما كتب في نص رسالة حي بن يقظان من حقائق علمية وإخبارية لم يقدم (ابن طفيل) نفسه ناقداً أديباً في هذه الرسالة، لكنه رأى في القصة رأي المعجميين على

(١) حي بن يقظان، وسلامان وابسال، د. سيد ضياء الدين سجادي: ١٢.

(٢) رسالة حي بن يقظان، أبو بكر بن طفيل، منشورات الجمل، ط١، ٢٠٠٧م: ٥١.

(٣) ينظر: حي بن يقظان، وسلامان وابسال، د. سيد ضياء الدين سجادي : ١٣.

(٤) ينظر: نفسه: ١٤.

(٥) ينظر: ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية : ١١٩.

أنها خبر فقال: ((منهم من انكر ذلك وروى من أمره خبراً نقصه عليك)) [١]، ويؤكد هذا قوله: ((هذا أيدنا الله واياك بروح منه ما كان من نبأ حي بن يقظان وابسال وسلامان)) [٢].

فالنبأ والخبر لفظان مترادفان لا يكفيان ليفيدا قصة مكتملة أو متكاملة، وقد تنبه (ابن طفيل) إلى ذلك حين قال: ((فأنا واصف لك (قصة حي بن يقظان) واسبال وسلامان)) الذي سماهما الشيخ أبو علي فـ ﴿ **كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ** ﴾ [٣]، وقوله تعالى:﴿**إِنَّ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَذِكْرَى لِمَنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ** ﴾ [٤]، ((فأضاف في التعبير عن القصة الوصف إلى الخبر من هذا تتميز قصته لا بكونها خبراً مجرداً بل بكونها وصفاً لهذا الخبر ـ مكانه وزمانه ـ إذ لا يقع خبر في غير زمان ومكان))[٥]، وتوصل ابن طفيل في رسالة حي بن يقظان التي يتخللها الخبر والوصف إذ قال: ((إن هذه النصوص يتداخل فيها الخبر والوصف والقص تداخلاً واضحاً يستكشف البحث عن جوانبه في هذه الرسالة القصة))[٦]، لذا يعد الوصف والقص عنصرين مهمين في رسالة حي بن يقظان أداةً نقل الخبر الى المتلقي.

ابن طفيل الأندلسي (٥٠٦هـ – ١١٠م) – (٥٨١هـ – ١١٨٥م):

أحد أهم الفلاسفة الأندلسيين وهو ((أبو بكر بن محمد بن عبد الملك بن محمد بن محمد بن طفيل الأندلسي، ينتسب إلى قبيلة قيس تلك القبيلة التي بلغت من الشهرة ما جعل اسمها يطلق على ما سوى اليمنيين من العرب)) [٧]، كان ابن طفيل ذا نسب مرموق يفتخر به العرب آنذاك.

---

(١) حي بن يقظان: ٦٢.

(٢) نفسه : ١٣.

(٣) سورة يوسف، جزء من الآية: ١١١.

(٤) سورة ق: الآية: ٣٧.

(٥) ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: ١١٩.

(٦) نفسه: ١٢٠.

(٧) فلسفة ابن طفيل، ورسالته (حي بن يقظان) : ٩.

أما سنة ولادته فقد اختلف فيها المؤرخون فمنهم من ذكر انه ولد سنة (٥٠٦هـ – ١١١٠م) وتوفى سنة (٥٨١هـ – ١١٨٥م)[١]، ((لكنهم اجمعوا على انه من مواليد السنوات العشر الأولى من القرن الثاني عشر، وقد رجح جوتيه انه ولد بين سنتي ١١٠١م – ١١٠٦م، وهذا الترجيح قائم على أساس أنه معاصر من لِدات ابن رشد الذي ولد بقرطبة سنة ٥٢٠هـ وهو ملائم لطبيعة الأحداث، فهو الذي قدم ابن رشد للخليفة أبي يعقوب)) [٢]، وهذا ترجيح جوتيهِ على الغالب.

واختلفوا في تحديد مواطن ولادته إذ قالوا انه من أهل وادي آش في غرناطة وكان صبيا فيها، وعمل كاتباً لعامل هذا البلد ولأحد أبناء عبد المؤمن وعلى أمره حتى أصبح طبيباً لابي يعقوب يوسف المنصور خليفة الموحدين ١١٦٣هـ – ١١٨٤م[٣]. ((ولم نعرف عن شيوخه وأساتذته في الفلسفة الا ما ذكره المراكشي في المعجب في تلخيص أخبار المغرب)) [٤]، وقد ذكر بعض أساتذته في كتاب وفيات الأعيان لأبن خلكان[٥]، إذ قال: ((انه قرأ العلم من جماعة أهل الحكمة إذ اطلع على الفارابي وابن سينا والغزالي، إذ ذكر ابن طفيل لذلك في مقدمة رسالة "حي بن يقظان)) [٦]، أستلهم ابن طفيل العلم والفلسفة ممن سبقوا من الفلاسفة العرب.

وقد قيل انه تثقف على يد علماء غرناطة إذ قرأ أقسام الحكمة، وكان واسع العلم في الفلك والرياضيات والطب والشعر[٧]. عمل ابن طفيل في بداية حياته بالطب ((ثم تولى الوزارة في غرناطة ثم اتصل ببلاط الموحدين في المغرب، ولم يلبث ان عُين في عام

(١) حي بن يقظان(لابن سينا، وابن طفيل، والسهروردي): ١٢–١٣.
(٢) التوحد في فلسفة ابن طفيل : ١٤٩١.
(٣) ينظر: حي بن يقظان (لابن سينا، ابن طفيل، والسهروردي): ١٢.
(٤) المعجب في تلخيص أخبار المغرب: ١٧٢–١٧٥.
(٥) ينظر: وفيات الأعيان لابن خلكان: ١٣٤/٧.
(٦) ينظر: التوحد في فلسفة ابن طفيل : ١٤٩١، وينظر: رسالة بن يقظان، ابن طفيل: ٤٥.
(٧) ينظر: حي بن يقظان(لابن سينا، وابن طفيل، والسهروردي): ١٣.

(٥٤٩هـ / ١١٥٤م) كاتماً سر الأمير أبي سعيد بن عبد المؤمن حاكم طنجة، ثم عاد الى ممارسة الطب إذ اصبح الطبيب الخاص لابي يعقوب يوسف سلطان الموحدين في عام (٥٥٨هـ / ١١٦٣م) وسيبدو انه ظل يحتفظ بمنصبه بالبلاط مدة عشرين عاماً قضاها في التأمل والدراسة إلى جانب ممارسة الطب)) [١]، ترك ابن طفيل كثيراً من المؤلفات التي فقد معظمها[٢]، إذ لم يبق سوى رسالته الشهيرة (برسالة حي بن يقظان) أو المسماة بـ (أسرار الفلسفة الإشراقية) وقد تُرجمت إلى كثيراً من اللغات العالمية إذ ترجمها (بوكوك (Pockocke) إلى اللاتينية بعنوان" الفيلسوف المعلم نفسه philosophus) (autodactions ونشره في سنة ١٦٧١م، وترجمها إلى الإسبانية يونس بو بجيس في سنة ١٩١٠م، والى الفرنسية (ليون جوتييه) في العام نفسه، وتبدأ الرسالة بموجز مفيد مهم لتاريخ الفلسفة في الإسلام يمتدح فيها ممن تقدم ابن سينا وابن باجة والغزالي[٣]، الذي نهج نهجهم وسلك طريقهم في المعرفة الفلسفية.

وقد وردت كثير من الترجمات التي تستند إلى الترجمة اللاتينية ((منها الترجمات الإنكليزية(رسالة حي بن يقظان) سنة ١٧١٩م ترجمها الروائي (دانيل ديفو) فكتب روايته (Robinson Cruson): التي جرت وقائعها في احدى الجزر المهجورة، وهو العمل الذي يعده مؤرخو الأدب أول رواية إنجليزية، أما ترجمة (بن يقظان) إلى الإسبانية، فقد تأخر ظهورها إلى بداية القرن العشرين، ثم ظهرت ترجمة فرنسية لها في العام نفسه بقلم المستشرق ليون جوتيية))[٤]، كان لتعدد التراجم لنص الرسالة اثراً كبيرا في قوة تأثيرها على المتلقي والقراء في العديد من دول العالم وبذلك ذاع صيتها وشاعت بين البلدان، لما تحمله من رموز وشفرات تعد رسالة للعالم العربي والغربي.

(١) شمس العرب تسطع على الغراب، زيغريد هونكة: ٣٧.

(٢) ينظر: قصة حي بن يقظان، دراسة أدبية بلاغية تحليلية : ٦١.

(٣) ينظر: حي بن يقظان : ١٣.

(٤) الأدب المقارن : ٣٥.

ج. نظرة الفلاسفة العرب لحي بن يقظان:

قد تتباين أراء الفلاسفة العرب في رسالة حي بن يقظان وفي نشأة حي بن يقظان ومولديه، ومن بين أهم الفلاسفة العرب الذين أعطوا اهتماما في هذه الرسالة هم (الفارابي والغزالي وابن سينا والسهروردي المقتول وابن طفيل الأندلسي). أما الفارابي فكانت فلسفته إيضاح إلى نهاية الإنسان وهو الموت والفناء وما يقاسيه من الم إذ إن لا بقاء إلا للنفوس الفاضلة الكاملة[١]، ميز الفارابي في عبارتهِ (النفس الفاضلة) عمن سواها لذا كرمت بالخلود، أما سواه فكان الفناء هو المحتوم.

ثم ذكر واصفاً أن مفتاح السعادة هو الأخلاق إذ قال: ((في شرح كتاب الأخلاق شيئاً من امر السعادة الإنسانية وانها إنما تكون في الحياة التي في الدار ثم اعقب كلامه كلاماً كان هذا معناه: (وكل ما يذكر غير هذا فهو هذيان وخرافات عجائز)، ... وسير الفاضل والشرير في رتبة واحدة، إذ جعل مصير الكل إلى العدم))[٢]، وكان الفارابي قد اخذ من فلسفة ((أرسطو طاليس وكتاب الشفاء على ظاهره دون أن يتفطن سره وباطنه، إذ لم يصل به إلى الكمال، حسبما نبه عليه الشيخ أبو علي في كتاب الشفاء)) [٣]، ونجد أن ابن طفيل كان ناقلاً لآراء الفارابي ولم يتبع آراءه لذا كان بعيداً عن معتقداته ويجد من ليس من الضروري ذكر آرائه وشكوكه.

يعلن ابن طفيل عن موقف الفارابي بصراحة فيقول: ((إن كتب الفارابي كثيرة الشكوك ويضرب أمثلة على ذلك"، ويقول في رأيه في السعادة وانها في هذه الدار الدنيا "فهذا قد يأس الخلق جميعاً من رحمة الله وصير الفاضل والشرير رتبة واحدة))[٤]، مما يتضح أن ابن طفيل ينفر من الفارابي وكان يصفه بسوء المعتقد في النبوة، ويرى أنه ليس بحاجة إلى ذكر آرائه لشكوكه ولسوء معتقده إذ إنه قد قرأ كتب الفارابي قراءة ناقدة ولم يِعتد به[٥].

(١) ينظر: رسالة حي بن يقظان، أبو بكر محمد بن طفيل: ١٧.
(٢) حي بن يقظان، وسلامان وابسال، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٢١.
(٣) نفسه: ٢١-٢٢.
(٤) فلسفة ابن طفيل ورسالته (حي بن يقظان) : ١٧.
(٥) ينظر: نفسه : ١٧.

أما ابن باجة فهو الخصم هنا ذلك أنه يمثل أهل النظر والفكر (الفلاسفة)[١]، على الرغم من انه لم يكن من أهل الأندلس كما قال ابن طفيل، إذ كان ابن باجة يبحث عن الإكثار من المال، وجمعه وتصريف وجوه الخيل في اكتسابه؛ وهذا صار في رأي ابن طفيل عن مواصلة المعرفة والوصول فيها إلى المراتب العليا: مراتب أولى الصدق على حد تعبيره؛ لذا وصل إلى رتبة أهل النظر... ويرى ابن طفيل أن مرحلة النظر العقلية هذه قد تصل بالإشارة إلى الصواب وفي الرأي لابن باجة فقد حقق ذلك المنحى على الرغم من انه يراها مرحلة بدائية بل انه قد رفض العقل وهو أساس هذا المنحى من المعرفة[٢]، لذلك كان ابن طفيل مؤيداً لابن باجة.

أما ابن سينا الذي ((اعتنق مذهب أرسطو إذ ذكر من أراد الحق فعليه أن يكتب في "الفلسفة المشرقية))[٣]، إذ كان ابن سينا "قد دشن لفلسفة الإشراق، بالتمثيل الرمزي في((رسالة حي بن يقظان التي كانت موجهة لرؤية ابن طفيل، ليس في احتذاء العنوان فحسب، وإنما في المنظومة المعرفية التي كانت رسالته تحيل عليها بالإشارة والإيماء والتلميح))[٤]، ونرى في بداية رسالة حي بن يقظان إن ابن طفيل يهدف إلى بث أسرار الحكمة المشرقية أو الإشراقية التي ذكرها ابن سينا، وان من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبه والجد في اقتنائه[٥].

ومن هنا يتضح للمتلقي سر إعجاب ابن طفيل في فلسفة ابن سينا، إذ إن كليهما مع الطريقة العقلية الصارمة، التي قد تتسم مقام أولى الصدق، واخذ في وصفه وان لم يكن قد تذوقه، فضلاً عن عقلية ابن سينا المدهشة وذكائه المفرط وقوة فطنته، وحدسه البارع، كل هذه الصفات جعلته يصف مراتب التصوف في كثير من الدقة رغم انه لم يكن متصوفا[٦]،

(١) ينظر: ابن طفيل، قصة حي بن يقظان : ٢٩٢.

(٢) ينظر: فلسفة ابن طفيل، ورسالته حي بن يقظان : ١٧-١٨.

(٣) حي بن يقظان، وسلامان وابسال، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٢٢.

(٤) في استنطاق النص، حي بن يقظان، سيرة ذاتية لابن طفيل : ٩٦.

(٥) ابن طفيل، قصة حي بن يقظان : ٢٩٢، وينظر: ابن طفيل، حي بن يقظان: ١٠٦.

(٦) ينظر: فلسفة ابن طفيل، ورسالته (حي بن يقظان) : ١٨.

كان الاختلاف بين ابن سينا وابن طفيل فقط من حيث الوضوح، أما الحقيقة ففي ذاتها، وهنا مكمن سر هذا الإعجاب ، لذا اندمج ابن طفيل بفلسفة ابن سينا واخذ عنه الكثير.

وفي صدد الحديث عن الفلسفة المشرقية التي اعتنقها كل من أبن سينا وابن طفيل إذ اتضحت وظيفتها في الرؤية الشعرية لابن سينا، ويجمل القول فيها بأنها تعني طريقة المتصوفة في الوصول إلى المعرفة والارتقاء في المقامات الروحية، فهي لا تعتمد على أساس الإدراك النظري المستخرج بالمقاييس وتقديم المقدمات، وإنتاج[١]، النتائج، ((وانها تدعى: أن المعرفة بالله وبغيره من الموجودات شيء يلقى في النفس عند تجريديها من العوارض الشهوانية وإقبالها بالفكرة (= الفكرة) على المطلوب))[٢]، إذن تنزيه النفس عمن حولها هو تجريدها من العواض الشهوانية.

مما تقدم يبدو أن ابن سينا لخص هذه الفلسفة المشرقية وهي تحمل أفكار رسالة حي بن يقظان التي أعاد ابن طفيل صياغتها وفيها نجد حيا يسعى إلى تشبيه رحلته الروحية في البحث عن الواجب الوجود "الله" بالأجرام السماوية[٣]، كما أن هذه الفلسفة تفسح المجال لتدخل المتخيلة تلك تعد الملكة المولدة للشعر، والمتلقي له على حد سواء، بل إن ابن سينا سيرفع المتخيلة إلى درجة النبوة وهي أعلى المراتب التي تصل إليها القوة الإنسانية[٤]، فإن رسالة ابن يقظان ماهي إلا رسالة فلسفية شبيه بالرحلة الروحية في البحث عن من هو واجب الوجود.

أما السهروردي فكان احد الفلاسفة الذين درسوا رسالة حي بن يقظان، إذ كانت فلسفته تقترن بالكشف الذي هو ((ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها بالإشراق على الأنفس عند تجردها))[٥]. إذ يلخص السهروردي ما ورد قائلاً: ((إن الإنسان لا يعد من حكماء

(١) ينظر: القراءة العربية، لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس : ٨٩.

(٢) نفسه: ٨٩.

(٣) نفسه: ٨٩.

(٤) ينظر: نفسه: ٩.

(٥) ينظر: في استنطاق النص، حي بن يقظان: ٩٥.

الإشراق ما لم يطلع على الخميرة المقدسة ومالم يخلع ويلبس فإن شاء عرج إلى النور وان شاء ظهر في أية صورة أراد))[١]، إضافة لما رآه في رسالة حي بن يقظان من العجائب والكلمات الروحانية، والإشارات العميقة وما يعتريها من تلويحات تشير إلى الظهور الأعظم الذي هو الطامة الكبرى المخزونة في الكتب الإلهية في الرمز المخفي في رسالة حي بن يقظان[٢]، مما تقدم نجد إن آراء الفلاسفة العرب كانت متباينة نوعاً ما في رسالة "حي بن يقظان" المليئة بالرمز والبحث عن الوجود الإلهي، ولكن التقارب الأسلوبي والفلسفي واضحٌ بين ابن سينا والسهروردي وابن طفيل لتأثير ابن طفيل بابن سينا وأسلوبه الواضح القريب من نفسه، يبقى ابن طفيل هو الأكثر تميزاً بين الفلاسفة في نقل رسالة حي ووضع يد القراء على أهم بصمات الرمز الفلسفي الذي طالما أراد من خلالها إيصال رسالته لجمهور القراء.

(١) في استنطاق النص، حي بن يقظان: ٩٥.

(٢) ينظر: حي بن يقظان، النصوص الأربعة ومبدعوها : ٢٥٧.

الفصل الأول

المفاهيم الإجرائية ومبادئ النظرية

المبحث الأول

القارئ بإزاء رسالة ابن يقظان

مفهوم القارئ:-

يعتمد العمل الأدبي على قطبين رئيسين هما: النص والقارئ، وقد اتجه الباحثون الذين كان لهم باع كبير في النقد الألماني منهم (أيرث) في كتابه فعل القراءة، نظرية الأثر الجمالي وكان دفاعه عن القارئ بطريقة حادة وتحليلات فائقة، إذ أعطى الأولوية للقراء في إعادة إنتاج النص الأدبي، وعدّ القراءة شرطاً رئيساً وضرورياً في تفسير النص وتأويله، وقد لخص أبرز رؤيته للقارئ والنص[١]، قائلاً: ((نستطيع القول إن العمل الأدبي له قطبان: القطب الفني يتعلق بالنص الذي أنتجه الكاتب، بينما القطب الجمالي يتعلق بالتحقيق على مستوى القارئ....)) [٢]، وهذا ما يبين التواصل بين الكاتب والقارئ.

في بادئ الأمر يمكن أن تكون جمالية التلقي هي التي اكتسبت مشروعيتها من متلقيها فركَّزت جهودها في تفهم شروط القارئ في أثناء عملية قراءته أكثر من كل شيء آخر، ومن ذلك يمكننا عرض بعض التساؤلات حول القارئ وأهميته، فما المقصود بالقارئ؟ وكيف يقرأ القارئ مستفيداً في ذلك من ذخيرته الفلسفية الظاهراتية، ومن هنا نصت نظرية التلقي الشعار على المنوال الظاهراتي: أنا أقول إذن أنا متشكل في القراءة[٣]، إذ وضعت للقارئ مكانة رئيسة بالنسبة لمحور التواصل.

احتل القارئ دور الصدارة في مرحلة (ما بعد الحداثة) وتطور النظريات الحديثة كالتأويلية والفنيومينولوجيا، والتداوليات، والنقد الثقافي والنقد النسوي، والتاريخية الجديدة... إذ أصبح عنصراً فاعلاً في تناول النص وعملية التحليل والتأويل والإدراك والسرد والقص، ولكن قبل هذه المرحلة كان الاهتمام بالقارئ أقل بكثير فقد ظهر نوع من العناية بالمتلقي حتى مع البنيويين والسميائيين أنفسهم وكذلك مع الشعراء، والكتاب، والمثقفين، إذ كانت البنيوية اللسانية قد أغفلت المؤلف والطبقة الاجتماعية والتاريخية[٤]، على الرغم من تعدد الآراء،

(١) ينظر: استراتيجية القارئ في البنية النصية، الرواية أنموذجاً الطالب: ٢٨.

(٢) نفسه: ٢٨.

(٣) استراتيجية القارئ في شعر المعلقات، (معلقة أمرؤ القيس) نموذجاً: ٣٨-٣٩.

(٤) نظريات القراءة في النقد الأدبي:٨-٩.

فجلها تؤكد على أهمية القارئ. وتكلَّم الناقد الدكتور عبد الله الغذامي في كتابه (تأنيث القصيدة والقارئ المختلف) على اختلاف القرّاء، فتناوله بوجهة نظر لم يسبق أن التفت إليها أحد قبله، ولم يكن لها مثيل إذ يرى أن اختلاف القارئ يؤدي إلى اختلاف القراءة، وبدأ يستنبط ذلك من المقولة القديمة الشهيرة وهي أن ((المعنى في بطن الشاعر))، إلا أن زماننا قد سرق المعنى من بطن الشاعر وجعله ناراً ساخنة في بطن القارئ[١]، وهذا ما يميز دور القارئ ويجعل له مركزية من بين عناصر الاتصال يكون هو المنتج الجديد للنص العارف بخباياه.

فصار المعنى مبعثراً على وجه النص ينتظر قارئاً ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلاليةً بعدما حطم مركزية المعنى ومركزية الذات التي تحتكر المعنى، فالقارئ يختلف في كونه ((يعيد صياغة سؤال الابداع وسؤال النقد ويعيد صياغة المفهومات وترتيب الأولويات ومن هنا تأتي النظرة الثاقبة في أسئلة ما بعد: ما بعد الحداثة ، ما بعد النص، وما بعد القراء... لعل القارئ يجد نفسه مفتوحة للاختلاف فمعنى مزيد من الاختلاف فان حدث هذا فسيكون قد حقق رسالته في نبش الأسئلة وفي إبداع المعنى في بطن القارئ))[٢]، وذلك يبين لنا انتقالية السلطة من الكاتب إلى القارئ.

تعد ((الالتفاتة إلى عنصر القارئ شيئاً ضرورياً وحتمياً، ولابد منه "ما دام شأن النظرية الأدبية هو التركيز على عنصر محدد من عناصر العملية الفنية، ولان كل العناصر قد ركز عليها كعنصر المؤلف وعنصر الموضوع المحاكي وعنصر النص، فان القارئ لابد أن يأتي دوره وقد أتى أخيراً بعد أن تنازل عنه مراراً))[٣]، فتقديم القارئ وجعله سبب إنتاج النص ما هو إلا إرجاع حق سلب سابقاً إذ كان النقاد يعطون اهتماماً للنص دون القارئ.

(١) ينظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: ١٠٢.
(٢) نفسه : ١٠٢.
(٣) معجم السيميائيات : ١٧٠.

فالقارئ هو المرتكز الأساس لنظرية التلقي وهو ((الذي يتولى مهمة تفسير النص وبالتالي فهو يعد طرفاً مهماً يعول عليه في تشكيل المعنى الذي لا يكتمل إلاَّ مع القارئ الذي لم يعد سلبياً...))[١]، ومن أهم ما يجب توفّره في القارئ هو التراكم المعرفي[٢]، ليتسنى له الولوج في حيثيات النص ومعرفة قصدية المبدع، إذ إن عملية القراءة فحص للعلاقات بين أفق توقع النتاج الأدبي وأفق الجمهور وهي كذلك بنية تصورية اجتماعية، وتقوم الخلفية الأدبية في ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية[٣]، فيؤدي التراكم المعرفي ((لدى المبدع – شاعراً أو متلقياً – بدرجات متفاوتة في تحديد مسار القراءة تبعاً لما تختزنه ذخيرته من الموروث العقائدي والثقافي للامة كالأمثال والحكايات والخرافات والأساطير وغيرها حين ترد في النص الشعري أو الإبداعي تشبيها أو استعارة أو مثلا يضرب أو كتابة....وغير ذلك كثير))[٤]، فإن العوامل الاجتماعية والتصورية التخيلية كفيلة بحصول أفق التوقع أو اللاتوقع عند جمهور المتلقين، وأهم عنصر يتسلح به المتلقي لكشف أفق التوقع هو التراكم المعرفي.

نظرية التلقي وتنوعات القارئ فيها:

لاشكّ في أنّ القارئ يختلف ويتعدد، ويتباين تبعاً لاختلاف ما يتمتع به من ثقافات سابقة وإمكانية في خوض غمار النص الأدبي والولوج في خفاياه، وإن نظريات القراءة قد صنفت جنس القراء إلى أصناف عدة؛ إذ ((يمكن الحديث عن القارئ الأنموذج عند امبراتو إيكو، والقارئ الجامع عند (ميكائيل ريفاتير)، والقارئ الخبير عند (فيش)، والقارئ المرتقب عند (وولف wolf)، والقارئ القصدي عند (ايفيش شفيل yves chevel) (والقارئ المثالي والقارئ الخيالي، والقارئ الضمني عند آيزر) كذلك (القارئ الملتزم، والقارئ المستهدف،

(١) ينظر: معجم السيميائيات: ١٧٥.

(٢) ينظر: تعدد القراءات الشعرية في النقد العربي القديم : ٨٣.

(٣) نفسه: ٨٣.

(٤) تعدد القراءات الشعرية في النقد العربي القديم: ٨٣.

والقارئ المورط، والقارئ المسقط، والقارئ التاريخي))[١]، كثرة أنواع القراء المتمكنين من النصوص ما ينم عن تعدد القراءات وتوليد المعاني والتفاسير والتأويلات.

ونجد تنوع المتلقين للأثر الأدبي، إذ ذكروا أنواع عدة منهم فهم يختلفون في خبراتهم وإمكانياتهم وقدراتهم التي تسهم في ملء فجوات النص الأدبي ومن أهم هذه الخبرات ما ذكرها (ميجان الرويلي) و(سعد البازعي) إذ يشترطان في المتلقي مجموعة من الخبرات: ((كأن يمتلك الخبرة الاعتيادية، فجعلاها شرطا في خبرات المتلقي، القارئ لفتح مغاليق النصوص ومعرفة مكنوناتها، فمن بين هذه الخبرات امتلاك القارئ الخبرة الاعتيادية، والمبسطة والخبرة اللسانية العالية، والخبرة المعجمية والخبرة الأيديولوجية، والخبرة الأخلاقية، والخبرة التاريخية، والخبرة الثقافية والخبرة النفسية والخبرة الافتراضية))[٢]، لذا فقد كان لتنوع القراء وتعددهم أفق أوسع لتجدد القراءات وتعددها للنص الواحد وهذا أطلق عنان القارئ للوصول لتأويل اقرب إلى نفوس المتلقين.

القارئ الأعلى:

وهو أحد أنواع القراء وأهمهم إذ يمثل القارئ الأعلى لـ(ريفاتير) مجموعة من المختبرين الذين يلتقون دائماً عند النقد المحوري في النص، ومن ثم يؤسسون وجود ((واقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المسنن في النص))[٣]، لذلك سمي بالقارئ الأعلى.

وقد تعددت تسمياته عند النقاد الغرب إذ يطلق عليه رومان انجاردين القارئ النموذجي[٤]، كما وصفه رولان بارت بالقارئ الاستحواذي[٥]، ويعرف القارئ الاستحواذي على انه ((الذي تكون له لذة الحرف واللغة الثانية المقتلعة، واللغة الواصفة، وتجمع هذه

(١) نظريات القراءة في النقد الأدبي : ١٠.

(٢) دليل الناقد الأدبي ، ١٩١.

(٣) ينظر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) فولغعانع أيزر: ٢٤.

(٤) تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ١٠٣.

(٥) لذة النص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي: ١٠٣.

الطبقة كل عشاق اللفظ واللسانيين وعلماء الإشارة وفقهاء اللغة))[١]، أما (أمبرتو إيكو) فقد اطلق عليه تسمية القارئ النموذجي المثالي ويعني عند إيكو ((تلك العملية المركبة التي تعني الفعل الذي يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على نص ساعياً إلى إدراكه، ووضعه في إطاره الزماني والمكاني وتحقيقه لما تيسر له من ثقافة))[٢]، إذن القارئ النموذجي عند إيكو هي ممارسة القارئ قراءة علمية مركبة تمكنه من إدراك خفايا النص.

القارئ المخبر:

وهو القارئ الذي ينبئ بوجود أحداث أسلوبية داخل النص الأدبي، ويأتي بمفهوم داخل الفكر اللساني الوصفي الملخص، فيتبنى اللسانية الوصفية تبنياً تاماً، وهو نفسه محلل أسلوبي[٣]، وقد وضع له (فيش) فهم خاص به، إذ لا يهتم القارئ المخبر بوجود المتوسط الإحصائي لردود فعله بل يهتم بوصفه معالجة النص من طرف القارئ وله شروط عدّة[٤]:

١. القارئ المخبر ذلك الشخص الذي يكون متكلما كفؤاً باللغة التي يُبنى عليها النص.
٢. يكون متمكناً من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم، وهذا يشكل على المعرفة أي الخبرة بوصفها شيئا منتجا ومفهوماً معا لأوضاع معجمية واحتمالات تنظيمية ولهجات خاصة ومهنية، ولهجات...الخ، وتكون له كفاءةٌ أدبية... إذن فالقارئ الذي نتحدث عنه هو القارئ المخبر وهو ليس شيئاً مجردا، ولا قارئاً حقيقياً حياً، لكنه هجين، أي انه قارئ حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبراً[٥]، ذلك هو القارئ الحقيقي ساعياً وراء تطور نفسه ليصل إلى مرتبة القارئ الخبير أو المخبر.

---

(١) مصطلحات القارئ النموذجي في كتاب القارئ في حكاية امبرتو إيكو: ٣٤.
(٢) نفسه : ٣٤.
(٣) ينظر: القارئ وبنية النص، : ٢٧٩.
(٤) ينظر: فعل القراءة، إيزر: ٢٥.
(٥) ينظر: نفسه : ٢٥-٢٦.

القراء دراسة تطبيقية في نص حي بن يقظان

أولا: القارئ الضمني:-

يشبه القارئ الضمني المؤلف الضمني أو يعدله من حيث المفهوم، كلاهما قد ركز اهتمامه على البنى السردية للنص، في الوقوف على ثغرات النص الأدبي وحيثياته، وتحليله وصولاً للقارئ الضمني، وقد أخذ (آيزر) مفهومه ومصطلحه من الناقد (وابن بوث)[١]، ويمثل القارئ الضمني ((مجموعة من الفراغات والفجوات، المخبوءات، والمبهمات، والغامضات ومواقع اللاتحديد... إلى أخر قائمة المضمرات التي تملا النص الإبداعي))[٢]، أعلن مصطلح القارئ الضمني ويتجلى ((دور القارئ الضمني كعنصر فعال في تناول النص وعملية التحليل، والتأويل، والإدراك، والسرد، والقص))[٣]، وعرفت أهمية القراء أو القارئ بالتحديد من خلال الأسئلة التي تطرح من المتلقين ومن بين هذه الأسئلة ((من هو القارئ؟ وكيف يستقبل النص ويتلقاه، وقد يستغرب المرء النتائج التي يمكن الوصول إليها عندما يكون القارئ أو هويته هي محور العملية النقدية))[٤]، إذن هوية العمل الأدبي هو القارئ.

ويضم الأثر الأدبي الكثير من المضمرات حسب نظرية التلقي وقد يتضح من ذلك: أي عمل أدبي ينطوي في بنياته الأساس على متلقٍ قد أفترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص في شكله وتوجهاته وأسلوبه[٥]، قد وجد مسبقاً في ذهن المؤلف.

ولا تترتب نظرية القارئ الضمني على النص الأدبي، وإنما على الأثر الذي يخلقه ذلك النص في القارئ، إذ إن المتلقي يكون طرفاً ملازماً للنص يشترك فيه ويتفاعل معه، وهذا التبادل والتفاعل تنتجه عمليات قرائية متنوعة، على اختلاف مرجعياتها التفسيرية، سواء كان يمارسها قارئ واقعي خارجي أم لا أو تكمن في القراءات الداخلية التي تضمن السير الحسن

(١) ينظر: جماليات التلقي في النقد العربي الشفوي القديم:١٢.

(٢) التفكيك والتلقي: ١٦٨.

(٣) دليل الناقد الأدبي: ٢٨٣.

(٤) نفسه : ٢٨٣.

(٥) ينظر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ١٤٨.

للإنتاج الأدبي، والقارئ الضمني بحسب أصحاب هذه النظرية ليس له وجود فعلي، ولكن يتجسد في التوجهات الداخلية للنص، بل هو مسجل في النص ذاته، وهو على هذا ليس شخصاً خياليا مدرجاً داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية جزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل، ولذلك فان دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة[١]، فالقارئ الضمني هو الشخص الخيالي المتصور في ذهن الكاتب.

تفتح النصوص آفاقاً متعددة لدى القارئ، وتنتج له المجال للمرور بسلسلة من القراءات الممكنة، إذ يؤدي القارئ الضمني دوره اللولبي في الكشف عن تلك المضامين وتعددية القراءات، ويمكن تقسيم مصطلح القارئ الضمني على قسمين: (القارئ المضمر) و(القارئ الفعلي)، فالأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تغنينا عن القراء بطرائق معينة، و(القارئ الفعلي) هو الذي يستقبل صوراً ذهنية بعينها في أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصور لابد أن تتلون حتما بلون (مخزون التجربة الموجودة)[٢]، عند هذا القارئ.

والقارئ الضمني هو أحد معطيات النص بالدرجة الأساس، وهو مفهوم له جذوره الراسخة المغروسة في البنية النصية، وهو ما لا يمكن تحديده بالقارئ الحقيقي، فهو بنية نصية ذات وجود أسبق من المتلقي مهما كان تحديده[٣]، وهذه البنية تسمح للقارئ بالابتداء من نقاط معينة فيها تلائم أنواعاً مختلفة من القراء، وهذا يجعل عملية القراءة قائمة على لعب داخلي متواصل بين توقعات القارئ. وما هو موجود في النص، فهذه النظرة تجعل القراءة ذات فعالية في التعاطي مع النص، بل إنها تقيم مفهومه على حضور واضح للقارئ في بنيته، ودون هذا الحضور لن يكون للنص وجود فعلي[٤]، أصبح القارئ هو رائد العمل

(١) ينظر: نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقي في النقد العربي المعاصر: ٦٢.
(٢) ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: ١٣٢.
(٣) نقلا عن اتجاهات النقاد العرب: ٣١.
(٤) ينظر: نفسه : ٣١٠.

الأدبي ومُوجد النص. ويرى (آيزر) أن المفاهيم جميعا التي تعنى بشأن القارئ ما هي إلا تفرعات أو براعم من المفهوم الجامع البديل وهو القارئ الضمني، الذي يتناسب تماماً مع توجهات نظرية التأثير التي أسس لها (آبزر) والتي تعد البنيات النصية هي التي توجه عملية القراءة أيًّا كان الطابع فردياً ذا خصوصية لهذه القراءة، والقارئ الضمني ليس إلا دور القارئ الملموس أو المسجل أو المكتوب داخل النص الأدبي[١]، وهو ((عملية التنسيق بين منظورات العرض النصية المختلفة ومنظور السرد ومنظور الشخصيات، ومنظور العقدة أو الحدث ومنظور القارئ المتخيَّل، ومهما كانت الطبيعة الملموسة لكل عمليات التنسيق الممكنة، فان هذه الأخيرة تبقى مشروطة دائما بما تمنحه منظور النص وبالتوجيهات والتأثيرات التي تمارسها على القارئ أثناء سيرورة بناء المعنى، وبالتالي فإنها مبنية مسبقا داخل النص)) [٢]، فالقارئ نصب أعين المؤلف لحظة ولادة النص.

إن القارئ الضمني هو الملازم والمرافق للكاتب في جميع نتاجاته الأدبية والعلمية، إذ يصطحبه الكاتب في كل الاستراتيجيات التي تكون الرؤيا الشمولية للقصة أو الرواية[٣]، وبهذا الصدد يقول (تولستوي): ((أنا أعرف من تجربتي في الكتابة إن توتر النص الذي اكتبه ونوعيته يتوقفان على تصوري الجيلي للقارئ الذي اكتب له))[٤]، لذا يضع الكاتب في ذهنه تصوراً لجمهور القراء ومعاصري النص.

إنَّ البحث عن القارئ الضمني في نص رسالة حي بن يقظان ليس بالسهل اليسير فالنص هو نص قديم ومؤلفه فيلسوف، في حين نستطيع الوقوف على القارئ الضمني من خلال توقع الباحث تخمينهُ العديد من الأسئلة والجنوح من عالم توقعاته عن قراء النتاج البحثي، والأدبي قبل أن يصبح متهيئاً للخضوع للقراءة من ضمن متلقين كُثُر إذ يعد ابن طفيل شانه شأن الباحث الفيلسوف الذي وضع في ذهنه تصورات السياسيين والفلاسفة آنذاك

(١) ينظر: في فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ١٨٩.
(٢) نفسه: ١٨٩.
(٣) ينظر: نظرية التلقي: ٥٦.
(٤) نفسه: ٥٦.

حول ما كتب، قبل أنْ يضع المتلقي ضمن تصوراته، ومن أهم هذه الموضوعات التي توضح قصدية ابن طفيل الموجّه للقارئ الضمني، ((وأيضا مختلف الحواس في خدمة الروح؛ اكل حسن يقوم بعمل خاص به، وكذلك ألآت الصيد تنقسم إلى ما يصلح لحيوان البحر، والى ما يصلح لحيوان البر....))(١).

ويتجسد القارئ الضمني في إحدى مقدمات كتاب ابن طفيل (رسالة حي بن يقظان) بعنوان ((طلب من ابن طفيل أن يعرض حكمة الإشراق. وفي رأيه هذه الحكمة هي الحقيقية))(٢). أراد توجيه الكلام إلى القارئ الضمني لعرض الحكمة الإشراقية، استعمل لذلك أفعال الطلب وأسلوب الدعاء الذي يفصح عن توقعه، وتجسيده شخصية القارئ الضمني في النص، وسعيه وراء تبادل المعلومات التحاور بين النص والقارئ مبتدأ بقوله: ((سألت، أيها الأخ الكريم الصفي الحميم))(٣)، بعد ذلك يستعمل أسلوب الدعاء بقوله: ((منحك الله البقاء الأبدي، وأسعدك السعد السرمدي، أن أبث إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية، التي ذكرها الشيخ الإمام الرئيس أبو علي بن سينا، فاعلم ان من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبها والجد في اقتنائها)) (٤)، كان لأسلوب الدعاء صدى واسعاً في رسالة حي بن يقظان وهو أحد أساليب ابن طفيل في كتابة رسالته.

بعد ذلك يعود ليجعل حديثة كله بناءً على سؤال من القارئ الضمني ويقول ذلك مصرحاً في كلامه: ((لقد حرَّك مني سؤالك خاطراً شريفا افضى لي ـ والحمد لله ـ إلى مشاهدة حال لم يشهدها قبل، وانتهى بي إلى مبلغ هو الغرابة، بحث لا يصفه لسان ولا يقوم به بيان، لأنه من طور غير طورهما وعالم غير عالمها)) (٥)، كان توجيه السؤال بياناً لوجود القارئ الضمني مسبقاً لدى الكاتب قبل زمن الكتابة.

---

(١) حي بن يقظان وسلامان وأبسال ، تحقيق د. سيد ضياء الدين سجادي: ٤٣.

(٢) نفسه: ١٥.

(٣) نفسه: ١٥.

(٤) نفسه : ١٥-١٦.

(٥) نفسه : ١٦.

ويعدُّ القارئ الضمني قارئاً افتراضياً لا وجود له، بل هو مفهوم تجريدي يفترضه الكاتب عند الإبحار في سفينة الكتابة[١]؛ لذا نستطيع أنْ نجد القارئ الضمني في أكثر نصوص رسالة ابن يقظان ولاسيما تلك النصوص التي تحمل خطاباً مباشراً واضحاً بين الكاتب وشخصٍ ما؟ الذي تستفهم أو تسأل عن شيء أو الذي تنادي المخاطب بأحد ضمائر المخاطبة فهي تبين قصدية ابن طفيل لوجود ذلك القارئ في مخيلته وإعطائه الأهمية وكتابته.

ترتسم ملامح القارئ الضمني في الرمز والرمزية مثلما ذكر الناقد (حسن كريم عاتي) إذ يُعد القارئ الضمني هو أسماً محدداً من محددات النص الأدبي ويعده ((الرؤية النقدية المكتسبة لدى منتج النص الأدبي من قراءة النصوص الأخرى أو قراءة نصية، فهو يأتي إلى نصه برأيه الثقافي كاملاً فهو. ليس شخصاً منعزلاً، فهو يسمى من أجل إضافة قيم جديدة للميراث الاجتماعي فيسقط آراءه الفنية بمنجزه وبمنجز غيره على النص الذي يقوم بكتابته، وتكون مؤثرة بوصفها موجها فنياً في التقويم الشخصي للمنجز....))[٢]، وقد كان (حي بن يقظان) رمزاً استطاع ابن طفيل بوساطته عرض ((الأحداث التي جرت على حي ليظهره شخصاً يُحِبُّ المعرفة حباً فطرياً راغباً في إدراك الأشياء وفهمها وتأملها قائلاً ثم أجراء، لذا جاء نضجه المعرفي متدرجاً، مذبذباً بين التأمل والإجراء.... حتى وصل حي إلى حد فاصل مهم وكبير وهو لقاؤه بشخصية أبسال..))[٣]، لقاء نقل القارئ من الواقع ليعيش ما مر به ابن يقظان وهو حدث رئيس في الرسالة.

كانت مسيرة حي بن يقظان داخل إطار الجزيرة المهجورة بين أصناف الحيوانات التي أَلِفته والف إليها، بعد ذلك اكتشف انه مختلف عنها في التكوين وفي الشكل والهيئة والمدركات الثقافية والمعرفية[٤]، إذ يلفت ابن طفيل أنظار القارئ الضمني نحو أهم هذه

(١) ينظر: مناهج النقد: ٢٢٨

(٢) الرمز في الخطاب الأدبي: ١١٠.

(٣) شخصية حي بن يقظان، في التراث الفلسفي القصصي عند العرب: ٩.

(٤) ينظر: نفسه: ١١.

الاختلافات كان حي ينظر إلى جميع الحيوانات غيره مكسوه بالأوبار وأشعار والريش، وكان يرى مالها من سرعة العدو وقوة البطش، ومالها من الأسلحة المعدة لمدافعة من ينازعها، مثل القرون والأنياب والحوافر والمناقير والمخالب[١]، كان ما مر بابن يقظان باباً لاكتشاف الفرق بينه وبين ما حوله من حيوانات الغابة.

ثانياً: القارئ الأنموذجي:

لقد كرس (أمبرتو إيكو) جهوده الحثيثة لتأهيل وصياغة القارئ الأنموذجي في كتابه: القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي[٢]، إذ يبين ((أن أي نص يمثل عبر تجليه اللساني، سلسلة من الحيل التعبيرية التي ينبغي أنْ يفعلها المرسل اليه (القارئ) والنص موضوع التفعيل أو أيَّ رسالة بما في ذلك الجمل والعبارات المعزولة تظل محض صوت لهث flatus))[٣]، فالقارئ النموذجي الحيّل التعبيرية لقراءة وتحليل النصوص.

ويرى (أمبرتو إيكو) أنَّ القارئ الانموذجي هو قارئ جيد يمتلك الكثير من المقومات والكفاءات والمهارات التي تؤهله إلى دخول النص الأدبي والولوج في حيثيات النص ومن بين هذه الحيثيات والكفاءات الموسوعية، والمعجمية والأسلوبية واللغوية[٤]. وعند النظر بدقة وتمعن نجد النقاد قد وصفوا القارئ بأنه صانع النص[٥]، وحاول الغذامي أن ((يطرح تساؤلات أهمها هي دلالة النص، فهل تستوي جميع القراءات المستقيمة المتساوية القيمة؟ فإن كانت الإجابة نفي فما هو إلا طوق الواقية الواجب إحاطة أنفسنا به))[٦]، ذلك ما نوه إليه الغذامي للتوصل لقارئ أُنموذجي وقراءة أُنموذجية.

---

(١) ينظر: رسالة حي بن يقظان: ٣٦-٣٧.

(٢) ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: ١٤٣.

(٣) نفسه: ١٤٣.

(٤) ينظر: استراتيجية القارئ في المعلقات (معلقة أمرؤ القيس أنموذجاً): ٥٨.

(٥) ينظر: الخطيئة والتكفير: ٧٨.

(٦) نفسه : ٧٩.

وبعد تسليط الضوء على القارئ يتضح لنا أنّ تركيز القارئ على السياق مهمة أساسية يجب الالتزام بها عندما نتهيأ للدخول لنص أدبي[١]، فالوظيفة الأساسية للقارئ الأنموذجي هو فك الرموز وشفرات النص الإبداعي من خلال قدرة القارئ وكفاءته والتراكم المعرفي لديه، ويعرف بالكفاءة من كان يستطيع تحقيق إنجاز في إنتاجية النص والكفاءة ضرورية لفهم النص في حد ذاته[٢]، لم تكن وظيفة القارئ الأنموذجي سهلة بل كانت اكثر تعقيداً إذ يترتب عليها كشف رمزية النص وتقصي الحقائق من وراء شفرات النص.

نستخلص من ذلك أن كاتب النص أي (المؤلف) يجب أن ينظم ويكتب على وفق استراتيجية نصية ويلجأ إلى سلسلة من الكفاءات أيضا، وهذه الكفاءات عبارة عن رموز شأنها أن تمنع العبارات المستعملة من المؤلف مضموناً، وهذا يبين بأن المرجعيات التي يرجع إليها المؤلف هي نفسها التي يرجع إليها قارؤه لذا نراه يتهيأ لوجود قارئ أُنموذجي.

وهذا القارئ يجب أن يكون جديراً بالتعاضد من أجل تأويل النص بآلية تتفق مع كفاءة المؤلف وتلائمه إذ يكون فعله (مؤلفاً تكوينياً) مبتكراً[٣]. يتغلغل القارئ الأنموذجي في النص ويعدُّ طرفاً أساساً في نسيج خيوط الأبنية الثقافية، المتخيلة والواقعية، بمثابة الأب الثاني للنص، ويكون الاعتماد على المخزون المعرفي لدى القارئ وإخضاعه لنسق ثقافي معين، إذ يختلف حسب الحقبة الزمنية التي عاش فيها، بما فيها من القيم الثقافية السائدة آنذاك ما أنْ تنتقل الأحداث المروية في الكوميديا الإلهية على أنها أحداث ممكنة الوقوع، لكن القارئ الحالي الحديث يعدُّ تلك الأحداث غير ممكنة الوقوع[٤]، إذ تختلف القراءة مع تطور الإمكانية النقدية والتطور التكنولوجي.

وبعد الوقوف على ما يحمله مفهوم أو مصطلح القارئ الأنموذجي وما ينبغي أن يتوافر فيه، نستطيع أن نقف على أبسط تعريف له وهو ((انه قارئ متميز منفرد تتوفر فيه مجموعة

(١) ينظر: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية: ٣٩٢.

(٢) ينظر: القارئ في الحكاية، امبرتو إيكو: ٦١.

(٣) ينظر: نفسه: ٧٢.

(٤) ينظر: التلقي والسياقات الثقافية، بحث في التأويل الظاهرة الأدبية: ١٠-١١.

من الشروط يطلق عليها أمبرتو إيكو الكفاءة وهي على نوعين الكفاءة اللغوية وغير اللغوية))[١]، إذن فهو القارئ الكفوء.

بعدما ذكر ابن طفيل قصة حي بن يقظان ووجوده، وتكوينه، وتربيته، بدأ يخاطب الفلاسفة بصيغة علمية، وفكرية، ومعرفية، وبفلسفة الوجود، والبحث عمَّا هو واجب الوجود بغية الوصول إلى الكمال أو فوق ذلك، فيسترسل في حديثه عن ابن يقظان وصولا إلى أهم القضايا الفلسفية وهي قضية الفيض الإلهي إذ ذكر قائلاً: ((كما إنك إذا أخذت في قبضتك جسما من الأجسام، ثم حركت يدك فإن ذلك الجسم لا محال يتحرك تابعاً لحركة يدك، حركة متأخرة عن حركة يدك، تأخراً بالذات، وإنْ كانت لم تتأخر بالزمان عنها فكان ابتداؤها معاً، فكذلك العالم كله معلول وخلوق لهذا الفاعل يغير زمان ﴿ **إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ**﴾ [٢]، فلما رأى إن جميع الموجودات فعله، تصفحها عن بعد ذا نصفاً على طريق الاعتبار في قدرة فاعلها))[٣]، وبذلك يصف قدرة الله سبحانه وحكمته.

يتضح لنا من النص المتقدم أعلاه: أنّه لم يخاطب القراء بصورة عامة بل خاطب الفلاسفة وأولي العلم والمعرفة الموسوعة لأن كلامه غاية في الدقة وعلى مستوى في الفكر الذي يحمل في طياته كثيراً من المعاني والتأويلات الفلسفية ومن بين هذه المعاني ما توصل لها الباحث من قراءة النص فمثلاً عند ذكر ابن طفيل حركة الشخص عند أخذه شيء بقبضة يده أي جسم من الأجسام فان الجسم يكتب الحركة من خلال تحريك اليد الحاملة له.

نستنتج من ذلك أنه كان يخاطب القارئ الأنموذجي الذي يتمتع بحصانة فكرية ومعرفية وموسوعية ومعجمية تؤهله لفهم النص الفلسفي. إنَّ القارئ الأنموذجي هو من يمتلك سلطة تمكنه من فهم النص، وتأويله والبحث في التساؤلات التي يطرحها ابن طفيل من خلال رسالة حي بن يقظان فإحدى هذه الأسئلة ما ذكره في الجزء الخامس من الرسالة بعنوان ((حي

(١) مصطلحات القارئ النموذجي في كتاب القارئ من الحكاية لامبرتو إيكو: ٣٢.

(٢) سورة يس: آية: ٨٢.

(٣) حي بن يقظان وسلامان وأبسال، تحقيق د. سيد ضياء الدين سجادي: ٦٣.

يتساءل كيف أدرك هذه الحقائق؟))[١]. ويجيب بعد ذلك المؤلف عن كيفية الإدراك الذي تتم بالروحانية "روحانية النفس: ((تنتهي إلى نتائج غير محسوسة فلابد وان تكون له قوة متميزة عن الجسم: هي الروح، لا تتصف بصفة من صفات الأجسام يردد ابن طفيل براهين ابن سينا الخاصة بروحانية النفس وبخلودها))[٢]، إجماع الفلاسفة على أن روحانية النفس وقرب الإنسان من الاتصاف بالصفات المبهرة من قوة الجسد أو دقة التفكير التي تميزه عن سائر الخلق جعلت متكئ يتكئ عليه الإنسان لخلوده في أذهان البشرية.

ثالثاً: القارئ المقصود:

من بين القراء جميعهم يبرز القارئ المقصود الذي يلفت انتباه المتلقي عند نظرته لنص أو عمل أدبي يجد شيئاً ما قد لمح لذهنه ليعرف ان المؤلف قصد شخصاً محدداً في قضية محددة داخل حقبة زمنية محددة. وفي حين أنَّ العالم (فيش) ينوه بتأثير النص على القارئ فإنّ (وولف) أهتم بالقارئ المقصود وإعادة بناء القارئ من خلاله والذي يقصد المؤلف، وقد تتخذ صورة القارئ المقصود أشكالاً عديدةً حسب توظيف المؤلف له، إذ قد يكون القارئ المؤول، أو قد تعلن عن نفسها عبر توقع معايير القراء المعاصرين وقيمهم وتخمينها أي من خلال فردنة الجمهور ومناجاة القارئ يتعين مقاصد الديالكتيكية أو مطالبة المتلقي بالأرجاء الإرادي للشك[٣]، لذا يعدّ القارئ متصدراً للموقف في عملية القراءة. إذ يعمل المؤلف على استدعاء المتلقي الذي يصوره المؤلف وقصده يتوجه إليه أثناء التأليف، بمعنى أنَّ صورته لن تنعكس في النص فحسب، إذ هي التي تؤدي دوراً في تحديد شكله النهائي وتسمح على قناعات وانتظار جمهوره المقصود إلا أنه في نهاية المطاف يبقى مجرد بعد واحد من أبعاد النص المتبقية والمتمثلة في بعد السارد[٤]، ((إن القارئ المقصود يتحول من نص إلى أخر،

(١) حي بن يقظان وسلامان وأبسال، تحقيق د. سيد ضياء الدين سجادي: ٦.
(٢) نفسه: ٦٥.
(٣) ينظر: فعل القراءة، مؤلف فولنغانغ إيزر: ٢٧-٢٨.
(٤) ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ١٢٨.

أنه يأخذ وجهة معينة لا يظهر بوجهة السفير في النص، إنه صنع المؤلف، وقد يأخذ شكل القارئ شكلاً غير محدد تحدده مهمة تقع على عاتق القارئ))[١]، وكأنه يؤلف لأجل القارئ.

ربما عجز القارئ الذي لا يحمل معرفة وفكراً وتجربة عملية للوصول إلى ما أراده ابن طفيل من مغزى بعيد المنال متخبئاً بين طيات الحديث وسطوره عند ابن يقظان ذاكراً مراحل تطوره تحت عنوان ((حي يرتدي جلود الحيوانات ويوصلها بعضها ببعض بالخيوط))[٢]، القراءات المتعددة لهذه العبارة في إطار نظرية التلقي نجد مؤلف الرسالة كان يقصد من كلامه هذا الكثير من المعاني والمقاصد والمضامين المتعددة كان يكون بقصد تعدد الأوجه للإنسان ما جعله يرتدي رداء جديداً يتقمص شخصية أخرى أو قد بينه للناس من حوله بقوله هو الشخص لم يختلف فقط ارتدى جلود الحيوانات وظهر بمظهر كانت الأماكن له دلالة ومواقف وقصدية واضحة في رسالة حي بن يقظان إذ كانت توجه رسالة (للقارئ) المقصود، وتعلمه بان الأماكن وعلاقتها الوطيدة بحي جعلته يتأثر ويؤثر بها، فمنذ الأزل ظهر المكان في القصص العالمية والعربية بوصفه عنصراً مهم من بين العناصر السردية الأخرى، فقد ذكر الغابات والجبال والصحارى والكهوف منذ فجر التاريخ وتأثر الإنسان فيه كما ذكرها شعراء العصر الجاهلي بمصطلح (الأطلال) الذي اندمج فيه الشاعر ونسج فيه أفكاره وصياغة شعره[٣]، يوجه ابن طفيل المكان الذي تربى به (حي بن يقظان) موضحا للقارئ المقصود صعوبة العيش وسط هذه الأدغال والوحوش في جزيرة نائية من جزر الهند قرب خط الاستواء، كل هذا يجعل المتلقي المقصود في حالة من الترقب والتأهب والدهشة والاستغراب كيف لهذا الطفل ذي البشرة الرقيقة والعظام الدقيقة العيش في هذا الحال؟

أجاب ابن طفيل في رسالته عن هذه التساؤلات التي طرحها القارئ المقصود مفسراً ملاءمة الظروف واحتضان الطبيعة له إذ يصف الجزيرة بقوله هي: ((جزيرة من جزر الهند

(١) مصطلحات القارئ النموذجي في كتاب القارئ في الحكاية لامبرتو إيكو: ٢٧.

(٢) حي بن يقظان وسلامان وأبسال، تحقيق د. سيد ضياء الدين سجادي: ٤٤.

(٣) ينظر: سميائية المكان في قصة حي بن يقظان لابن طفيل، (شهادة الليسانس): ٣١.

التي تحت خط الاستواء وهي الجزيرة التي يولد بها الإنسان من غير أب ولا أم وبها شجرة تثمر نساء وهي التي ذكرها المسعودي إنها جزيرة الواق واق لأن تلك الجزيرة اعدل بقاع الأرض هواء وإنما لشروق النور الأعلى استعداداً))[١]، هنا عرف القارئ المقصود إمكانية بقاء هذا الولد الصغير في جزيرة الوقواق على قيد الحياة.

رابعاً: القارئ المغترب

هاجس الاغتراب في رسالة حي بن يقظان:

الاغتراب لغة:

هو مصطلح مأخوذ من الجذر اللغوي (غَرَبَ) ويقال (غرب السيف) أي حدّه، واستغرب الرجل اذا بلغ حدّه الأبعد من الضحك فالغربة هو الحد من كل شيء[٢]، وهو الانتهاء عنه، والابتعاد، أما الاغتراب والغربة فهو الابتعاد والبعد والفراق أي النزوح عن الوطن والتغرب ويقال: غربة الدهر: أي اغتراب عن وطنه، اذا ابتعد عنه، يقال: الرجل غريب اذا كان مسافر أي بعيد عنه وطنه غريب والمرأة غريبة[٣]. واغترب الرجل اذا بعد عن أهل بيته وتغرب.

المعنى الاصطلاحي للاغتراب:

أول من قدم لمفهوم الاغتراب بوصفه مصطلحاً أدبي هو المستشرق (فروم) إذ عرف الاغتراب على انه[٤]: ((ما يعانيه الفرد من خبرة الانفصال عن وجوده الإنساني وعن مجتمعه وعن الأفعال التي تصدر عنه، فيفقد سيطرته عليها وتصبح متحكمة فيه فلا يشعر بأنه مركز لعالمه ومتحكم في تصرفاته)) [٥].

(١) حي بن يقظان، ابن طفيل: ٧.

(٢) ينظر: معجم مقاييس اللغة: ٧٣.

(٣) ينظر: لسان العرب، أبو ابن منظور: ٦٣٩.

(٤) ينظر: ظاهرة الاغتراب في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام: ٦.

(٥) الاغتراب في الشعر العباسي القرن الرابع الهجري: ١٩.

يعد مفهوم الاغتراب مفهوماً فلسفياً إذ تعددت وجهات النظر الفلسفية فيه وان الاغتراب الحديث لا يأتي إلا نتيجة لمكونات فلسفية متعددة أولى هذه المكونات وأهمها هي نظرية العقد الاجتماعية إذ تعد نظرية (العقد الاجتماعي) المصدر الفلسفي الأول، الذي يجعل استعمال مفهوم (الاغتراب) من الفيلسوف (هيجل) إذ تقوم هذه النظرية على مبدأ تعاقدي (التخلي) وتنشأ عملية تعاقد بين الأفراد والسلطة[١]، فجاء مفهوم الاغتراب أحد مفردات نظرية العقد الاجتماعي.

يتجلى مفهوم الاغتراب بشكل واضح بين سطور (رسالة حي بن يقظان)، فالاغتراب هو مرض أصابه منذ الطفولة إذ وجد نفسه وحيداً في جزيرة مهجورة بين الحيوانات، إذ ورد في نص رسالة حي بن يقظان عن الفلاسفة العرب وهم (ابن سينا وابن طفيل والسهروردي وابن باجة) هو مصطلح الاعتزال أو العزلة والمنعزل اجتماعياً (أي المغترب)، وهو مصطلح ينطبق على (حي بن يقظان)، فهو وحيد منعزل مكانياً من غير إرادته ولا رغبة منه كما في حي بن يقظان الذي أرضعته الظبية إذ عاش معظم سنين حياته في جزيرة مهجورة غير مأهولة بالكائن الإنساني[٢]، لذلك يعد حي مغترباً.

أنواع الاغتراب:

للاغتراب أنواع وأنماط مختلفة تبعاً لحالة المغترب وما يجري عليه من معاناة، فلم يكن أمر الاغتراب مقصوراً على الجانب النفسي الأدبي حسب، بل هنالك أنواع متعددة من الاغتراب أهمها[٣]:

١. الاغتراب الاجتماعي
٢. الاغتراب النفسي
٣. الاغتراب الديني
٤. الاغتراب المكاني والزماني

(١) ينظر: ظاهرة الاغتراب في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام: ٦.
(٢) ينظر: الاغتراب في مدونة حي بن يقظان،(بحث منشور): ١٣.
(٣) ينظر: ظاهرة الاغتراب في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام: ١٨.

سنتناول الأنواع التي تجسدت في نصوص رسالة حي بن يقظان، ومر بها (حي) وشعر بمرارة الاغتراب وصعوبته.

لا شك في أن حي بن يقظان مر بالكثير من المراحل الصعبة في حياته لا يستطيع اي منا تحملها فكانت ظاهرة الاغتراب تعصف بحياته منذ ولادته وخلال نشأته وحتى بعد أن كبر وأصبح فيلسوفاً وفقيهاً ، لم يكن كغيره من الفلاسفة والعلماء العرب لاختلاف ظروف المعيشة ومن أهم ما مر به (حي ابن يقظان):

أولاً: الاغتراب الاجتماعي

هو أحد أهم أنواع الاغتراب وفيه يصاب الإنسان بإحباط من مجتمعه الذي يعيش فيه، ربما يكون السبب وراء الإحباط مخزون اللاوعي الذي استقر في نفس هذا الإنسان ومن ثم يجد ذلك المخزون لا يتوافق مع طبيعة المجتمع الذي يعيش فيه الأمر الذي يخلق شيئاً من الاختلاف والتغاير، فيلجأ الإنسان في ذلك الوقت إلى الابتعاد عن مجتمعه والانعزال[١].

ويتعلق الاغتراب الاجتماعي بحياة الفرد والتوافق بينه وبين المجموعة الاجتماعية التي ينضوي إليها، إن لم يجد توافقاً فلا شك انه سيحس بأنه غريب ضمن هذه المجموعة بخاصة إذا كان ذلك الاطار الاجتماعي لا يلبي لهذا الفرد كافة رغباته الاجتماعية، ولا يؤدي له الدور الذي يصبو اليه لتحقيق ذاته، وإنجاز كيانه الاجتماعي الذي ينمو نحوه ويتجه إليه[٢].

كان ذلك واضحاً في نصوص رسالة حي عندما جاء برسالة أراد إبلاغها إلى أهل أبسال عن وجود من هو واجب الوجود (الله جل جلاله)، إلا انهم جابهوه بالرفض والتنكيل وعدم الاستجابة، ما عصف في ذهنه عدم توافقهم معه ما الجأه للعزلة مع ثبات معتقده والإيمان بخالق الكون.

عاش حي بن يقظان غربة اجتماعية، إذ كان يسكن جزيرة نائية لم يسكنها إنسان فكان غريباً بين الحيوانات لم يجد له أنيساً يأنس وحدته سوى أمه الظبية التي حاولت أن تعلمه

(١) ينظر: الاغتراب وأزمة الأنسان المعاصر: ٣٢.

(٢) ينظر: ظاهرة الاغتراب في شهر مخضرمي الجاهلية والإسلام: ١٩.

كثيراً عن حياة الغاب والتعامل مع من حوله من الحيوانات والوحوش المفترسة. حاول أن يتأقلم مع تلك الأجواء رغم غربته الاجتماعية.

نجد ابن طفيل وصف أجواء تعلقه بالظبية وغربته عن الأخرين في نص رسالة (المحاكاة غريزة الإنسان والحيوان) بقوله: ((فما زال الطفل مع الظباء على تلك الحال، يحكي نغمتها بصوته، حتى لا يكاد يفرق بينهما، وكذلك كان يحكي جميع ما يسمعه من أصوات الطير وأنواع سائر الحيوانات، محاكاة شديدة لقوة انفعاله لما يريده، واكثر ما كانت محاكاته لأصوات الظباء في الاستصراخ والاستئلاف والاستدعاء والاستدفاع))[١]، يبقى بن يقظان يعاني من الوحدة لكونه يعيش غربة بين كائنات ليست من بني جنسه.

ثانياً: الاغتراب النفسي:

يرتكز الاغتراب النفسي على عنصرين لا يمكن أن يحدث بدونهما، الأول: الذات، والثاني: الواقع: إذ إن الذات هي التي تمارس ضدها الاغتراب، في حين أن الواقع هو مسرح أو مكان الاغتراب ذاته[٢]، أي يكون الصراع النفسي قائماً بين الذات والموضوع.

وهنالك عوامل عدّة تقود إلى الاغتراب النفسي، منها انفصال الشخص عن ذاته، وهذا الانفصال الداخلي الذي يقع على ذات الشخص من شأنه أن يؤدي إلى اغتراب داخلي، واضطراب واقعي ضمن حياة الإنسان الداخلية، ما يؤدي لوقوع تناقض كبير بين الذات الواقعية التي يعيشها الإنسان هو والذات المثالية، الأمر الذي يدفعه الى الشعور بالاضطراب والعجز وهو ما ينتهي به إلى الاغتراب[٣]، وبسبب ذلك اضطرب الفرد والتجأ إلى العزلة والتفرد.

مر بن يقظان باغتراب اكثر صعوبة من الغربة الأولى، فكان الاغتراب النفسي هاجساً من الحزن عندما فقد أمه الظبية، صدم بوفاتها صدمة عزلته عما حوله لكنه على الرغم من

(١) حي بن يقظان وسلامان وأبسال، تحقيق د. سيد ضياء الدين سجادي: ٣٣.

(٢) ينظر: أزمات الشباب النفسية: ١٦.

(٣) ينظر: الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر: ٤٦.

ذلك الحزن والأسى استثمر الوحدة والألم ليكتشف ما جرى على أُمه الذي جعلها تفارق الحياة؟ وأصبح فقده لأمه اقوى دافع لتطوير نفسه بالفطرة، وبحثه عن أمور لم تكن في الحسبان، من بينها الفلسفة، والطب، والهندسة والفلك، لقد وظف ابن طفيل الاغتراب النفسي في رسالة حي توظيفاً مرموقاً يرشد قراء الرسالة الى استثمار أوقات حياتهم على الرغم من الأوجاع والألم ليصلوا لما يخلدهم من علم ينتفع به عبر الأزمان، ((ويظن حي أن المرض الذي أودى بأمه كان كامناً في صدرها فيهديه تفكيره إلى شق صدرها مستعملاً في ذلك حجراً حاداً، وتكون هذه العملية البداية لمعرفة جديدة خطيرة بالنسبة لحي، فمنها يكتشف القلب الذي فيه مركز الحياة، ويستنتج إن هناك شيئاً خفياً فارق الجسد، وهذا الشيء الخفي هو الذي يكوّن الذات)) [1]، بذلك وظف حي غربته النفسية لبناء ذاته وتحصين نفسه بالعلم والمعرفة واكتشاف ما حوله وصولاً إلى نهاية الكائنات بالموت نهاية محتومة التي لا مفر منها.

ثالثا: الاغتراب الديني

على الرغم من فطرة حي بن يقظان وظروف معيشته الصعبة، لكنه لم يغفل التفكر والنظر بدقة والبحث عمن هو واجب الوجود مستعيناً بقدرته العقلية والبدنية لاكتشاف خالق الكون، ونظراته التأملية لسائر المخلوقات والتفكر في السماء ومن بناها والأرض ومن أمدها كلاً كان في مسارات منتظمة وفلك سيارة، ذكر ابن طفيل ذهول حي وتعجبه لما رأى من أعجاز في خلق الرحمن كل ذلك كان دافعاً لبناء منظومة تواصلية بين ما كتب على يد ابن طفيل وبين قراء ومتلقي هذه الرسالة شعور في غاية الدهشة يجعل القارئ متقصياً معرفة ابن يقظان وإيمانه بخالق الكون.

تستند قصة حي بن يقظان ((إلى فكرة خيالية لا تنتمي الى مكان ولا الى زمان ولكن فائدة عظيمة جناها الفكر العربي منها ، وهي الجمع بين العقل والدين ، والارتقاء بالعقل من

(١) الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه: ٦٩١.

المحسوس الى المعقول ، لمعرفة العالم ، ومعرفة الله معرفة حدسية كشفية الهامية ذاتية ، الغاية التي وصل إليها ابن طفيل بأسلوب أدبي بليغ)) (١).

لذا توصل حي إلى أن الله هو السبب الأول الذي تنتهي إليه علة العلل والمعلولات، وهو والفاعل حسب تعبير ابن طفيل، أي هو الفاعل المريد(٢)، إذ يقول ابن طفيل: ((فلما لاح له [أي: حي] من امر فاعل ما لا له على الإجمال دون تفصيل حدث له شوق حثيث إلى معرفته على التفصيل وهو بعد لم يكن فارق عالم الحسن فجعل يطلب هذا الفاعل المختار))(٣)، لذا كانت مسيرة بحث ابن يقظان عن علل الوجود ناتجة عن معرفة ودراية وتقصي حقائق الكون وكيف تسير المنظومة الفلكية وفق ترتيب وتنظيم وبدقة متناهية إلا وهو "الفاعل المختار" خالق الكون الله عز وجل.

رابعاً: الاغتراب المكاني والزماني:

وهو عنصر مهم بالنسبة لمتلقي النص، إذ يكتشفه القارئ من قراءته للنص والولوج في أحداثه الداخلية، ومثال ذلك شعراء الأندلس فلاسفتها الذين ترحلوا عن البلاد العربية في اثناء فتح الأندلس، وكانوا يرون في غربتهم تلك غربة مكانية فظهر طابع الحزن على أشعارهم واخذوا يناجون تلك الورود والرياحين التي تذكرهم بتلك البقاع الأندلسية الجميلة وما ذلك إلا غربة مكانية يعيشها الكاتب(٤)، عند رحيله عن بلاده.

لكن عند ابن يقظان يعد تغربه منذ ولادته أي منذ أن جاء إلى الدنيا وهو يعاني من الاغتراب النفسي لكونه فارق أمه حين ولادته لم يرتو من لبنها ولم يغترف من حنانها شيئاً.

وهو من اهم أنواع الاغتراب وأبرزها في رسالة حي بن يقظان لأن واقع معيشته ونشأته في مكان لم يكن من اختياره، الأمر الذي جعله يشعر بالاغتراب إذ عاش وحيداً دون أسرة

(١) القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري ،وضحى يونس ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٦: ٧٣.

(٢) ينظر: فلاسفة الأندلس: ٣٦-٣٧.

(٣) حي بن يقظان: ٦٥.

(٤) ينظر: تاريخ الأدب الأندلسي عصر المرابطين والموحدين: ١٩٨.

تحتويه كان يعتمد على نفسه لحصوله على متطلبات المعيشة ولم يجد أحداً يرشده من بني البشر، توجب عليه حماية نفسه والحذر ممن حوله وقد ((اتخذ من أغصان الشجر عصياً، سوى ارأفها وعدل متنها وكان يهشُّ بها على الوحوش المنازعة له، فيحمل على الضعيف منها، ويقاوم القوي منها))[١]، وبذلك تمكن من دفع الأذى عن نفسه.

يبدو أن حياً بحث بنظرة فاحصة عمن يشابهه لكنه لم يجد بينها شبيهاً له ((غير انه كان ينظر إلى أشخاص الظباء كلها فيراها على شكل امه وعلى صورتها، فكان يغلب على ظنه أن كل واحد منها إنما يحركه ويصرفه شيء هو مثل الشيء الذي كان يحرك امه ويصرفها، فكان يألف الظباء ويحن إليها لمكان ذلك الشبه))[٢]، مع ذلك يبقى هاجس نفسي في داخله يجعله في حالة اغتراب وصراع مع نفسه، وتساؤلات بينه وبين نفسه يا ترى لِمَ أنا وسط هذه الكائنات وهل هنالك من يشابهني؟ باحثاً عمن يؤنس وحدته ويأتلف معه، وأين سيكونون لأنه ظل كثيراً يبحث ويفتش في أرجاء الجزيرة لم يجد أحداً سواه ، المكان يخلو من وسائل العيش فكيف يصل إليه البشر؟ بل كيف يقاوم تضاريس الحياة في وسط الغاب، لم تكن البيئة ملائمة للسكن على متن تلك الجزيرة، لذا فهي بيئة اغتراب مكاني بالنسبة له.

القارئ المغترب[٣]

تختلف قضية الاغتراب عن القارئ المغترب إذ إن الاغتراب للرجل هو العيش في مكان بعيد عن أهله أو في وطن آخر غير وطنه ، أما القارئ المغترب فهو القارئ المنفرد المنعزل الذي يذهب في خياله بعيداً للولوج في حيثيات النص الإبداعي وقد ذكر الناقد علي هذيلي أن القارئ المغترب ((هو القارئ المتحرر من العادات الذهنية وفي التصورات اليومية للأشياء وقائع كانت أم نصوصاً أم خطابات وعليه يبعد كل شيء عن النص، فالنص كائن قائم بذاته، هو الذي أوجد نفسه، وهو الذي سيوجد قارئاً على مقاسه وعليه أيضاً أن يعزل

(١) حي بن يقظان وسلامان وأبسال، تحقيق د. سيد ضياء الدين سجادي: ٣٤.
(٢) نفسه : ٤٠.
(٣) ينظر: التفكيك والتلقي: ١٨٢.

نفسه عن المحيط الخارجي ويتخيل نفسه غير موجود فيه، فالوجود الحقيقي له وحده، أما النص فهو رفيقه في حالة الاغتراب والاغتراب عن الحياة والمعنى والإنسان والطبيعة))[١]، لذا أصبح النص أحد أهم رفاق رحلة الإنسان الاغترابية.

أعطى الشكلانيون أهمية واضحة لمفهوم التغريب (Singularisation) ((وهو من اهم المصطلحات التي استعملها الشكلانيون من بين المفاهيم التي قامت عليها الشكلانية الروسية ويعني جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية وإبعادها عن الألفة والعرف...)) [٢]، تركز مفهوم الاغتراب أو التغريب عند الشكلانيي عدم معرفة الفرد للأشكال الأدبية.

يؤدي الباحث في هذه المرحلة دور القارئ المغترب الذي يحلق في مخيلته بعيداً عن الواقع متعايشاً مع الأجواء والظروف التي عاصرها ابن يقظان منذ وجوده في الغابة برعاية الظبية، تاركاً كل ما حوله ليتقمص وضع الاغتراب ثم يقرأ النص للبحث عن وجوده إلى أن يذوقَ مرارة الاغتراب.

يلتزم القارئ المغترب بأهم عناصر الاغتراب ومن بين هذه العناصر هي ((الغياب لا الحضور عن غياب المدلول وحضور الدال ولكنه حضور لن يتجاوز الثنائيات الضدية التي ينفي بعضها بعضاً... وهكذا يحتاج إلى بعض الاغتراب حتى يتأسس فنياً، ومن ثم تصبح كلمة التوازي ذات قيمة لأنها تصور علمين متوازيين غير متداخلين على الفن وعالم الحياة، وعلى المرء أن يختار بينهما فاذا اختار النص فلا بد ان يعتزل الحياة ففي مقابل جماليات المحاكاة والتعبير والانعكاس تقف جماليات التوازي لتحرر القارئ من سطوة البحث المستمر عما يقف خارج النص: ((الأخلاق العامة الذات الفردية المجتمع الطبقي))[٣].

(١) التفكيك والتلقي: ١٧٢.

(٢) استراتيجية التلقي في ضوء النظرية الشكلانية : ٦٩.

(٣) التفكيك والتلقي : ١٧٢-١٧٣.

يعد تفاعل المتلقي مع النص والتداخل والتأثير في لغة النص هو احد مؤهلات القارئ (المتلقي) النص الأدبي لإنتاج نص جديد ربما يكون اقوى حبكة واشد سبكاً وأروع رؤيا لان المتلقي الواعي المبدع الذي يمتلك مؤهلات القراءة والوعي الفكري والمعرفي له قدرة على إعادة إنتاج النص والتأثير فيه وانعزاله عن العالم الخارجي والغوص في حيثيات النص والعالم الداخلي له.

والقارئ المغترب تتبادر في ذهنه الكثير من التساؤلات أهمها: هل حي بن يقظان مولود اعتيادي؟ كيف وصل إلى هذا المكان المهجور دون أن يحصل له احد الحوادث الطبيعية التي تؤدي بحياته للهلاك؟ كيف له أن يكمل حياته وهو وسط حيوانات شرسة؟ أم كيف تكيف جسده لمثل هذه الطبيعة القاسية؟

هذه التساؤلات كلها ترحل القارئ المغترب للبحث عنها فيجد في نص ابن طفيل مسوّغاً لمثل هذه التساؤلات، إذ يقول: ((وأما الذين زعموا انه تولد من الأرض، فانهم قالوا إن بطناً من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مر السنين والأعوام حتى امتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس، امتزاج تكافؤ وتعادل في القوى، وكانت هذه الظبية المتخمرة كبيرة جداً ، وكان بعضها يفضل بعضاً في اعتدال المزاج والتهيؤ لتكون الأمشاج، وكان الوسط منها اعدل ما فهيا واتمه مشابهة بمزاج الإنسان، فتضمخه تلك الظبية وحدث فيها شبه نفخات الغليان لشدة لزوجتها. وحدث في الوسط منها لزوجة ونفاخة صغيرة جداً منقسمة بقسمين بينهما حجاب رقيق، ممتلئة بجسم لطيف هوائي في غاية الاعتدال اللائق به، فتعلق به عند ذلك الروح الذي هو من امر الله تعالى وتشبث به تشبثاً يعسر انفصاله عنه عند الجسد وعند العقل، ... تبين إنها بمنزلة نور الشم الذي هي دائم الفيضان على العالم))[1].

يغترف القارئ الدهشة والمعلومات الغريبة عن الواقع ويعيش بين سطور هذه الرسالة المليئة بالتغرب والغربة والاغتراب والتشظي البعيد عن الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعاصره القارئ. ويعد الاعتزال هو أحد معاني الاغتراب أو مصطلحاته ويقال للرجل (اعتزل

(١) حي بن يقظان وسلامان وأبسال، تحقيق د. سيد ضياء الدين سجادي: ١٧.

ومنعزل)، أي: ((ابتعد واصبح بعيداً عنهم والبعد عن الأوطان هو اغتراب، ومن بين النصوص التي ذكرها ابن طفيل في رسالة حي هو" يرد جميع صفات واجب الوجود (الله) إلى ذاته: فمثلاً علم الله هو هو وقدرته هي هي، وهذا هو رأي المعتزلة في الصفات))[1]، وضع رأي المعتزلة في الصدارة إذ إن الاغتراب والذي يسلك طريقه اكثر المتصوفين والمعتزلة هو يقرب البعد من البحث والتدقيق في الخلق ومعرفة قدرة الخالق...

(١) حي بن يقظان وسلامان وأبسال، تحقيق د. سيد ضياء الدين سجادي: ٧٩.

المبحث الثاني

تمظهرات الأداء الفني في رسالة "حي بن يقظان"

وظيفة النص في نظرية التلقي

النص: رسالة إبداعية يتلقاها القراء أو الجمهور بوساطة فعل الإرسال، أو الإصغاء وعرف النص اصطلاحا عند العديد من النقاد فمنهم تعريف نصر حامد أبو زيد إذ عرف النص بأنه ((الوسيلة الإبلاغية التي يشترك فيها طرفان مرسل، ومرسل إليه، والنص بمثابة رسالة بينهما))[١]، ويرى الناقد حبيب مؤنسي: ((أن القراءة والتلقي هي أهم أسس النص ومرتكزاته، إذ كلما كان فعل القراءة تفكيكياً تشريحياً يتمرس للولوج في النص ومعرفة خفاياه ومكانته كلما زاد كشف حقيقة هذا العمل الأدبي الذي جعله الناقد عملا للمتعة واللذة))[٢]، لذلك أصبح كاتب النص يضع في مخيلته القارئ قبل البدء بعملية التأليف.

وعرفه عبد العزيز حمودة بأنه ((نسيج من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها))[٣]، وللنص الأدبي الصدارة في العمل الإبداعي ونظرية الاتصال فقد سبق ظهور نظرية التلقي بكثير، وكان للنص الذي فهم في المعتاد على أنه العمل الأدبي والفني الكلامي في السيادة العليا[٤]، ((فقد حل العمل الفني الموضوعي الأدبي ذو البنية المتفردة والمعنى النهائي المفرد جملة متنوعة من النماذج ويكون فيها جوهر العمل كشف لتاريخ لا يتحمل مطلقة في الوقت الذي يتشكل في معناه عن طريق التفاعل بين النص والقاري)) [٥].

النص مفهومه وحدوده

وردت لفظة (نص) في لسان العرب بقوله: ((بلغ الشيء نصه أي منتصاه ونص الحديث أي رفعه، ...ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض))[٦]، أما في القاموس

(١) مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن) : ٢٩-٢٧.

(٢) ينظر: نظريات القراءة في النقد المعاصر،: ٥.

(٣) المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك : ٢٦٦.

(٤) ينظر: نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، روبرت هولب: ٢١٩.

(٥) نفسه : ٢١٩-٢١٧.

(٦) لسان العرب، ابن منظور، مادة (نص): ١٤/ ٢٧١.

المحيط فيعني النص المنتهي والاكتمال[١]، إذ يذكر بذلك مستشهداً بقول الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام): ((إذا بلغ النساء نص الحقاق أو الحقائق فالعصبة الأولى وإذا بلغنا الغاية التي عقلنا فيها على الحقائق وهو الخصام))[٢]، ومن ذلك نستخلص أن ما تدل عليه لفظة (نص) هو الكمال، أو الاكتمال، والاتضاح والإظهار.

أما مفهوم علم النص اصطلاحا: فهو كلمة لاتينية (Texeus) أتت من فعل النص (Texere) وتعني في العربية (النسيج)، إذن فالنص يساوي النسيج [٣]، إذ ((هو النسيج لما فيه من تسلسل أفكار وتوالي معاني))[٤]، والنص عند الأزهر الزناد هو ((نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد هو ما نطلق عليه مصطلح نص))[٥]، لذلك يعد النص كالجسد الواحد مترابط الأعضاء.

وللناقد عبد الملك مرتاض هو وكثير من النقاد العرب وقفة على مصطلح النص ((إذ يمتزج رأيهم بشيوع المصطلح وحيرتهم في عدم وجود أصل لهذا المفهوم في المعاجم العربية القديمة))[٦]، على الرغم من ذلك فلم تقتصر دلالة النص على النص الأدبي، ((بل أصبحت تعبر عن الفنون الأخرى وعلوم متنوعة مقروءة كانت أم مسموعة بملكة الإدراك الثقافي، لذا ظهر مصطلح شامل لكل الفنون وهو النص الفني))[٧]، وينقسم النص على جانبين هما أولا: الجانب الموضوعي يشير إلى اللغة، وهي المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكرة المؤلف ويتجلى في استعماله للُّغة[٨]، وهناك الكثير من مباحث علم النص ومفاهيمه وأهميتها في دراسة النصوص وتحليلها والولوج في حيثيات أي (نص فني)،

(١) ينظر: القاموس المحيط، محي الدين الفيروزبادي: ١٦١٥.
(٢) ينظر: نفسه: ١٦١٥.
(٣) ينظر: مدخل إلى علم النص : ١٩.
(٤) نفسه: ٢٠ .
(٥) نسيج النص، بحث في ما يكون به ملفوظ نصة: الأزهر الزناد: ١٣
(٦) ينظر: مدخل إلى علم النص: ١٨.
(٧) ينظر: من أكناف النص الأدبي، أمشاج التخلق وخمائل التكوين: ١٦
(٨) إشكاليات القراءة وآليات التأويل : ١٣.

أدبي كان أم علمي وكذلك في حيثيات الاتساق[١]: (الاتساق، الانسجام، تماسك النصي، القص، والقصدية، المقامية، والتناص).

مستويات قراءة النص:

يمر القارئ بمراحل عديدة من مستويات القراءة عندما بوجه النص الأدبي شعرا كان أم نثراً)، ومن أهم هذه المراحل هي:

١. القراءة الاستكشافية (أو العمودية) [٢]:

تتبلور القراءة العمودية للنص لدى جميع القراء، فهي قراءة الوهلة الأولى، أو النظرة الأولى للنص الإبداعي، فهي تركز على ((استيعاب المادة اللغوية كلها ثم تعيد ربط أجزائها في علاقة جديدة، والقارئ هنا يكون معنياً بالتراكيب الداخلية للعمل الأدبي ومستعيناً بنماذج الأفكار والصور المتكررة فالخطوة الأولى للقراءة النصية هي إهمال المعنى وإهمال المبنى، فلا اعتبار لما يطرحه النص من مشاكل اجتماعية أو خلافية لكن المهم هو كيف عالجها النص فنياً حتى يغدو النص غاية بحد ذاته))[٣]، لذا تعد قراءة الباحثة (سُعدى محمد إبراهيم الزهراني)[٤]، لنص رسالة ابن يقظان هي قراءة عمودية استكشافية تعنى بالمادة اللغوية، والتراكيب البلاغية إذ كان تركيزها على الفنون البلاغية داخل نص الرسالة اكثر من القضايا الأخرى التي تناولها ابن طفيل في النص، لما وجدت فيها من دقة لغوية وعناية بالألفاظ والتراكيب داخل منظومة النص.

والتفتت الباحثة إلى مقارنة الرسالة بالقصص التاريخية ومنها: ((كليلة ودمنة للفيلسوف بيدبا، رواية التوابع والزوابع لابن شُهَيْد الأندلسي، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري))[٥]، إذ

(١) ينظر: مدخل إلى علم النص : ٨٠-١٠٠.

(٢) ينظر: القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر: ٤٧.

(٣) القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر : ٤٧.

(٤) ينظر: قصة حي ابن يقظان (دراسة أدبية بلاغية) : ١-٤.

(٥) نفسه : ١٢.

حفظها التاريخ لما تتماز به من العناصر القصصية المهمة، وكانت قصصا متباينة فمنها ما هي طويلة، وأخرى قصيرة استهوت أذهان المتلقين آنذاك لما تحمله من أبعاد خيالية إبداعية رائعة(١).

٢. القراءة الاستنتاجية (إنتاج النص):

وهي إحدى أهم مستويات التلقي لدى القراء، ومتلقي النص الأدبي وقد فصل القول فيها الكاتب والناقد (محمد عزام) قائلا: ((هي الوقوف عند حدود التلقي المباشر وتجتهد في أن يكون هذا التلقي بأكبر قدر من الأمانة))، أي بأقل تدخل ممكن، وهذه القراءة تحاول أن تخضع نفسها للنص، فتبرز ما يبرز، وتخفي ما يخفي لتقدم لنا صورة طبق الأصل عن المقروء، أي تعبيراً مطابقاً لوجهة النظر الصريحة التي يحملها، وهذا ما نجده كثيراً في الكتب المدرسية والمؤلفات الجامعية، (الأكاديمية)، ((وهي قراءة ذات بعد واحد، لكونها تحاول أن تتبنى نفس البعد الذي يتحدث عنه صاحب النص))(٢)، فإن سيد الموقف في العمل الأدبي هو قارئ النص.

٣. القراءة التأويلية:

وهي لا تتوقف عند حدود التلقي المباشر، بل تسهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها الخطاب، فهي لا تقبل الوقوف عند حدود (العرض)، و(التلخيص)، و(التحليل)، بل تتعدى ذلك إلى إعادة بناء الخطاب بشكل يرضيها فهي قراءة ذات بعدين: بعد يتحّدث عنه الكاتب، وبعد يتحدث عن القارئ، وتكون القراءة (ناجحة) عندما تستطيع توظيف البعدين معا، في إنتاج بناء واحد منسجم، متماسك.

٤. القراءة التشخيصية:

وهي التي تقترب من روح التفكيك، وفيها يقول: ((إننا نحاول أن نسهم بوعي وتصميم في إنتاج مقروئنا، مقرؤنا ليس ما يقوله النص، بل، التي لها يقول))(٣)، وإذ يرفض الجابري

(١) ينظر: قصة حي بن يقظان (دراسة ادبية بلاغية تحليلية): ١٢.
(٢) التلقي والتأويل (بيان رسالة القارئ في الأدب) : ١٤ .
(٣) نفسه : ٦٤ .

القراءتين السابقتين، فإنه يقترح هذه القراءة للخطاب العربي الحديث المعاصر، واجل تفكيكه، والكشف عن تهافتهِ وتقديم تناقضاته ونقائضه والمهم في هذا الخطاب، ليس مضمونه الأيديولوجي ولا محتواه المعرفي، وإنما علامات العقل التي ينتجها وتشخيص هذه العلامات، ومن الواضح أن هذه القراءة تعمد إلى المزدوجة بين المعالجة البنيوية والتحليل التاريخي...[١].

ونوه محمد عزام على ما يقع به الملتقي أو الباحث في مستويات القراءة من اللبس والتوهم والخلط بين الأنواع، لكون هذه القراءات هي جزر متباعدة لا يمكن أن تلتقي، أو تتداخل لما يوجد من تشابه والتقاء ممكن بين جميع هذه المستويات، لكن بمقدور الناقد اللبيب التمييز بينهما من خلال هيمنة أحدهما على الأخرى [٢]، وهذا ما أراد توضيحه الناقد محمد عزام.

بحث الناقد (محمد عزام) في أثر النص داخل اطار نظرية التلقي (التقبل)، فذكر فضلا القول مبتدءاً بسؤاله عن حضور القارئ داخل النص الأدبي إذ يقول: ((كيف يمكن للقارئ أن يحضر في النص؟))[٣]، وهذا ما أردنا أن نسلط الضوء عليه لنعرف مدى علاقة النص بالقارئ والعكس، ((أجاب ابرز مفهوم (الرأي التساؤلي) المأخوذ عن الظاهراتية والذي يعني التغلب على القارئ الخارجي في علاقته بالنص، وعلى جدلية الاستبقاء والاستمرار، فعندما نقرأ نصا نستمر في ادارك أحداثه وتقييمه بما يتناسب وتوقعات المستقبل، وإن حدث شيء غير متوقع يسبب لنا اعادة تشكيل توقعاتنا بما ينسجم مع ذلك الحدث وإعادة تفسير الدلالات التي استخلصناها مما حدث، وهكذا فإن (الرأي التساؤلي) يسمح للقارئ بالتجوال في النص، ناشراً تعددية المناظير الرابطة القادرة على إيجاد التوازن عندما يحدث انتقال، ويبني القارئ مفهومه العام من خلال قراءته، ويشارك في صنع (المعنى) للعمل الأدبي، من خلال عملية مراوحة بين تفكيك الخيال وإبداعه وتردد بين التدخل والمراقبة، لينتهي إلى

(١) ينظر: التلقي والتأويل : ٦٤.
(٢) ينظر: نفسه : ٦٤-٦٥.
(٣) نفسه : ١٠٦.

إنشاء هدف جمالي))[١]، وما ذكره محمد عزام في التلقي وأنواع القراءات والعلاقة بين النص والقارئ، كان له دورٌ مهم في تقدمه على باقي النقاد.

أما الناقد عبد الله الغذامي فقد بحث في النص متعمقاً في حيثياته ذاكراً أهم النقاد الغرب الذين أعطوا أهمية خاصة للنص وافردوا فيه مباحثاً وفصولاً، بعنوان ((أفق النص: نظرية القراءة تفسير الشعر بالشعر)[٢]، ونظر للأدب أو الوجود الأدبي على انه قائم على عنصرين (النص والقارئ) قائلا: ((لو حاولنا أن نتمثل الوجود الأدبي لما لمسناه إلا في حالة التقاء القارئ بالنص، فالأدب إذا هو نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ ومن هنا تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطوة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما...))[٣].

يجد الغذامي التواشج والترابط بين النص والقارئ منذ الأزل إذ لا وجود للنص دون قارئ يقف على ماهية النص ويعرف ثغراته. وكان (لتوردورف) أثره في وضع أيدينا على اهم القراءات وهي ثلاثة[٤]:

١. **القراءة الاسقاطية:** وهي نوع من القراءة التحقيقية والتقليدية لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والقارئ فيها يؤدي دور المدعي العام الذي يحاول فيها إثبات التهمة.
٢. **قراءة الشرح:** وهذه قراءة تلتزم بالنص ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط وتعطي المعنى الظاهري حصانة بها يرتفع فوق الكلمات؛ لذا فإن شرح النص يكون بوضع كلمات بديلة للمعاني نفسها، أو يكون تكريره ساذجاً يجتر الكلمات نفسها.

---

(١) التلقي... والتأويل: ١٠٩-١٠٧.

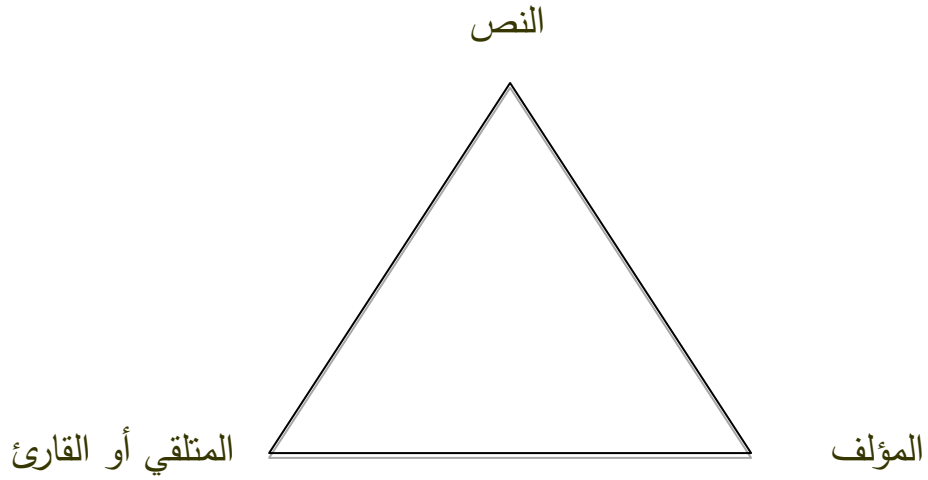
(٢) الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية، وتطبيق : ٩٩ .

(٣) نفسه : ٦٩.

(٤) نفسه : ٧٠.

٣. **قراءة شاعرية:** وهي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني وهنا النص عبارة عن خلية حية تتحرك من الداخل مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص، ولذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في نقطة الحاضر، وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنسان حضاري قويم.

والنص بوصفه رسالة كان مرتكزاً على دراسة (جاكبسون) للمخطط التواصلي فقد بين أثره وأهميته في الدراسة التحليلية المتعددة الجوانب سواء كانت بلاغية (أسلوبية) أم لغوية أم نحوية، إذ تعد دراسته للنصوص دراسة إحصائية تشمل التراكيب التي يفترض جاكسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني[١]، بذا نجد النص قد وضع رأس هرمه في مخططات التواصلية كما في الشكل الاتي [٢]:



الشكل رقم (١)

(١) ينظر: الخطيئة والتكفير: ٧٠-٧١.

(٢) ينظر: استقبال النص عند العرب : ١٤.

البنية الفينة لرسالة حي بن يقظان

لهذه الرسالة قدرة جمالية في سرد الأحداث من البداية إلى النهاية، إذ إن صلب هذه الرسالة هو الحديث عن معاناة حي وعن كيفية نمو الوعي لدى الإنسان وإمكانية وصوله إلى الحقائق العلمية والإلهية وحده عن طريق الملاحظة والتجربة(١).

فقد سعى ابن طفيل إلى تقصي سيرة المعرفة الإنسانية، والبحث عن الحقائق للكشف عنها بطريقة فنية أدبية، اتسمت الطرفة في البناء الجمالي والوصف السردي القصصي وترابط الأحداث داخل اطار الاكتشاف ومختلف المعرفة الإنسانية (٢).

تعد رسالة (حي بن يقظان) أهم الرسائل القصصية الحكائية التي ظهرت في العصور الوسطى إلى جانب حكاية الف ليلة وليلة فضلاً عن الاهتمام في الجانب القصصي آنذاك وانتعاش فن القصة وانتشاره بين القراء إذ عدت إنجازا فنياً مدهشاً في وقتها، ولا نزال نلاحظ هذا في معظم الدراسات الأدبية، وقد نالت الصدارة بفضل الفيلسوف العالم ابن طفيل وريادته في الحديث عنها(٣)، لما حملته من رمزية ورسالة أراد توصيلها لجمهور الأندلس آنذاك.

إن لتكرار القراءة في نص رسالة (حي) كفيل في كشف أهم قضية وهي أن شخصية (حي) جسدت لنا شخصية العالم الفلكي والطبيب الفيلسوف (ابن طفيل)، (لأن هذه الصفات رأيناها في حي أيضا، وبذلك نرى توحد القراءتين لقد اطلق عليها النقاد اسم القراءة الظاهراتية على القراءة الاستنساخية)، إذ ترصد أفعال الخطابات واستنساخها، للأحداث الجمالية الذوقية كما تتجلى في النص دونما تقويم نقدي(٤)، أي نقل الأحداث كما هي بنظرة جمالية.

(١) ينظر: أثر الحضارة العربية الإسلامية في الأدب الأوروبي، حي بن يقظان: ٤٩.
(٢) نفسه: ٤٩.
(٣) ينظر: نفسه: ٤٩-٥٠.
(٤) آليات التلقي في نصوص المختارات الشعرية، من منظور نظرية القراءة : ١١٩.

تحدث (آيزر) عن النص قائلا: ((هو طاقة كامنة لا تستفيد وهو يبني بمساهمة الآراء، وخلال (فعل القراءة باعتبارها عملية تفاعلية/ تواصلية)، بيد أنه لا يمكن تحديد هوية العمل الأدبي ببناء معناه فحسب، بل لا بد له من مبدأ التحقيق، الذي يرتبط بمبدأ مركزي في الفلسفة الظاهراتية هو مبدأ (القصدية)، وكذا كانت (الظاهراتية) منهجاً لوصف جوهر المفصلات الأساسية للتجربة التخيلية، فإن (القصدية) تعني أسبقية وعي الشيء على وعي الذات، ومن هنا يمكن القول إن النص ليس هو المعنى، بل هو الوسيط الضروري الذي تتمكن الذات من وعي ذاتها، وأن المعنى ليس سابقة على تحقيق (أي على تدخل القارئ)، وأن التحقيق يخرج المعنى من حالة السكون إلى حالة التجسيد)) [١]، وبذلك يفهم ما أراده الكاتب أو المؤلف. يخلص إلى أن هوية النص تحدد بالاعتماد على عوامل عدة ترشدنا لتلك الهوية ومن أهمها القصدية والتحقيق في تلك القصدية لمعرفة الهوية.

تنوع النصوص

يبدو أن تنوع النصوص كان قد شغل حيزاً ضمن أوساط القراء ومتلقي النصوص إذ لا يعطي للمتلقي برهة تفكير في الملل إذ يشد القارئ نحو النص الأدبي ويلفت انتباهه بتناول أنواع من النصوص التي تحمل في طياتها الكثير من الجوانب العلمية والفكرية، والأدبية، كان الانشغال الأساس لعلماء النص هو تصنيف النصوص إل أنواع عدّة حسب خصائص البنائية والمعجمية، إذ يسعى علم النص لوضع معايير اكثر دقة بتصنيفها على أساس مختلف النصوص والخطابات والمعادلات في هذا المجال ومن هذه التصنيفات هي[٢]:

أ. التصنيف على أساس وظيفي تواصلي:

يتمركز في هذه الوظيفة الاهتمام بالوظيفة اللغوية المهيمنة في النص، وأهم النقاد الغرب الذين رجعوا لهذا التصنيف هو (رومان جاكسون سنة ١٩٩٣) الذي يبين اختلاف النصوص حسب الوظائف ومنها[٣]:

(١) نظرية التلقي، محمد عزام، مجلة البيان، ع٣٣٠، ١ يناير، ١٩٩٨: ٤٣.
(٢) ينظر: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه : ١٠٥-١٠٩.
(٣) ينظر: نفسه : ١٠٩-١٠٧.

- **نصوص تهيمن الوظيفة المرجعية:** (La fonction referentile): وهي التي يأتي فيها عرض المعلومات أو الأخبار فهي نصوص إعلامية إخبارية بدرجة أولى.
- **نصوص ذات طابع تأثيري:** وهي التي يكون التركيز فيها على المتلقي من اجل إقناعه والتأثير فيه، وتكثر فيها صيغ الخطاب والطلب.
- **نصوص ذات طابع تنبيهي (phalique):** وهي تهدف أساسا إلى الحفاظ على استمرار التواصل ومراقبة مدى فعاليته ونجاعته، كما تولي عناية خاصة إلى تسلسل النص حتى يتمكن المتلقي من متابعته.
- **نصوص ذات طابع معجمي أو لغوي صرفي(melalinguistique la foncyion):** وهي أقرب الأنواع لرسالة حي بن يقظان ويكون التركيز فيها على الافصاح وأهم ما جاء في نص رسالة (حي) الإفصاح عن الطابع الإخباري أو الإعلامي لإعلام المتلقي عن نبأ ذلك الطفل الوحيد إذ كانت دراسة د. مصطفى الشكعة تنم عن ما هو إخباري إبلاغي، وفي بادئ كلامه عن الرسالة قال متحدثا عن (حي)، وهو: وليد من غير أبوين في جزيرة بعيدة نائية شبيهة بالصحراء القاحلة، مقفرة تعود إلى الجزر الهندية، قرب خط الاستواء ... إذ كان للعوامل الطبيعة والجغرافية اثر في تخمر الطين في درجة حرارة معتدلة مما أدى لتكوين (حي بن يقظان)[1]، لم يكن ذلك سوى تصور البعض من الفلاسفة والنقاد الذين ظنوا بتكون الوليد الصغير من التربة الخصبة في جزيرة الواق واق.

ومن ذلك يتضح للمتلقي الوظيفة المرجعية الإعلامية الإخبارية الإشهارية التي جاءت بنبأ ولادة ابن يقظان، فيفهم المتلقي حدوث أمر غير متوقع فيحدث التأثير بين المتلقي والنص، فتظهر الوظيفة الانتباهية لدى قارئ النص فيتولد لديه ما يسمى بالطابع:

التأثير ⟵ اتجاه النص.

(١) ينظر: الأدب الأندلسي: ٣٤.

مما يجعل الكثير من التساؤلات تتبادر في ذهنه باحثا عن صحة الرواية التي نقلت، يتسأل قائلا: هل صحيح يولد أنسان من الطبيعة أي من الطين؟ وهل صحيح ما جاء به الفلاسفة ومن بينهم ابن طفيل؟

وان كان صح ما تقل فلما لا تتكرر هذه الحادثة؟ وهل هي احد معجزات الخالق؟ حدثت لتبين للناس قدرته وقوته لرسوخ الإيمان في قلوبهم. وسيلة الاتصال من حيث وضوحها، وحسن أدائها لوظيفتها وتتجسد في شرح المتكلم وتبسطه لبعض عباراته أو كلماته

– **نصوص ذات طابع إنشائى (La function poetique):** وهي النصوص التي يكون الاهتمام فيها على الجانب الشكلي كتحسين التراكيب وانتقاء الكلمات لما يكسبها طابعاً جمالياً وفنياً مُميزاً. إذ كان تسلسل الأحداث عند ابن طفيل كفيلاً بتحقيق جمالية الترابط النصي بين عبارات نص الرسالة، إذ ذكر بادئ الأمر ولادة الصبي إلى أن بلغ عُمرَ الرشاد ثم المشيب بتسلسل دقيق ينقل القارئ الى عالم جزيرة (حي)، متتبعاً أدق التفاصيل التي يمر بها عند تربيته في وسط أجواء مختلفة عن الواقع المألوف، وذلك ما يضمن تواصل متلقي النص وتنقله في منعطفات الفلسفة والعلوم المتعددة... فإن غاية ابن طفيل تتبين في شد المتلقي ولفت انتباهه ، لكون الأحداث تسير في البحث عن من هو واجب الوجود، وهو الذات الإلهية، فكان كثيرا ما يطلب التقرب من الله والالتزام بالطاعات والطقوس العبادية لأنه يروم ((الوصول إلى ذلك المقام الكريم يزيد الذي عليه سهولة والدوام عليه يزيد فيه طولا بعد مدة حتى صار، بحيث يصل إليه متى شاء ...))[1]، إذ اخذ يحذو حذو الأجرام السماوية والمخلوقات الأخرى ليؤدي بعض ما كانت تقوم فيه هذه المخلوقات وعناصر الطبيعة بغية التقرب لله عز وجل.

ب. التصنيف السياقي أو المؤسساتي:

وهذا التنصيف ذو طابع اجتماعي إذ إنه يركز على الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها النص، وقد تمخض عن هذا التنصيف ما هو متداول حالياً من تمييز بين النصوص

(١) رسالة حي بن يقظان، أبو بكر محمد بن طفيل : ١١٠.

الإعلامية والدينية والإشهارية والإدراكية وغيرها كما هو واضح فكل نوع من هذه الأنواع بالإمكان رده إلى المؤسسة الاجتماعية التي يصدر عنها.

ج. التصنيف حسب العملية الذهنية الموظفة في النص:

أما التصنيف الثالث الذي يبدو في نظرنا، أكثر التصنيفات وضوحاً ودقة، فهو التنصيف الذي يميز بين أنواع النصوص حسب العمليات الذهنية أو العقلية التي توظف في النص اكثر من غيرها، كالاستدلال، والشرح، أو العرض أو السرد أو غيرها، وعليه فهم يميزون بين الأنواع الآتية:

- النص الحجاجي (Le texte argument tattif):

إن النية أو القصد في هذا النوع من الخطاب، هي تغيير اعتقاد يفترض وجوده لدي المتلقي باعتقاد أخر يعتقد المرسل أنه الأصح. وينطلق الحجاج في النص من مبدأ أن للقارئ أو السامع رأيه حول القضية المطروحة أو موضوع الكلام ويهدف في النهاية إلى الإقناع[١].

- النص الإعلامي (Le texte infarmatif)

إن الكناية في هذا في النوع من النصوص هي تقويم معلومات ومعارف حول موضوع معين يفترض أن المتلقي يجعلها أو ليست لديه معلومات كافية حوله[٢].

- النص السردي (Le texte arralif):

يحيل السرد على واقع تجري فيه أحداث معينة في إطار زماني معين يبين فيه الذي يحكي كيف تتحول الأحداث وتتطور عبر الزمن، وعادة ما يشتمل الخطاب السردي على ثلاث مراحل: الحالة الأولية (Letat initial)، التحولات الطارئة، والحالة النهائية(Letal Final)، ويشتمل أيضا على تدرج معين (uneprogression) تفرضه مجريات الأحداث وتعاقبها[٣].

---

(١) مدخل الى علم النص الادبي: ١٠٨.

(1) Combettes (B.) Quelques jalone pour unpralique textuelle de lecrit p. 781

نقلا عن كتاب (مدخل إلى علم النص الأدبي: ١٠٩).

(٣) نقلا عن: مدخل إلى علم النص: ١٩ . Biard (J., Denis (F). Didactique du texte litteraire.

ومن خصائص السرد كذلك اشتماله على قدر معين من المؤثرات الزمانية وكذلك على روابط جميلة (Connecteurs interphrastiques)، خاصة به مثل: بعد ذلك، وقبل ذلك، وثم[١]، كل ذلك يبين لنا تماسك النص وتراصف أنسجته ودقة تراكيبه.

- **النص الوظيفي: (Letexte descriplif)**

يعكس الوصف واقعاً فيه إدراك كلي وآني للعناصر المكونة لهذا الواقع، وكيفية انتظامها في الفضاء أو المكان الذي توجد فيه، وقد يكون الأمر متعلقاً بموجودات جمالية أو أشخاص أو بغيرها، ويمثل الوصف محاولة نقل الواقع بتفاصيله وجزئياته .

يقتضي من دارس رسالة (حي بن يقظان) الوقوف على أهم المنطلقات والمفاهيم للمتصوفين والصوفية التي تعد مفصلاً مهماً في رسالة ابن طفيل إذ نجده قد ربط القضايا الدينية التي ذكرها في رسالة (حي بن يقظان) بالزهد والصوفية، فإن التصوف بمفهومه المبسط ((هو ليس مذهبا محدود المعالم والمقاصد كالمذاهب الأخرى بل هو على تشابه مقاصده، ورسائله، يختلف باختلاف المتصوفين على قدر فطرهم ومبلغهم من العالم وأحوالهم إذ كان للوجدان فيه نصيب كبير، وللأحوال النفسية فيه أثر واضح))[٢]، كان للمتصوفة اثر واضح في رسالة حي بن يقظان.

والتصوف مثل أي مذهب آخر كانت منطلقاته وبدايته معرفية وفكرية فقد ((بدأ التصوف دينياً وأخلاقيا ولا يعني ذلك خلوه من الفكر المعرفي سواء أكان ذلك في الأديان الكتابية أو غير الكتابية، وانتهى التصوف بفلسفة في تجاربه العالية قبل أن ينصرف إلى تحول العامة من المسلمين إلى مجرد مشيخة طرق صوفية تحكمها الضلالات والبدع وقد يستمر وجودها إلى يومنا هذا))[٣]، لذا بدأ الفلاسفة بالابتعاد عن التصوف لعدم الاقتناع بمنطلقاته.

والتصوف هو قوة وقدرة فكرية تأويلية للتفكير الإنساني في معرفة الكون ومعجزات الخالق والسبيل إلى الوصول لمن هو واجب الوجود الله عز وجل، إذ هو طريق معرفي

(١) مدخل إلى علم النص: ٢٨.

(٢) التصوف، وفريد الدين العطار: ١٥.

(٣) بنية السرد في القصص الصوفي : ١٨.

يحتاج حدود العقل الإنساني[١]، من أهم النصوص الفلسفية في رسالة (حي)، إذ تعد معظم النصوص التي كُتبِت وأثارت اهتمام الفلاسفة ومن بينهم (ابن طفيل)، فقد ذكر في الجزء الثاني من الرسالة ما نصه ((المحاكاة غريزة في الإنسان والحيوان قوى النفس تظهر تدريجياً: التذكر والنزوع والكراهية))[٢]، وهنا يصف وبشكل فلسفي تعامل حي مع من حوله من الحيوانات مستخلصة موقفه من بعد سماع أصواتها، وتناغمها، واختلافها، عنه إذ يقول ابن طفيل: ((فلما ثبت في نفسه أمثلة الأشياء بعد مغيبها عن مشاهدته، حدث له نزع إلى بعضها وكراهية لبعض))[٣]، عند تقرب ابن يقظان لعناصر الطبيعة المحيطة به اكتشف انه يألف بعضها ويبتعد عن بعضها الأخر لما له من فطرة وبداهة، لأن الحيوانات بطبيعتها منذ أن خلق الله الكائنات على سطح الكرة الأرضية وهي تُصنِّفُ إلى أليفة ووحشية ومنها ما يمتلك الوفاء ومنها ما يتميز بالغدر، كان ذلك كله في حسبان (ابن طفيل) حين جسده بشخصية (ابن يقظان) حين يرمز له الإنسان بصورة عامة وما يأتلف له، ويرغب بمعاشرته وما يجسد في نفسه نفوراً منه.

كانت للنصوص التعليمية العلمية المتعددة العلوم الصدارة بين بقية الأنواع الأخرى فقد ذكر النصوص الفلسفية التشريحية الطبية والسبب في ذلك أن الفيلسوف ابن طفيل كان طبيباً فجسد في كتابته نصوصاً طبية علمية تحوي تفاصيل تشريحية لجسم الإنسان مستندة بذلك على هيكلية الرمز الذي رافقته منذ بداية الحكاية إذ وضع (حي) موضع الاكتشاف فكانت أولى الرسائل والنصوص هي:((تكوين جسم الإنسان وحلول الروح فيه، الأعضاء الرئيسية والأعضاء المرؤوسة))[٤]، بعد ذلك تناول النصوص التشريحية في مرحلة فقدان (حي) لامه وبحثه واستكشافه عن سبب وفاتها كانت السلسلة التشريحية لأهم عضو بالجسم وهو القلب الذي يعد مركز حياة الإنسان ومرتكز الفعاليات الحيوية له، لذا كان قد افرد له

(١) ينظر: بنية السرد في القصص الصوفي: ١٨-١٩.

(٢) حي بن يقظان سلامات وإرسال، د. سيد ضياء الدين سجادي : ٣٣ .

(٣) نفسه: ٣٣ .

(٤) نفسه: ٣٠ .

(ابن طفيل) موضوعاً خاصاً عنوانه: (القلب) إذ كتب فيه قائلا: ((وسمي العضو كله قلباً، واحتاج لما يتبع الحرارة من التحليل وإفناء الرطوبات إلى شيء يمده ويغدوه ويخلف ما تحلل منه في الدوام ...))[١]، بعد ذلك ذكر ما مر به الإنسان المرموز له بـ(حي) الذي أخذ يستكشف علة وسبب الموت... ففي موضوع ((حي يشق صدر الظبية))[٢]، وبعدها نص ((فحص القلب وشقه إياه...))[٣]، إلى أن توصل إلى تجويفات القلب بقوله: ((تجويفان في القلب: دم منعقد في التجويف الأيمن والتجويف الأيسر فارغ))[٤]، وهذا الاستنتاج طبي بحت، يصعب على من لا يتملك خلفيات معرفية مثل (ابن طفيل) للخوض فيه، وتعد هذه النظرية (نظرية القلب) القائلة: ((إن القلب أعظم ما في الجسد، وانه مسكن الروح))[٥]، فكانت هذه النظرية اكثر ما يبين أهمية القلب إذ يضع المتلقي أنامله على ما كتب ابن طفيل في الوصول لعلة موت الظبية والنتيجة كانت هو التوصل إلى ما يسمى تداولية بتجلط الدم في احدى تجويفات القلب والأخر فارغ أدى إلى موت الظبية... إذ كان عنوان النص الذي يوضح وظيفة القلب في قول ابن طفيل: ((يلاحظ هنا تفكيره المنطقي: لكل عضو وظيفة حتما، فالتجويف الأيسر فارغ كان يحوي، بلا شك ما يطلبه حي)) [٦]، لذلك كان بحث (حي) له نتيجة طبية تشريحية توصل فيها لسبب كان يعتقده صحيحاً.

صارت تأملات (حي) مرتكزاً أساسياً لفلسفة (الرسالة) عند ابن طفيل ، ((وتقود (حي) تأملاته إلى أن لكل حادث لابد له من محدث في هذا الوجود... وهنا يدخل عامه الثامن والعشرين... ويصل فيه إلى أن السماء وما فيها من الكواكب أجسام لأنها ممتدة في أقطار ثلاثة هي الطول والعرض والعمق... فإذا ما وصل إلى الخامسة والثلاثين انتهت به المعرفة إلى العلم بالوجود الحق الرفيع الثابت الذي لا سبب لوجوده، وهو سبب لوجود جميع

(١) حي بن يقظان سلامات وإرسال، د. سيد ضياء الدين سجادي : ٣١ .
(٢) نفسه : ٣٧.
(٣) نفسه : ٣٨.
(٤) نفسه : ٣٨.
(٥) ابن طفيل وقصة حي بن يقظان: ١٣.
(٦) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٣٩.

الأشياء)) [١]، يغوص المتلقي في غمار النصوص المتنوعة داخل رسالة (حي) ليجد نفسه في تيه لما تحويه وتشتمله هذه النصوص نص أدبي ضم بداخله العديد من التأويلات والتأملات إذ كسب شهرة كبيرة مدت جسورها لإغراء جمهور القُرَّاء المتلقين ولاسيما الذين يمتلكون خلفية معرفية وثقافية وفكرية.

إن تعلم (حي) النطق وبعض الكلمات من صاحبه (أبسال) يعد ((إشارة على أن السياق اللغوي هو عند كل البشرية وفي كل لازمة إلا أن الاستعمال يختلف بحسب الأشخاص، وقد أشار إلى ذلك شدة انشغاله لما يريده التلميح إلى تلك الملكة التفاعلية مع المحيط الذي تميز الإنسان من سائر الحيوان، فتدفعه إلى اختلاق أصواته التعبيرية، فالفكرة سابقة للفظ على نحو الدوام، والشعور يسبق التعبير، فاللغة في أساس المنشأ صنيعة الانفعال وبما إنها كذلك فإن هذا المخلوق ما دام إنساناً يصطنع له لغة ما ولتكن ما تكون))[٢]، لذا كان من الطبيعي أن يتعلم (حي) اللغة والتلفظ لإيصال ما بداخله من فكر لمن حوله فضلاً عن التعايش معهم.

كان أسلوب قص رسالة حي بن يقظان يتصف بالبراعة، والدقة، وفكرة إيصال قضايا كانت الشغل الشاغل للأندلسيين آنذاك، إذ ليس من السهل أن تتسرب مثل هذه الأحداث، والحوارات داخل إطار الرسالة الأدبية لعقول القراء ومتلقي هذا النص الأدبي المطوق بالفلسفة.

أما الردع الذي تلقاه حي بن يقظان عندما أراد إخبار الناس قضية دينية بسياق فكري أيديولوجي سياسي يتميز بتعدد المعاني للمصطلح الواحد لدقة اختيار ابن طفيل تلك العبارات الترغيبية إذ أراد من خلالها أن يبث الضوء الأخضر للقارئ اللبيب لكشف ما يكمن بداخله من قصدية، إن استعمال الرمز في رسالته اكبر دلالة على الحذر الذي أصاب كتاب وأدباء وفلاسفة ذلك العصر.

---

(١) تحديدات الأندلسيين في النثر العربي : ٢٧٥ .

(٢) بنية النص الاعتباري : ٢٤.

وألفت الانتباه إلى دراسة (عبد الله الفيفي) (رسالة حي بن يقظان) وتناوله قضية إبلاغ أهل أبسال وعدم تصديقهم به، وعدم تفهمهم، وملاقاته بالصد، مشبها ذلك بمن يسأم العيش جراء ما حدث في نفسه من يأس فذكر ذلك بـ ((كان حي عند عودته إلى العالم المحسوس بعد جولاته حيث جال قد سأم تكاليف الحياة الدنيا واشتد شوقه إلى الحياة القصوى، فجعل يطلب العودة إلى ذلك المقام))[١]. وخير مقابل لما حل بابن يقظان هو قول الشاعر (زهير بن أبي سلمى) [٢]،الطويل]

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبا لك يسأم [٣]

سلطة القارئ تفوق سلطة النص:

إعلاء سلطة القارئ في نظرية المتلقي إذ نادى النقاد الألمان من جامعة كونتسانس بأهمية القارئ وتمركزه على بقية عناصر التواصل وإعلاء سلطته على كل من المؤلف والنص إذ نادوا بجماليات القراءة وآلياتها وعلى رأسهم (ياوس وآيزر)، كما كان للمنهج التفكيكي أثره في تأييد (سطلة القراء) إذ قالوا بتعدد القراءات حسب القراء إذ كل قراءة تختلف عن التي سبقتها أما المنهج البنيوي الفرنسي الذي يرأسه (رولان بارت) فقد اهتم بالقارئ والقراء واعلن موت المؤلف وولادة القارئ وهو صانع النص، إذن هذه المناهج الثلاثة كان لها الأثر في أن يتسنم القارئ السلطة، ما بين كل من الكاتب والنص[٤].

ولكن يبقى كلٌّ من النص والقارئ في علاقة دائمة لأن النص هو ما يفتح الأفاق أمام القارئ يبدع في تعدد القراءات وأن ((معنى النص أُنشيء من قبل القارئ، إذ لا يوجد نص ذو معنى واحد تتعدد المعاني لاختلاف المعرفة الفكرية، والثقافية لدى القراء وتعدد المعاني للنص الواحد بتعدد قراءاته وقد عصف النقاد بالتركيز الشديد على القارئ في الإبداع

(١) في بنية النص الاعتباري : ٣٣ .

(٢) ينظر: نفسه: ٣٣ .

(٣) ديوان زهير بن أبي سلمى : ١١٠.

(٤) ينظر: التلقي والتأويل : ٢٩.

الأدبي))[1]، لذلك يتطلب لكل نص أدبي قارئ جاد يحمل كثيراً من المؤهلات الثقافية ليستطيع الولوج في خفايا ذلك النص، فإن نص (رسالة حي بن يقظان) يحتاج لقارئ متيقظ يعطي للنص حقه ويكشف ويفك كل شفرات (ابن طفيل) في تلك النصوص المتنوعة العلوم على ((القارئ أن يطور قدراته على توظيف الأدوات والوسائل المعرفية في قراءة النصوص واستنطاقها وإعادة إنتاجها بملء الفراغات وسد فجوات النص، والإحالة على نصوص أخرى ليكشف التعالقات النصية مع استثمار خبراته السابقة وضرورة الاستمرار في البحث عن تجديد لتلك الأدوات والوسائل التي بها يسبر أغوار المقروء فلا يقتصر على ملمح تداولي معتاد واضعاً في حسبانه وعورة الطريق الذي يسلكه، فيعرف كيف يعيده ويجعله سالكاً للسابلين وهو بتجديد لأساليبه سوف يمنح المؤلف (صاحب النص) تجدد أداوته، وتصويرها كما يمنح القارئ – المتلقي أداة جديدة...))[2].

نستخلص من ذلك تسلم القارئ السلطة والاهتمام بدوره اتجاه النص لأنه يملك الحصيلة والرصانة المعرفية يستطع بوساطتها التجديد في النصوص، ربما ولادة نص جديد من نص قد قرأه وقد اهتم النقاد في رأي القارئ لكونهم يكتبون وهم يضعون القراء واختلاف وجهات النظر لديهم نصب أعينهم.

التناص عند النقاد العرب

وردت كثير من الأحاديث التي تبين ذكر التناص أو ما شابه ذلك عند أهل البيت (عليهم السلام)، ومنها قول الإمام علي ابن أبي طالب (عليه السلام): لو لا إن الكلام يعاد لنفد))[3]، مما يثبت للمتلقي الاقتباس النصي واخذ نص عن نص أخر والتفاعلية بين النصوص الأدبية. لذا نجد حديثاً قد انتشرت قضية التناص لتشعب الدراسات وكثرتها فمنهم من يأخذ المعنى من نصوص سابقة ومنهم من يستعين باللفظ وهكذا جرت الدراسات النقدية ونمت وتطورت إلى يومنا هذا.

(١) ينظر: التلقي والتأويل: ١٠٩.

(٢) القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر: ١١٤.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وأدبه، أبو علي ابن رشيق القيرواني الأزدي: ٩١ .

ورد مصطلح التناص عند النقاد العرب بكثرة ومنهم (محمد بنيس) الذي أسس لمصطلح التناص في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: دراسة بنيوية تكوينية)[١]، واستعمل مصطلح (هجرة النص) في كتابه (حداثة السؤال)[٢]، شغل التناص حيزاً كبيراً لدى النقاد والدارسين،

واطلق على التناص مصطلح أخر هو التداخل النصي في كتابه (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته)، إذ كان تعريفه للتناص لا يخرج عن تعريف (كرستيفيا) ((كل نص هو امتصاص وتحويل لوفرة من النصوص الأخرى))[٣]، لا يخفى على المتلقي أن التناص هو عبارة عن التفاعل والتشارك بين النصوص والاندماج النصي، الذي يتطلب من الكاتب الرصانة المعرفية السابقة للنصوص المأخوذ منها، لأن النص يعتمد على تحويل وتغيير للنصوص السابقة وتمثيلها في نص واحد مركزي يجمع بين الحاضر والغائب في نسيج واحد متناغم مفتوح[٤]، وهو عبارة عن استخلاص لفكرة معينة من مجموعة أفكار قد اطلع عليها الكاتب قبل البدء بعملية الكتابة.

أما د.محمد مفتاح فقد حاول دمج مفاهيم التناص مستخلصاً منها تعريفا وافيا بأن التناص هو التعالق والدخول في علاقة نص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[٥]، وعرف التناص بأنه ((ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتعيين، إذ يعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح مع الاعتماد على مؤشرات في النص تجعله يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للامساك به))[٦]، وأشار مفتاح لوجود دعامتين أساسيتين تكشف عن تأثير الثقافة العربية بالثقافة الغربية في الدراسات الحديثة وهاتان الدعامتان هما[٧]:

---

(١) ظاهرة الشعر العربي المعاصر في العرب : ٨٤.

(٢) حداثة السؤال، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي: ٤٢٠.

(٣) الشعر العربي الحديث، بنياته، وابدلاتها، الشعر المعاصر : ٨٩.

(٤) ينظر: التناص الديني عند أبي العتاهية : ١٢٢-١٣٠.

(٥) ينظر: تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص) : ١٣١ .

(٦) نفسه: ١٣١ .

(٧) ينظر: نفسه: ١٢٢-١٣١ .

١. التواتر، إلى إعادة نماذج معينة وتكرارها لارتباطها بماضي إيجابي مشتمل على تبجيل ما.

٢. التوالد والتناسل، إذ نجد أثراً أو عملا أدبياً أو غيره يتولد بعضه من بعض.

وتقلب النواة المعنوية الواحدة بطرائق متعددة وصور مختلفة. وصف زي (حي) إذ كان يحذو حذو ما يراه أمامه عند نظره للحيوانات من حوله ومنها ما يكتسي ريشة ووبرا وصوفاً فقد اتخذ حي من (ريش النسر)، ردءً له وتظهر مضامين عمله [١]، في قوله تعالى: ﴿ **يَا بَنِي آَدَمَ قَدْ أَنْزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْآَتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَى ذَلِكَ خَيْرٌ ذَلِكَ مِنْ آَيَاتِ اللَّهِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ** ﴾[٢]، إذ كان هو الاختيار (ريش النسر) من بين بقية الطيور ما هو إلا رمز للقوة والبقاء وطول العمر[٣]، إذ يعد ذلك تناصاً مع قوله تعالى: ﴿ **قَالَ يَا آَدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى** ﴾ [٤]، يتضح من ذلك ما أراد ابن طفيل الإفصاح عنه هو أن يوصل إلى المتلقي اتباع تسلسل بني أدم في سورتي طه، والأعراف[٥].

ما يلفت الأنظار كثرة التناص الوارد في متن (رسالة حي) إذ كان لذلك صدى واسعٌ لدى متلقي النص الذي وجد الفيلسوف يوثق حكايته بنص قرآني ويستمد منه اغلب أحداثه ابتداء من حكاية الطفل الذي وضع في النهل مثل النبي موسى (ع) كليم الله ... ختاما بسعي (ابن طفيل) للتصوف والعزلة إذ أراد الارتقاء، والسمو للوصول لأعلى درجات العبادة وهي التقرب للذات الإلهية أي ما يدعي لدى الصوفيين (بالاتحاد الإلهي).

ومن أهم هذه النصوص وأولها ما ذكره ابن طفيل في مستهل رسالة (حي) في قوله: ((حي يوضع في تابوت ويلقي في اليم))[٦]، فيلتفت القارئ لما فعلته أم موسى (عليه السلام) حينما أرادت أن تحميه من ظلم فرعون وبطشه، في قوله تعالى في سورة القصص:

---

(١) ينظر: بنية النص الاعتباري : ٢٧.

(٢) سورة الأعراف، آية: ٢٦.

(٣) ينظر: بنية النص الاعتباري : ٢٧.

(٤) سورة طه، آية: ١٢٠.

(٥) ينظر: بنية النص الاعتباري : ٢٧.

(٦) حي بن يقظان، سيد ضياء الدين سجادي : ٢٨.

﴿وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ ﴾[١]، وكان استسلام أم (حي) لوضع طفلها في اليم لكونها لم تجد طريقة أخرى لحمايته من أخيها .... فبعد الاستغاثة بالله والتوسل به لحفظ طفلها من المخاطر استسلمت تقذفه في اليم إذ قال ابن طفيل: ((ثم قدفت به في اليم فصادف ذلك جرى الماء بقوة المد، فأحتمله من ليلته إلى ساحل الجزيرة الأخرى...))[٢]، يتبين لنا مما سبق أن الفيلسوف ابن طفيل كان يستمد أفكاره الفلسفية من القصص القرآنية معضداً كلامه بالاستشهاد بنص قرآني.

ملامح التناص القرآني في رسالة حي بن يقظان

لدراسة ملامح التناص في (رسالة حي بن يقظان)، علينا أولا وضع يد المتلقي على تعريف اصطلاحي لمصطلح (التناص) الذي كتب فيه العديد من النقاد، العرب والغرب وقد تبلور مفهوم التناص قديما عند الشعراء والكتاب العرب، إذ كان الشاعر يعتمد التناص في تأليف مقطوعته الشعرية معتمداً الذاكرة التي تحتفظ بما مر بها على مسمعه من أشعار.

كان (باختين) أول من كتب في التناص لكن بتسمية أخرى وهي (الحوارية)، إذ اتخذ عنده التناص المبدأ الحواري والذي يعد اهم مظاهر الرواية الحديثة أو المتعددة الأصوات[٣]، بعد ذلك أكملت (جوليا كرستيفيا) مسيرة (باختين) مرتكزة على المبدأ الحواري لباختين، وأمثلة خاصة من التناص توضح بأنه تبادل الاستجابات بين متكلمين أو لفهم (باختين) الخاص للهوية الشخصية للإنسان[٤]، فأكمل المصطلح ولأول مرة على يد الباحثة (جوليا كرستيفيا)[٥]، وأكدت على أن كل نص هو وليد نص سبقه وعرفت التناص على انه: ((جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللغة، يكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية...، تربطهما

(١) سورة القصص، آية: ٧ .

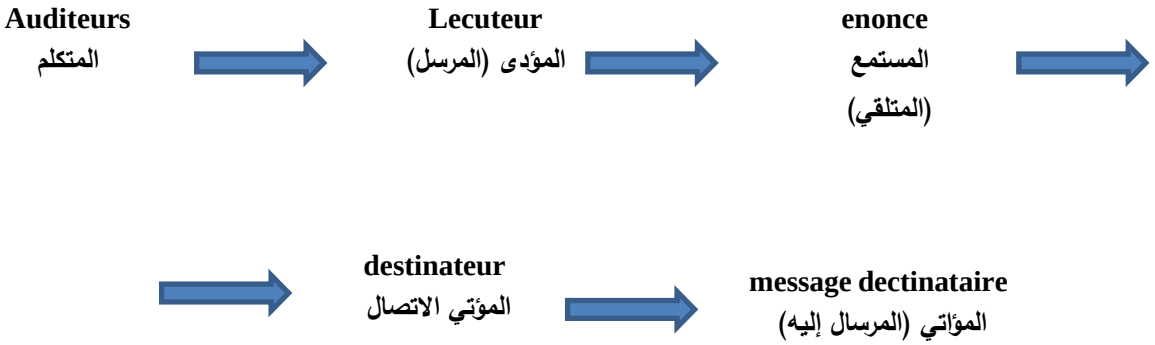
(٢) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين السجادي: ٢٨.

(٣) ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري: ١٢١.

(٤) ينظر: المبدأ الحواري، باختين: ١٢١ .

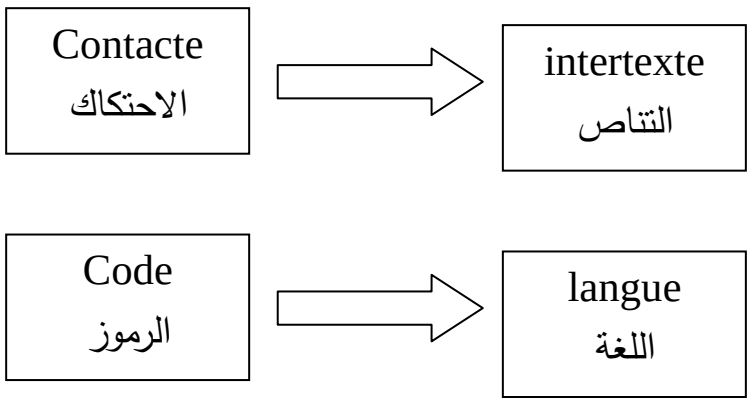
(٥) ينظر: التناص في شعر ابن زيدون : ٧٦ .

بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها))[١]، حاول (تودوروف) أن يقارن بين مخطط الاتصال عند (جاكوبسن وترسمية) أعمال (باختين والترسيمة) الآتية توضح رأي كُلٍّ منهما وتسميات العناصر لديهم[٢]:



مخطط جاكوبسن السياق Contexte

مخطط رقم (١)



مخطط رقم (٢)

(١) بلاغة النص وعلم الخطاب : ٢٢٩ .

(٢) ينظر: أفاق التناصة : ١٣١.

إذ تتضح الفروق الأساسية بين الترسيمتين بأن باختين يرفض التحدث عن (الرموز) وعن الرسالة) لأن هذه في رأيه لغة خاصة بمهندس البرق، لا ينبغي أن يكون الاحتكاك مفصولا عن (المؤدى) لأن هذا الأخير ومنذ اللحظة الأولى معرف على إن صيغة احتكاك (المتكلم) و(المستمع)[١]، لذا تترابط العناصر مع بعضها لتنسج لنا نسيجاً نصياً متماسكاً منسجماً.

أشار (باختين) في مصطلح (المؤدي) إلى انه الموضوع الذي يعد كمرجع يفصح عن خصوصية وهي العلاقة مع نية (المتكلم)[٢]، أما (اللغة) هي وسيلة لإظهار (المؤدى) كفاية (المبدع)، على عكس لما جاء عند جاكسون عاملا واقعة في مستوى أخر بالنسبة إلى بقية العوامل: وينتمي ما هو من نسق (اللغة) إلى نظام علامات جاهزة دائمة، إذ يتواصل النسق المؤدى) مع حدث فن يد ذي طبيعة لا تكرارية[٣]، محور الحديث هو التناص في المخطط السابق وعلاقته (بالمستمع) أم المؤدى الذي ينتجه (المتكلم) فإنه يوجد في نهاية سيرورة يتوقع فيها المتهم ردود فعل (سامعه) وان اخل (السامع)، فإن دوره تؤديه الجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها (المتكلم)[٤]، تبقى عناصر التواصل هي محور عملية التلقي التي يفهم من خلالها العديد من الشفرات والرموز التي وضعها المبدع (المؤتي للناص)، لبيان ما أراد بيانه لمتلقي الرسالة، وما يجول في نفسه وما أراد أن يبينه للقراء.

(جوليا كرستيفيا) الناقدة البلاغية أسست للتناص في منتصف الستينيات ، إذ يعد دورها الرائد في تحديد مسار الدراسة التناصية التي عبرت عن مفهومها بحدين اصطلاحيين أقل شهرة من مصطلح التناص وهما (التصحيفية) و(الأيديولوجيم)، وقد وضعت لكل منهما حدا معيناً[٥]:

---

(١) ينظر: أفق التناصة، المفهوم والمنظور: ١٣١-١٣٢.

(٢) ينظر: نفسه: ١٣٢.

(٣) ينظر: نفسه: ١٣٢.

(٤) ينظر: نفسه : ١٣٢.

(٥) ينظر: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد : ٣٩٢.

أولا: التصحيفية (pararmmatisme):

هو ((امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقوم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين))[١]، أي استخلاص معنى من مجموعة معان مرت على ذهن المبدع قبل زمن الكتابة.

ثانيا: الايديولوجيم (Ideologeme):

وهو((تحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة، عبر موقعها في النص العام الثقافة التي تنتمي إليه، وينتمي بدوره إليها))[٢]، الايديولوجيم يضع النص داخل اطر وأنظمة نصية تتيح للقارئ بوساطة ثقافته معرفة مقصدية المبدع.

نجد أن التصحيفية تنطبق على بعض النصوص المتناصة في رسالة (حي)، تناص قرآني تصحيفي فيه امتصاص المعنى ذلك النص وإنتاج لنص أخر متجذر من النص الأول، ومن ابرز الأمثلة التي تبين ملامح التناص القرآني هي تسمية بطل الرسالة أو الشخصية الرئيسة بـ(حي) وهذا ما يرمز إلى أنها تسمية مستوحاة من قوله تعالى في آية الكرسي: ﴿ **اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ** ﴾[٣]، تكشف هذه التسمية دلالات عدّة منها انه للحياة السرمدية، وان التداخل الصوفي بين التسمية (حي ويقظان)، مستلهمة من الآية القرآنية أعلاه[٤]، وهذا التناص تصحيفي داخل رسالة (حي).

أما ما وجد من تناص في احد نصوص الرسالة بعنوان ((كيف أتته فكرة دفن الجثة))[٥]، وهذا ما نجده يتجسد في نص قرآني قوله تعالى: ﴿**فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ**﴾[٦]، وهنالك منطلقات عدّة لتحليل النص الأدبي لأصحاب المنهج

(١) علم النص : ٧٨ .

(٢) نفسه: ٢١ .

(٣) سورة البقرة، آية: ٢٥٥ .

(٤) ينظر: في بينة النص الاعتباري : ١٥-١٦.

(٥) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين السجادي: ٤٠.

(٦) سورة المائدة، آية: ٣١ .

النفسي تبين علاقة النص بالمؤلف وعلاقة النص بالقارئ أو المتلقي وضرورة التعرف على حيثيات النص لخضوعه للقراءات المتعددة إذ يعد العمل الأدبي ((انعكاس شخصي لصحابه وانه في المقابل – عون على فهم حياته، ووثيقة من الوثائق التي ترشد إلى تعريفه وتدوين سيرته، وهي مادة هامة تسمح بسبر أغوار الكاتب النفسية ...))[١]، أما علاقة النص بالمتلقي طالما ورد سؤالٌ وضع أصحاب الاتجاه النفسي بالرد عليه وهو لماذا يستثيرنا الأدب؟ فيقولون: ((إنه يثيرنا بأن يقدم في شكل رمزي غالبية رغباتنا الأساسية، بمعنى إن القارئ يعيش مرة أخرى أهم تجاربه الخاصة بمساعدة الرموز الشعرية...))[٢]، فأصبح أصحاب هذا الاتجاه يركزون على المتلقي وهي من التطورات الحديثة التي توقفت عند أهمية حالة القارئ، وراحت تزيح المؤلف من بؤرة الاهتمام فأصبح التحليل النفسي يركز على ما يقدمه الأدب للقارئ من متعة وإشباع لرغباته[٣]، فالقارئ هو محور اهتمام منتج النص في أثناء كتابته لنتاجه الأدبي.

ونستنتج مما سلف أنّ النص ذو علاقة قوية بالمتلقي، إذ أسس للمتلقي لا ليكون لعبة لغوية فارغة أو مجموعة من العلاقات بين الدال والمدلول، لذا أثار قتل البنيوية للمؤلف، وتحويل التواصل البراغماتي إلى لعبة المنطق الشكلي التركيبية، وجعل النص الأدبي بنية معلقة لا علاقة لها بالذات المتلفظة وبسياق التلفظ وردود الفعل المتباينة[٤]، يستخلص مما تقدم أن قاتل المؤلف اعطى للقارئ السلطوية على النص ليكون هو محور إنتاج ذلك النص فالمبدع عند البدء بعمل كتابة وضع القارئ نصب عينه ليتعرف على المدى البعيد نظرة القراء المتنوعة والمتجددة للنص ومدى قدرة القارئ على التجديد وإنتاج نصوص متعددة من نص واحد بقراءة إنتاجية تعتمد على حصيلة القارئ الثقافية التي لها الدور الأول في ميدان انتاج معان ودلالات متعددة.

---

(١) مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية : ٥٨-٥٩ .

(٢) نفسه : ٦٠.

(٣) ينظر: نفسه: ٦٠.

(٤) ينظر: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر : ٤٧٢.

المبحث الثالث

أثر السياق في نفوس متلقي نصوص حي بن يقظان

أثر السياق في القارئ:

يعد السياق أحد أهم عناصر مخطط (جاكوبسون) إذ حددت له وظيفة مهمة هي الوظيفة المرجعية التي تبحث عن المعنى الدلالي في النص[١]، فلكل رسالة مرجع تحيل عليه، وسياق معين مضبوط قيلت فيه... [٢]، ((لهذا الح (جاكوبسون) على مرجعية السياق باعتباره العامل المفعل للرسالة بما يمدها به من ظروف وملابسات توضيحية))[٣]، لما له من أثر واضحٍ في النصوص الأدبية اعتمده الكتّاب وعلماء النص بوصفه عنصراً مركزي مهم.

فالسياق هو الوسيلة أو ((القناة التي يتم بها توصيل الرسالة (النص)، وهي إما وسيلة لفظية أو وسيلة غير لفظية وقد تشمل كليهما، وهو جانب يتعلق بكيفية صياغة (النص الأدبي) وهو جزء من السياق الذي نقصده))[٤]، لذا نجد كثيراً من النقاد والأدباء قد وضعوا نصب أعينهم أهمية السياق وفصلوا القول فيه ومن بينهم الدكتور (حمزة فاضل) إذ بدأ بتفصيل القول في السياق ذاكراً اهم تفرعاته وهي: السياق نوعان: مقامي ومقالي فالسياق المقامي يتعلق بمناسبة القول والظروف الاجتماعية والاقتصادية، والسياق المقالي يتعلق بأساليب المجموعة اللسانية في بناء الكلام في الإسناد ونسبة دخول مستوى لهجي على آخر في لسانها المبين وهناك علاقة قوية وثيقة لا تنفصم عراها بين السياقين؛ لان الزمان والمكان يحكمان طريقة إسناد التعبير على المقاصد، ... إذن فسياق قوله ما ليس مجمل محيطها الخارجي والمادي بل هو مجمل الظروف التي حددت حدوثها وصورتها إن اجتماع هذه الظروف التي تدفعنا إلى الكلام في زمن معين وتشكيل التركيب اللغوي لكلامنا، فالكلمات التي نختارها وقواعد نحونا وتنغيماً للكلام وغير ذلك، ومن قبل قالت العرب: ((لكل مقام مقال))[٥]، ((فالسياق المقامي والمقالي يسري حكمه على الكلمات والجمل فمعنى الكلمة

(١) ينظر: قضايا الشعرية، جاكوبسون: ٢٧-٢٨.

(٢) ينظر: التواصل اللساني والشعرية: ٣٠.

(٣) نفسه: ٣٠.

(٤) ملامح اللسانيات التواصلية في التراث النحوي العربي: ٩٢.

(٥) رؤية لسانية، في الإعجاز القرآني : ٣٧-٣٨.

يتحدد بالتركيبات التي يستطيع بها إجمال الوظيفة اللغوية، فمعنى الكلمات هو مجموع علاقاتها الممكنة مع الكلمات الأخرى"[١]، ذلك الترابط يساعد على اتساق نسيج النص.

أمّا (د. نادية هناوي سعدون) فقد كان كلامها عن السياق يصب في بيان تأثيره في القارئ، إذ لا ينفك عن نظرته للسياق للوصول إلى المعنى المراد، أو معرفة قصدية المؤلف فتقول: ((هو الرصيد الثقافي التاريخي والاجتماعي والفكري المخزون في ذاكرة القارئ الذي يشكل مرجعية تعينه على القراءة لما حول النص ... ولكل نص سياقاته الخاصة التي تثير فاعلية القارئ على وفق ما يلائم مرجعيات ذلك القارئ نفسه، ولا يدخل في ذلك بمفهومه البنائي، أي الأسلوب والعلاقات التي تتألف منها وحدات الكلام))[٢]، إذ يعد السياق مرتكزاً من مرتكزات الهرم الكتابي الذي يعين الكاتب على بناء النص الأدبي وتوظيف الحصيلة المعرفية لدى المبدعين والنقاد.

والسياق هو الذي يوضح الأسرار والنكت الدلالية في أسلوب نص ما، ويكشف عن الفروق المعنوية الدقيقة بين خصوصية التركيب وربط تلك الخصوصيات التركيبية بالغرض العام فضلاً عن أنّ السياق هو الذي يحدد قيمة الكلمة في كل حالة من الحالات[٣]، وهو تلك الظروف أو تلك الأجزاء التي تسبق النص أو تليه مباشرة، ومن خلاله يتعدد المعنى المقصود ويقوم السياق بضم الكلمات إلى بعض وترابط أجزائها واتصالها أو تشابهها وما توحيه من معانٍ متباينة أو مجتمعة داخل النص[٤]. إذ يعنى السياق بالنص وما يحيط به من المعاني والدلالات المشتركة في رسم صورة النص الأدبي وبناء كيانه.

وقد استعان القارئ بالسياق لمعرفة المعنى والدلالة داخل الاطار النصي إذ إن المعنى لا يظهر للقارئ دفعة واحدة وإنما عبر مستويات وذلك بفعل الإدراك الجمالي يشر إلى هذا المعنى (آيزر) حين قال: ((إن النص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر وإنما

(١) الإرث المنهجي للشكلانية، تزفيتان تودوروف: ٣٨.

(٢) القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر: ٢٩.

(٣) ينظر: الدرس الدلالي عند عبد القاهر الجرجاني: ١٤٥.

(٤) ينظر: رسائل ابن حزم الأندلسي في ضوء نظرية التوصيل: ١١٩.

يتأسس على وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي فهو يرى أنّ هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى، تحتمل خلالها العناصر التي تسهم في البناء مواقفهما بالانتقال من المستوى الخلفي (السياق المرجعي) إلى المستوى الأمامي (النص) تنظم هذه النظرية علاقة النص بالسياق الخارجي وان النص لا يمكن فهمه إلا في ضوء هذه الخلفية وكذلك كفاءة القارئ المعرفية وقدرته على الاستمرار في عملية القراءة والوصول إلى بناء الموضوع الجمالي))[1]، وثمة مسوغات عدة يعرضها القارئ ليسوغ بها صلته الوثيقة بالسياق ومنها الآتي[2]:

١. إحساسه بأن الأدب صورة مسلطة عن المؤلف وواقعه، فيرصد علاقات النص بخارجه إذ يتم استحضار الملابسات الشخصية، والاجتماعية واللغوية، والأدبية، والأيديولوجية التي كتب فيها النص.

٢. يعتقد القارئ بعدم إمكانية دراسة النص خارج اطار دلالاته السياقية، والاجتماعية من منطلق أنّ تغير الواقع يقتضي إجراء بعض التغييرات على التركيبة القصصية القديمة لرأب صدوع علاقتها بالواقع الجديد.

٣. إن سطوع العالم الخارجي للنص أمر لا بد منه ما دام القارئ بحكم طبيعته اللغوية نفسها منطوياً على إشارة إلى هذا العالم بطريقة أو بطريقة ثانية.

فإنه يستعين بذاكراته وما تختزنه من تفاصيل ما قد حدث حين يرى أنّ ما في المقروء يشبه الواقع الحقيقي خارج النص.

٤. أهمية السياق إيمان القارئ به لوصفه موجهاً في بلوغ القراءات هو الأكثر صحة.

٥. لا يمكن أنْ تتم القراءة المتكاملة للنص إلا بالتوجه القرائي لكشف المضامين المختلفة إذ يتحقق من خلالها توزيع الرؤية الاجتماعية لكل من المؤلف والعمل الأدبي ، أو المتلقي أو الجمهور (القراء).

---

(١) إشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم الإجراء : ٣١١.

(٢) ينظر: القارئ في الخطاب العربي المعاصر، نجيب محفوظ أنموجاً.

كان اهتمام القراء في سياق النص، أو سياق الكلام أمراً محتوماً فقد وضع النقاد وعلماء اللغة أولية هذا العنصر في بناء النص الأدبي المتواشج، والمتكامل؛ لأنه يعتمد على منهجية السياق والعناصر الدلالية داخل النظام النصي، فقد أسس "منهج على تواشج أجزاء اللغة لتأخذ دورها في إظهار معنى الكلمة داخل السياق، ويقوم السياق عنده على نوعين:[١]

١. السياق الداخلي للحدث اللغوي، ويتمثل في العلاقات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية بين الكلمات داخل تركيب معين

٢. السياق الخارجي ويتمثل في السياق الاجتماعي أو سياق الحال.

يتضح عند الولوج في السياق وتطبيقاته على النصوص الأدبية (النثرية والشعرية) إن السياق يدرس الجوانب التي تحيط في النص الأدبي سواء كانت اجتماعية، أم ثقافية، أم تاريخية، أم فكرية (أيديولوجية)، فيعد السياق منطلق أساسي للقراءة الصحيحة، ولا يمكن أنْ تأخذ بصحة القراءة إلا اذا كانت منطلقة من مبدأ السياق[٢]، ((لأن فاعلية التواص اللساني وأشكاله ووسائل قراءة عن أخرى يحددها الواقع الاجتماعي والثقافي للعصر، فالتغير الذي يطرأ على التواصل المجتمعي اللساني حاسم تمام الحسم، تحديد المتغيرات الشكلية بخصوص بث خطاب الغير لذلك فإن أنواع العلاقات المجتمعية الأيدولوجية المتحولة عبر التاريخ تتجسد في تضاريس خاصة في أشكال ادراك كلام الغير وشخصية المتكلم بواسطة اللسان ذاته))[٣]، وسطعت أنوار الدراسات السابقة في السياق الذي يتركز جهده على السياقات الاجتماعية والفكرية وغيرها ومن اهم هذه الدراسات "قراء أدب نجيب محفوظ هي السياقات الاجتماعية ((التاريخية، والسياقات الفكرية (الايدلوجية)، والسياقات النفسية، ويصح القول بأن القراءة العربية لأدب نجيب محفوظ هي القراءة الموجهة بالسياقات نظراً لغلبة هذا النوع على سائر صنوف القراءات الأخرى حيث يوجه الاهتمام غالباً نحو المحتوى))[٤]،

(١) ينظر: اثر التماسك النصي في تكوين الصورة البيانية: ١٢٣.

(٢) ينظر: رؤية لسانية في الإعجاز القرآني.

(٣) نفسه : ٣٨-٣٩.

(٤) القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر، نجيب محفوظ أنموذجاً: ٣٠.

ونجد كثيراً من النقاد يوجه القراء الى الاهتمام بالمضمون أي (المحتوى) النصي للسياق، ومن بين هؤلاء النقاد الدكتور محمد مندور الذي يبين أن ((الاهتمام المتصاعد بالمضمون نتيجة لتغير النظرة إلى وظيفة الأدب والفن في ضوء الفلسفات الأخلاقية والاجتماعية الجديدة))[١]، فالمضمون هو ما يفصح للقارئ عن ماهية النص الأدبي.

أما د. غالي شكري فقد كان له رأيه الخاص في الاهتمام بالمحتوى بسبب الصراعات السياسية، إذ يرى أنّ استعمال النقد والأدب بوصفه أداة صراع سياسي، ومن هنا فإن اثر هذه الحقيقة بالانفعالات النقدية الساخنة... أكثر من التحليل الموضوعي الهادئ[٢]. ولكل منهم رأيه الخاص في أولية السياق وتركيزه على المضمون قبل الشكل الخارجي، إلا إنني أرى إنّ (الشكل والمضمون) عنصرين مهمين في العمل الأدبي لكي يستطع الكاتب يتمايز عليه والالتفات للشكل والمضمون والتواشج بينهما.

أما القراءات الايدلوجية فيكون القارئ فيها ذا قاعدة سياسية رصينة بحتة تقع تحت أطار حركة أو منظمة سياقية أو قد يكون متأثراً أو معجباً بتوجه أيدلوجي فكري يشكل مرجعية ثقافية، وفكرية وهذه القراءات تقوم باستنطاق القراء لاسترجاع أحداث ماضوية، والاسترجاع هو تصفح لذاكرة وذخيرة القارئ إذ يضع نفسه مكان المؤلف الذي طالما يغيب أو ينغمر في حيثيات النص فتظهر سلطة القارئ ليولد قراءة فعالة جديدة[٣]، وما القراءة إلا استرجاع لحصيلة القارئ المعرفية لاطلاعه على أحداث ماضوية ترفده لفتح مغاليق النص.

وكان للذخيرة المعرفية، والثقافية لدى القراء أثراً مهماً في تنوع السياقات وتعددها ومنها ما سبق عن دراسات وأبحاث في (رسالة حي بن يقظان) باستعمال العديد من المناهج النقدية من بين هذه الدراسات، دراسة د. عبد الرزاق الهمامي (عودة حي ابن يقظان لمحمد صالح النهدي) الذي يتناول في ذلك الكثير من الجوانب التي لحظها النهدي في الرسالة من بينها ما تحمل سياقاً تاريخياً يؤرخ بشكل توثيقي لما جاء به الفيلسوف الأندلسي (ابن طفيل)

(١) الأدب وفنونه : ١٥٨.

(٢) ينظر: سيسيولوجيا النقد العربي الحديث : ٨٤-٨٥.

(٣) ينظر: القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر: ٣٣.

من أحداث هذه الحكاية التي تشوبها الهجائية فذكر الدكتور الهمامي واصفاً بها النص ولغته الساحرة بأوصاف عدة (في تأويل الحكاية العجيبة)، يقول: ((هذا الفن البديع وهذه اللغة الساحرة الذين أنتجا هذا النص التراثي العجيب، نسجاً، كذلك دلالاته العميقة التي لا تكتفي بالقراءة العالمة لمجرد الاستمتاع الظاهر، بل لابد من الغوص في أعماقه التي لا تقل سحراً وإمتاعاً عن روعة طاهرة))[١]، وهو هنا يشير إلى العجائبية في محتوى النص التي من شأنها التلازم بينها وبين الشكل، فصلة العجائبية عنده مقترنة في الشكل والمضمون.

أمّا الدراسة التحليلية الأخرى لقصة ابن يقظان عند ابن طفيل للباحثة (انتصار خليل حسن) فكانت تضيء لنا الجانب الفلسفي في رسالة حي ابن يقظان ذاكرة في طيات البحث السياق التاريخي والأدبي الذي كان عنصراً رئيساً في نص الرسالة مبينة أنّ (ابن طفيل) وما مر به من ظروف هي العماد الأساسي في كتابة ذلك النص، إذ ذكرت، الحقيقة إن الظرف التاريخي الذي عاشه ابن طفيل كان يتطلب مثل هذه الفلسفة[٢]، وفي دراسة (عبد الله الفيفي) التي كان عنوانها (في بنية النص الاعتباري ـ قراءة جيولوجية لنبأ حي بن يقظان أنموذجاً)، ونرى أنّ عنوان رسالة حي ابن يقظان كان يحمل من الرمزية ما يكفي للوصول لهدف ابن يقظان الحقيقي وهو الله عز وجل. إذ ذكر أنّ: ((معنى الحي في رسالة (ابن طفيل) تتجاوز هذا إلى أن الإنسان لا يفنى، بل هو مخلد والرسالة دائرة على هذا المعنى))[٣]، لذا عدت التسمية عتبة العنوان أساسية في بناء سياق رسالة (حي) فالقارئ يفهم دلالات الكلم من العنوان ودلالاته السياقية.

يتحدد السياق بحسب الظروف التي تحيط به، فـ السياق العام، والسياق الاجتماعي، وسياق الموقف، وسياق المقام، إذ ابتدأ من المرسل والوسيط حتى المتلقي أو المرسل إليه، بحسب مواصفاتهم وتفصيلاتهم متناهية الصغر[٤]. وهناك مجالات عدّة للسياق، منها[٥]:

(١) عودة حي بن يقظان (في السرد التراثي العجيب): ٥٣.
(٢) ينظر: ابن طفيل (قصة حي بن يقظان) : ٢٨١.
(٣) في بنية النص الاعتباري : ١٥.
(٤) ينظر: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي.
(٥) توظيف السياق في الدرس اللغوي: ٥٦.

١. **السياق العاطفي:** (Emotional Context)

إن الكلمة قد توقظ في الذهن شحنة يحددها السياق وهو فردي يتعلق بحالات نفسية متباينة الدلالة حتى بكشف السياق العاطفي مكنوناتها بوساطة القرائن عن طريق الجريان، والتحول المصاحب، فالسياق العاطفي يحدد درجة القوة والضعف ما يقتضي تأكيداً، أو مبالغة، أو اعتدالا، فكلمة (Love) الإنجليزية غير كلمة (Like) رغم اشتراكهما في اصل المعنى، وهو الحب وكذا (يكره)، و (يبغض) في اللغة العربية.

٢. **السياق الثقافي:** (Context of Culture)

يحدد السياق الثقافي درجة المحيط التي تعيش بداخله الوحدات المستعملة، وغالباً، ما يكون المحيط اجتماعياً، وقد ساهم السياق الثقافي في توضيح كثير من النصوص الشعرية.

٣. **السياق الاجتماعي:** (Community Context)

إنّ أول من اجترح مصطلح سياق الحال، أو السياق الاجتماعي، هو عالم الاجتماع البولندي (مالينوفسكي)، ثم تلقفه عنه (فيرث Firth) رائد الدرس اللغوي الاجتماعي في العصر الحديث، وأنّ هذا المصطلح يستغرق ما هو لفظي وما هو غير لفظي، ومن ذلك الحديث عن شخوص الحدث الكلامي، والأحداث غير الكلامية المتصلة بالحدث الكلامي والأشياء المتصلة بالحدث الكلامي، والأشياء المتصلة بالكلام والموقف دون إغفال للمستويات اللغوية البنيوية[١]، وقد كان لـ(استفين أولمان) دورُ في تحديد أنماط السلوك الاجتماعي، إذ يرى أنّ لها وظيفتين[٢]:

أ. إنّها تعالج فكر أو تدور حول موضوع ما.

ب. إنّ لها وظيفة اجتماعية تؤديها.

---

(١) ينظر: الدرس اللغوي الاجتماعي عند الإمام الغزالي، ٣١٥/٢.

(٢) دور الكلمة في اللغة، استيفين أولمان: ٦٢.

كيف نحمي النص من الضياع؟ ومن أن يكون ضحية للتطرف في فتح باب القراءة الحرة؟[١] (إنّ الحماية الحقيقية للنص هو السياق)، وقد ذكر((أنّ المعرفة التامة بالسياق شرطاً أساسياً للقراءة الصحيحة ولا يمكن أنْ نأخذ قراءة على إنها صحيحة إلا اذا كانت منطلقة من السياق نفسه؛ لأنّ النص توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي ليؤسس في داخله شفرة خاصة به تميزه كنص... فالشفرة الشعرية لا يجوز أن تفسر من مفهومات السياق الروائي مثلاً، ولكنا نستطيع أن نفسر تلك الشفرة حسب ما يوحي به أصول جنسها الأدبي)) [٢].

أما السياق السيسيولوجي الذي يعد خلفية تاريخية واجتماعية وثقافية، إذ من خلاله يحدد لكل قارئ فعلي وضعٌ ملموسٌ توجه القراءة لديه وتحديد كيفية تفسيره للنص الأدبي، ولا يمكن أنْ توجد قراءة دون سياق، إذ يعتقد السيوسيولوجيون لا وجود لقراء أو القراءة تكون ساذجة دون الاعتماد على مرجعية خارجية[٣]، لذا اصبح من الواجب أن يتحصن الأديب بالسياق كلياً ليردف النص ثقافياً واجتماعياً وسيسيولوجياً.

لذا أعطى (آيزر) أهمية كبرى للسياق إذ جعله بؤرة العمل الأدبي التحليلي فكان ((اهتمامه بمسألة التلقي هو الكيفية التي يتكون بها المعنى ليصير تجربة حية في وعي المتلقي؛ لذلك عدّ التفاعل بين النص والمتلقي هو الذي يقود إلى إنتاج ذلك المعنى))[٤]، وأنّ السياق الاجتماعي عند "إدوارد"، و"جونز"، وهارولد جيرار" يهتم[٥]، ((بالعلاقات الإنسانية الاجتماعية وتحديدها لعبة استراتيجية تتمثل في إخفاء الإنسان عن أخيه الإنسان، فعندما يتحاور شخصان لا يمكن أن يفهم احدهما الأخر تمام الفهم على اعتبار أنّ خطاب كل منهما يكون مكوناً بمخطط سلوك تأويلي خاص، والطريف أنه كلما كانا شريكين اجتماعيين

(١) ينظر: الخطيئة والتكفير: ٧٢.

(٢) نفسه: ٧٢-٧٣.

(٣) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة : ٢٥١.

(٤) الرواية من منظور نظرية التلقي: ٢٧.

(٥) ينظر: نفسه : ٢٧.

خفيين عن بعضهما البعض تأجج التفاعل بينهما وكثرت التأويلات والتعديلات التكتيكية في استراتيجية التواصل)) [1]، لذا يعد السياق الاجتماعي مفصلاً مهماً في نظرية التلقي.

يتجسد كلام (آيزر) في نص ابن طفيل إذ كان يصف صعوبة تعامل (ابن يقظان) مع بني البشر لاختلاف اللهجة، أو لعدم قدرة (ابن يقظان) للوهلة الأولى بيد أن محاولته للتلفظ والتواصل كان لها أثر في التفاعلية داخل السياق الاجتماعي الذي جمعه "بأبسال" داخل تلك الجزيرة إلى أن توصلوا لفهم بعض وحددوا هدفهم هو البحث عن الواجب والوجود، وكان للنقاد والباحثين وقفة في وصف ذلك الحوار الذي دار بينه وبين قوم أبسال وماذا كان ردهم على ابن يقظان؟ ((لقاؤه بجمهور المدينة، فإن ذلك يعد في نظرنا انكساراً للتوحد من الناحية الفعلية، إذ إنه وللمرة الأولى يلتقي حي بأحد أفراد نوعه ويعاينه حسياً مباشرة بعد أن كان وحيداً منفرداً وسط كائنات تختلف عنه من جهة النوع، وقد كان عن الانكسار الفعلي للتوحيد وملابساته في فلسفة ابن طفيل))[2]. التي تمثلت في نصوص رسالة حي بن يقظان.

إن ما مَرَّ (بأبن يقظان) هو في حد ذاته قضية اجتماعية أراد أنْ ينقلها للمتلقي بصورة حكائية توقظ أذهان القراء، ومتلقي ذلك العصر المليء بالنزاعات القبلية والطبقية ولم يكن العرف الاجتماعي يسمح لأم أنْ تحتفظ بوليدها وتربيه وتشبعه حناناً، وكان التباين الاجتماعي الطبقي أقوى تأثيراً على كاهل المرأة الكائن الضعيف، ولم تكن باستطاعتها مواجهة أخيها الملك بزواجها من الرجل الذي أحبته وأنجبت منه فسرعان ما فكرت بحل يحمي الولد ويحميها مما سيجري عليهما لو علم أخاها بذلك... وقد لخص ابن طفيل هذه القضية الاجتماعية والفوارق الطبقية (برسالة حي بن يقظان)، إذ ذكر أنّه هناك جزيرة "جزية عظيمة، متسعة الأكتاف كثيرة الفوائد عامرة بالناس، يملكها رجل منهم شديد الأنفة والغَيْرَة، وكانت له أخت ذات جمال وحسن باهر، فعضلها ومنعها من الزواج إذ لم يجد لها كفواً، وكان له قريب يسمى يقظان، فتزوجها سراً، على وجه جائز في مذهبهم المشهور في زمنهم،

(١) الرواية من منظور نظرية التلقي: ٢٧.

(٢) التوحيد في فلسفة ابن الطفيل: ١٥١٨.

ثم أنّها حملت منه، فوضعت طفلاً، فلما خافت أنْ يفتضح أمرها وينكشف سرها، وضعته في تابوت أحكمت أزمه، بعد أن أروته من الرضاع، خرجت به في أول الليل في جملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر، وقلبها يحترق صبابة عليه، وخوفاً عليه، ثم إنها ودعته وقالت: ((اللهم إنك قد خلقت هذا الطفل ولم يكن شيئاً مذكوراً، ورزقته في ظلمات الأحشاء وتكفلت به حتى تم وأستوى وأنا قد سلمته إلى لطفك، ورجوت له فضلك خوفاً من هذا الملك الغشوم الجبار العنيد، فكن له، ولا تسلمه، يا أرحم الراحمين ، ثم قذفت به في اليّم...))[1]، تكرر أسلوب الدعاء في سياقات ابن طفيل لما له من تأثير على جمهور القراء.

كان سياق الكلام والمعاني الكافية التي حملتها عبارات النص الأدبي سياقاً رصيناً يحمل في طياته قضية موروثة ولربما تختلط بخيوط النور التي تجعل متلقي النص يستضيئ فكرياً لقصة نبي الله موسى (عليه السلام) وكيف وضعته امه في النهر لحمايته من ظلم فرعون وجبروته... إن سياق الكلام في النصوص التي كتبها ابن طفيل ناقلاً كل ما يريد تجسيده للعديد من القضايا الاجتماعية والتمحور داخل إطار فلسفي في أغلب الأحيان... يجعل الملتقي يسترجع كل ما لديه من مرجعيات ثقافية تعضد من موقفه بإزاء النص.

فسياق الكلام المرزي في الجزء الخامس من نصوص (رسالة حي بن يقظان) : ((الروح الحيواني ـ الروح الحيواني ـ الساري في جسمه ـ شديد الشبه بالأجسام السماوية))[2]، هذه الصورة التشبيهية التي تمثل ضياء الأجرام السماوية بتلك الأجسام، أخذت تعصف بذهن القارئ أو المتلقي، وتلفت نظره لشفافية الإنسانية ونقاوتها إذ جعلها ابن طفيل شبيها ببريق لمعان الأجسام السماوية.

فقد أخذ يتبين الأوجه المشتركة بين الأجسام السماوية والروح الإنسانية بقوله: ((لما كان الروح الحيواني الذي مسكنه القلب، شديد الاعتدال؛ لأنّه ألطف من الأرض والماء، وأغلظ من النار والهواء، صار في حكم الوسط ولم يضاده شيء من الإسقاطات مضادة بينة ..

(١) رسالة حي بن يقظان، أبو بكر محمد بن طفيل: ٢٧-٢٨.

(٢) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٧١.

ولو تحرك في المكان حول الوسط كما تتحرك الأجسام السماوية، ولو تحرك في الوضع لتحرك على نفسه، وكان كروي الشكل إذ لا يمكن غير ذلك فأذن هو شديد الشبه بالأجسام السماوية)) [١]، لذلك اتخذ ابن يقظان أسلوب الدوران حول الجزيرة شعيرة عبادية.

ينماز أسلوب ابن طفيل بانه ((مجدداً ومبدعاً وإن قصة حي بن يقظان تمجد العقل، وتمنحه الامتياز الأول...))[٢]، إذ كان يهدف إلى توضيح قضية ما وبيان مقصده عن طريق الحكاية المتوجه بصياغة فلسفية، إذ يوضح للمتلقي موضوعاته الأساسية وما مر به من سلسلة المناظرات، والجدل، والتحليلات، والتعليلات صار يبث ومضات للقارئ توقد ذهنه، وتظهر من خلاله ملامح الحقيقة التي أرادها الكاتب فإن (الرسالة) كانت ذات طابع منهجي محدد تسير عليه، فهذه المجادلات، والشرح، والعرض تضيف كثيراً لبقية الرسالة، وترحل بالمتلقي ما بين سطورها متشبعة بذلك ويسعى دائباً لمعرفة الحقيقة، إذ وضع ابن طفيل أمام القارئ اعتبارين أساسين، في الرسالة هما البعدان اللذان ارتكزت عليها: إذ يكشف لنا البعد الفني، والبعد الفكري الجدلي، والتوفيق بين المنهجين، الذي يتضح من خلال القراءات المتعددة : (الرسالة حي) فإن تمازج هذين البعدين نتج عنه انسياب اللغة دون تعثر والجرس الموسيقي للكلمات، فكانت قدرة ابن طفيل نابعة من سعة اطلاعه وعمق معرفته فالتزم بقواعد الفكر الدقيق والتعبير الملم دون إطالة وعدم الاستطراد والتزام المصطلح المتداول في هذه المجالات الكتابية[٣]، يتبين للمتلقي كيفية عناية الفلاسفة بسياق الكلام، وأبرزهم اهتماماً هو الفيلسوف والعالم والأديب والشاعر ابن طفيل الأندلسي الذي حاول جهد إمكانه الخوض بتقنية لغوية عالية وصياغة رصينة رائعة.

(١)حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي : ٧١-٧٢.

(٢) تجديدات الأندلسيين في النثر العربي : ٢٨٦.

(٣) ينظر: نفسه : ٢٨٨-٢٩١.

وخلاصة القول: إنّ للسياق الكلامي تأثيراً مباشراً في المتلقي، أو قارئ النص لأن السياق، وصياغة الأسلوب أدت إلى اكتمال صورة النص الإبداعي، وترابطها وتماسكها؛ لذا كان ابن طفيل قد عني بسياق الكلام إيما عناية، وأخذ يوثق نصوصه بشواهد من القرآن أدت إلى التماسك النصي، وانسجام عبارات الكلام، أو سياق النص، ولا نغفل مدى وضوح قصدية ابن طفيل في عرضه لهذه القصة التي تحمل بداخلها الكثير من الجوانب السياسة والدينية والعلمية ، هذا كله وضع القارئ بسبر أغوار النص ليكمل مسيرة الاكتشافات، ويسعى لفك الرموز النصية داخل الرسالة.

الفصل الثاني

المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي رؤية وتطبيقاً

في رسالة حي بن يقظان

المبحث الأول

أفق اللاتوقع أو أفق الانتظار واثرها في المتلقي

أفق اللاتوقع التسمية والاصطلاح

لم يضع النقاد حداً فاصلاً بين (أفق التوقع) و(أفق الانتظار) فقد تعاملوا على أساس إن كلا التسميتين تحملان الدلالة نفسها ، لقد ذكر د. مصطفى عمراني أنهما مصطلحان لمفهوم واحد ذاكراً مركزية المفهوم وتوظيفه عند (ياوس)[١]، فيتشكل أفق التوقع لدى المتلقي المؤثر في أثناء إنتاج الشاعر أو الكاتب للنص الأدبي الإبداعي أي أن المتلقي غير محدد الملامح على نحو مستقر. بل يملك رصيداً من الاطلاع على ما توافر من فنون ونصوص أدبية سبقت العمل الأدبي ومعرفة طريقة معالجتها على الرغم من خصوصية المؤلف واختلافه عمن سبقه[٢]، فيعد المتلقي هو من يحدد أفق التوقع واللاتوقع في النص الأدبي.

لمعرفة أفق التوقع في العمل الأدبي يجب أن يتخلص القارئ مما في داخله من النزعة النفسية التي يمر فيها اذا ما تعرض لنص ما أو إبداع تشكيلي معين وأيضاً استقبال الجمهور لهذا العمل وكيف سيكون تلقيهم لهذا الأثر الأدبي، وكل هذا يحتاج إلى حصيلة معرفية وخبرة لدى القارئ للوقوف على أفق توقعات الجماهير أو القراء.

يعد أفق الانتظار المعيار الرئيس الذي يمتلكه الفرد لاستقبال النص، فهو ضمن المرجعيات[٣]، ويطلق عليه أيضاً (أفق القارئ): ((وهو تهيؤه المسبق لاستقبال النص وتذوقه له ويعد هو المعيار، والخبرة الجمالية التي تختلف من شخص لأخر، بحسب ثقافته وجنسه وعقيدته وهي تتحكم في استجابته للنص، وفي قبوله أو رفضه، وفي توجيهه في مسار خاص، وهذا الأفق يجعله في تهيؤ ذهني ونفسي خاص لاستقباله، ويخلق فيه توقعاً معيناً لتتمته أو وسطه أو نهايته، وهذا الأفق قائم على تصور القارئ للحياة وخبرته وفهمه للعالم))[٤]، وقد حدد (هانس روبرت ياوس) أهم ما يجب أن يتحصن به الناقد للوقوف على أفق التوقع ومعرفة المقصدية من وراء الأثر الأدبي، "فإعادة تشكيل النظام المرجعي القابل

(١) ينظر: مناهج الدراسة السردية وإشكالية التلقي: ٣٥.

(٢) ينظر: المتلقي في الشعر الأندلسي: ١٢.

(٣) ينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية: ٢٢١-٢٢٢.

(٤) مقال (قراءة في القراءة) لرشيد بخدو ، الفكر المعاصر ، ع:٤٨/ ١٩٨٨ : ٢١.

للتحديد الموضوعي الذي يعد بالنسبة لكل أثر في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها حصيلة ثلاثة عوامل أساسية[١] أو رئيسة"[٢]:

أولاً: خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.

ثانياً: معرفة شكل الأعمال الأدبية السابقة ومحتواها وموضوعاتها كما يفترض وجودها في العمل الجديد.

ثالثاً: المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العلمية والفرق بين التجربة الواقعية وتجريب النص، وبين الحقيقة والعالم المتخيل.

إذ إن فحوى أطروحة (ياوس) في كتابه (نحو جمالية التلقي) ((هي أطروحة ضد النزعة التشكيكية لأولئك الدارسين الذين يشككون في مدى قدرة تحليل التأثيرات التي ينتجها الأثر الفني))[٣]، ذلك أنّ القارئ اللبيب قادر على قراءة النص قراءة إنتاجية بتوافر آليات التلقي، وإن اطار عمل القارئ يتحدد به النص وإدراك ما هو موجود فيه من معانٍ ودلالات[٤].

ويرى الناقد (عبد الكريم شرفي)، إن أفق الانتظار هو مفهوم إجرائي أو وظيفي إذ يعده (ياوس) مدار النظرية، لأنه الأداة المنهاجية المثلى التي تمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة، القائمة على فهم الظاهر الأدبي في أبعاده الوظيفية والجمالية والتاريخية من خلال سيرورة تلقيها المستمرة، شكلا موضوعياً ملموساً[٥]. يتضح من ذلك أن أفق التوقع أو الانتظار له أثر في نظرية التلقي، إذ بوجوده يستطيع المتلقي التمييز بين الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقيها في الزمن الحاضر مروراً بسلسلة التلقيات المتتالية التي عرفتها من قبل، وأيضاً معرفة الظاهرة الأدبية في ضوء التلقي الخاص والمتميز الذي تعرفه عند كل لحظة تاريخية في علاقته الجدلية بالتلقيات السابقة التي أسست له أو أدت إليه، ويستخلص

(١) نحو جمالية التلقي: ٦٣.

(٢) ينظر: نظرية التلقي : ٢٤٩، وينظر: الرواية من منظور نظرية التلقي : ٣١، وينظر: مناهج النقد الأدبي الحديث: ٢٢٢.

(٣) نحو جمالية التلقي: ٦٣.

(٤) ينظر: القراءة وتوليد الدلالة: ١٠٥.

(٥) ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة: ١٦٢.

من ذلك أن ((المفهوم هو الذي يسعف على بناء تاريخ الأدب في نظرية ياوس))[١]، إذ يتخذ مفهوم أفق الانتظار مركز الصدارة في هذا المشروع إذ يوضح ياوس في الأطروحة الثانية وهي من أطروحاته السبع.

ويعد كسر أفق الانتظار[٢]، واللامتوقع[٣]، أو خيبة الانتظار وخيبة التوقع المتلقي[٤]، من أهم المفردات الإجرائية في عملية التلقي واستقبال النصوص الأدبية، وقد ركز عليها (ياوس) وأبرزهما عند دراسته لنظرية التلقي، وهي اللبنة الأساسية للنظرية بوصفها تؤدي دوراً جمالياً مؤثراً في عملية بناء العمل الفني الأدبي، إذ إن المتلقي يقبل على العمل وهو يتوقع أو ينتظر شيئاً منه[٥]، ثم يفاجئ القارئ بغير ذلك عند بحثه عن كسر أفق التوقع.

أخذت المفردة الإجرائية (أفق) صدى واسعاً عند النقاد واهتمامهم في الوقوف على ما يحدث أفقاً مغايراً في النصوص، وقد وصفها البعض بأنها: ((قطب الرحى الذي تدور حوله بقية مفاهيم النظرية، فالنص لا ينبثق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ، وكل كاتب ينطق من أفق فكري وجمالي بالجنس الأدبي الذي يبدع فيه، ومن تصوره الخاص للكتابة، ومن ذخيرة قراءته، وبالمقابل فأن القارئ يمتلك أفقاً جمالياً وفكرياً يتحكم في تلقيه ذلك النص، ويتألف ذلك الأفق من خبرة القارئ بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء، ومن وعيه، بالعلاقات التناصية التي تربطه بنصوص أخرى من حيث البنية الشكلية والثيمية، ومن معرفته بالفرق الجوهري بين التجربة النصية والتجربة الواقعية التي تميز الأدبية، أي الفرق بين الوظيفة الشعرية والوظيفة العملية للغة))[٦]، لذا تعد التجربة الواقعية من حسنات النص الأدبي. وقد وضع (ياوس) حداً للمتلقي بأفقين[٧]:

---

(١) ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة: ١٦٢.

(٢) نظرية التلقي، روبرت هولب: ١٥٤-١٥٥، وينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: ١٠٨-١٠٩.

(٣) ينظر: نظرية التلقي أصول وتطبيقات : ٤٧.

(٤) ينظر: نظرية التلقي جماليات الأداء، تنظيراً أو تطبيقاً:٣١.

(٥) ينظر: جماليات التلقي في النقد العربي الشفوي القديم: ١٧.

(٦) التفكيك والتلقي بين النظرية والممارسة: ١٣٠-١٣١.

(٧) ينظر: أفق التوقع عند المتلقي، في ضوء النقد الأدبي الحديث دراسة تطبيقية: ٥٦٥.

١. الأفق السابق الذي يكون عليه القارئ قبل الشروع في قراءة النص، ولهذا الأفق مكونات كالقناعات ودرجة الثقافة المتشكلة بفعل قراءات سابقة، والتي تحدد بمجملها مرجعيته الذهنية.

٢. الأفق الحاضر: يبدأ بالتشكل لحظة التلقي

ولهذا يقول (ياوس): بأن النص الجديد يستدعي إلى ذهن القارئ وأفق التوقع ويعرفه ففصل النصوص السابقة، واي جنس أدبي هو عملية تطور متواصلة في خلق آفاق جديدة للتوقع والتفسير.

كسر أفق التوقع:

يقوم العمل الأدبي الذي يمثل الأثر الجمالي على ثلاثة اطراف وهي النص، القارئ وتفاعلهما المشترك[١]، يبدو أن التفاعل بين النص والمتلقي هو الأساس في قراءة كل عمل أدبي إذ يجب ألا تقتصر دراسة العمل الأدبي على النص الفعلي فحسب، وإنما بالدرجة نفسها يجب الاهتمام بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص[٢]، بعد معرفة أفق التوقع واللاتوقع أو كسر أفق التوقع وأفق الانتظار والتدقيق في الدراسة ومعرفتي لتلك المصطلحات يلفت نظري الفرق بينهما كما ذكرت الدكتورة بشرى موسى صالح قائلة: ((يفترق مفهوم خيبة الانتظار عن مفهوم كسر التوقع الذي جاء به الشكلانيون الروس في أن كسر أفق التوقع هو المقصدية الفنية للانزيحات الأسلوبية فهي إذن رهينة بالملفوظات اللسانية وبنية الأدب)).

أما مفهوم خيبة الانتظار فهو مفهوم يثير المتلقي لقياس التغير أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ وبدت مرجعية (ياوس) التاريخية مرجعية فهي: ((تمتاز عن التاريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخية الفهم وهذا الفهم يتطلب أن نضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين أفق الماضي والحاضر لكي نحقق بذلك ومن جديد الثلاثية التأويلية الفهم والتفسير والتطبيق))[٣]، لذا تعد المعرفة والوعي التاريخي مسانداً

(١) ينظر: الإعلامية في الخطاب القرآني، دراسة في ضوء نظرية التوصيل: ٣٩.
(٢) ينظر: نفسه: ٣٩.
(٣) نظرية التلقي، أصول وتطبيقات: ٤٧.

ضرورياً لانضاج وعي المتلقي للتعامل مع الخيبات والانكسارات التي يواجهها عند تلقي العمل الأدبي، محمّلاً بصاحبه وتجربته، زائداً تطور النوع الأدبي والتجربة المفردة، وقد مر علينا رأياً مفاده أن مفهوم (ياوس)[١]، يصلح لدراسة الأسباب التي أدت إلى تطور النوع؛ لأنه لا يمتلك القدرة على تجاوز هذه الوظيفة، إنه لا يستطيع أن يصف نظام التطور نفسه، وهذا يعني ((انه ليس مفهوماً إجرائياً، إنما هو موجه في أساسه للاعتراض على الافتراض الشكلاني في ميدان الشعرية، في أنّ الخطاب يتطور تطوراً داخلياً محضاً))[٢]، فالتبعية التاريخية للعمل الأدبي أو (النص) من الضروريات الواجب أن يتحصن بها المتلقي.

إن مفهوم أفق الانتظار أتاح للمتلقي أن يثبت بأنه ليس أفقاً مفرداً أو واحداً، بل هو آفاق كثيرة تتغير بتغير النص والنوع الأدبي الواحد، والفاعلية القرائية الإبداعية للمتلقي هي تلك التي تحدد هذه التغيرات، ويقع ضمن عمل هذا المفهوم المركزي اختلاف الثقافات والتوقعات التاريخية والانقطاعات، أي إنّه أفق يمتص التنوعات الثقافية والأخلاقية والأدبية والفنية في لحظة ظهور العمل تاريخياً، ويستوعب انكساراته بالتغير والتطور، فيعيد بناءه بعد تعرض تلك التنوعات للمرور التاريخي والزمني القاضي بتغيير العمل المقروء.

ويتمتع مفهوم أفق الانتظار بالكثير من المميزات كما تصفه مؤلفتا كتاب القارئ في النص (روبين وإنجي كروشيان)، إذ إنّ له خصوصية عمل قادرة على صنع خارطة طريق كالاتي: إنتاج العمل/ الثبات اللحظة التاريخية لإنتاجه، ثم تلقيه: فهم أول، ثم تغير، ثم مرور بمنعطفات زمانية كالتطور، ومواجهة التغيير أيضاً الذي سيخلخل هذا الأفق ويعدده، ويقضي بإعادة بناء أفق التوقع أو الفهم الواعي المغاير[٣]، فمركزية تحليل نص ابن يقظان تقوم على الأسس التأويلية الثلاثية إذ إنها تُعد أدوات المتلقي للولوج في حيثيات النص الأدبي وفهم ما يحمله من معانٍ توليدية لكي يستطيع المتلقي إنتاج ما هو جديد في ذلك النص.

(١) ينظر: نظرية التلقي، جماليات الأداء تنظيراً وتطبيقاً: ٤٢.

(٢) الأصول المعرفية لنظرية التلقي: ١٤٣.

(٣) ينظر: نظرية التلقي ، جماليات الأداء تنظيراً وتطبيقاً: ٤٢-٤٣.

وحين ننظر الى توقع القارئ من منظور جمالي نجد أن ((لمدرسة كونستانس دوراً في صياغة نظرية لتلقي الأعمال انطلاقاً من وصف نماذج (بخاصة الأجناس الأدبية) التي ستسمح للقارئ بقراءة عمل جديد، وبالمثل تسمح لهذا العمل بأن يكون مقروءاً))[١]. إذ يدخل توقع القارئ هذه المرة ضمن اطار التأويل ثم اللجوء إلى مقولة الهرمنطيقا التاريخية، تتأسس على مقولة أفق التوقع، أما عند (ياوس) فأن مقولة (أفق التوقع) أول الأمر[٢]، ((مثلما عند مؤرخ العلوم طوماس كوهن على مجموع المقولات المرجعية التي تجعل من الممكن فهم العمل الفني في لحظة تاريخية معينة، فالقراءة على اعتبارها مكاناً لتاريخ ادبي أخر حاضر داخل النص في شكل ترسيمة بها يتلاعب العمل كمعيار ينقله، يحوله أو يصدمه))[٣]، ويتحقق أفق اللاتوقع بالصدمة.

وإحدى أهم دراسات نص رسالة (حي) دراسة (د. عمر فروخ) الذي تحدث وبشكل تفصيلي عن قصة (حي) وكيف توصل إلى اختلافه عن الكائنات التي حوله[٤]، أعطى ابن طفيل أفقاً أوسع مما كان متوقعاً، في ذهن المتلقي، فما حي إلا إنسان بسيط عاش في ظروف صعبة كيف له أن يكتشف أو يتوصل لما توصل له؟ كان الطابع الفلسفي واضحاً في رسالة الدور المزدوج لابن يقظان لمعرفة ما حوله من أصناف الحيوانات وإدراكه أن ليس له شبه بها[٥]، إنما هذا كله بدافع فلسفي سياسي يعطي المتلقي إشارة رمزية، لربما أراد إخفاءها الفيلسوف لغرض أو لأخر، ليعطي لشخصية (حي) صفة التميز عمن حوله.

فلا يغيب عن ناظر المتلقين كيف كانت فقرات الرسالة على تحول دائم من فلسفي إلى أدبي ومن أدبي إلى معرفي والى دراسة علمية بحته، فقد اكتشف شكل الكرة الأرضية ووصف العالم بأنه كروي وكان له دليله في ذلك وهو أن الكواكب التي تطلع من الشرق

(١) النقد الأدبي، إيكو، جينت، باختين، غولدمان، لانصون، مورون، ريشان، جيروم روحي: ١١٠.
(٢) ينظر: النقد الأدبي، جيروم روجي: ١١٠.
(٣) ينظر: نفسه : ١١٠.
(٤) ينظر: ابن طفيل وقصة ((حي بن يقظان)) : ٤٦-٤٧.
(٥) ينظر: نفسه : ٤٧.

وتغيب في الغرب في رأيه[١]، ((فإنها اذا طلعت على سمت الرأس (أي عمودي على الراس) كانت الدائرة التي تقطعها أطول من الدائرة التي تقطعها النجوم التي تطلع عن يمينه أو شماله ..)) [٢]، خال المتلقي في أن تكون تكملة القصة هي عبارة عن أحداث سردية متراسلة ولكن يبدو إن ابن طفيل تسميته لها بانها رسالة ليس اعتباطاً لما كان يخبئ وراء ذلك من حقائق علمية وأحداث تاريخية ووقائع سياسية، ليس بالسهل أن يولد فيلسوف في زمن جبروت السلطة وسيطرتها على الشعب، لذا صارت هذه الرسالة هي إبلاغ عما كان يدور تحت هيمنة السلطة الحاكمة فالتستر بشفرات رمزية اكثر حفاظاً على وصول الحقائق التي أراد إظهارها الفيلسوف وأماناً على حياته.

لم تخص هذه الرسالة المتلقي فقط، إنها مرجعية إلى أناسٍ يخشى المرسل عليهم خطر الزمن ليس فحسب لكنه يوجهها إلى إخوانه، الذي هم على مذهبه، لذا نستطيع القول إنها موجهة إلى الفرد وإلى الجماعة وإلى المؤاخي والمعادي في الزمان نفسه وفي المكان نفسه[٣]، وهناك الكثير من الآراء الفلكية التي وصلت في نص الرسالة وكانت بمثابة كسر أفق التوقع للقارئ، أهمها آراء ابن طفيل بقوله ((فعلم أن السماء وما فيها من الكواكب، أجسام، لأنها ممتدة في أقطار ثلاثة: الطول والعرض والعمق لا ينفك شيء منها عن هذه الصفة وكل ما ينفك عن هذه الصفة فهو جسم)) [٤]، أقام ابن طفيل دراسة منتجة في حين كان بوسعه أن يجعل الأمر يقتصر على الأحداث الأدبية التي مرت بشخوص الرسالة، فوظف كلُ ما يدور من أحداث لصالح المتلقي ولإيصال ما أراد، طابع الحزن واللوعة والدمع التي مر بها حي حينما شاهد سقوط أمه في كنف الموت الذي لا يغيب عن ناظره، فيمكن أن يكون المخطط الآتي كوسيلة لفهم ما مر به (حي) [٥]:

(١) ينظر: ابن طفيل وقصة ((حي بن يقظان)): ٦٢.

(٢) ينظر: نفسه : ٦٢.

(٣) ينظر: ملامح قصصية في الأدب الأندلسية: ١٠٧-١٠٨.

(٤) حي بن يقظان وسلامان وأبسال، د سيد ضياء الدين سجادي: ٥٧.

(٥) ينظر: المتلقي في الشعر الأندلسي: ١٣٢.

جسد الأم (الظبية) ⟵ تحول ⟵ تشبيه ⟵ شاحبة سقيمة

الموت ⟵ تحول ⟵ تشبيه ⟵ استمرار حضور (حي) وصبره

مخطط رقم (٣)

كذلك كان قد جسد ما مر به من بكاء وذرف الدموع والتحسر والقنوط بإزاء فقدانه الظبية لكن دون جدوى سرعان ما تحولت صدمته بالفقدان والحزن الناجم إلى اكتشافه لكثير من المسائل التشريحية الطبية أي من الوظيفة السلبية إلى وظيفة إيجابية لأنه وظف الظروف الحزينة لاكتشاف المسائل الطبية[١]، وما بين الشقاء والسعادة يوضح لنا فكرة البحث عما هو واجب الوجود وزوال الأنفس بعد الموت، أي أن جميع القوى الإنسانية الجسمانية طريقها الزوال وانها سوف تبطل حالما تخرج الروح من الجسد وتتوقف حركة الجسد ويفقد السيطرة على الجسم[٢]، وها هنا يعصف ابن طفيل في ذهن متلقي النص لكونه عرض لموضوع (الفناء) بعد ما كان يسرد أحداث صيرورة ابن يقظان في جزيرة الواق واق، فقد اخذ كسر الأفق واللامتوقع أو خيبة الأمل مبتغاه في نص رسالة (حي).

فقد ذكر ذلك في الجزء الخامس من الرسالة بوصفه الشفاء، هو ادراك واجب الوجود واعرض عنه بعدم المشاهدة وفي ذلك عذاب له (الأنفس الفاسقة عند الفارابي)، وذكر السعادة مقابل ذلك قائلاً بانها: ((شرط الاشتياق إلى واجب الوجود والسعادة تكون بمشاهدته أيضاً...)) [٣]، وقد أشار النقاد إلى أن اللامتوقع في النص هو الخروج عن المألوف أي انزياح تتصادم مع معايير القارئ ومن بين هؤلاء النقاد (ياوس) إذ كان يربط جمالية النص بما يحتوي من انزياحات أو خيبة التوقعات، إذ تزامن ((قيمة النص وفنيته العالية بمدى انطوائه على انزياحات، فلا يؤدي النص وظيفته إلا بوصفه سلباً للمعايير، كما يرى (آيزر)

(١) ينظر: المتلقي في الشعر الأندلسي : ١٣١-١٣٢.

(٢) ينظر: حي بن يقظان، سلامان وأبسال، د. ضياء الدين سجادي: ٦٧-٦٨.

(٣) نفسه : ٦٨.

والأدب سيصبح فارغاً اذا اقتصر على المألوف من قبل))[١]، وهو يعتقد ((إن المنطقة المألوفة مهمة لا لشيء إلا لأن من شانها أن تقود إلى اتجاه غير مألوف)) [٢]، إذ يتضح من ذلك أن (آيزر) قد بين جانب الصواب في احتواء النص على غير المألوف وذلك لان دور المتوقع أو المألوف لا يقتصر على إظهار اللامتوقع فمثلاً[٣]: يرى (أرسطو) انه في المأساة الجيدة لابد أن تكون الأحداث غير متوقعة[٤]، ويرى الجرجاني أهمية المتوقع وعلاقته السببية باللامتوقع، وعلاقة الاثنين بالقارئ في عرض تحليلاته لتأثير التمثيل في الوعظ والحكمة إذ يضع اليد على أهمية البعدين في أحداث التفاعل المرجو بين النص والملتقي.

يقسم كسر أفق التوقع تطبيقيا على قسمين:

أولاً: كسر أفق توقع بطل الرسالة أو الشخصية الرئيسة (حي بن يقظان)

أما عن كسر أفق توقع (حي) فقد يتبين بعدما تُوفيت مرضعتُه (الظبية)، لم يكن يعلم (حي) إن نهاية كل شيء الفناء (الموت) لم يتوقع بأنه سيقف عاجزاً عن تقديم أي علاج أو وسيلة لبقاء أمه المفترضه على قيد الحياة كانت خيبة التوقع تحيط بـ (حي) من كل جانب، لقد ظل يبحث ويفتش عما ينجد الظبية لكنه لم يستطع أن يقدم لها شيئاً وكانت النهاية واحدة وهي وفاتها، بعد ذلك لم يستسلم (حي) لذلك الأمر فقد سعى في أرجاء الجزيرة هائماً يبحث عن سبب تلك الوفاة ربما وجد ذلك السبب أو ما يقربه لسبب وفاتها حين قام بتشريح قلب الظبية كل ذلك كان عبارة عن صدمة وخيبة توقع لـ (حي) على متن الجزيرة النائية الذي لم يستطع العيش بها لو لا رعاية الظبية له، وكان أول الأسباب التي دفعته لشق صدر الظبية هي عدم عثوره على أية آفة أو مرض يصيب جسدها من الخارج الظاهر لذا أرجع العلة لما لم يظهر إلى العيان وبذلك قال ابن طفيل: ((لم يرَ فيها آفة ظاهرة وكان يرى مع ذلك العطلة قد شملها، ولم يختص بها عضو دون عضو، وقع في خاطرة أن العلة التي نزلت بها

(١) حي بن يقظان، سلامان وأبسال، د. ضياء الدين سجادي: ٦٨.

(٢) جماليات التلقي في السرد القرآني: ٢٣٥.

(٣) ينظر: نفسه: ٢٣٥.

(٤) ينظر: نفسه: ٢٣٥-٢٣٦.

هي في عضو غائب عن العيان مستكن في باطن الجسد، وأن ذلك العضو لا يغني عنه في فعله شيء من هذه الأعضاء الظاهرة))[1]، كل ما فعله (حي) ينبئ بعدم استسلامه لأمر الوفاة وذلك لما للظبية من أثر في حياته ولتعلقه بها كل ذلك جرى في اللاوعي لأنه لم يتوقع فقدها يوماً ما.

ثانياً: كسر أفق توقع أو خيبة المتلقي

أما خيبة التوقع التي حصلت لـ (ابن يقظان) وهي الشخصية المرموز لها في السياق النص لـ (ابن طفيل)، كانت صدمته بما لاقاه من الناس أو الأقوام التي ينتسب لها أبسال لربما كسرت أفق توقعه لم يكن يعتقد ما صدر منهم اتجاهه لأنه يُعد حاملاً لرسالة ترشد البشر وتعظهم وتنبأهم بوجود خالق واجب الوجود خالق الكون مسير الأفلاك وكأن ابن طفيل يوضح لنا قضية مفادها إن الفرد مهما عمل وسعى إلى الوصول والارتقاء ومعرفة أسرار الخلق والعالم بأسره سيجابه بقوى عكسية تحد من ارتقائه، هذا ما ذكر في احد نصوص الرسالة فيصف لنا مدى معرفته ولكن بصورة رمزية بقوله: ((بفطرته الفائقة التي تنبهت لمثل هذه الحجة إن جسم السماء متناه، أراد أن يعرف على أي شكل هو، وكيفية انقطاعه بالسطوح التي تحده))[2]، نعت (حي) بأنه ذو (فطرة فائقة) جعلته يتمكن من وصف الكواكب السيارة وحركتها وحدودها ومساراتها وكيف تكون السماء متناهية.

ثالثاً: أفق توقع المتلقي

وقد وردَ هذا المفهوم عند كثير من النقاد بطرائق أسلوبية مختلفة على نحو مغاير إذ نجد د. سناء قد طبقت أفق التوقع على الشعر الأندلسي مبينة مدى أهميته عند متلقي النص أو القارئ المؤثر في النص الذي يولد مما يقرأ نصاً جديداً، فكانت بصدد معادلة نقدية دقيقة إذ وضحت ارتباط تميز النتاج الأدبي، بمراعاة المَؤلَّف (الكتاب) للمتلقي ووضعه نصب عينه

(١) رسالة حي بن يقظان، أبو بكر محمد بن طفيل: ٣٩-٤٠.
(٢) نفسه : ٦٩.

فكسر الأفق يعني لفت انتباه المتلقي إلى ما هو غير متوقع أي اللامتوقع وهذا يعد عنصر جذب للمتلقي[١]، ونستطيع توضيح ذلك بالترسيمة الآتية:

تمييز العمل الأدبي ⟵ كسر أفق التوقع المتلقي

ومما سبق من أبحاث ودراسات في رسالة (حي) نستنبط أن الأهداف الموضوعية في الرسالة عصفت بذهن متلقي النص وأثارت في نفسه التفسير والتأويلات العديدة للبحث عن معاني ودلالات النص والوصول لقراءة إنتاجية مثمرة. وهذه الأهداف هي[٢]:

١. العبرة
٢. الذكرى
٣. التشويق

اشتهرت هذه الأهداف في القصة عموماً، وقد ذكرت (العبرة والذكرى) ونبهت اليها في القرآن الكريم مثل ذلك قوله تعالى: ﴿ **لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ**﴾[٣]، وقوله تعالى: ﴿ **وَاللَّهُ يُؤَيِّدُ بِنَصْرِهِ مَنْ يَشَاءُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبْرَةً لِأُولِي الْأَبْصَارِ**﴾[٤]، إن هذه الكلمة أثرت في نفوس متلقي النص القرآني تأثيراً واضحاً لما تحتويه من دلالات ومعانٍ تجعل من قارئ النص يتفكر ويؤول ويعد نظره في كل شيء خوفاً وحذراً من الذات الإلهية وطمعاً في رضا الله عنه، وبعد ذلك نجد (الذكرى) ذكرت في النصوص القرآنية إذ جاءت بصيغ متعددة وأهمها ما جاء بصيغة الجمع والمفرد ومثل ذلك قوله تعالى: ﴿**وَمَا عَلَى الَّذِينَ يَتَّقُونَ مِنْ حِسَابِهِمْ مِنْ شَيْءٍ وَلَكِنْ ذِكْرَى لَعَلَّهُمْ يَتَّقُونَ**﴾[٥]، وذكرت بصيغة الجمع للتعظيم والتهويل والاتعاظ ومثل ذلك قوله تعالى: ﴿ **يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِيَ الَّتِي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَنِّي فَضَّلْتُكُمْ عَلَى الْعَالَمِينَ**﴾[٦]. أما عن التشويق فأول من تنبه إليه (ابن طفيل) ويعد أول عربي

(١) ينظر: المتلقي في الشعر الأندلسي: ٨٤-٨٥.
(٢) ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: ١٢٤.
(٣) سورة يوسف، آية: ١١١.
(٤) سورة آل عمران، آية: ١٣.
(٥) سورة الأنعام، آية: ٦٩.
(٦) سورة البقرة، آية: ٤٧.

تنبه لهذا الهدف وعده غرضاً من أغراض القص، فضلاً عن هدف رابع وهو (جذب) متلقيه إلى طريقة التفكير الإنساني الذي يراه[١]، وقد عرف (جورج بيرس بيكر) التشويق إذ قال: ((هو جذب الاهتمام إلى الأمام والرغبة الملحة في معرفة ما سيحدث في ما بعد وعندما يكون المشاهد [المتلقي] جاهلاً تماماً بما سيحدث لكنه يتلهف إليه أو عندما يخمن جزئياً ما الحالة المتوقعة فإنه يكون في حالة تشويق لأن اهتمامه ينشغل تماماً سواء أكان بإرادته أم من دونها))[٢]، إن أسلوب ابن طفيل يميل لتشويق المتلقي.

إذ إنّ هذا العنصر فتح أعين المتلقين إلى توقع العديد من التأويلات التي لربما لم تحصل فعلاً ما يجعل القارئ يتأهب لسماع شيء لا يتوقعه من قبل. ونستنتج من تعريف (جورج بيرس) إن عنصر التشويق من مزايا النص الأدبي التي تستقطب انتباه المتلقي وقد عد (جورج بيرس) أن المتلقي هو المشاهد نفسه لكونه قد طبق التلقي وهدف التشويق في المسرح، وبذلك يكون التشويق مطلوباً في كل عمل أدبي أو فني وما أن افتقر العمل للتشويق أصاب المتلقي الملل ومن ثم إهمال العمل، لذا كان جل اهتمام الأدباء هو أن يشوقوا متلقيهم للاستمرار في تلقي أعمالهم الأدبية والفنية، وكان أحد أبرز هؤلاء الأدباء (ابن طفيل) الذي تنبه إلى أهمية التشويق ولم يقصد ما تكلم عنه (كريفش) و(بيكر) ولا (عبد الباسط المالك)، وإنما أراد بالتشويق دخول طريق التصوف[٣]، لذا جاء التشويق في حالة حي بن يقظان ليحيل ابن طفيل إلى المتصوفة والتصوف.

إذ نجد هذه الرسالة تحمل منعطفات فيها كسر حاجز التوقع الذي هو في نظر جماليات التلقي شيء يدل على القراءة المنتجة التي تضيف للنص شيئاً جديداً، وكثير من الأعمال الأدبية سيبنى نجاحها في كسر أفق توقعات القارئ، وبذلك يحقق انسجاماً في العمل الأدبي، فهو لا يصدم القارئ بل يخيب أفق توقعه ويدفعه إلى محاورة النص الإبداعي، فكلما كان

(١) ينظر: حي بن يقظان: ٦٠، وينظر، ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: ١٢٤.

(٢) صناعة المسرحية، ستوات كريفش: ٣٧.

(٣) ينظر: ملامح القصصية في الرسائل الأندلسية: ١٢٥.

العمل منزاحاً عن معايير التلقي الجمالية المتعددة كان ذا قيمة جمالية أكبر، أما اذا ما ائتلف وتوافق فاصبح عملاً بارداً أو مبتذل[١]، لذلك يعد معيار جمالية العمل الأدبي هو الانزياح.

نخلص من ذلك الى هيمنة أفق التوقع في نص رسالة حي بن يقظان إذ يفرضه المتلقي المؤثر في النص، وكلما كثرت خيبة توقع المتلقي كلما ازداد عمل الكاتب إبداعاً وجمالية واصبح ذات ميزة تميزه عن غيره من الأعمال الأدبية الأخرى ويعد أفق اللامتوقع أو كسر أفق التوقع، تشويقاً للقارئ للغوص في غمار النص، وفتح آفاق التأويل والتفسير وتعدد المعاني والتنوع الدلالي.

(١) ينظر: أفق التوقع عند الملتقي، في ضوء النقد الأدبي الحديث: ٥٧٢.

المبحث الثاني

المسافة الجمالية

في رسالة حي بن يقظان

المسافة الجمالية

هي أحد مفاهيم نظرية التلقي التي أطلقها (ياوس) قاصداً بها ((التعارض بين ما يقدمه النص وبين ما يتوقعه القارئ وهو يرى أن أفق التوقعات مفهوم يسمح للمتلقي بتحديد سمات النص الفنية عن طريق نوع تأثيره، ودرجته))(١).

وأن عملية إعادة بناء أفق الجمهور الأول تتطلب الوقوف على أهم المقاييس التي استعملت في تلقي النص الأدبي، وأهمية الأسئلة التي يطرحها الجمهور بإزاء النص، ليحدد بذلك طبيعة التأثير الذي فعله النص أو أي عمل أدبي بالجمهور، مع مراعاة مدى قوة الدهشة وكسر الأفق لديهم، بوساطة الخيبة التي تنتج إذ تحدث المسافة الجمالية(٢).

وتعددت مفاهيم (المسافة الجمالية) وتعددت تعريفاتها، إذ يرى الناقد محمد عزام بأنها ((المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد إذ يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تعبير الأفق بالمعارضة مع التجارب المعهودة))(٣)، فكلما كانت المسافة الجمالية قصيرة دل ذلك على أن العمل الأدبي يستجيب لمقتضيات أفق التلقي والاستقبال والتقبل، الموجود سابقاً، بدون أن يرغمه ويفرض عليه فرضيات أو تعديل آلياته أو تغير في بعض شروطه(٤)، شروطه(٤)، وقد تخلق المسافة الجمالية صراعاً بين أفق توقع المنتج وأفق المعارض فينتج عنه أفق القارئ وهو الذي يتحكم بزمام الأمر وتعدد القراءات للنص الواحد فينتج قراءة أولى وثانية وثالثة للنص الواحد(٥)، فالمسافة الجمالية هنا هي ((الصراع أو الحوار الناتج بين الأفقين، أي، التصادم الذي يحدث بين ما يفرزه النص وبين ما يتوقعه القارئ))(٦)، لذا فإن المسافة الجمالية في النص الأدبي تخترق ذهن القارئ نتيجة للحوار الناجم من صراعات الشخصيات.

---

(١) جمالية التلقي في السرد القرآني : ٢٣٨.

(٢) ينظر: الرواية من منظور نظرية التلقي: ٣٤.

(٣) التلقي والتأويل، بيان سلطة القارئ في الأدب: ٩٨.

(٤) ينظر: مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي: ٤٧.

(٥) ينظر: جماليات التلقي في النقد العربي، الشفوي القديم (رسالة ماجستير) : ٣٦.

(٦) المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش: ٤٣٤.

كان للمسافة الجمالية وظائف عدة في نص (حي) فقد أدّت دور الوظائف التواصلية لدى الملتقي فمرة تتخذ دور الوظيفة الانتباهية ومرة تتخذ دور المفاجأة (الخروج عن المألوف) أي الانزياح، بيد أن الملتقي لم يستطع الوصول إليها من أول قراءة لذا نجد لتعددية القراءة مكانة مرموقة في النص الأدبي، إذ يسعى القارئ في كل مرة استيلاد نص جديد من النص الأصلي، فالخوض في غمار نص فلسفي أدبي علمي يتطلب من المتلقي التسلح بحصيلة معرفية عملية والاطلاع على دراسات عدة، ومن بين أهم الدراسات التي عنيت بالمسافة الجمالية ووظائفها هي دراسة د. يادكار لطيف الشهرزوري(١).

وللمسافة الجمالية علاقة وثيقة بل ومركزية مع المتلقي وذلك "لأن القارئ عندما يواجه تصادمات وتعارضات مع موقفه، ووعيه، وخبرته، وعندما تخلخل توقعاته، وافتراضاته، فإنه يخلق لديه إمكانية التفاعل مع النص والتفاعل كفيل بخلق الحس الجمالي لديه، إذ بمقدور اللامتوقع أو كسر أفق التوقع الذي هو مظهر من مظاهره، أن يفعّل علاقات المتلقي بالنص، وبنائي بها على أن تكون علاقة أحادية من النص إلى القارئ، إلى علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص"(٢).

أما (ياوس) فقد عرف المسافة الجمالية بأنها: "المعيار الذي يُقاس به جودة العمل الأدبي، وقيمته فكلما اتسعت المسافة بين أفق الانتظار والعمل الجديد وبين الأفق الموجود سلفاً ازدادت أهميته العمل الفني الرفيع ولكن عندما تتقلص هذه المسافة الجمالية أصحبت مؤشراً على مدى أدبية العمل الأدبي ومعياراً مهماً بالنسبة للتحليل التاريخي للعملية الإبداعية"(٣). وقد وضع (د. علي حمودين) جدولاً لبيان أهمية المسافة الجمالية في العمل الأدبي(٤):

(١) ينظر: جمالية التلقي في السرد القرآني: ٢٣٣-٢٥٤.

(٢) جماليات التلقي في السرد القرآني : ٢٣٩.

(٣) إشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء : ٣٠٩.

(٤) نفسه: ٣٠٩.

أفق الانتظار (الموجود سلفاً)	المسافة الجمالية	العمل الأدبي الجديد للقارئ بوعي جديد
نوع الاستجابة	المسافة الجمالية	القيمة الجمالية
توافق أفق الانتظار	ضيقة	عمل بسيط رديء
تخيب أفق الانتظار	واسعة	عمل فني أدبي

نوع الاستجابة في المسافة الجمالية مخطط رقم (١)

فالمسافة الجمالية هي ذلك التفاوت الحاصل بين أسلوب المؤلف وانتظار القارئ، فهي لا تخرج عن ثلاث استجابات ممكنة وهي:

١. **الرضا:** وهي حالة تطابق الكتابة وانسجام الموضوع مع انتظار القارئ وهنا النص يعد نصاً اعتيادياً لأنه يتوافق مع القارئ.

٢. **الخيبة:** وهي تتجسد في لا تطابق الكتابة شكلاً ومضموناً مع ما كان ينتظره القارئ، أي إنه يحدث انكساراً في أفق توقع القارئ بحيث يكون أفق توقع المؤلف اعلى من توقع القارئ.

٣. **التغيير:** وهي الحالة التي يستطيع فيها الكتاب تغيير أفق انتظار القارئ وتحويله من قيمة جمالية إلى أخرى"[١]، في بعض نصوص رسالة (حي) نجد أن ابن طفيل قد حافظ على الموروث الثقافي إذ جعل أفق النص يتناسب مع أفق توقع القارئ وهذا بدوره قد أعطى مسافة جمالية متوسطة بين أفق القارئ والنص فلم يبتعد كثيراً عن أفق النص حتى يخرق أفق المتلقي ولم يجعل المسافة الجمالية تمتد اكثر بين الأفقين بل حرص أن تكون من المنتصف.

فقد وضح ابن طفيل متوسط المسافة الجمالية بين أفق النص والمتلقي، ((إذ ذكر موضحاً إتفاقه مع الفارابي القائل "بزوال الأنفس الجاهلة بعد الموت))[٢]، إذ يقول: ((جميع القوى الجسمانية فإنها تبطل ببطلان الجسم، فلا تشتاق أيضاً إلى مقتضيات تلك القوى، ولا

(١) جماليات التلقي في النقد العربي الشفوي القديم : ٣٧.

(٢) حي بن يقظان، وسلامان وأبسال، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٦٨.

تحن إليها، ولا تتألم بفقدها))[١]. توصل (حي) بعد تشريحه لجسد الظبية وبعد أن فارقت روحها الجسد إلى أنها فقدت كامل قواها البدنية، إذ أدرك أن هذه النفس الواحدة في الجسم على الرغم من ما يبدو من إنها كثيرة ومتعددة... وما يمتلكه من حواس مثل الشم والسمع واللمس، وكان يعتقد أن ذلك الشيء يتم من خلال أسلحة عدة مستقلة لكن بعد وفاة الظبية وتوقفها عن الحركة، ادرك أن هذا التعدد يرد إلى شيء واحد[٢]، على الرغم من ما يمتلكه الإنسان من قوة وتعدد حواس إلا إنّ الروح واحدة واذا ذهبت بطلت تلك القوى المدركة.

وذكر ابن طفيل على لسان (حي) انه قد عرف كثيراً من الأشياء والكائنات التي حوله إلى ان توصل لخصائص المادة فذكر أن الحار منها ممكن أن يصير بارداً والبارد ممكن أن يصير حاراً ورأى أيضاً كيف يتحول الماء إلى بخار وبالعكس ودقق النظر في الأشياء المحترقة وكيفية تحولها إلى جمر ورماد ولهيب ودخان... إلى أن توصل لإحصاء خصائص الموجودات[٣]:

أ. تتماز الجمادات بما يسمى الطبيعة وهي تلك الخصائص الذاتية التي تميز كل جماد من غيرهِ.

ب.وتتماز النباتات بالنفس النامية أو النباتية.

ج. أما الحيوان فيتماز بناحيتي الحس والإدراك.

د. أما الإنسان فينفرد عن المخلوقات بصفة الفهم والعقل.

كان متوسط المسافة الجمالية واضحة أمام متلقي النص (القراء)، فقد ذكر كل ما هو معقول ولم يخترق أفق التوقع لكن كان موازياً لافق النص، فمن الواقع أن كل إنسان ينظر الى ما حوله فيفكر ويتفكر بعظمة الخالق ودقته بخلق الكائنات فبصفة العقل والإدراك التي منحها الله للخلق استطاعوا التوصل لكثير من الكونيات وما يدور حولهم، وفي البدء تبين

(١) حي بن يقظان، وسلامان وأبسال، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٦٨.

(٢) ينظر: ابن طفيل، فيلسوف الإسلام في العصور الوسطى: ٦٠.

(٣) نفسه: ٦١-٦٢.

للمتلقي النزعة الفلسفية السياسية عند ابن طفيل والتي جعلته يتخذ من الرمز ستاراً يحتمي فيه للخلاص من تساؤلات السلطة الحاكمة آنذاك.

وقد نادى ياوس بالعلاقة بين المسافة الجمالية وافق التوقع داخل النص الأدبي إذ وضح ذلك بقوله: ((إن مفهوم المسافة الجمالية لا ينفصل عن مفهوم التوقع إذ عبر عنه بتغير الأفق أو بناء الأفق الجديد، والمتشكل باكتساب القارئ لوعي جديد ذلك أن العمل الأدبي الراقي عنه هو الذي لا يرضي آفاق توقعاته ولا يلبي رغبات قرائه المعاصرين بل يسير في الممانعة والانتهاك لاستجابة القارئ الترتيبية، فيخرق معاييره الفنية ويعارضها))[١]، فكان التمايز بالعمل الكتابي هو وجود مسافة جمالية وظرف للتوقع وتهيئة المتلقي الذي يُسفر عنه الاستمتاع بالقراءة والتلقي اكثر من النصوص المتوقعة الحدوث المتراسلة الأحداث.

وبُعد خلق أفق توقع المتلقي أو القارئ والخروج عن المألوف هو الهدف الذي تتمركز فيه أدبية النص، وهذه الحالة يطلق عليها (بالانزياح)، إذ يوضح (ياوس) معللاً بأن "كلما انزاح العمل الأدبي عن الأفق توقع القارئ كلما حقق أدبيته وإنْ أغضب الجمهور وهو في هذه الحالة إما أن يكون هادفاً إلى تنمية أدوات التقويم وحاجات الفن وتطويره وأما أن يرفض رفضاَ قاطعاً حتى يكون بإمكانه أن يخلق جمهوره خلقاً"[٢].

وقد شدد (ياوس) على قوة العلاقة بين أفق التوقع لدى جمهور القراء والعمل الجديد، هي دائما مهددة باستمرار التوتر أو الانقطاع لأن "الانزياح" تركيبياً أم إيقاعياً يعد مفاجأة بالنسبة للقارئ ويصدمه ، والحاصل كما قال ياوس أن العمل الأدبي أما أن ينسجم مع أفق توقع القارئ ويتطابق معه أو يخرق هذا الأفق بدرجة معقولة ما يؤدي إلى تغيير وتطور أفق توقع هذا القارئ أو يكون العمل الجديد قد خلق بينه وبين القراء أفق المباعدة بفعل مغايرته واختلافه، كما درجت عليه عادة الكتابة الأدبية في الجنس نفسه إذ يعمل بذلك دوره في

(١) الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية: ٢٦.
(٢) نفسه : ٢٦.

تخييب أفق التوقع لدى الجمهور[١]، فمهما كان القراء ومهما كانت ثقافتهم تتوق نفوسهم لكل ما هو بعيد عن مخيلتهم لم يألفوه من قبل.

تكمن وظيفة المسافة الجمالية لبعض الوظائف في مخطط (جاكوبسون) لنظرية الاتصال إذ يجمعها (جاكوبسون) بأنموذج الاتصال السداسي لتلك الوظائف، وهذه الوظائف ناتجة من العناصر الأساسية للمخطط وهي عناصر السيرورة اللسانية المكونة من المرسل (Addresser) والمرسل إليه (Addressee) والرسالة (Message) والسياق (Context) والسنن (Code) والاتصال (Contact)،((ولكي تكون الرسالة فاعلة في جهاز التخاطب التواصلي يقتضي بادئ ذي بدء سياقاً تحيل عليه وهو ما يدعى أيضاً (المرجع) باصطلاح غامض نسبياً وتقتضي الرسالة (السنن) مشتركاً كلياً أو جزيئاً، بين المرسل والمرسل إليه... وتقتضي أيضاً الرسالة (اتصالاً) أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسل والمرسل إليه، اتصالاً يسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه))[٢]، وأن اعتماد النصوص الأدبية على آلية التواصل تخلق نصاً متجانساً متماسكاً ذا حبكة فنية جيدة تستهوي نفوس المتلقي اتجاه النص الأدبي.

ذكر الدكتور (يادكار لطيف الشهرزوري) كثيراً من الوظائف التواصلية المرتبطة بالمسافة الجمالية، ومن هذه الوظائف هي[٣]:

١. المسافة الجمالية والوظيفة الانتباهية.

٢. المسافة الجمالية والسياق الأصغر.

٣. المسافة الجمالية وأسلوبية العرض.

٤. المسافة الجمالية والمفاجأت المركبة.

---

(١) ينظر: جمالية التلقي: ٤٣.

(٢) قضايا الشعرية، رومان جاكوبسون: ٢٧.

(٣) ينظر: جماليات التلقي في السرد القرآني د. يادكار لطيف الشهرزوري: ٢٤٠-٢٥٧.

١. المسافة الجمالية والوظيفة الانتباهية:-

فالوظيفة الانتباهية هي وظيفة (المتلقي) أي (جمهور القراء) ومتلقي النص إذ ((يولدها الاتصال حين يبتغيا إقامة التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وتمدده أو فصله، والتشبث فيه ديمومة التواصل والتأكد من انشغال دورة الكلام...)) (١).

وتتمركز الوظيفة الانتباهية في الجانب النفسي والفكر الجمالي لدى المتلقي، فيكسب فاعلية وحيوية، وتمثل المسافة الجمالية من هذه الأساليب المكتسبة، إذ تقوى عوامل الاتصال بين النص والمتلقي في الوظيفة الانتباهية، ((ومن أولويات هذه الوظيفة (السياق) الذي يرتبط بها ارتباطاً مركباً، لأنه يهدف الى شد المتلقي ووضعه تحت تأثير الأحداث غير المتوقعة داخل النسيج النصي الإبداعي، هذه من جهة، وادراك المواقف المثيرة للدهشة أو المفاجئة))(٢)، غير المتوقعة من جهة أخرى(٣)، انحاز السياق الكلامي بالصدارة لما يحققه من وظائف عديدة تشد انتباه المتلقي، وتنسج خيوط النص الأدبي.

فوقعت المفاجأة على حي بن يقظان عندما رأى شخصاً يشابهه في الجسد والهيأة وحتى في التفكير وطريقة البحث عما هو واجب الوجود، كان لقاء حي بن يقظان لأبسال أمراً في غاية الدهشة والمفاجأة لأنه لأول مرة يرى إنساناً على هذه الجريرة، ((فأما أبسال فلم يشك انه من العباد المنقطعين، وصل إلى تلك الجزيرة لطلب العزلة عن الناس كما وصل هو إليها، فخشي إن هو تعرض له، وتعرف به، أن يكون ذلك سبباً لفساد حاله، وعائقاً بينه وبين امله، وأما حي بن يقظان فلم يدرِ ما هو، لأنه لم يره على صورة من شيء من الحيوانات التي كان قد عاينها قبل ذلك، وكان عليه مدرعة سوداء من شعر وصوف، فظن إنها لباس طبيعي فوقف يتعجب منه مليا وولى أبسال هارباً منه خيفة أن يشغله عن حاله، فاقتفى حي بن يقظان اثره لما كان في طباعه من البحث عن حقائق الأشياء، فلما رآه يشتد في الهرب، خنس عنه وتوارى له، حتى ظن أبسال انه قد انصرف عنه، وتباعد من تلك

(١) الانزياح في الخطاب، النقد البلاغي عند العرب: ٣٠٧.

(٢) ينظر: جماليات التلقي في السرد القرآني : ٢٤.

(٣) ينظر: نفسه: ٢٤.

الجهة فشرع أبسال في الصلاة والقراءة، والدعاء والبكاء والتضرع والتواجد حتى شغله ذلك عن كل شيء فجعل حي بن يقظان يتقرب منه قليلاً قليلاً...)) [١].

كان أسلوب (بن يقظان) هو ذلك الصياد الذي يتحين فرصة الغفلة للنيل من فريسته ولكن هنا كانت غايته في الوصول إلى ما يريد ليس غاية (صياد وفريسة) بل اسمى من ذلك أراد التعرف إلى الكائن الذي لم يألفه في حياته أراد معرفة هل كان هدفهم واحداً؟ وهل أن وجود أبسال على متن هذه الجزيرة جاء عفوياً أم قصداً وعندما أنصت ابن يقظان إلى أبسال وهو منهمك وغارق في لحظات الخشوع والتقرب للذات الإلهية والانشغال بالدعاء والبكاء، ((فسمع صوتاً حسناً وحروفا منظمة ولم يعهد مثلها من شيء من أصناف الحيوانات، ونظر في أشكاله وتخطيطه فرآه على صورته، وتبين له إن المدرعة التي عليه ليست جلداً طبيعياً، وإنما هي لباس متخذ مثل لباسه هو...))[٢]، أحاط بـ(حي) الخوف والريبة بداية الأمر وعدم معرفة الكائن الذي شاهده لما وجد فيه من اختلاف عنه في التصرف والرداء إلى إن سرعان ما كسر حاجز الخوف من المجهول، بالتقرب لابسال والتعرف عليه والتآلف معه.

عندما يتلقى قارئ النص ولادةَ مولودٍ من تربة الأرض ، فهذا النص يكون في غاية المفاجأة والدهشة. إذ يحقق هذا النص مبدأ التجانس من خلال اللامتوقع إذ يتمثل التجانس[٣]، في قصة (ابن يقظان) وما تحمل في طياتها من غربة وإبداع كيف يولد من جوف الأرض مولودٌ؟ أم كيف يتعايش مولود مع الطبيعة الوحشية والجمع الغفير من الحيوانات المتوحشة التي تلتهم ما تجده طرياً ليناً، وكأنها قصة نبي الله موسى (عليه السلام) حينها تحققت المعجزة الإلهية في استرجاعه لحضن امه بعد أن أودعته أمواج المياه.

(١) حي بن يقظان، وأبسا وسلامان: سيد ضياء الدين سجادي: ٩١.

(٢) نفسه : ٩١.

(٣) ينظر: جمالية التلقي في السرد القرآني : ٢٤٣.

وقد عرض هذا الرأي من ولادة حي التولد الذاتي[١]، في القسم الثاني من نص قصة حي بن يقظان، إذ ينوه الكاتب عن طبيعة هذه الجزيرة وما يتواجد على متنها من أناس كانت الطبيعية أماً لهم إذ يتذكر ذلك بوصفه جغرافية المكان المحدد لوجود تولد ذاتي: ((لان جزيرة الهند التي تحت خط الاستواء وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أب أو أم، وفيها شجر يثمر نساء وهي التي ذكر المسعودي إنها جزيرة الواق واق، لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض هواء، وأتمها، لشروق النور الأعلى عليها استعداد...))[٢]، وهذا كله أتاح لولادة حي بمساعدة المناخ والطبيعة الرائعة الحافلة بنسمات الهواء النقي.

٢. المسافة الجمالية وأسلوب العرض[٣]:

هي إنتقالة مُفاجِئة بين شخصيات النص السردي إذ يتحقق ذلك أثناء ظهور شخصيات جديدة في حياة حي بن يقظان إذ ((يكون القارئ مجبراً على محاولة إيجاد صلات بين السياق المألوف حتى الأن، والظهور المفاجئ للشخصية في الحدث))[٤].

يتوصل القارئ لمثل هذه الأحداث عندما دخل أبسال إلى جزيرة الواق واق في حجة التصوف والعزلة ولغرابة الموقف يجد القارئ نفسه في دهشة ومفاجأة من ذلك الأمر كيف لإنسان اعتاد على حياة المدينة العيش وسط هذه الأجواء الموحشة وما يواجهه من صعوبات ومن ذلك الشخص الذي سيتحمل كل هذا؟ في سبيل الفوز بقربه من الذات الإلهية، فيتسأل المتلقي ما الذي جعل أبسال يتوافق ويتفاهم وينسجم مع حي بن يقظان؟ ما هي لغة الحوار التي كانت بينهما؟ على الرغم من أن حياً لم يعرف شيئاً اسمه الكلام لكنه اخذ يتلقف هذه الأحرف من أبسال وأدرك إن الكلام شيء رائع يستطيع الفرد أن يعبر عما هو لغة حوار وتفاهم بين أفراد المجتمع، بعد ذلك أخذ يتقرب من أبسال موضحاً له أن هدفهما واحد إذ ذكر في نص رسالته قول ابن طفيل واصفاً ذلك: ((فجعل حي بن يقظان يتقرب منه قليلاً

(١) حي بن يقظان: سيد ضياء الدين سجادي: ٢٦.
(٢) نفسه: ٢٦.
(٣) جماليات التلقي في السرد القرآني : ٢٥٠.
(٤) نفسه : ٢٥٠.

قليلاً، وأبسال لا يشعر به حتى دنا منه بحيث يسمع قراءته وتسبيحه ... فسمع صوتاً حسناً وحروفاً منظمة لم يعهد مثلها من شيء من أصناف الحيوانات ...))[١]، يُعد ما سمعه (حي) من أبسال انزياحاً وخروجاً عن المألوف إذ انه لم يألف مثل هذه الأصوات والتسبيحات من قبل ولم ترد على مسامعه وهذا ما جعل المتلقي يشعر بوجود المسافة الجمالية التي أعطته تصوراً ذهنياً شائقاً.

وقد أفرد الدكتور فائز طه عمر في بحث له أهم الشخصيات التي ظهرت في حياة حي بن يقظان قائلاً: ((إن هذه الشخصيات قد أسهمت في إظهار قوة اثر حي بن يقظان وفاعليته وهو امر ظهر في حكاية (القدر) أيضاً من خلال شخصيتي السارد ورفيقه الذي شغفه الجدال حباً، ونشأ فيه اللداد طبعاً...))[٢].

وأهم تلك الشخوص التي ظهرت في حياة حي بن يقظان الذي أدهش متلقي نص الرسالة وأثار في نفس الجمهور أو القراء التشوق والشد الإمتاعي الجمالي لإكمال أحداث هذه الرسالة هي شخصية الظبية التي أدّت دوراً واضحاً في حياة (حي بن يقظان) المولود التائه في أمواج البحر المتلاطمة، ((فحنّت عليه، بدافع غريزي أثر فقدها طلاها، وصوت (حي) الطفل الذي راح يستغيث ويصرخ جوعاً))[٣]، ويذكر ذلك في نص رسالة (حي) ووصول التابوت إلى جزيرة الواق واق إذ يقول: ((فلما أشتد الجوع بذلك الطفل بكى وأستغاث وعالج الحركة، فوقع صوته في إذن ظبية فقدت طلاها، خرج من كناسة فحمله العقاب...))[٤]، وقد تربى وتغذى من لبن الظبية وتعلم منها أشياء كثيرة منها محاكاته لصوت الظبية وأصوات الحيوانات كالاستصراخ والإستئلاف والاستدعاء والإستدفاع...[٥]، إنمازت المسافة الجمالية وأسلوب العرض هنا بأنها انتقالية بين شخوص (الرسالة)، وبما تحدثه من

(١) حي بن يقظان، سيد ضياء الدين سجادي: ٩١.

(٢) شخصية حي بن يقظان في التراث الفلسفي القصصي عند العرب: ٩.

(٣) نفسه: ٩-١٠.

(٤) حي بن يقظان، سيد ضياء الدين سجادي: ٢٩.

(٥) ينظر: شخصية حي بن يقظان في تراث الفلسفي القصصي عند العرب: ١٠.

اثر في المتلقي فالمفاجأة الذهنية في الصياغة الأسلوبية للفيلسوف ابن طفيل واسعة الأفق شديدة الوقع في نفوس المتلقي والقراء وجمهوره من الأندلس آنذاك البارعين من القراء الجدد الذين استحدثوا قراءات أخرى لنص الرسالة.

٣. المسافة الجمالية والسياق الأصغر:-

يقسم السياق على قسمين السياق الأكبر هو (المستوى التركيبي) والسياق الأصغر هو (المستوى الإفرادي)، فالسياق الأصغر له أثر كبير في إثارة المتلقي وخلق التوقع وإظهار اللامتوقع في النص[١]، وهذا ما يحدث عندما أراد (حي بن يقظان) إبلاغ أهل أبسال وأصدقاءَه أهم ما عرفه من المعرفة والحكمة والوحدانية والمعجزات الإلهية... إذ يذكر ابن طفيل فيقول: ((فلما رأى سرادق العذاب قد أحاط بهم، وظلمات الحجب قد تغتشهم، والكل منهم ـ إلا اليسير ـ لا يتمسكون من ملتهم إلا بالدينا، وقد نبذوا أعمالهم على خفتها وسهولتها وراء ظهورهم، واشتروا بها ثمناً قليلاً وألهاهم عن ذكر الله تعالى التجارة والبيع ولم يخافوا يوماً تتقلب فيه القلوب والأبصار))[٢]، كان حي بن يقظان قد تيقن أن هؤلاء القوم لهم من الشرع ظاهره وتفاجأ من صدهم عما بلغهم وعن الموعظة، فلم يستطع أن يقنعهم لذا حثهم على التمسك بما هم عليه ؛ أي التمسك بهذا الظاهر لهم في الشرع وذكر في رسالة حي بن يقظان قول ابن طفيل: ((فودعهم وانفصل عنهم، وتلطفا في العودة إلى جزيرتهما حتى يسر الله، عز وجل عليهم العبور إليها. وطلب حي بن يقظان مقامه الكريم بالنحو الذي طلبه أولاً، حتى عاد إليه، وأقتدى به أبسال حتى قرب منه أو كاد، وعبد الله بتلك الجزيرة حتى أتاه اليقين))[٣]، هذا هو وصف ابسال وما كانوا يعملون بمبتعدين عن الفروض العبادية وواجبهم اتجاه الله عز وجل، وذلك رمزٌ للسلاطين وحاشيتهم في الأندلس آنذاك أراد ابن طفيل تذكيرهم وتحذيرهم.

---

(١) ينظر: جماليات التلقي في السرد القرآني: ٢٤٧.

(٢) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٩٦.

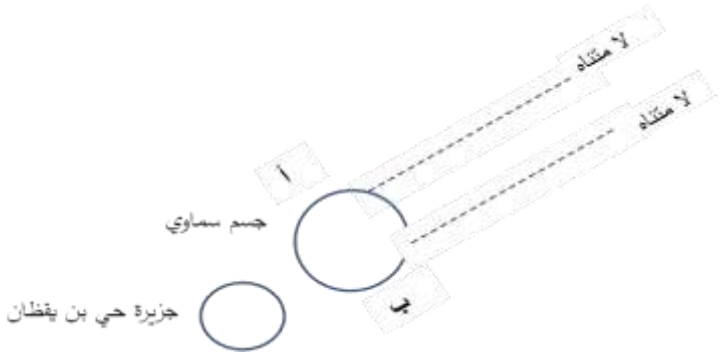
(٣) المصدر نفسه : ٩٧.

هنالك بعض المفردات تخلق توقعاً خاصاً لدى القارئ أي تخلق لديه شيئاً من لفت الانتباه والولوج في النص الأدبي للوصول لما تعني هذه الكلمة أو ما الذي حث المؤلف إلى استعمال مثل هذه المفردات[١]، ((وأولى التسميات حي تسمية الرسالة (العتبة)، إذ كان المؤلف له مغزى في استعمال (حي) إذ يرمز إلى العقل الفعال أو النفس الملكية المفكرة وهو عقل خالد حي لا يتغير ولا يهرم، وابن يقظان هو القيوم الذي لا ينام له جفن، ويهدي الإنسان إلى الحقائق عن طريق المنطق ويحذر إتباع الحواس والغرائز فقط))[٢]، هذه الرمزية حملت رسالة للمتلقي من جماهير (ابن طفيل) وغيرهم للالتفات والتنبيه لأمور كانوا بغفلة عنها، فهذا الخطاب وعظ وتذكير لإيقاظ ضمائر كانت منشغلة بأمور ملاذ الحياة الدنيا عن ما هو واجب الوجود.

كان المتلقي حاضراً في ذهن ابن طفيل عندما كتب، رسالته المتكونة من ستين صفحة إذ تجردت من الهوامش، يعد السؤال والإجابة اكبر دليل على وجود المسافة الجمالية المتمثلة بالسقف الزمني إذ يؤكد ابن طفيل هذا التصور في قوله[٣]: ((غير أننا إذا القينا إليك بغابات ما انتهينا إليه من ذلك من قبل أن نحكم مباديها معك لم يفدك ذلك شيئاً أكثر من أمر تقليد مجمل...وإنما نريد أن نحملك على المسالك التي قد تقدم عليها سلوكنا ونسبح بك في البحر الذي قد عبرناه أولاً حتى يفضي بك إلى ما أفضي بنا إليه معرفتك بما عرفناه، وهذا يحتاج إلى مقدار معلوم من الزمن غير يسير وفراغ من الشواغل وإقبال بالهمة كلها على هذا الفن))[٤]، فكان للسقف الزمني أثر مهمٌ في كتابات ابن طفيل إذ وضع حداً فاصلاً بين السؤال والجواب. وهذا الوقت يمثل دور المتكلم في إرسال المعلومة وما يريد أن يبينه للمتلقي (المخاطب) وقد ذكر ذلك ابن طفيل بأسلوب صريح إذ قال: ((والسلام عليك أيها الأخ المفترض إسعافه ورحمة الله وبركاته))[٥]، فمن الواضح أن هذا الكلام يكون بين (المرسل)

(١) ينظر: جماليات لتلقي في السرد القرآني: ٢٤٨.
(٢) ينظر: نفسه : ٢٤٨.
(٣) ينظر: ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: ١١٥.
(٤) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٢٤.
(٥) نفسه : ١٢٢.

و(المرسل إليه)، أي بين (المُخَاطِب) و(المُخاطَب) أو الباحث والقارئ، فضلاً عن أن ابن طفيل نبه عمن يستقبل كلامه، إن كان هناك مستقبل حقيقي مقصود لرسالته، إلا إن الواضح من حواره هو توجيه رسالة إلى الأخرين[١]، ومثال على ذلك حين قال: ((أيدك الله بروح منه ما من نبأ حي بن يقظان وأبسال وسلامان وقد اشتمل على حظ الكلام أعتمد ابن طفيل في نص رسالته على عنصر المفاجأة والتشويق مما ورد في النص في غير المألوف في النصوص الأدبية إلا وهي نصوص علمية فلكية أيقظت القارئ لتقصي ما يخفي ابن طفيل وراءها من أمور فلسفية ومن أبرز النصوص التي يجد القارئ فيها مسافة جمالية لخروجها عن ما هو مألوف هو نص الارتقاء في الجزء الرابع، في الكشف عن عالم الكون والفضاء والتأمل في تفاصيله الدقيقة وكيفية خلقه[٢] وبذلك قال: ((السماء أجسام متناهية، كروية يستحيل إن يكون جسم لا نهاية له، فعلم إن الأجسام وما فيها من الكواكب أجسام، لأنها ممتدة في الأقطار الثلاثة: الطول والعرض والعمق، لا ينفك شيء منها عن هذه الصفة وكل ما لا ينفك عن هذه الصفة، فهو جسم فهي أذن كلها أجسام))[٣]، وبعد ذلك استنتج (حي) من خلال الترسمية الفلكية ؛ أن جميع الأفلاك محدد في الطول والعرض والعمق إذن هي أجسام كما في الشكل الاتي[٤]:



شكل رقم (٢)

(١) ينظر: ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: ١١٦.

(٢) ينظر: حي بن يقظان، سيد ضياء الدين سجادي:٥٧.

(٣) نفسه : ٥٧.

(٤) ينظر: نفسه :٥٧.

نص علمي دقيق الوصف للأجسام جميعها غير المتناهية مما عصف بذهن المتلقي وجعله يكتشف أن رسالته كانت علمية أدبية ولم تكن أدبية بحتة. فكيف لإنسان لم يتعلم أن يكتشف مثل هذه الأمور الفلكية كما في نص البحث عن شكل العالم[١]: ((فلما صح عنده بفطرته الفائقة التي تنبهت لمثل هذه الحجة، إن جسم السماء متناه، أراد أن يعرف على أي شكل هو، وكيفية انقطاعه بالسطوح التي تحده، فنظر أولاً إلى الشمس والقمر وسائر الكواكب))[٢]، كان الإنسان بالفطرة مولعاً باكتشاف ما حوله من خلق ومخلوقات وبمرور الزمن اصبح يتحرى باحثاً عن من هو القادر على خلق هذه المخلوقات وتسيير الكواكب بقدرته ورفع السماء بلا عمد إلى أن توصل لمعرفة الإعجاز الذي يحيط الكون ووحده الله من يستطيع السيطرة وتسيير الأجسام والأجرام السماوية بنظم وترتيب وبما سيكون بصالح الإنسان والمخلوقات.

فعند قياس قيمة العمل الأدبي تكون المسافة هي المعيار المهمين بين النص وبين توقع القراءة أي انه يحدد معياراً إجرائياً يستنبطه من مفهوم عينه لأفق التوقع ويجعله قابلاً لأن يقيس في ضوئه قيمة ذلك العمل الأدبي وعمقه الفني، فكلما كانت المسافة اقل بين أفق التوقع والعمل وبين مألوفية التجارب السابقة المقروءة الأمر الذي تغير مع الأعمال الجديدة لذات النوع كلما كان العمل قريباً إلى القراءة الاستهلاكية المطبخية[٣]، فقد عبر (ياوس) عما سبق بقوله: ((لأنه ليس من ضرورات كسر افق التوقع ستفرض على وعي المتلقي، والعكس صحيح فتصبح المسافة كبيرة، وشاسعة بين أفق التوقع والأعمال الفنية الراسخة التي أوهمت بثبات افقها إلى درجة انه يمكن أن تمر أجيال أدبية وأزمنة قبل أن ينتبه ويفطن لقيمتها الفنية، فكلما اتسم العمل بالسلبية وفرضت سماته الفنية تغيرات ملحة في أفق القراء كلما حفل بالتطور والجدة، وهكذا تتزام آفاق التلقي لأنها تتولد تبعاً مع زيادة آفاق القراءات))[٤].

(١) ينظر: حي بن يقظان، سيد ضياء الدين سجادي: ٥٨.

(٢) نفسه: ٥٨.

(٣) ينظر: القارئ في النص: ٥٢.

(٤) ينظر: نظرية التلقي، جماليات الأداء تنظيراً وتطبيقاً.

كل هذا يضعه القارئ نصب عينه عند قراءة النص والبحث عن المسافة الجمالية التي تضفي للنص جمالاً وإبداعاً ونجاحاً. يتمتع ابن طفيل في براعة أسلوبه وقدرته الفائقة على توصيل ما يريد بصورة غير مباشرة وغير واضحة للعيان ويهيئ القارئ لاستيعاب الكم الهائل من المعرفة والعلوم تحت إطار فني أدبي.

المبحث الثالث

الفراغات أو (البياضات) وتجلياتها الفلسفية

في رسالة حي بن يقظان

على الرغم من أن الفراغات ليست بالعنصر الأساس في النصوص الأدبية، لكنها تمثل المفتاح الذي يمكن القارئ من استعمال أدواته وأفكاره في الدخول للنص، فالفراغات هي: ((قوة دفع حيوية لبدء التواصل، وذلك عندما يشارك القارئ في ملء هذه الفراغات وسدها، وهنا يقوم التفاعل الديناميكي بين النص القارئ والقارئ النص، فالتواصل بين القارئ والنص عملية لا يحركها ولا ينظمها سنن معطى، بل تفاعل مقيدٌ وموسع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وما هو ضمني، وبين الكشف والإخفاء، إن ما هو خفي يحث القارئ على الفعل ولكن هذا الفعل يكون مراقباً أيضاً بما هو مكشف))[١]، ويتغير ما هو صريح بدوره عندما تتضح الرؤيا ويبرز إلى الضوء[٢]. ويتبين مما سبق إن هذه الفجوات أو الفراغات في ما هو صريح وما هو مضمر تحثُّ القارئ وتثيره لملء تلك الفراغات بعدة طرائق منها التأويل والتفسير والتخييل والتمثيل.

الفراغات الفلسفية وتأثيرها في القارئ:

يخوض (آيزر) بمفهوم الفراغ في ضوء دراسته لموضوع التفاعل والتواصل في العمل الأدبي أي العلاقة المتزامنة بين (التفاعل والتواصل)، إذ إنها شرط من شروط نجاح عملية التواصل ويخلص القارئ إلى تشكيل المعنى النصي الذي كثيراً ما يزعزع تجربته المكتسبة ويعطل توجهاته الخاصة فلا بد للنص أن يقود خطى القارئ ويضبط مسيرته إلى حد ما[٣]، فمركزية التواصل تعطي دوراً مهماً للمتلقي.

بيد أن اهتمام (آيزر) بقضية الفراغات، نابع من السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ ومن الظروف، إذ حاول أن يبين المعنى المختبئ في النص بوصفه نتيجة تفاعل بين النص والقارئ[٤]، إذ تبنى آيزر مخطط الاتصال القائم على عدم التطابق بين القارئ واتساع النص الذي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه، فالتواصل ينتج عن حقيقة

(١) فعل القراءة، فولفغانغ إيزر: ١٠٠.
(٢) ينظر: نفسه: ١٠٠.
(٣) ينظر: نظرية التلقي، روبرت هولب: ١٤٦.
(٤) ينظر: روبرت هولب : ٢٠٢.

وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ وعملية ملء الفجوات في أثناء عملية القراءة هي التي تسوغ وتوجد الاتصال فالفجوات النصية وضرورة ملئها عمل كدافع وحافز لفعل التكوين الفكري، وهذه الفراغات أو الفجوات لها أثر واضح في العمل الأدبي وتكوين المعنى(١)، إذ ((يذهب آيزر هنا الى مذهب الألسنية، فهو يرى أن المعنى لا يوجد في أي جزئية نصية ما وإنما هو ناتج عن علاقاتها بغيرها أي عند وضعها المكاني مجاور جزئيات أخرى وهذه المجاورة نفسها تحكمها الفراغات والفجوات))(٢)، استنتج آيزر من ذلك أن تماسك النص وترابطه عملية متمثلة بجزئيات الذرة الكيميائية وان الفجوات جزء لا يتجزأ منها.

وقد عرّف آيزر الفراغات (lacuness) أو الفجوات على إنها: ((بعض التفاصيل التي لا يصرح بها الكاتب أو انه يشير إلى دلالات محتملة بطريقة غير مباشرة))(٣)، إذ يتمحور هنا دور القارئ لملء الفراغات، ومعرفة دلالة المعاني وإظهار ما هو خفي أو مختبئ بغية الوصول إلى جماليات العمل الأدبي.

فتمثل الفراغات المعنى الغائب وإحضار ذلك المعنى يحتاج لقارئ يمتلك مقوماتٍ عديدة كأن يكون مثقف ومتيقظ متمرس بفعل القراءة ليستطيع بناء علاقة جدلية بين الدال والمدلول وكشف الدلالة، ((فذلك كله يعتمد على الوجود اللفظي الذي يؤسس قيمة الكلمات ويجعلها ذات قيمة ثنائية حضور وغياب وجود ونقص))(٤).

لذا فالنص الأدبي يجب أن يحتوي على مجموعة من العناصر والعوامل التي تسمح له بمراقبة سيرورة التفاعل التواصلي القائم بينه وبين المتلقي، إذ إن هذه العناصر لا يمكن أن تحتوي على مضمون محدد مسبقاً، ولا يمكن أن نتصورها كقيم إيجابية منعزلة ومستلقة عن سيرورة التواصل وهذه العناصر هي الفراغات، التي تفتح آفاق القارئ لإنتاج (المعنى

(١) ينظر: دليل الناقد الأدبي: ٢٨٧.

(٢) نفسه: ٢٨٧.

(٣) القراءة وتوليد الدلالة : ٢٣٥.

(٤) الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التفكيكية: ٤٦.

الجديد)[١]، إذ ((يخص النص للقارئ فضاءات معينة تمكنه من المشاركة في بناء المعنى النصي، وليست هذه الفضاءات سوى أماكن اللا تحديد التي (les lieux dindetermination) ترتسم باعتبارها تفكيكات فجوات des enclaves داخل النص))[٢]. فيتضح أن الفراغات هي فضاءات اللاتحديد في النص الأدبي، وهذه بدورها تعزز الوظيفة التنظيمية الرئيسة إلى (بنية الفراغات) عند (آيزر) المبثوثة في النص، وتتمثل الفراغات في اللااستمرارية، أو التفكيكات والانفصالات التي يتضمنها النص على مستوى الحوار أو الحدث أو السرد وكذلك الإضمارات وهي من مكونات النص التي تثير القارئ وتحفزه على ملئها بواسطة التمثيل والتخيل والإسقاط، إذ إن التفاعل الديناميكي بين القارئ والنص وبدأ القارئ في ملئ الفراغات النصية قائم على الجدلية بين ما يقول النص وما يشير إليه دون تحديد، أما الصمت (صمت النص) فهو تحريض القارئ على الإنتاج والبناء والتشكيل[٣]، وضرورة من ضرورات العمل الأدبي هي الفراغات.

إن هذه الفراغات أو الفجوات هي التي تسبب تفاعلاً بين القارئ والنص، يتم التواصل بينهما في أثناء قراءة النص، وهذا التواصل الفعلي يكسب النص حركية من بعد ما كان جامداً، فباستمرار قراءة النص ليستمر التجدد والإنتاجية لدى القارئ، كما يصف (آيرز) الفراغات بأنها: ((شاغر في النظام الجمالي لنص يؤدي ملئوه إلى تفاعل أنماط النص، وان الفراغات تعيق تماسك النص وبذلك تحول نفسها إلى حافز لخلق الأفكار))[٤]، إذن الفراغات أو الفجوات هي من المرتكزات النصية، وبها يكتسب النص رونقاً حركياً يؤهل المتلقي لإنتاج معنى ودلالاتٍ متعددة منه ويفتح للقراء أفق تأويل واسع.

وقد قسم (آيزر) المفاهيم التي تساعد على حدوث التواصل بين النص والقراء على اربعة مفاهيم هي[٥]:

---

(١) ينظر: إشكالية التلقي في أعمال الكتاب ياسين: ٥٠.

(٢) من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة : ٢٢١.

(٣) ينظر: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ٢٢٠-٢٢١.

(٤) معنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي: ٤٦.

(٥) ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: ١٢٩.

أولاً: السجل:

وهو مجموعة من الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما، أي النص لحظة قراءته كي يتحقق معناه الدلالي يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقيق وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى، وكل ما خارج عنه مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية. نلتمس ذلك بالآيات القرآنية التي استشهد بها ابن طفيل في رسالته لتوثيق نص الرسالة وإحالته إلى نص سابق مقدس حتى يتحقق إقناع المتلقي عند قراءته للرسالة ومثال ذلك ما جاء نص "كيف أتته فكرة دفن الجثة"[١]، قوله تعالى: ﴿**فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ**﴾[٢]، فيصبح المتلقي متيقظاً عند قراءة النص مستنداً إلى مرجعيات النص وما أراد الكاتب توصيله إليهِ.

ثانياً: الاستراتيجية:

وهي ثاني أهم مفاهيم التواصل بين النص والقارئ، وعرفت عند آيزر بانها: عدد من الإجراءات المقبولة تمثل مجموعة القواعد التي يجب أن توافق بين تواصل المرسل والمرسل إليه، لكي يتم ذلك التواصل بنجاح[٣]، وقد حددها (آيزر) بقوله: ((إنها تربط عناصر السجل بعضها ببعض، وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي، كما أنها ترسم معالم موضوع النص ومعناه وشروطه))[٤]، أي أنّ النص الأدبي به حاجة ماسة إلى السجل ومن الضروري أن يكون تابعاً لسجل يستند إليه ويتمثل في ما أنتفى من إتساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي[٥]، فإستراتيجية النص عند ابن طفيل تابعة إلى سجل فلسفي، أُخذ مِمَّن تتلمذ على يد الفيلسوف البارع ابن سينا، واستقى منه كثيراً من المفاهيم والأسس الأدبية التي رفدته لإكمال رحلته الرسالية في توصيل ما يرد إلى جمهرة المتلقين المعنين، ومن الواضح

(١) حي بن يقظان د. سيد ضياء الدين سجادي: ٤٠.
(٢) سورة المائدة، آية: ٣١.
(٣) ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: ١٣٠.
(٤) الظاهر والمتخفي طروحات جدلية في الإبداع والتلقي: ١٠١.
(٥) ينظر: القراءة والتوصيل : ١٣٠.

في أسلوبه الكتابي مخاطبته لمن يريد بقوله: ((وهذا القول يحتاج إلى بيان اكثر من هذا لا يليق بما نحن بسبيله، وإنما ينهاك عليه لأنه من الأمور التي تشهد بصحة ما ذكر من تجويز تولد الإنسان بتلك البقعة من غير أم ولا أب))(١).

استناداً إلى كلام (آيزر) واعتماده الفراغات كمرتكز رئيس في عملية الإنتاج الأدبي وفهم العمل الأدبي يبنى على تشغيل عملية الفهم وتفعليها وهو مثال لدينامية التصحيح الذاتي التي هي نفسها عملية التكوينات الجشطالتية عملية ميكانيكية، فكلما تجاورت جزئيتان، يقوم القارئ بضمهما في إطار مرجعية أعلى أعم يهيئ للقارئ مراقبة التماثل والاختلاف وملاحظته حتى يستطيع تحديد النسق الذي يدمجها ويوحدها، وكذلك الإطار المرجعي لم يكن له وجودٌ لو لا تحقق عملية القراءة وشحنه حتى يتحقق إغلاق حقيقي بما إن الإطار المرجعي هو فراغ يتاح لعمل تكويني ليملأه وعند ملئه سيتم تحديد الأجزاء التي يقوم بدمجها(٢).

ولفهم الفراغ والدخول في حيثياته ومعرفة مدى أهميته للعمل الأدبي أي للكاتب والمتلقي نأخذ مثالاً تطبيقياً قد ذكره الناقد (علي حسن هذيلي) وهو عبارة عن قول مأثور ومعرفة الفراغ في قولهم: ((لا يدخل الجنة قاطع)) (٣)، إذ عدَّ هذا الحديث ووصفها بالرواية ذات أعضاء وفصول وأنحاء وأصول، فثمة مكان: الجنة، وزمان: يوم الحساب، وأحداث سابقة، قطع، وأخرى لاحقة: دخول، وشخصيات تقوم بها في الزمان والمكان المحددين، ولان الحديث عام غير مخصص لشخص معين فإن الزمان والمكان يتجاوزان طابعهما من النسبي إلى الأطلاقي، بمعنى إن القاطع لا يدخل الجنة بحال، سواء اليوم أو غداً، وكان لأداة النفي دور الريادة في النص لكونها صلب القضية أي لم يكن الأمر اختيارياً، من البداهة، إن الراوي من نقل إلينا الرسالة "لا يدخل الجنة قاطع"، الأمر الاختياري، إذ من البداهة انه

(١) حي بن يقظان، سلامان وأبسال، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٢٧.

(٢) ينظر: دليل الناقد الأدبي: ٢٨٧.

(٣) ينظر: صحيح مسلم، باب صلة الرحم: ١١٧١نقلا عن: التفكيك والتلقي: ١٢٩.

الراوي الذي يقرر أن ((لا يدخل الجنة قاطع)) وهو مجرد وسيلة ناقلة لرسالة ليس من عندياته، وعند وجود الراوي في النص لا بد من ظهور المروي والمروي له من يقرأ تلك الرسالة ويحللها، ويخلق فراغاتها، وهو القارئ الضمني الذي يكون بمثابة القارئ الحقيقي كما ذكر في النظرية، أو أنّ القارئ الحقيقي به حاجة للضمني وهو من يفتح مغاليق النص(١)، كما وجد فراغ اكبر من القارئ وهو المحذوف أو الفراغ غير المُحدد، فيحتمل أن يكون: قاطع ورق، أو قاطع ذاكرة أو قاطع رأي أو قاطع سلسلة أو قاطع طريق أو قاطع رحم أو قاطع صلاة أو قاطع معروف، بما أن نظرية (آيزر) في التلقي(٢)، ((تستند إلى قناعة بأن علينا أن نكون مرنين ومنفتحين ومهيئين لوضع قناعاتنا الخاصة موضع سؤال وتركها تتبدل))(٣)، فعند مناقشة الاحتمالات السابقة لا بد أن يكون احدهما صائباً فإن كانت الاحتمالات الأربعة الأولى ورق، تذاكر، رأي، سلسلة بعيدة، لأنها داخلة في دائرة المباح الذي لا يترتب عليه ثواب أو عقاب، فإن الاحتمالات الأربعة الأخيرة هي التي ستكون الأرجح(٤)، يستخلص من ذلك أن كل عمل أدبي تواصلي ينتج منه نتاج إبلاغي.

ولهذه التأويلات مدى واسع وربما تتخذ أبعاداً مختلفة مثلاً ظاهري وباطني وغياب وحضور ودنيا وآخرة، لكن عندما ملأ علماء الحديث الفراغ بكلمة (رحم) بقولهم ((لا يدخل الجنة قاطع رحم))(٥)، لأن السياق الذي كان يتحدث فيه الرسول (ص) يتطلب ذلك ولكن عليهم أن ينتبهوا إلى إن الرسول (ص) استعمل أسلوب الحذف، أراد أن ينتقل بأفق المتلقي من هذا المعنى الأحادي إلى أخر متعدد المعاني(٦)، وربما كان الغرض من أسلوب الحذف هو ابلغ من الذكر لتنوع التأويلات التفاسير.

---

(١) ينظر: التفكيك والتلقي: ١٤٩-١٥٠.

(٢) نفسه : ١٥١.

(٣) نظرية الأدب: ١٣٩.

(٤) ينظر: التفكيك والتلقي: ١٥١.

(٥) صحيح مسلم، باب صلة الرحم: ١١٧١.

(٦) ينظر: التفكيك والتلقي: ١٥٢.

الفراغات عند (ياوس):

تُحِّدثَ عن تأثير المناهج السياقية في النص الأدبي وكيفية قراءة المتلقين الأوائل للنصوص الأدبية بمساعدة المناهج السياقية، كانت قراءاتهم السابقة تميل إلى الجانب الانطباعي اكثر من غيره واكثر ميولهم لاتخاذ قرارات واطلاق أحكام نقدية سريعة وغير معللة، وبعضهم من كان يطلق الأحكام ويعلل وبين هذا وذاك لابد من تحليل وتفسير[١]، فبذلك تكون نتيجة هذه القراءات كالآتي[٢]:

١. القدرة على التمييز أو تذوق النصوص.

٢. تحليل وتفسير

٣. تعليل وتقويم وكلٌ بحسب قواعد معينة.

وقد أتخذ القراء منحيين أو اتجاهيين مختلفين منهم من هم السياقيين أو النصيين وبين بين كان السابقون هم السياقيون لانهم اسبق في الظهور من النصيين[٣]، إذ ارتكزت قراءاتهم على الفهم وما يترتب عليه من حقب متعددة منها (الانطباعية والتاريخية والنفسية والاجتماعية والشكلية والبنيوية والتكوينية والأسلوبية والدلالية والتأويلية، ومنها البين بين الذي يتصف بجميع الرؤى أو بعضها في حقبة واحدة[٤]. وكل حقبة تحمل العديد من الدراسات وتنوع وجهات النظر لدى قراءها ومتلقيها، فالفراغات هي من أهم محفزات التواصل بين النص والقارئ ويشار لهذه الفراغات أو الفجوات في البنية النصية أو الخلو، في النظام الكلي للنص، الذي يولد تفال في الأساليب النصية إذ ما تم ملؤها، وهذه الفراغات تشكل مساحات بين جزئين أو منظورين نصيين[٥].

---

(١) ينظر: التفكيك والتلقي: ١٥٢-١٥٣.

(٢) ينظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ١٤.

(٣) ينظر: التفكيك والتلقي: ١٥٣.

(٤) ينظر: نفسه: ١٥٣-١٥٤.

(٥) ينظر: نظرية القارئ: ٣٤

إذ تكمن الفراغات في الأسئلة التي طرحها (ابن طفيل) على لسان (حي) مثال ذلك ما جاء في الجزء الثالث بعنوان (الصفة المشتركة لجميع الأجسام، الامتداد يعم الأجسام)[١]، فيقول: ((هل يجد وصفاً واحداً يعم جميع الأجسام، حيها وجامدها؟)) هنا يضع المتلقي أمام أحد الأمرين هي أما أن يكون هنالك وصف مشترك ، تشترك فيه جميع الأجسام وهذا امرٌ بعيد وغير متوقع، لذا يحتمل القارئ الاختلاف بين الأجسام من حيث الطول والعرض والعمق أي (الامتداد)، مما يتبادر في ذهن متلقي النص ما الذي يقصده (ابن طفيل) بقوله (أجسام) وما المعنى الحقيقي وراء هذا المصطلح؟ الا إن حالما تقبل ذلك ملأ الفراغ مبيناً: ((لم يجد شيئاً يعم الأجسام كُلَّها إلا معنى الامتداد الموجود في جميعها في الأقطار الثلاثة التي يعبر عنها بالطول والعرض والعمق، فعلم إن هذا المعنى للجسم من حيث هو جسم، لكنه لم يتأتَ له بالحس وجود جسم بهذه الصفة وحدها حتى لا يكون فيه معنى زائد على الامتداد المذكور ويكون بالجملة خلواً من سائر الصور))[٢]. ومن ذلك يتضح أن الأجسام تختلف في العرض والطول والعمق ولكن تشترك بصفة الامتداد الذي يعم سائر الأجسام. بقوله ((لا يمكن أن يتحرى الجسم عن الامتداد لذلك اعتقد حي إن الامتداد، من حقيقة الجسم))[٣]، والامتداد يدخل في مكونات الجسم فإن الجسم مركب من الجسمانية والامتداد[٤]، إذن الامتداد احد خواص الاجسام وجوده حتمي، فهذا ما مُلِيء فراغه ليكتمل النص.

فكان لابد أن يُملأَ الفراغ كي يكتمل التصور في ذهن المتلقي عن الجسم والانطباعية المترتبة من صفة الامتداد. أما في الجزء الخامس[٥] ((الحيوانات لا تسعى وراء واجب الوجود وهي صائرة إلى العدم))[٦]، يلتفت متلقي النص إلى (فراغ) عرضي في العبارة هل معنى ذلك أن ليس من الواجب أن تعبد وتسبح لمن هو واجب الوجود وان لم تكن تسعى

(١) حي بن يقظان وسلامان وأبسال، د. ضياء الدين سجادي: ٥٣.
(٢) نفسه: ٥٣.
(٣) نفسه: ٥٤.
(٤) نفسه: ٥٤.
(٥) نفسه: ٦٥.
(٦) نفسه: ٦٩.

لمعرفته؟ لذا ذكر ابن طفيل كيف كرست حياتها في الحصول على غذائها والسعي وراء إرضاء رغباتها وشهواتها ولم تفكر في الوصول لمن هو واجب الوجود ولا تشتاق إليه فقد كان السبب وراء ذلك هو مصيرها المحتوم وهو العدم والفناء هو ملئ الفراغ الذي وحده القارئ.

ما الذي أراد (ابن طفيل) من وراء تلك الفراغات التي وسعت مدركات المتلقي وسارت به نحو تعددية المعاني والدلالات والبحث عن ما يشغل (الشاغر) [١]، الذي يحصل في نص ما عند وجود ذلك الفراغ فقد ذكر توصل الإنسان إلى مرحلة (تداركه الله برحمته وفهمه إن ذاته مباينة للذات)، فما المقصود من وراء ذلك؟ هل الاعتماد على النفس أم أن يكون الإنسان هو من يكمل ذاته لكونه انعم الله عليه بنعمة العقل؟[٢]

كثير من التساؤلات التي توجه المتلقي والأرجح في هذين الاحتمالين أنَّ العقل هو ما يميز البشر عن سائر المخلوقات لذا فرض الله على عباده السعي من أجل ذاتهم ولذاتهم للوصول إلى الوحدانية، يبدأ الأمر بالوضوح عند اكتمال النص في قول (ابن طفيل) على لسان (حي): ((فلما تبين له الوجه الذي اختص به من بين سائر أصناف الحيوان، بمشابهة الأجسام السماوية، رأى أن الواجب عليه أن يتقبلها ويحاكي أفعالها، ويتشبه بها جهده، وكذلك رأى أنه بجزئه الأشرف الذي به عرف الوجود الواجب الوجود))[٣]، فيفتح النص أبواباً واضحة للعيان يتيح للمتلقي من خلالها ملءَ فراغات النص السابق في أفضلية الإنسان عن غيره والنظرة الفلسفية للوجود إذ وصل الإنسان للسمو ورفعة الشأن الا انه شبه بالأجرام السماوية وبريقها الساطع وبذلك يترتب عليه التنزه عن بقية المخلوقات والسعي للوصول إلى من هو واجب الوجود.

ويلاحظ القارئ لنص الرسالة ازدياد الفجوات أو الفراغات كلما تعمق ابن طفيل بالجانب الفلسفي، أو الجانب العلمي إذ يجد هنالك العديد من التأويلات لما كتبه حي ولهذه

(١) الشاغر: هو احد أنواع الفراغات عند إيزر الذي يحتاج إلى الملئ من قبل المتلقي، ينظر: دليل الناقد الأدبي: ٢٨٧.
(٢) ينظر: حي بن يقظان، د. ضياء الدين سجادي: ٧٢.
(٣) نفسه: ٧٢.

الرسالة التي المت بكل ما أراد أرساله لمتلقيه في الأندلس آنذاك، وقد يتجلى ذلك في دراسة (الشيخ كامل محمد محمد عويضة) إذ يذكر ما كتب ابن طفيل في الجانب العلمي والعملي للإنسان محاولاً تفسير الموجودات لإيصاله للقراء[١]، وقد سعى ((ابن طفيل لبيان رأيه في هذه الموضوعات يتحدث حديث خبير حديث فيلسوف من طراز رفيع وما كان يمكن أن يقول ابن طفيل ما قاله على لسان حي بن يقظان دون أن يكون ملماً ومواكباً للتطور العلمي والفلسفي والاجتماعي في الفترة الزمنية التي وجد فيها))[٢]، بذلك ينبهنا لما أراد توصيله لنا ابن طفيل من خلال ملئه بعض الفراغات الكتابية التي توضح هيمنة السلطة الحاكمة وخوف الفلاسفة من التصريح والبوح بما يريدون تنبيه جماهير الأندلس آنذاك.

أما ما ذكره ابن طفيل في حديثه عن تطور العقل البشري والوصول لما هو يفيد الإنسان والمجتمع، في نص (حي يهتدي إلى البناء)[٣]، إذ قال: ((كان اصل اهتدائه إلى ذلك انه اخذ من الحلفاء وعمل خطاطيف من الشوك القوي والقصب المحدد على الحجارة، واهتدى إلى البناء بما رأى من فعل الخطاطيف. فاتخذ مخزناً وبيتاً لفضلة غذائه، وحصن عليه بباب من القصب المربوط بعضه إلى بعض، لئلا يصل شيء من الحيوانات عند مغيبه عن تلك الجهة في بعض شؤونه))[٤]، يجد متلقي النص أو القارئ فراغات لم تشتغل لما استعمله ابن طفيل من كلام فلسفي يتعلق بالعقل الإنساني الواعي أي ليس من السهولة إقناع جمهور القراء بأن من توصل لمثل ذلك هو إنسان منعزل عاش وسط بيئة الغاب لا يتمكن حتى من الكلام فيبدأ القارئ بتأويل ما أراد توصيله ابن طفيل ومن الشخص المقصود؟ ولمن كتب نصوصه؟ ولماذا اخفى جهة المرسل إليه في النص؟ وهل هي جهة محددة أو شخص معين أم كان يستهدف جميع من قرأ نصوصه؟ فمن الواضح أن هناك سؤالاً وعدة أسئلة تتطلب جواباً أو أجوبة فالسائل يتلقى الجواب من المتكلم بصيغة

(١) ينظر: ابن طفيل، فيلسوف الإسلام في العصور الوسطى: ٨٨.
(٢) ابن طفيل، فيلسوف الإسلام في العصور الوسطى: ١٨٠.
(٣) حي بن يقظان، د. ضياء الدين سجادي: ٤٤.
(٤) نفسه: ٤٤.

(المخاطب) إذ يحتمل أن يكون المخاطب موجوداً مع المتكلم في أثناء الإجابة فيسعد مباشرة، لو لم يكن كذلك فإن النص لا يوحي لوجود المخاطب(١)، فقد ذكر ابن طفيل بقوله: "ولقد حرك مني سؤالك خاطراً شريفاً أفضى بي – والحمد لله – إلى مشاهدة لم اشهدها قبل"(٢)، وبعد ذلك تقدم لسؤال موجزٍ عن حال الفلسفة الإسلامية في المشرق والمغرب، يقول له: ((ولم يتخلص لنا أن الذي انتهينا إليه وكل مبلغنا من العلم تتبع كلامه(*)، وكلام الشيخ أبي علي وصرف بعضها إلى بعض وإضافة إلى الآراء التي نبغت في زماننا هذا))(٣)، فتجسَّد ملء الفراغ في الإجابة عن أسئلة المخاطب الذي يوجه الرسالة إلى المخاطب/ المتلقي.

نستنبط من ذلك أن الفجوات أو الفراغات النصية تمنح النص آلية حركية بفتح آفاق وسبل التأويل أمام القارئ بعد ما كان نصاً جامداً جاهزاً يصبح متجدداً مع تجدد القراء وتنوع القراءات من قارئ إلى آخر(٤)، إذ تتولد عملية الاتصال في أثناء عملية القراءة ويبدأ التواصل الفعلي بين النص والقارئ.

(١) ينظر: ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: ١١٤.

(٢) حي بن يقظان: ٥٢

- يقصد به كلام الغزالي.

(٣) حي بن يقظان: ٥٩.

(٤) ينظر: استراتيجية القارئ في معلقة أمرؤ القيس: ٥٧.

الفصل الثالث

السرد في متبنيات رسالة حي بن يقظان

المبحث الأول

التخييل والخيال في رسالة حي بن يقظان

أولاً: التخييل:

هو لمسة جوهرية من سمات النص الأدبي، وقد اكد النقاد والباحثين على أهمية التخييل لدى الكاتب إذ يحدد هوية الخطاب للكشف عن قدرات الأديب ومواهبه ومؤهلاته[١]، والتخييل هو قوة تدفع المتلقي للتفاعل مع الخطاب رفع المعاني في نفس المتلقي[٢]، فالتخييل هو أفق واسع أمام المبدع يفتح أبواباً للتأويل والأكتشاف، والوقوف على المعنى المتخيل، إذ تعطي فرصة الإبداع للكاتب ولا تجعله مقيداً بزمان أو في أمة دون أخرى[٣]، فالمعاني المتخيلة هي معانٍ متحركة ليست بثابتة تتنوع وتتولد وتنتج دلالات متعددة بحسب توظيف الأديب لها.

فالتخييل[*]عملية إيهام تعتمد على مخادعة المتلقي وتحاول أن تحرك قوة غير عاقلة وتثيرها بحيث تجعلها تُهمين أو تسيطر على قواه العاقلة وتغلبها على أمرها، ومن هنا يذعن المتلقي للنص الأدبي ويستجيب لمخيلاته[٤]، متلقي النص يهيم بأحداث النص أيما هيام جاعلاً من التخييل عالمه الخاص لفتح أبواب التأويل والتفسير وبناء نص جديد والتخييل أو الوهم من العناصر المنتشرة وبكثرة في رسالة (حي) إذ انه يعوم بعالم افتراضي قد وضعه (ابن طفيل) موظفاً إياه ذلك الفضاء الروائي يطرح ما لديه من علوم ومعلومات فلسفية، وكل ما هو مسكوت عنه إذ لا يمكن للفيلسوف آنذاك الإفصاح عنه إلا عن طريق رسالة قصصية وأحداث ممزوجة بالخيال والوهم والعجائبية تلفت القارئ وجماهير المتلقي في زمن (ابن طفيل) لإيصال تلك الرسالة وتنبه الناس الى العديد من الأمور.

---

(١) ينظر: جماليات التلقي عند عبد القاهر الجرجاني: ٢٧٢.

(٢) ينظر: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي: ١٨٦.

(٣) ينظر: جماليات التلقي عند عبد القادر الجرجاني: ٢٧٦.

- التخيل: الخيال هو تأليف صور ذهنية تحاكي الظواهر الطبيعية إن لم تعبر عن شيء حقيقي، التخييل: عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها وتشير إلى عملية الوهم، التخييل: الإيهام. ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور: ٥٦.

(٤) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٦٦.

ملامح التخييل في رسالة حي بن يقظان:

يعد نص رسالة حي بن يقظان نص مليء بالتخييل وجود إنسان أو ولادة طفل صغير في بيئة الغاب التي يكثر فيها الحيوانات المفترسة والأفاعي ومعيشته بهذه الظروف بسبب مراعاته من (الظبية) حادثة خيالية تجنح بالمتلقي لتخييل واسع عن هذه الطبيعة والبيئة التي عاشها ذلك الطفل، على الرغم من أن الطفل في طبيعة الحال من حيث الولادة يجب أن يحاط بعناية خاصة وظروف بيئية معينة تحافظ على حياته وصحته، إلا أنَّ حيَّ بن يقظان عاش في ظروف قاسية تحيط به الحيوانات من كل جانب لذا عيشه في ظل هذه الأمور هو شيء خيالي.

علاقة المتلقي بالتخييل والخيال:

تعد علاقة المتلقي بالتخييل والخيال علاقة وثيقة ولاسيما إن كان النص النثري أو الشعري فيه شيء من الغرابة والعجائبية أي وجود اللامتوقع في النص الأدبي.

ويبدو أن أحداث رسالة حي بن يقظان من الحوادث الخيالية التي لا يمكن أن تحدث أو بعيدة الحدوث ويرجع النقاد سبب الاهتمام بها لما تتميز به من الطرافة والجاذبية، وكان الخيال العلمي يتخلل أحداث هذه الرسالة وتأتي تحت مسميات الأساطير وقصص الشعوب وأخبارهم(١). لذا استعمل الادباء الخيال لخلق عالم مشحون بأحداث خيالية تشد انتباه المتلقي.

تعد المتعة الجمالية التي يمتلكها النص الجمالي في شعور القارئ، وقد وضح (آيزر) انّ النص التخييلي عوضاً عن النص المحدد، ويرتبط النص التخييلي بقدرات التخييل التي يوظفها القارئ في قراءاته لنص ما(٢)، فأصبح التخييل والخيال أحد أدوات القراء في الدخول لعالم النص وفهم خباياه.

(١) ينظر: قصة حي بن يقظان: ١٩.

(٢) استراتيجية القارئ في شعر المعلقات، معلقة أمرؤ القيس أنموذجاً: ٣٦-٣٧.

وقد ذكر أن التأويل والتخييل مفهومان يلتصقان بالمتلقي ويمثلان أهم ابعاد النص الأدبي، ويرتبطان بالتعابير المجزية للنصوص الأدبية إذ إن التأويل لا يكون إلا في النص الأدبي المجازي والتخييل كذلك، إذ لا تخييل في النص دون أن يكون النص مجازياً[١].

وقد ذكر الشيخ الرئيس ابن سينا تعريفاً للكلام المُخيَّل قائلاً: ((الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري))[٢]. وقد اتفق الفارابي وابن سينا على فكرة التخييل فيقرر[٣] ((أنّ التخييل يمكن أن يجتمع مع التصديق إذ ليس بينهما تناقض على الحقيقة وان كانت بينهما مغايرة))[٤]، لذلك توصل النقاد الى ربط الخيال بالأحداث الواقعية لتعددية المتلقين واختلاف رغباتهم، في مختلف الأزمات.

بعد البحث والتقصي حول علاقة التأويل والتخييل بالتلقي وجد الباحثون والنقاد عند تفسيرهم لقول الشيخ ابن سينا في التخييل أو الكلام المخيل، الذي فتح لهم أفاق عدة لدراسة التخييل والفرق بين التخييل والتأويل فوجدوا أن التخييل حسب رأي ابن سينا ((هو فاعلية غير واعية يفرضها النص على المتلقي، فيتأثر وينفعل دون رؤية أي دون إعمال الفكر، وهذا التحليل المتداول لقول ابن سينا سوف يبعد التخييل عن التأويل، لأن التأويل فعالية واعية لا يغيب عنها الفكر ولا يستبعد العقل))[٥]. إذ يختلف التخييل عن التأويل كون الاول ينقل القارئ إلى عالم اللاوعي في حين الثاني هو فعل واعٍ، لذا تعد رسالة حي بن يقظان نصاً إبداعياً واسع الأفق وظفه ابن طفيل لتوصيل رسالته الإبلاغية إلى المتلقي عن طريق رسم صورة تشكيلية في ذهنه لأحداث الرسالة الفلسفية الرمزية.

وهذا يوضح للقارئ أن فلسفة ابن سينا قد شرعت الأبواب أمام النقاد والباحثين لاكتشاف الكثير من الأمور والحقائق العلمية، إذ كان ابن سينا مثله مثل غيره من الفلاسفة

(١) ينظر: استقبال النص عند العرب: ٢٣٧.
(٢) نفسه: ٢٣٧.
(٣) نفسه: ٢٣٧.
(٤) كتاب أرسطو في الشعر: ١١٨.
(٥) استقبال النص عند العرب: ٢٣٧.

يعظم الفكر والعلم ويعدهما أساس الوجود الإنساني فعلة الوجود دون شك، إذ كرس الفلاسفة العرب جهودهم لبيان ميزة العقل فضلاً عن أن ابن سينا كان شاعراً والشاعر هو ايضاً متلقٍ لشعره[١]. وبين أن عامة الناس قد تتخذ من التخييل انفعالاً دون وعي لكن الفلاسفة لهم شأن أخر في ذلك[٢]. اختلف الفلاسفة في الكثير من الامور مع من حولهم ولا سيما التخييل الذي يحسه القراء والنقاد عالم اللاوعي، ولكن يبقى للفيلسوف رأي خاص به.

ثانياً: الخيال

فالخيال هو من اهم المفاهيم الأدبية التي تربطها علاقة وثيقة بعناصر الأدب كما إنها تعد موضع اهتمام النقاد القدامى في دراساتهم الأدبية شعرية كانت أم نثرية، إذ يرى عبد القاهر الجرجاني متحدثاً عن مزية جمال الخيال، بوصفه تمثيلاً[٣]: ((هل تشك في انه يعمل عمل الساحر في تأليف المتباين، حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، وهو يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهاً في الأشخاص ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئاماً بين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين))[٤]، فيتجسد الخيال في النص النثري متمركزاً في نص الرسالة يفصح إن ما كان في مخيلة الكتاب من أفكار وتخيلات وعالم افتراضي، رمزي أراد به نقل القارئ لتلك الجزيرة النائية وجعله يتخيل كيف تكون هذه الجزيرة بيئة مناسبة لمعيشة البشر؟ وكيف يستطيع الإنسان التأقلم مع هذه الأجواء المليئة بالوحوش المفترسة؟ كل هذه التساؤلات تتنوع لتنتج لنا إجابة وهي إن كل ما قيل ليس بواقع فهو بحر من الخيال، كان القبطان فيه هو الفيلسوف ابن طفيل. فالخيال في القصص المعرفية يُعد خاصية فنية مميزة، وهو عموما[٥]، صورة إبداعية جديدة تعبر عن الواقع[٦]، ومن هنا انبثق اهتمام الفلاسفة بقضية الخيال في النتاج الأدبي والمعرفي.

---

(١) ينظر: استقبال النص عند العرب: ٢٣٧.
(٢) نفسه: ٢٣٧.
(٣) النقد الأدبي الحديث، قضاياه ومناهجه: ٣٦.
(٤) أسرار البلاغة : ٣٤.
(٥) ينظر: سردية التشكيل والتأويل في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين ما بين القرنين ٤، ٨ الهجريين: ١١٢.
(٦) ينظر: القضايا النقدية في النثر الصوفي: ٦١.

بنية الخيال

العلاقة بين المتخيلة والرسالة (حي بن يقظان) علاقة تاريخية على مستويات عديدة، وهي علاقة استراتيجية بين الرؤية من حي هي مضمون إبداعي في نفس المبدع أي الكاتب وروحه وجسده وتجربته وبين الإنجاز بوصفه الصورة المرتسمة المعبرة عن المكون الإبداعي للنص في الخارج، وتتجلى هذه العلاقة بشكل أوسع في الرؤية الشعرية وتفاصيلها وممكناتها وفي اعلى درجات الإنجاز الحيوي المنتجة على صعيد التعبير التشكيلي[١].

وقد صنفت البنية الخيالية إلى[٢]:

١. **الماضوية:** يأتي الخبر فيها معزواً إلى الماضي بما تحمله هذه الاصالة من سحرية وغموض على الهدف الاعتباري يجعل من المهم إسناد ذلك الماضي إلى اصل يبعث على التصديق، ما في إشارة ابن طفيل إلى سلفنا الصالح (رضي الله عنهم).

٢. **الماورائية:** يرتبط التخييل فيها بالغيب والماوراء ارتباطاً يميزه عن الخبر والغيبة هنا قد تعني (الله سبحانه وتعالى)، أو ما فوق الطبيعة من العالم، أو عالما روحياً طوباوياً، كورياً، مفارقاً للواقع المألوف. تجربة بدائية مع الطبيعة – فإن ما يعنينا من ذلك تلك الاستعمالات ذات البعد الرمزي والتصويري الأساس، وقد رأينا ذلك متمثلاً في دور الظبية المحوري، كما رأيناه في أدوار أخرى ثانوية كالعُقاب، والنسر، والغراب.

٣. **الضانة:** تكتنف هذا النوع من النصوص ضنانة به على غير أهله، لتتوسل الرمز والإيحاء، لكنها ضنانة – كما يصفها ابن طفيل– تشبه الحجاب الرقيق، والستر اللطيف، نبهتك لمن هو أهله، ويتكاثف لمن لا يستحق تجاوزه بحسبه تكون لوازم هذا النوع بخاصة، من حيث هو نص شفوي رمزي ومحكوم بأهداف رسالة اعتبارية، تسعى إلى التسامي والشمول في التشكيل والمضمون والتأثير.

---

(١) ينظر: تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونية: ٢٠-٢١.

(٢) ينظر: في بنية النص الاعتياري، قراءة جيولوجية لبناء حي بن يقظان نموذجاً: ٤٢-٤٣.

٤. **الإعجازية:** الدوران على المعجز من الأحداث والاستثنائي منها.

٥. **الفانتزية:** يتكئ الخبر فيها على الخيال المجنح (الفانتزية Fantastic)، بما فيها من تحريض مطلق للخيال في التصوير وعدم احتفال بمصداق الرسالة من الوجهة الواقعية.

٦. **الميثولوجي:** يتخذ الخبر من الحكايات الأسطورية والمصادر السلفية للمأثورات الشعبية ونحوها مما ينتج تحت مصطلح (الميثولوجيا)، وسيلة للتخييل والتعبير، وقد يمثل خبر حي بن يقظان، في أسطورة الظبية الأم، فضلاً عن أنواع منبثقة من الإشارات ذات المرجعية الميثولوجية المختلفة.

٧. **الحيوان:** يدخل عنصر الحيوان في خبر (حي) بصفة محورية وغير محورية فإن قيل انه من الطبيعي ذكر الحيوانات على اختلافها في مثل خبر حي بن يقظان بما انه يتصورها.

٨. **التأثيرية:** وما مضى من الخصائص يفضي طابعاً عاماً لعلاقة هذا النوع من النصوص بالتلقي؛ فالخبر يرتكز بكل تقنياته الخارجية والداخلية، الأسلوبية والخيالية، على أحداث التأثير الإيماني ـ لا الإقناعي. ولغاية هذه الطبيعة الخبرية، فإن المؤلف بعد أن يجري تقريب البناء بإطالة الشرح والتفصيل يلجأ إلى المناقحة المكشوفة عنه، يضطر أخيراً إلى الاعتذار بالطبيعة الخبرية ذاتها.

جدلية الخيال:

تنشأ جدلية الخيال من معارضته للواقع، ومن تجلياته في خزين الذاكرة التي تُعد جزءاً من الخلق والجدل الشعري، فالخيال يحلق في فضاء الذاكرة إلى أبعد مدياتها ولا تحدد بلحظة زمنية معينة، وهذا الفضاء عبارة عن وسط لنقل الصورة المحكومة بشروط وثيقة وقانونها الزمني إلى منطقة تتخلى فيها الصورة عن تلك الشروط والقوانين، فيعلو الخيال سمواً حتى يصل الى حدود الفرض الزمني، فالخيال يذهب إلى ما وراء الموضوعات، أما الذاكرة تبقى

ضمن حدود الموضوع ذاته، لأن الخيال يقوم بتكوين الصورة وتجميعها في نسق موحد بعد أن يتلقى التأثيرات الخارجية، فالصورة التي لها وجود مادي تدفع الكاتب الى استدعاء صور مجاورة وهمية ليست محكومة بالواقع وهذا الاستدعاء يعتمد على مقدرة الكاتب (التخيلية)[١]، فكلما كانت الكتب ذات أفق تخييلية واسعة ازدادت متعة التلقي وتلون العمل الأدبي.

وممكن أن نعرف الخيال على انه ((جوهر فردي يدرك الوقائع ويتحكم بها في رؤية تنسجم وفضاء النص وعلى وفق الصورة التي يراها المبدع، الكاتب، إن الخيال على حد تعبير راسل هو تركيب جديد لعناصر قديمة))[٢]، فالخيال يختلف من مؤلف إلى أخر باختلاف الفضاء الزمني الذي يحيطه كما يختلف تقُبل الخيال من متلقٍ لآخر فمنهم من يجد في الخيال ومضة جمالية للأعمال الأدبية على خلاف الآخر الذي يرى في الواقع جمالاً.

فيحاكي الخيال صورة لظواهر طبيعية تتألف مع الصورة الذهنية التي ارتسمها الكاتب التي لا تعبر عن ما هو حقيقي، إذ رسم ابن طفيل صورة حي بن يقظان على انه عبقري إذ صارع اللجوء بقصد القتلاء والعري بقصد الاكتساء، والموت بقصد خدمة الحياة والجهل بغية التعلم، فتعلم فحقق النظام، فعلمه وجهة نحو التفلسف فالتصوف الذي أدى به الاتصال بالذات العلية ومن ثم فلا خوف من الموت الذي يستقبله إلى حياة سرمدية[٣]، كل هذا هو خيال رسمه ابن طفيل لشخصية حي ليبهر المتلقي بشخصيته الخيالية التي تصورها في ذهنيته، بيد أن الرمزية في كلامه واضحة للعيان فكل ما ذكر ينطبق على من يسكن البراري والجزر.

(١) ينظر: تجليات النص، مسارات تأملية في سؤال الذات: ٢٣-٢٤.

(٢) تجليات النص، مسارات تأملية في سؤال الذات: ٢٤.

(٣) ينظر: ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: ١٣٩.

ثالثاً: التخييل والخيال في نصوص حي بن يقظان

عند قراءة المراحل التي مر فيها حي بن يقظان وكيفية تعايشه مع الحيوانات والتأقلم مع الظواهر الطبيعية وظروف الغاب يصبح المتلقي ذا فكر واسع ويميل للتخييل، إذ يتخيل مكاناً مفترضاً ليكون مسرحاً للحكاية إذ يتخذ من مبدأ التخيل طريقاً للوصول إلى المكان الذي يريد، فيتخيل ذلك المكان المليء بالأدغال والفضاء الواسع، ويعد وصف حي بن يقظان لظروف المعيشة فكرة فلسفية جاء بها الفلاسفة العرب ومن بينهم ابن طفيل.

ومن اهم ما تناوله ابن طفيل في كتابه رسالة حي بن يقظان نظرية الفيض الذي سبقه في شرحها وتفصيلها الفلاسفة العرب، تسعى نظرية الفيض إلى الربط بين العالم الأسفل والعالم الأعلى عن طريق القول بأن سائر الموجودات نابعة من الموجود الأول وهو الله[١]، ونجد ابن طفيل قد ذكر نظرية الفيض تحت عنوان (نظرية الفيض ـ لا تستطيع جميع الأجسام أن تقبل الروح الفائض من الله بل للأجسام المعدة لذلك)[٢]، إذ يجد المتلقي صعوبة في فهم فكره الفلسفي وشرحه لتلك النظرية الفلسفية فقد يرى مستقبل النص غموضاً ووهماً في تقبل ذلك النص وطرحه كثيراً من الأسئلة من بين هذه الأسئلة وأهمها:

ما مضمون نظرية الفيض؟

ما علاقتها بالرؤية الشعرية للفلاسفة؟

يرى الفارابي أن الموجود الواجب الوجود (الله) في عينه عقل واحد بسيط مثله وهو العقل الأول: وابتداء من هذه النقطة يتدخل النظام الفلكي القديم ليحول المنطق إلى أنطولوجيا، ويمزج بين الطبيعة وما وراء الطبيعة بشكل يجعل الواحد منهما يفسر الأخر ويكمله، هكذا يعقل العقل الأول لذاته، فتفيض عنه كرة سماوية (فلك) جرماً ونفساً، ويعقل مبدأه أي واجب الوجود، فيفيض الشأن، وهذا العقل الثاني بدوره يعقل ذاته فتفيض عنه كرة سماوية أخرى جرماً نفساً، ويعقل مبدأه فيفيض عنه العقل الثالث، وهكذا تتوالى الفيوضات إلى العقل العاشر الذي فاض عن العقل التاسع وهو كرة القمر، مروراً بكرة السماء الأولى وكرة الكواكب

(١) ينظر: القراءة العربية لكتاب من الشعر لأرسطو طاليس: ٨٦.

(٢) ينظر: حي بن يقظان وأبسال وسلامان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٤٢٩.

الثابتة، وكرات: زحل، والمشتري والمريخ والشمس والزهرة وعطارد، فالقمر، وعند هذا العقل العاشر ينتهي صدور الأشياء المفارقة للمادة لتتشكل النفوس الأرضية والهيولي، المشتركة لجميع الأجسام وبفعل حكمة الأفلاك تتشكل من الهيولي الاسطقسات أو العناصر الأربعة (النار والهواء والماء والتراب) ومن هذه العناصر تتشكل الأجسام الأرضية التي يفيض عليها العقل العاشر الذي تناسبها، ولأجل ذلك سمي واهب الصور كما يسمى العقل الفعال)[١]، إن اغلب النصوص السردية والقصصية تحتوي نصاً تخييلياً إذ يلجأ الكاتب إلى أن يلقي بشباكه على المتلقي إذ يشد المتقبل إلى المتعة الجمالية التخيلية ((فيدعو القارئ إلى بناء نظرات مخططة تتجاوز أفق حياته اليومية وتقصي به إلى تجارب جديدة وعن طريق اكتشاف النص التخيلي يطالب الأديب القارئ بصيغ جديدة للقراءة، وبذلك تزداد ذخيرته ويتمكن من توسيع تجربته للنصوص الأدبية وهكذا فان ما يعود إلى ميدان النص التخيلي لا يمكن أن يزاح عنه ببساطة ليتحول إلى السياق العام للمعرفة))[٢].

أما نظرية حازم القرطاجي للخيال والتخييل، فقد أعطى التخييل مكانة واهتماماً خاصاً إذ قال في مفهوم التخييل: على عدّة العملية التي يحدث بها النص الأدبي إثارة في المستقبل بلحظة الاستقبال، فبدونه يبدو السبيل إلى فهم النص منغلقاً لا يفضي إلى شيء[٣]. يلحظ الباحث اهمية التخييل وعلاقته بالمتلقي لرسم صورة من احداث النص.

وقد ذكر في كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء ما ينص على دور التخييل في المتلقي إذ قال حازم القرطاجي: ((أن تتمثل لمتلقي الشعر صورة أو صور ينفعل لتخيلها انفعالات من غير رؤية إلى جهة الانبساط والانقباض))[٤]، كان التشبيه احد وسائل التخييل (الوهم) الذي يرتكز عليه النص الأدبي وهذا ما تحدث عنه ابن طفيل إذ فصل القول في

(١) القراءة العربية، لكتاب من الشعر لأرسطو طاليس: ٧٨.
(٢) جمالية التلقي في ديوان (اللهب المقدس) : ٢٢.
(٣) ينظر: نفسه: ٢٢.
(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ٨٥.

التشبيه بالأجسام السماوية والاقتداء بها والتقبل لصفاتها وتتبع أوصافها فقد وضعها تحت ثلاثة اضرب[١]:

الضرب الأول: أوصاف لها بالإضافة إلى ما تحتمله من عوالم الكون والفساد وهي ما تعطيه إياه من التسخين بالذات أو التبريد بالعرض والإضاءة والتلطيف والفساد والتكثيف إلى سائر ما تفعل فيه من الأمور التي بها يستعد لفيضان الصور الروحانية عليه من عند الفاعل الواجب الوجود.

الضرب الثاني: أوصاف لها في ذاتها مثل كونها شفافة نيرة طاهرة منزهة عن الكدر وضروب الرجس ومتحركة بالاستدارة بعضها على مركز نفسها وبعضها على مركز غيرها.

الضرب الثالث: أوصاف لها بالإضافة إلى الموجود الواجب عنه وتتشوق إليه وتتصرف بحكمته وتتسخر في تتميم إرادته ولا تتحرك إلا بمشيئته وفي قبضته فجعل يتشبه بها في كل واحد من هذه الأضرب الثلاثة.

اتضح لمتلقي نص حي بن يقظان إن ابن طفيل قد احتذى حذو الفلاسفة الذين سبقوه ووضع أسس اللغة الشعرية المبنية على التخييل واجمعوا على أن العناصر البلاغية من (تشبيه واستعارة) كفيلان لتحقق التخييل الذي هو احدى ميزات الخطاب الأدبي الإبداعي الرفيع.

وبذلك أصبحت الأضرب الثلاثة مرتكز الخيال والتخييل عند ابن طفيل إذ شرح هذه الأضرب مفصلاً القول بأن ((الضرب الأول: كان تشبهه بها إن الزم نفسه أن لا يرى ذا حاجة أو عاهة أو مضرة أو ذا عائق من الحيوان والنبات وهو يقدر على إزالتها إلا وتزيلها))[٢]، وبهذا اصبح حي ذا مسؤولية من (إنسان، حيوان، نبات)، كل منها مكملة للأخر وبدورها تشكل هرم الحياة لبني البشر وبوجود النبات والحيوان تستمر الحياة ويتكاثر الخلق فكل منهم معتمد في معيشته على الآخر.

---

(١) حي بن يقظان، لابن سينا وابن طفيل والسهروردي: ١١٠

(٢) نفسه : ١١١.

((فحتى وقع بصره على نبات قد حجبه عن الشمس حاجب أو تعلق به نبات آخر يؤذيه أو عطش عطشاً يكاد يفسده أزال عنه ذلك الحاجب إن كان مما يزال وفصل بينه وبين ذلك المؤذي بفاصل لا يضر المؤذي وتعهد بالسقي ما امكنه متى وقع بصره على حيوان قد ارهقه ضبع أو نشب به ناشب أو تعلق به شوك أو سقط في عينيه أو أذنيه شيء يؤذي أو مسه ظمأ أو جوع تكفل بإزالة ذلك كله عن جهده وأطعمه وأسقاه))[1]، بذلك الزم جمهور القراء بتعاون مع بعضهم البعض ومساعدة بعضهم البعض ليصل كل منهم لعيشة راضية وهذا الوهم والتخييل المعتمد على الرمزية، يوضح للقارئ حقيقة امر قد أخفاه ابن طفيل إذ إن كلامه كان موجهاً للناس أرادهم أن يساندوا بعضاً وان وجد أحدٌ أخاه بشدة أو ضيق أو مرض ساعده مهما كلف الأمر بعد ذلك يأتي ليشرح لنا الجانب الديني في الضرب الثاني مفصلاً، ((فكان تشبهه بها فيه أن الزم نفسه دوام الطهارة وإزالة الدنس والرجس عن جسمه والاغتسال بماء في اكثر الأوقات وتنظيف ما كان من أظافره وأسنانه، بدنه وتطبيبها بما امكن من طيب النبات وصنوف الدواهن العطرة وتعهده لباسه بالتنظيف والتطيب حتى كان يتلألأ حسنا وجمالاً ونظافة وطيباً))[2]، قبل أن يرحل ذهن متلقي النص بعيداً عند الجزيرة المهجورة التي تحتوي على ابسط وسائل العيش يجد كل ما ذكر هو وهم (تخييل) فلا وجود لمثل هذه الأحكام على من تربى وسط بيئة الحيوان كيف له أن يتعلم كل هذا؟ ما هذه الا رسالة أراد ابن طفيل إرسالها لعموم جمهور الأندلس للالتزام الديني وان التطهير (الغسل) النظافة كلها واجبات المؤمن الملتزم بتعاليم دينه لم يكن بالأمر الهين إيصال هذه الرسالة العبادية للناس في زمن تشوبه الفتن والاختلاف المذهبي ومراقبة الفلاسفة والتشديد عليهم من السلطات لما لهم من تأثير على الشعب وامتلاكهم أساليب الإقناع كونها كفيلة لاستقبال الناس لطريق الهداية والصلاح. ذاكراً بعض الطقوس العبادية بطريقة استعارية دقيقة مغطاة بغطاء فكري شفاف، فقال: ((التزم مع ذلك ضروب الحركة على الاستدارة فتارة كان يطوف بالجيرة ويدور على ساحلها ويسبح بأكنافها وتارة كان يطوف ببيته وببعض الكرى أدواراً

(١) حي بن يقظان: ١١١.
(٢) نفسه : ١١١.

معدودة أم مشياً أو هرولة وتارة يدور على نفسه حتى يغشى عليه)) [1]. كان ذلك بمثابة طقوس عبادية عند (حي بن يقظان) أراد من خلالها التقرب للذات الالهية.

عندما يقرأ المتلقي نص الفيلسوف يستحضر في مخيلته الفرائض الدينية الواجبة على كل مسلم ومسلمة عاقلاً أن يؤديها وهي فريضة الحج والطواف حول الكعبة، كيف استطاع ابن طفيل رسم تلك الصورة بطريقة مبسطة قريبة من نفوس متلقي النص آنذاك؟ ان ابن طفيل رصين اللغة متنوع الأساليب دقيق في التعبير إذ تمكن من جمع طرائق عبادية عدة في نص واحد، بعد أن نوه للطواف، ذكر العبادة داخل المنزل والالتزام في التسبيحات لمن هو واجب الوجود، بعيد ذلك يذكر الالتزام واليقين بان الخالق هو الله والعبادة له وحده فقال في الضرب الثالث: ((فكان تشببه بها فيه إن كان يلازم الفكر في ذلك الموجود الواجب الوجود ثم يقطع علائق المحسوسات ويغمض عينيه ويسد أذنيه ويضرب جهده عن تتبع الخيال ويروم بمبلغ طاقته أن لا يفكر في شيء سواه ولا يشرك به أحداً ويستعين على ذلك بالاستدارة على نفسه والاستحداث فيها، فكان اذا اشتد في الاستدارة غابت عنه جميع المحسوسات وقوى فعل ذاته ـ التي هي بريئة من الجسم ـ فكانت في بعض الأوقات فكرته قد تخلص عن الشوب ويشاهد بها الموجود الواجب الوجود ثم تكر عليه القوى الجسمانية فيفسد عليه حاله وترى اسفل السافلين فيعود من ذي قبل فإن لحقه ضعفه يقطع به من غرضه تناول بعض الأغذية عن الشرائط المذكورة))[2]، فمنها يصرح ابن طفيل بأن الخيال العامل الرئيس في تتبع أحداث الرسالة بالإضافة إلى تأكيده على وحدانية الله والاستعانة به.

وان الإنسان عليه أن يغشم قواه الأنية في عبادة الله أداء الفرائض الواجبة عليه، قبل أن يضعف وتفسد القوى الجسمانية ((ثم انتقل إلى شأنه من تشبيه الأجسام السماوية وبالأضرب الثلاثة المذكورة ودأب على ذلك مدة وهو يجاهد قواه الجسمانية وينازعها وتنازعه في الأوقات التي يكون له عليها الظهور وتتخلص فكرته عن الشوب يلوح له شيء من أحوال

(١) حي بن يقظان: ١١١.

(٢) نفسه : ١١٢.

أهل التشبه الثالث ثم جعل يطلب التشبه الثالث ويسمى في تحصيله فينظر في صفات الموجود الواجب الوجود))[1]، شبه ابن طفيل ما يمر بـ (حي) هو نفسه الذي يسعى إليه العبد الصالح لينال رضى الرحمن وما يسعى إليه المتصوفة من العزلة والتفرد، للاتحاد بالذات الإلهية والتقرب من الله مبتعداً عن العباد وعن اللهو في ملاذ الدنيا بأداء واجبه اتجاه الخالق متغلباً على نوبات التعب ووهن الجسد وضعف القوى الجسمانية.

يتوقف المتلقي عن القراءة ويطلق لخياله العنان في لحظة كانت النظرة مفاجئة لـ (أبسال) مع انه رأى بشراً كثيرين وعاش بينهم لكنه لم يتوقع وجود إنسان في هذه الجزيرة، ذلك المكان الذي وصله فاراً من الناس وعاش فيه لمدّةٍ ولن يرى أحداً، فتتولد في مخيلته عدة تساؤلات من أهمها وأولها:

من هذا الإنسان؟

متى وصل إلى تلك الجزيرة؟!

أكان وصوله قبل وصول أبسال أم بعده؟!

فان وصل قبل (أبسال) فما الذي أوله إلى هنا؟!

وأين كان حتى لم يره (ابسال)؟!

قرصاناً من قراصنة البحر؟! فاراً من سلطة أو ثائراً؟!

كل هذه التصورات والتخيلات تحتاج إلى إجابة والإجابة في ذلك[2]، الوقت هي مغزى ابن طفيل من نقل هذه الأحداث الخيالية الغرائبية، لكن بعد عودة المتلقي إلى القراءة والتمكن بالنص، يكتشف أن (ابنَ طفيل) حصيفٌ بعمله هذا، إذ قدم (أبسال) بهيأة رجل مؤمن حسن الظن بالناس[3]، فقد تيقن أبسال بأن حي من عباد الله المنقطعين وصل إلى تلك الجزيرة لطلب العزلة عن الناس كما فعل أبسال[4]، كل هذه الأحداث الخيالية عصفت بذهن المتلقي

(١) حي بن يقظان: ١١٢.

(٢) ينظر: ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: ١٥٦.

(٣) ينظر: نفسه: ١٥٧.

(٤) ينظر: حي بن يقظان: ١١٥.

لتلقي فيه على شاطئ فلسفة (ابن طفيل) الذي لم يستعسر عليه شيء للبوح بما أراده، ولو ان المتلقي على ما كتبه (ابن طفيل) لشبه حي بن يقظان وكأنه إنسان فضائي جاء من كوكب أخر، وسيفغر فاه تعجباً لما وجد عليه (حيّاً) من هيأة غريبة عجيبة، ولكن أحداث هذه الرسالة وأسلوب ابن طفيل الحواري يلزم المتلقي الاسترسال في القراءة والتعرف على (حي بن يقظان)، فوصف حاله وكأنه يفصل بقضية فلسفية[١]: ((أما حي بن يقظان فلم يدر ما هو لأنه لم يره على صورة شيء من الحيوانات التي كان قد عاينها قبل ذلك وكان عليه مدرعة سوداء من شعر وصوف فظن إنها لباس طبيعي)) [٢]، لم يكتف متلقي النص بهذه القضية فحسب بل أن المخيلة الخيالية طالما تضفي للنص شيئاً من الجاذبية التي تسرق أذهان جماهير القراء، فرغبة المتلقي بإكمال هذه الأحداث شيء متوقع لما فيها من غرابة ودهشة وخيال عائم.

اخذ ابن طفيل المتلقي وسافر فيه إلى عالم افتراضي خيالي تشوبه الغرابة والعجب فكانت نصوص رسالة حي بن يقظان خيالية تخييلية افتراضية ليست واقعية تنطوي على أحداث ليست حقيقية، بل مستحيلة التحقق والوجود، وهل سمعنا يوماً أن الأرض ترعى وتلد طفلاً؟ غير ممكن ذلك، أراد من وراء هذه الأساليب أن يلفت انتباه جمهور القراء لقضايا رمزية كان من المستحيل أن يُفصح عنها الفيلسوف آنذاك تحت سيطرة السلطة الحاكمة التي وضعت كلام الفلاسفة واحاديثهم وتحركاتهم في ميزان، فكان الفيلسوف يحاذر معرفة السلطة الحاكمة بما يريد اخبار الناس، ليحيطهم علماً بما يجري من حولهم.

(١) ينظر: ملامح قصصية في الرسائل الاندلسية: ١٥٧-١٥٨.

(٢) حي بن يقظان: ١١٥-١١٦.

المبحث الثاني

استراتيجية التلقي في رسالة حي بن يقظان

الاستراتيجية:

هي معيارٌ من الأساليب الانجازية ولها مفهومات شائعات احدها: مقترن بالمناورة والموارية موصول بمبدأ انتهاج الطرق الملتوية المسلك الملائم وسط العواصف والأنواء، والثاني يعرف الاستراتيجية على أنها مجموعة من الوسائل اللغوية التي يتوسلها المتلقي ويُحدثُ بينها تفاعلاً ويوظفها في تحقيق المقاصد الصريحة والضمنية[١].

ولم يكن مصطلح الاستراتيجية جديداً فقد نجده عند الجاحظ (٢٥٥هـ) في كتابه البيان والتبيان إذ قال في الحقل الدلالي للاستراتيجية هي: ((تميز وسياسة وترتيب ورياضة وتمام آلة وأحكام صنعة))[٢]، يرى عبد الله بهلول إذ إنها الطرق التي يرسمها المتكلم في ذهن متلقيه ويتطلب لذلك مختلف العناصر المقامية الخاصة بالعملية الخطابية والمؤثرة فيها والتي ينعقد الخطاب عليها[٣].

وتعد استراتيجية التلقي من الطرق التلقائية التي دأب الإنسان على ممارستها في نشاطات حياته العملية والعلمية، إذ تختلف انطباعاته باختلاف النصوص التي يقرؤها، فمثلاً عند قراءته لقصة حزينة يتولد طابع الحزن لديه أو عند تلقيه نصاً خيالياً يتولد لدى المتلقي عنصر المفاجأة أو التعجب وغيرها من المشاعر الأنية التي تنتج عند القارئ في أثناء القراءة، وإن قراءة العمل الأدبي تزداد نضوجاً عندما يتمتع القارئ بتربية ثقافية خصبة[٤]، فكلما زادت حافظة المتلقي زاد تمكنه فلا يجوز الانتهاء من ثغرات النص وفك شفراته النص قبل أن تتسامى وجهة نظر القارئ على منطلقات عدة وبمنظور متفرد يتشكل من خلاله الاستراتيجيات النصية التي يراها (ياوس) بتقسيمه النص على أربعة أقسام: الراوي والشخصية والحبكة والقارئ هو من يظهر الاستراتيجيات النصية.

---

(١) ينظر: الوصايا الأدبية: ٣٣٢.

(٢) البيان والتبين، ج/١٤.

(٣) ينظر: الوصايا الأدبية: ٣٣٣.

(٤) ينظر: القارئ والنص: ١٩٢.

تظهر الاستراتيجية في رسالة حي بن يقظان كأفعال إنجاز أو إتمام أو تحويل وهذا ما نراه إذ فسر ابن طفيل (فساد الأجسام) واضمحلالها من بعدما كانت متكاملة ذاكراً ذلك في باب (جمع الأجسام قابلة للكون والفساد[١]، ((فتصفح جميع الأجسام التي لديه، وهي التي كانت فكرته بدأ فيها، فرآها كلها تتكون تارة، وتفسد أخرى، ولم يقف على فساد حجلته، وقف على فساد أجزائه مثل الماء والأرض، فأنه رأى أجزاءها تفسد بالنار، وكذلك الهواء رآه يفسد بشدة البرد حتى يتكون منه الثلج، فيسيل الماء ...))[٢]، هذه الصورة وهذا التحول يبين لنا استراتيجية التلقي التي وجدت في نص رسالة حي ومدى دقة ابن طفيل في تصوير هذه الإنجازات التحويلية.

كثيراً ما نجد الاستراتيجية تتمركز في نص رسالة ابن طفيل في المقصد الصريح والضمني تارة أخرى... من اهم النصوص التي اتضح فيها المقصد وتبين للمتلقي الدلالة المعنوية التي أراد ابن طفيل إيصالها من خلال نص الرسالة هي الأحداث الواقعية وما كان يفهم من قراءة المستقبل للنص دون كد وعناء في البحث وراء المقصد ومن بين هذه النصوص ما كانت تحمل معنى علمياً فمثلاً قوله ((لكل حادث محدث ـ الماء في طبيعته يطلب النزول. أما اذا سُخن فيتحول إلى بخار يطلب الصعود))[٣]، هذا النص يبين حقائق علمية فيزيائية تتمثل في تحويل وصيرورة المادة، ويتضح ما كان بارداً من الماء فهو ينزل إلى الأسفل لثقله، أما التسخين الذي يحول الماء إلى البخار أما بالنار أو بحرارة الشمس، فيتصاعد في الهواء[٤]، إذ ((بالضرورة كل حادث يكون له محدث))[٥]، يعد ذلك استراتيجية الحوار التي نهج نهجها ابن طفيل لتوصيل فلسفته وما أراد إبلاغه لمتلقي ذلك العصر، لذا دأب المتلقي الشغوف بالبحث عن قصدية المؤلف داخل اطار النص الأدبي مستعيناً بجميع السبل التي ترتقي به للوصول إلى قراءة جديدة مميزة تفصح عن حقائق النص وخفاياه.

---

(١) حي بن يقظان وسلامان، سيد ضياء الدين سجادي: ٥٦.
(٢) نفسه: ٥٦.
(٣) نفسه : ٥٥.
(٤) ينظر: نفسه: ٥٥.
(٥) نفسه: ٥٥.

دور المرأة في حياة حي بن يقظان

المرأة في رسالة حي ووقعها في نفسية المتلقي:

إن الناظر لنص الرسالة من القراء يتضح له أهمية المرأة كشخصية رئيسة بنيت عليها الرسالة، لما لها من دور أساسي في نشأة الأحداث إذ كان لها الأولوية في نسج خيوط الحوار داخل النص الأدبي، إذ يجد قارئ النص أن اختلاف المسميات داخل اطار الرسالة هو للمرأة فمرة تكون:

١. **المرأة** هي الأم التي فارقت رضيعها لأجل حمايته، وهي أخت الملك الظالم الذي رفض زواجها من (يقظان) لأنه ليس لديه جاه أو سلطة.

٢. **الثانية (الأنثى):** الظبية التي احتضنته وتكفلت بتربيته ورعايته إلى أن اشتد عوده.

٣. **الأم الافتراضية:** الأرض التي عدّها الباحثون هي أم افتراضية لوجود (حي)

أولاً: أم حي ابن يقظان:

الأم التي أنجبت ابن يقظان على الأرجح وما يُشق في أمَّات الكُتب هي أخت الرجل الشديد الأنفة والغيرة الذي كان أميراً لقبيلة (يقظان)، وكانت أخته غاية من الجمال وذات حسن باهر، منعها من الزواج لكونه لم يجد لها كفواً، لكنها تزوجت من قريبها يقظان سراً وحملت منه لذا عندما افتضح الأمر أصبح من الخطر أن يعرف أخوها بحملها بعد وضعها[١]، ((فلما خافت أن يفتضح أمرها وينكشف سرها، وضعته في تابوت أحكمت زمَّة، بعد أن أروته من الرضاع))[٢]، كانت هذه الطريقة الوحيدة التي توصلت اليها (أم حي) لحمايته من سلطة أخيها رغم ما أصابها من حزن وخوف وهلع إلا أنها أودعته بحفظ الله الذي لا تضيع ودائعه.

(١) ينظر: حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٢٨.

(٢) نفسه : ٢٨.

ثانياً: الأم (أنثى الظبية):

ذُكرِت سابقاً في الأدب الجاهلي وشبهت فيها النساء لجمالها ورشاقتها لذا سعى الشاعر الجاهلي الى تجسيد المرأة كالآلهة في رموز حيوانية وتلك صفات الإناث وحنينها وتضحيتها واحتضانا لصغارها، لذا كان أولى الحيوانات تشبهاً هي (الظبية) رمز الأخصاب والحنان وصغير الظبية (المقدس) ذو الملامح الأسطورية(١).

وقد تتعدد الآراء في موضوع (الأنثى) وعدم عناية ابن طفيل في وجود شريك لابن يقظان، ومن اهم هذه الآراء رأي الناقد (عمر فروخ)، إذ تصور عدم وجودها وتنبه إلى حاجة (حي بن يقظان) للمرأة لرؤيته للعلاقة بين الحيوانات وعدم رؤيته امرأة أو سماعه بها(٢)، متناسياً ما نسب إلى المسعودي من أن في جزيرة الواق واق شجراً يثمر نساء(٣)، أما (فاروق سعد) أشار إلى ذكر المرأة في مقدمة الرسالة، إذ قال نجد الأحداث تدور في أماكن عدّة:

المكان الأول: هو جزيرة الواق واق، وهي كما وصفها ابن طفيل، الجزيرة التي ينبتُ فيها شجرٌ يُثمر نساءً، وكلامه غير دقيق لأنه حذا حذو المسعودي ونقل عنه(٤)، هذه الشجرة تعد من الخيال الذي لا يصدق فلا يمكن لأي متلقٍ وباي زمان كان التسليم بوجود شجرة النساء.

والمكان الثاني: هو جزيرة عظيمة متسعة الأصناف كثيرة الفوائد عامرة بالناس كانت مجاورة لتلك الجزيرة وفي هذه الجزيرة أنجبت شقيقة الملك من قريبها يقظان الطفل (حي)(٥)، وخلاصة القول ما جاءت به فدوى مالطي دوغلاس، مبينة إن العنصر النسائي ملغي فيها أو اقتصر على جوانبه التي لا علاقة لها بالجنس، لكن (بيرغل) قد عارض رأي (فدوى) في ما ذهبت إليه فانه يتصور الظبية الأنثى الوحيدة في القصة إذ يقول: تسنم السلطة حي بن

(١) ينظر: صورة المراءة المثال ورمزها الدينية عند شعراء المعلقات: ١٩٥.
(٢) ينظر: ابن طفيل وقصة حي بن يقظان: ١٣-١٤.
(٣) ينظر: حي بن يقظان: ٦٢.
(٤) ينظر: نفسه : ٢٧.
(٥) ينظر: نفسه: ٢٧.

يقظان وأولى مبادرات السلطة هو تشريح صدر الظبية بعد موتها واكتشافه قلبها واستنتاج سبب موتها[١]، هو ما وجده الفراغ في تجويفاته الداخلية مبدأ الحياة غير المرئي، أي الروح البشرية التي لابد انها انفلتت منه لحظة الموت، وهكذا أصبحت الظبية الأنثى الوحيدة في رسالة حي التي مكنته من مواصلة العيش في البداية واكتشافه فكرة الروح البشرية في النهاية، وهذا الجانب أغفلته (فدوى مالطي دوغلاس) بسبب نزعتها النسوية[٢]، لذا كانت العنصر النسوي المُضمر في رسالة حي بن يقظان لعدم عناية ابن طفيل بعلاقة حي بن يقظان بالجنس الأخر.

العاطفة في نص رسالة حي بن يقظان:

العاطفة من اهم المقاييس النقدية، وقد ادرك النقاد العرب أهمية تواجدها في الأنواع أو الأجناس الأدبية على الرغم من أنهم لم يضعوا لها باباً مستقلاً، إذ وضحت لهم العاطفة التمييز بين العاطفة الصادقة والعاطفة الكاذبة وأدركوا العاطفة القوية المؤثرة، فضلاً عن تنوع العواطف من كاتب لأخر[٣]، فالعاطفة هي انفعالات تفصح عما بداخل الكاتب ليعبر عنها بالوان من التعبير تظهر لقارئ النص خلجات النفس والشعور بما يحس به الأديب ويتأثر بمشاهده وينفعل مع الصورة ومظاهره فيندفع معبراً عن ذلك في أعماله الأدبية في الشعر والنثر[٤]، تلك الصورة التي تعكس للقارئ وجهة نظر الكاتب مؤلف الحكاية.

وتنتج العاطفة من الانفعالات الكتابية لدى الأديب إذ يثير شعور المتلقين، بفعل تسجيلها جوانب دقيقة لمشاعر الحياة، فتظهر على حواس المتلقي سارة كانت أو غير سارة، مفرحة أم مبغضة ومحزنة، يخلص من ذلك تجربة أدبية وهي قرينة (للكذب الفني)، أي غير مطابقة للواقع وقرينة الصدق التاريخي، متعلقة بالتجربة الخيالية والغوص في عالم الخيال

(١) ينظر: الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، ج٢: ١١٥٩.
(٢) ينظر: نفسه: ١١٥٩، نقلاً عن ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: ١١٤٢.
(٣) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب، ٥٠٥-٥٠٦.
(٤) ينظر: قصة حي بن يقظان، دراسة تحليلية ونقدية: ١٠٤٧.

التي لم تك مخلوقة من قبل[١]، فالعاطفة تمنح الأدب الخلود، لأنها ثابتة لا تتبدل إذ إنها تتعلق بالشيء ذاته لا تتغير[٢]، لذلك تعد العاطفة روح الأدب، والأعمال الأدبية.

وتتضح معالم العاطفة وتتميز في رسالة حي بن يقظان فتتباين وتتنوع عواطفه فتظهر لنا حزنه وجزعه في مواضع وأُنسه في مواضع، ثم تبدو عاطفة الشفقة على المخلوقات حوله في مواضع أخُر أما عاطفة الحب الإلهي والشوق لرؤيته فكانت العاطفة الأوضح والأبرز[٣].

يبدو أن هنالك العديد من العواطف تجلت في الرسالة كان **أولها:** عاطفة حب (حي) وتعلقه بمن أدّت دور الأم وهي الظبية منذ أن وجدته وحتى موتها[٤]، لم تفارقه ولا فارقها إلى أن كبرت وضعفت فكان يرتاد بها المراعي الخصبة ويجتني لها الثمرات الحلوة ويطعمها[٥]. أما **الثانية** فهي عاطفة الجزع والحزن على فقده الظبية عند موتها ((فجزع جزعاً شديداً وكادت نفسه تفيض أسفاً عليها، فكان يناديها بالصوت الذي اعتادت أن تجيبه عند سماعه، ويصيح بأشد ما يقدر عليه فلا يرى لها عند ذلك حركة ولا تغييراً))[٦]، **وثالثاً:** عاطفة تشوقه لاكتشاف المجهول الذي راوده حين ماتت الظبية وبعد ذلك ظلت هذه العاطفة ملازمة لحي منذ البداية[٧]،((فعزم على شق صدرها وتفتيش ما فيه، فاتخذ كسور الأحجار الصلدة وشقوق القصب اليابسة أشباه السكاكين، وشق بها بين أضلاعها)) [٨]، **رابعاً:** عاطفة الشفقة ومساعدة المخلوقات التي تحيط به، إذ كان يساعد ويعين كل من يحتاج لرعاية أو يتعرض للأذى[٩]، ((إذ الزم نفسه أن لا يرى ذا حاجة أو عاهة أو مضرة أو ذا عائق من

(١) ينظر: في اللغة والأدب والنقد: ٢١١.
(٢) ينظر: النقد الأدبي الحديث قضايا ومناهجه: ٣٣.
(٣) ينظر: قصة حي بن يقظان، دراسة تحليلية ونقدية: ١٠٤٨.
(٤) ينظر: نفسه: ١٠٤٨
(٥) حي بن يقظان، د. فاروق سعيد: ١٣٢، وينظر: حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٣٣.
(٦) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٣٥.
(٧) ينظر: قصة حي بن يقظان، دراسة تحليلية ونقدية: ١٠٤٩.
(٨) حي بن يقظان: ٣٧.
(٩) ينظر: قصة حي بن يقظان، دراسة تحليلية نقدية: ١٠٤٩.

الحيوان أو النبات، وهو يقدر على إزالتها عنه إلا ويزيلها))[١]، **خامساً:** عاطفة التقرب من الذات الإلهية والشوق والتعلق التقرب لمن له واجب الوجود[٢]، إذ ((ينقل بفكره على الفور إلى الصانع، ويترك المصنوع، حتى اشتد شوقه إليه وانزعج قلبه بالكلية عن العالم الأدنى المحسوس، وتعلق بالعالم الأرفع المعقول)) [٣].

فعاطفة الشعور بوجود الخالق وعظمته كانت تغمر نفسية حي منذ اكتشافه وحدانية الخالق وديمومته، ((ثم انه نظر شيئاً من الموجودات من حسن أو بهاء أو كمال أو قوة أو فضيلة من الفضائل ـ أي فضيلة كانت ـ تفكر وعلم أنها من فيض ذلك الفاعل المختار ـ جل جلاله ـ ومن وجوده، ومن فعاله، فعلم إن الذي هو في ذاته اعظم منها واكمل، وأتم واحسن، وابهى، واجمل وأدوم وانه لا نسبة لهذه إلى تلك فما زال يتشبه صفات الكمال بها من كل ما يوصف بما دونه)) [٤]، فتبين له ((لا وجود إلا هو، فهو الوجود، وهو الكمال، وهو التمام، وهو الحسن، وهو البهاء وهو القدرة ، وهو العلم، وهو هو، كل شيء هالك إلا وجهه)) [٥]،

يبدو أن تعلق حي بالذات الإلهية جعلت من عاطفة الشوق والحنين للخالق ابرز العواطف في رسالة ابن طفيل، إذ خاطب فيها الوجدان والفطرة السليمة عند كل قارئ لرسالته، وهذا ما يجعل ابن طفيل ينفرد في عرضه وفكرته وفلسفته، مخاطباً العقل بأسلوب علمي يبين الخيال والعاطفة واللغة الرفيعة، بأسلوب أدبي رفيع[٦]، لذلك نجد ابن طفيل تفرد في عرضه لرسالته وباختياره للأسلوب الرفيع واللغة الدقيقة.

---

(١) ينظر: حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٧٧.

(٢) ينظر: قصة حي بن يقظان، دراسة تحليلية نقدية: ١٠٥٠.

(٣) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٦٥.

(٤) نفسه: ٦٤.

(٥) نفسه: ٦٤.

(٦) ينظر: قصة حي بن يقظان: ١٠٥٠.

استراتيجية الغموض وتأثيره في قارئ رسالة حي بن يقظان

تلقي الغموض:

الغموض هو العتمة أو ضبابية النص لدى القارئ، فالغموض يفتح للقارئ أبواباً متعددة من المعاني والدلالات وتحليلات النصوص، ويتصف عند بعض النقاد بالغرابة والتعقيد، وقد انتشرت هذه الظاهرة كثيراً عند الشعراء، لذا تعد في بعض الأحيان سمة فنية او عيب وقد عالج د. شوقي ضيف فكرة الغموض من منظور نفسي خالص بدعوى أننا لا نقرأ الشعر منفصلا عنا، لذا يكثر التأويل والاحتمالات على وفق ما يرمز إليه من معان نصية(١)، وهذا ما فتح الابواب للقارئ لكشف معاني ومفردات النص وحيثياته.

أما د. احمد بدوي فقد ذكر أن التعقيدات والتركيب هما من المقاييس ذات الأهمية الواضحة ومن اهم العناصر التي يمكن تواجدها في النص بفضل تمرس المنشئ (الكاتب) والدقة في استعمال المفردات والابتعاد عن المحسنات التي تجعل الغموض شيئاً مقصوداً لذاته لإغلاق النص أمام المتلقي بعيداً عن عنصر العفوية النابعة عن الطبع والملكة الفنية، فإن استعمال الكلمة في غير معناها الدقيق وأساليب التقديم والتأخير وعدم وضوح القصد الحقيقي كل هذه عوامل تحقق غموض النص لدى متلقيه(٢)، كان الأدباء يلجأون إلى استعمال الأساليب الغامضة لجذب القراء في البحث وتقصي المعنى الحقيقي الذي كان يقصده الكاتب.

فالغموض: هو أحد الظواهر الأسلوبية التي تفنن فيها الأدباء في نسجهم النصوص الأدبية، وقد برزت هذه الظاهرة في البناء الأسلوبي لدى البعض منهم لدرجة إنها أصبحت مؤشراً جديداً يضاف إلى رصيد الأسلوب الشعري الذي زخر به الأدب العربي(٣)، لذلك يعد الغموض ميزة ورصيداً أدبياً يتمتع فيه الكاتب أو المؤلف.

---

(١) ينظر: الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي: ١٤.

(٢) ينظر: في النقد الأدبي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر،ط٣، ١٩٦٢: ١٣٧.

(٣) ينظر: الغموض في الشعر الحديث: ٣.

يُعدُّ الدكتور بدوي طبانة الغموض: هو الاحتفاظ بكلية المعنى وعدم تجزئته بصورة ضئيلة على حد وصفه، أي إن الغموض ليس صفة طارئة في النص وإنما اقتضى المعنى المتوخى توصيله هذه السمة[١]، ويؤكد على ذلك د. عز الدين إسماعيل في قوله ((هنا ينبغي أن نبدأ بشيء من التحديد اللازم لمعنى الغموض في الشعر فربما ارتبط الغموض بطبيعة الشعر ذاتها حتى يمكن القول في بعض الأحيان إن الشعر هو الغموض))[٢]، وذلك لتقيد الشاعر بالعديد من الأعراف الاجتماعية فضلاً عن مخافته من السلطة الحاكمة، بالإضافة إلى الالتزام الديني، لذا اتخذ من الغموض غطاء يحتمي به ممن رصده.

وقد شغلت ظاهرة الغموض حيزاً في المعاجم والقواميس العربية لما تحمله من معانٍ مجازية وتعددية المعنى، وما ينطوي تحت مستوياتها الفنية والجمالية المتحقق يفضل اتصالها بالدلالات والرموز الشعرية، إذ يعد الغموض فناً مقصوداً لذاته مشكلاً ظاهرة فنية الغرض منها استفزاز المتلقي وإثارة مشاعره، من خلال غموض بعض العبارات والصور والموسيقى، مما يجعل المتلقي بحاجة إلى حسية وفكرية ماسة من اجل فك رموز العمل الأدبي، وتفضي دلالته وتحديد قراءاته، إلى أن يقف على جوهرية العمل الفني، حينها يصل إلى اللذة الحسية والذهنية وهي غاية المبدع وسر صناعته[٣].

إن مسألة الغموض هي مسألة بلاغية تتمثل في ما يولد من التخييل من تشبيه الشيء بالشيء بما فيه من صفات مشتركة تدل على احد الشيئين وهذا ما يقصد به بالأدبي (الكاتب) من معنى كلمة معينة ولكنه يضع الألفاظ التي على معنى أخر، أي معنى بلاغياً مغايراً، وله قيمتان:

احدهما: تعمل على إعمال الفكر ليتحقق الفهم الآخر مما يحدث في نفوس القراء شيء من الإمتاع والتلذذ[٤]، لذلك استعمل الكُتاب ألفاظ متعددة الدلالة.

---

(١) قضايا النقد ، ١٢٦-١٢٧.

(٢) الشعر العربي المعاصر: ١٨٨.

(٣) ينظر: شعرية الغموض في الدرس النقدي التراثي: ٢٧٧-٢٧٨.

(٤) ينظر: موقف النقد القديم من الغموض الفني في الشعر: ١٨٨.

فالغموض يمنح النص وجهاً جمالياً يسحر المتلقي، ومن بين هذه الأساليب البلاغية التي تسهم في تشكيل الغموض، التشبه، والتمثل، والاستعارة، والمجاز، والعدول، والغرابة، وأنواع الإشارة والتورية والإيماء والرمز والإبهام والتفخيم، إذ تعمل على توسيع دائرة الاحتمال لدى القارئ وكثرة تأويله وتفسيره للنص، إذ تعد بمثابة المنجم الذي لا ينضب معينه، وكانوا مؤيدين التعقيد والغموض كثيراً ما يمتدحون هذه الميزة في النتاج الإبداعي(١)، إذ تعد ميزة جمالية للعمل الأدبي تشد انتباه متلقي النص.

وردت نصوص كُثر في رسالة حي يشوبها الغموض ويصعب على القارئ فهمها وتفسير ما تحمله من دلالات ومعانٍ لما تحمله من حوار نفسي ورمزية عالية فضلاً عن الأساليب البلاغية المتعددة، وذلك كلُّه يضع متلقي النص في حيرة من أمره، مستعيناً بما لديه من خبرات فكرية وقدرات معرفية، إذ يتطلب من القارئ أدوات عديدة ليتكمن من سيطرته على فلسفية النص وما يحتوي من معرفة ما يخفى بين السطور، فتعددت القراءات وتنوعت الآراء في تحديد المعنى الذي كان ينوي إيصاله للمتلقي آنذاك، في بادئ الأمر إذ يستشعر القارئ بالغموض والاستغراب وهو في أول وهلة وأول اطلاع له لتلك الرسالة إذ يجد نفسه أمام نص يحتمل الصدق والكذب، الواقع والخيال، فكيف له أن يصدق ولادة إنسان من الطبيعة، أم كيف له أن يعقب نشأته في كنف الظبية، فلو لم يمعن القارئ النظر في نص (ابن طُفيل) لشبه (حي بن يقظان) بإنسان جاء من كوكب أخر، وانه سيفغر فاه تعجباً، ودهشة لأنه لم يصدق ما يرى ولكن يدفعه فضوله إلى التعرف عليه بشكل أو باخر(٢)، ونلتمس ذلك في قول (ابن طفيل) واصفاً حي وكأنه يشرح قضية فلسفية: ((وأما حي بن يقظان فلم يدر ما هو لأنه لم يطلع على صورة شيء من الحيوانات التي كان قد عاينها قبل ذلك وكان عليه مدرعة سوداء من شعر وصوف فظن إنها لباس طبيعي))(٣)، ذكر لنا ابن طفيل ما ورد في نفس حي من غموض وغرابة وعدم معرفته بمن حوله وطبيعتهم وكيف

(١) ينظر: المشي والتجربة الجمالية عند العرب: ٢٨٢.

(٢) ينظر: ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: .

(٣) حي بن يقظان: ١١٥-١١٦.

صار لديهم شعر أو صوف يحميهم من مؤثرات الجو، إذ كانت حالة الاستغراب المتوقع مرور (حي) بها، فقد كانت هذه الحالة حالة إنسانية نبيلة[١]، ذكر في نص الرسالة ((فوقف يتعجب منه مليا))[٢]، هذا وهو يرى إنسان لأول مرة فلم يهاجمه أو يرعبه فقط تعجب واندهش وكان الأمر يبدو له غامضاً من هو أبسال؟ وما الذي جاء به لجزيرة مليئة بالوحوش بعيدةٍ عن أعين الناس؟ لكن أبسال المؤمن الشفاف ((ولى أبسال هارباً منه)) [٣]، هنا تبعه حي ((اقتفى حي بن يقظان آثاره لما كان في طباعه من بحث عن حقائق الأشياء))[٤]، للكشف وتقصي حقائق الموجودات.

كان اتباع حي لابسال هدف إنساني علمي فلسفي وهو معرفة حقائق الأشياء، وبالمقابل خوف أبسال منه هو شيء طبيعي، ولكن ما يتبادر في ذهن القارئ لِمَ يتعجب إنسان من رؤية إنسان أخر؟ ولماذا يقتفي اثره في بيئة كهذه؟![٥] ولكن سرعان ما رأى حي أبسالاً يهرب ويشتد بالهرب تركه والتزم الهدوء متعجباً ومندهشاً بما يفعله أبسال من طقوس دينية، ذكر ابن طفيل في نص من نصوص الرسالة بقوله: ((فلما رآه يشتد في الهرب خنس عنه وتوارى له حتى ظن أبسال انه قد ترصف عنه وتباعد عن تلك الجهة فشرع أبسال في الصلاة))[٦]، وكانه أعطى الأمان ليرى ماذا يصنع، كان ما يدور بينهما عبارة عن حوار غامض يأخذ القارئ لعدة تفسيرات تختلف وتتنوع مع تنوع القراء واختلاف نزعتهم وثقافتهم.

أما حادثة موت الظبية التي هي مُرضعة حي بن يقظان فيعتريها الغموض من كل جانب وقد أطال القراء فيها النظر والتفسير لكن حي لم يكن يعرف شيئاً عن نهاية كل كائن على وجه الأرض وهي النهاية المحتومة الفناء ـ الموت، فكيف له أن يبحث عن سبب وفاتها؟ أما كيف يقوم بعملية تشريحها كما ذكر ابن طفيل باحثاً عن السبب رغم حبه لها

(١) ينظر: ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: ١٧٠.
(٢) حي بن يقظان: ١١٦.
(٣) نفسه : ١١٦.
(٤) نفسه: ١١٦.
(٥) ينظر: ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية: ١٧١.
(٦) حي بن يقظان: ١١٦.

وتعلقه بها من أين جاءت له فكرة شق صدرها؟ إذ توصل بعد ذلك لعدة أسباب تشريحية طبية بحتة، كان ابن طفيل يريد إيصالها بطريقة فلسفية لمتلقي النص وبدقة أسلوبية عالية يعتريها الغموض.

أما موضوع العزلة في رسالة ابن طفيل فهي أُنموذج خطابي يفصح عن قدرات الذات المعرفية وتجاوزه الحدود الفاصلة لعدد من الثنائيات المعرفية مثل:(النقل/العقل، الاتصال/الانفصال، الموت/الحياة...) إذ يقوم المتلقي باستجلاء ضبابية النص لفهم وتفسير ما اشتمل عليه، إذ تعد العزلة من المراحل المهمة التي مر بها (حي) داخل الجزيرة المهجورة الخالية من البشر[١]، إذ يعتري النص غموض وغرابة وعدم اقتناع من القراء، كيف لجزيرة مهجورة أن تكون بيئة حاضنة لابن يقظان؟!

إن رسالة ابن طفيل هي خطاب إبداعي يحيل على قضايا إبستمولوجية يمكن من خلال دراسة العلامات الإيحائية في النص إدراك قدرة العقل الإنساني في الاعتماد على نفسه كمرجعية بالتأمل، والاستنتاج، والاستنباط والاكتشاف، لكشف أسرار الحياة، إذ يفسر المتلقي علاقة الإنسان بنفسه، وبخالقه، وبالطبيعة، بعد ذلك يدخل لنص رسالة بن طفيل ويحاوره وذلك كلُّه مرتبط بقدرته العقلية على التأمل، فالعزلة تمثل الموضوع الخطابي الأساس في نص الرسالة وبوساطته تفتح آفاقاً وإنتاجات معرفية لدى القارئ فهي تمتلك فضاء واسعاً لاستيعاب الأبستمولوجي الذي تترتب عليه جميع نتائج الفاعل[٢]، لذا كان النّص هو مملكة الكاتب يفصح به عما أراد إيصاله للمتلقي وجمهور القراء.

(١) ينظر: سيمائيات العزلة وتحليل الخطاب، رسالة حي بن يقظان، لابن طفيل: ١١٧.

(٢) ينظر: نفسه : ١١٨.

المبحث الثالث

الثنائيات الضدية وتأثيرها في المتلقي في نص

رسالة حي بن يقظان

تعد الثنائية الضدية ذات منحى فلسفي، إذ "نجد في كتاب الصوفية التضاد واضحاً فالإنسان هو كل شيء، وهو لا شيء، فمن منطق النفس يكون الإنسان لا شيء ، ومن منطق الروح يكون الإنسان العالم الأكبر، وقد رأى جلال الدين الرومي أن الإنسان الكامل المثالي هو الجدول الذي ينبع من الداخل ويكون صافياً فتنعكس فيه صورة الأشياء، وان ما من شيء في الحياة إلا يحمل ضده معه، فيكون حياة لطرف وموتاً لطرف أخر، فما يكون قوة لاحد يكون قيداً لأخر وما يكون سُمَّاً بالنسبة إلى احد ولأخر كأنه سكر، وسم الحية يكون حياة لتلك الحية، ولكنه بالنسبة إلى الإنسان موت، والبحر بالنسبة إلى أحياء البحر كالحديقة، لكنه لمخلوقات الأرض موت ومصيبة))[١]، تكمن جمالية الثنائية الضدية في الجمع بين ضدين في بنية واحدة، وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للعمل الأدبي الإبداعي بالحركة الجدلية بين الثنائيات المتضادة[٢].

وتعد الثنائيات الضدية مثيرة للدهشة والمفارقة والتعجب الناتجة عن اجتماع ضدين في موقف واحد، أو جملة واحدة، أو حتى بيت شعري واحد... وهذا ما ينجم عن توليد تصور معرفي عن الأشياء إذ يساعد المتلقي على استيلاد ثنائية من ثنائية، فثنائية الموت/والحياة ممكن أن تحيل إلى ثنائية الخير والشر[٣]، وتتعدد الثنائيات وتتوالد مع استمرار الحياة وتوارث الأفعال الفكرية في الأعمال الأدبية وتفرعاتها.

لم تكن الضدية وليدة العصر بل أتت نتاج الفكر العربي القديم والفكر المعرفي الذي تحرك ونسج مسار حركته وتشكيلاتها تاريخياً، وتنجم الثنائية عن الواقع الذي يقرره في أثناء حركته ويلتزم بشروط تبدأ بالاقتصاد وتنتهي باللاوعي[٤].

يعد الجاحظ أول من التفت إلى الثنائية الضدية في الثقافة العربية على أنها قانون الحياة الجوهري، فأن العالم بما فيه من الأجسام تقسم على ثلاثة أنحاء: متفق، ومختلف،

(١) الثنائيات الضدية: ٧٤.
(٢) ينظر: نفسه: ١٦١.
(٣) ينظر: نفسه: ١٦١.
(٤) ينظر: نفسه : ١٥٦.

ومتضاد، وهذه المستويات الثلاثة التي تجسد حيوية القانون ترجع إلى الأصل الثنائي الإشكالي وركزاً على ثنائية الحركة والسكون[١]. وهذه الثنائية كثيراً ما تتوافر في الأعمال الأدبية شعراً ونثراً.

وقد افرد الجاحظ لهذه القضية كتاباً بعنوان (المحاسن والأضداد) تجتمع فيه الفكرة وضدها في فكره، وكان نصب عينه المتلقي وإقناعه بفكرة ما ثم يأتي بضدها فيوصله إلى مرحلة الاقتناع بخلاف الفكرة السابقة فتحدث عن محاسن الكتابة وضدها وعن محاسن الصدق وضده ومحاسن الوفاء وضده، ومحاسن حب الوطن وضده، ومحاسن الجواري وضده[٢]، فيقول بمحاسن المشورة: ((يقال إذا استخار الرجل ربه، واستشاره نصيحة، واجتهد فقد قضى ما عليه ويقضي الله في أمره ما يحب، وقال أخر: حسن المشورة من المشير قضاء حق النعمة، وقيل: إذا استشرت فأنصح، وإذا قدرت فافصح، وقيل: ومن وعظ أخاه سرا زانه، ومن وعظه جهراً شانه، وقال أخر: الاعتصام بالمشورة نجاة))[٣]. كان ينصح الناس بالمشورة والاستشارة والنصح وبعد ذلك يذكر ما هو ضد المشورة، قال بعض أهل العلم: ((لو لم يكن في المشورة إلا استضعاف صاحبه، وظهور فقرك إليه لوجب طرح ما تفيده المشورة، وإلقاء ما يكسبه الامتنان وما استشرت أحداً إلا كنت عند نفسي ضعيفاً، وكان عندي قوياً، وتصاغرت له، ودخلته العزة فيالك والمشورة وان ضاقت بك المذاهب، واختلفت عليك المسالك وقيل: نعم المستشار العمل ونعم الوزير العقل))[٤].

لذا يبين للمتلقي أهمية الاستشارة تارة وتارة ترك الاستشارة لما فيها من استصغار واستضعاف للنفس، واضعاً متلقيه في حيرة مشرعاً له الأبواب في الاختيار والتأويل أي الأمرين افضل هل الاستشارة أم الاعتماد على النفس؟

---

(١) ينظر: كتاب الحيوان: ٢٦.

(٢) ينظر: الثنائيات الضدية: ١٥٧.

(٣) كتاب المحاسن والأضداد: ٢٨-٢٩.

(٤) كتاب نفسه : ٢٩.

وقد لخص أحد الشعراء قانون التضاد من وجهة نظر فلسفية بقوله[١]:

تقابــل التــضاد فيمــا امتنعــا لغاية الخلاف أن يجتمعا
همــا وجوديــان عــند الفلسفي وعند غيره اعم فاعرف
وليس في الأجناس بل في كل ما ليس له جنس قريب فاعلما
وباعتــبــار غــايــة التبــاعد ليس لضد غير ضد واحد
ووحــدة الموضــوع شــرط أخـر فيخرج الجوهر وهو ظاهر
وقـيـل بل بكيـفه وحــدة المحل فليس للخروج منه محل

لخصت هذه الأبيات كلما أراد إيضاحه الفلاسفة لبيان مفهوم التضاد ولتكوين صورة لدى المتلقي عن أهميته في الأدب العربي عامة وعند الفلاسفة خاصة، فوجود التضاد في النصوص الأدبية يعد ميزة تضفي من الحبكة والجمالية ولفت الانتباه لقراء ذلك النص.

وقف النقاد المحدثون على جمالية الثنائية الضدية وارتباطها بالمتلقي والتأثير فيه، فقالوا إن جمالية الأعمال الأدبية "تنجم عند الجمع بين ضدين في بنية واحدة وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للنص بالحركة الجدلية بين الثنائيات الضدية"[٢]، إذ يعد التضاد احد أدوات الكاتب (المبدع) الذي أصبح شغله الشاغل لفت انتباه المتلقين وإحداث الدهشة والمفارقة المتولدة في الضدين في موقف واحد أو جملة واحدة أو حوار واحد أو مقطوعة شعرية واحدة إذ يضع نصب عينه إمكانية الموازنة بينه وبين ضده، وهذا ما يولد تصوراً معرفياً عن الأشياء يساعد المتلقي على استيلاد ثنائيات من ثنائية أخرى فثنائية النور/الظلام يمكن أن تحيل على ثنائية الحلم/الواقع وهكذا... [٣]،

(١) ينظر: تحفة الحكيم، منظومة في الحكمة والعقول: ٤٥-٤٦.
(٢) الثنائيات الضدية: ١٦١.
(٣) ينظر: نفسه : ١٦١.

ثنائية القدم/ الحدوث

أشار إلى هذه الثنائية العديد من الفلاسفة العرب ومن بينهم ابن سينا الذي تحدث عن النفس والجسد كونهما يمثلان وحدة واحدة تقرر منها الظواهر النفسية والعقلية معاً، كما بيَّن أن الظاهرة النفسية تستلزم المادة، ولا تتم إلا بوجودها فاسم (النفس) لا يقع عليها من حيث جوهرها بل من حيث هي مدبرة للابدان، لذا صار النظر في النفس من العلم الطبيعي، لأن النظر في النفس من حيث هي نفسها نظر إليها من حيث العلاقة بالمادة والحركة(١)، إذ قسم ابن سينا النفس على قسمين: نباتية وحيوانية، وبحث عن المعاد لديه في بقاء الروح بعد فناء الجسد لقد ركز ابن طفيل على ثنائية القدم/الحدوث في رسالة حي بن يقظان لما لها من تأثير على قراءة النص، فطرح العديد من الأسئلة لبرهان هذه القضية مفكراً ((في العالم بجملته هل هو شيء، حدث بعد أن لم يكن، وخرج إلى الوجود بعد العدم؟ فتشكل في ذلك ولم يترجح عنده احد الحكمين على الآخر، وذلك انه اذا ازمع على اعتقاد القدم، اعترضته عوارض كثيرة، في استحالة وجود ما لا نهاية له، واذا ازمع على اعتقاد الحدوث، اعترضته عوارض أخر، وذلك انه كان يرى إن معنى حدوثه، بعد إن لم يكن، لا يفهم إلا على معنى إن الزمان تقدمه، والزمان من جلمة العالم وغير منفك عنه فإذن لا يفهم تأخر العالم عن الزمن)) (٢)، لذا لم يتضح الأمر بسهولة إلا بعد تعليل تلك المسالة والوقوف على حيثياتها من عدة جوانب فكان يقول بذلك ابن طفيل ((إذ كان حادثاً، فلا بد له من محدث، وهذا المحدث الذي أحدثه، لم أحدثه الأن ولم يحدثه قبل ذلك؟))(٣)، وبعد ذلك استمر في التفكير بهذه الثنائية سنين عدة باحثاً عن العلل والحجج الأرجح(٤).

وفي نهاية الأمر برهن إن كل جسم لا محالة متناه، فإذن كل قوة في جسم لا محالة متناهية، فإن قوة تفعل فعلاً لا نهاية له هي قوة ليست في جسم، وقد وجدنا ذلك يتحرك أبداً

(١) ينظر: كتاب النفس: ١٠-١١.

(٢) القصص اللغوي والفلسفي: ٢٩٧.

(٣) جي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٦٠-٦١.

(٤) ينظر: نفسه: ٦١.

حركة لا نهاية لها ولا انقطاع، إذ هما فرضان قديماً لا ابتداء له، فالواجب على ذلك أن تكون القوة التي تحركه ليست في جسمه ولا في جسم خارج عنه، فهي إذن شيء برئ عن الأجسام وغير موصوف بشيء من أوصاف الجسمية))[١]. والثواب والعقاب غير البدنيين، إذ إن الروح بعد الموت تعود إلى موطنها الأصلي لكُرهِ تعلقها بالجسد، بعد تخلصها من قيود الجسد[٢].

بعد ذلك تتفجع عليه، لحرمانها من الملذات التي ألفتها، مع إن في الفراق خلاصاً لها وخروجاً من الظلمات إلى النور وعودة إلى العالم النوراني العلوي الكامل، لكن حبها للجسد أنساها عالمها العلوي، فالروح قديمة الأزل قبل هبوطها أو تشكل حادثة زمنية بعد هبوطها، وهي جوهر وصورة في وقت واحد[٣]، وحذا ابن طفيل حذو ابن سينا في تحدثه عن النفس والروح والجسد وتصنيفه للنفس الإنسانية ومقامها.

ثنائية الصوت/الصمت:

هي ثنائية مهمة في النص الأدبي فما يصمت عنه الكاتب ابلغ مما يطلق الصوت في الإفصاح عنه، فيشرع الأبواب أمام القارئ لتحليله وتفسيره وتأويله وتعدد القراءات فيه، وتعد هيمنة ثنائية ضدية (الصوت/الصمت) ميزة في النص القصصي أو الروائي، وهي ثنائية شعرية تغري الناقد بالاستعانة بأدوات تحليلية بلورتها (السردية) الحديثة، وهذه الثنائية الضدية ليست مجرد علاقة لسانية عابرة أو جزئية، بل تتحول إلى بنية سردية تحدو إلى حد كبير باليات السرد ومستويات التبئير ووجهة النظر والرؤى، مروراً بوظيفة البنية السردية وانتهاء بالاستنطاق الدلالي للنص السردي في قدرته على التدليل والإحالة[٤].

---

(١) القصص اللغوي والفلسفي: ٢٩٩.

(٢) ينظر: الثنائيات الضدية: ١٠٥-١٠٦.

(٣) ينظر: نفسه : ١٠٦.

(٤) المقموع، والمسكوت عنه، في السرد العربي: ٥١.

تتجسد العلاقات التضادية أو المتضادة في اكثر من نص برسالة حي بن يقظان إذ يذكر ابن طفيل متضادات عديدة أولها الموت والحياة وهذا ما نجده في رحلة حي بن يقظان في البحث عن سبب موت والدته الظبية وعدم تركها إلى أن اكتشف ملذات الحياة من خلل تجربته التشريحية...

بعد ذلك نجد تضادين آخرين يتمثلان بالخوف والطمأنينة، كانت حياة حي مليئة بالطمأنينة رغم واقعه المليء بالوحوش كانت الظبية تمثل له كل شيء هي التي وفرت له الاستقرار والاطمئنان وعدم الخوف إذ كان ((لا يدون لشيء ... سوى الظبية التي كانت أرضعته وربته، فإنها لم تفارقه ولا فارقها إلى أن أسنت وضعفت...))[١].

ضد ذلك الخوف الذي يعتريه عندما يفقد كل شيء له بالوجود امه التي لا تفارقه ترشده وتحميه ترعاه وتؤمن طعامه وشرابه تحذره من المخاوف والوحوش تشكل هالة الرضع التي تحيط به لتنير له عتمة الغابة المخيفة... بعدما فقد الأمل برجوعها بات بين حيرة وخوف وقلق إلى أن وصل لتفتيش عنها بين أنواع الظباء ولكن لم يجد شبيهاً لها، ((كان ينظر إلى أشخاص الظباء كلها فيراها على شكل امه، وصورتها، فكان يغلب على ظنه ان كل واحد منها إنما يحركه ويصرفه شيء، هو مثل الشيء الذي كان يحرك امه ويصفها فكان يألف الظباء ويحن إليها لمكان ذلك الشبه))[٢].

وتعد ثنائية الخير والشر أهم ثنائية عرفت في نص رسالة حي، إذ كانت تجسد لقاء ابسال بحي ومعرفته بالجنس البشري فكان ابسال يرتجف خوفاً يبتعد عن ويرى إن في حي شرٌ عليه تجنبه والابتعاد منه إلى أن وصل إليه وعلمه الكلام وجد إن حي كان بحاجة له لإخباره عما اكتشفه فتبين لابسال لان ما كان يحمله أو يضمره حي ما هو إلا كل خير اذا أراد إبلاغيه به هو واجب الوجود وهنا يلتقيان ليكون الهدف واحداً وهو البحث عن الذات الإلهية...

---

(١) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٣٥.

(٢) نفسه : ٤٠.

ترتسم ملامح الثنائية المتضادة للخير والشر في الفرق بين الأصدقاء وهم ابسال، وسلامان، وموقف الاثنان من حي، فكان ابسال تماشى مع حي وفهم ما يريد إيصاله للناس من رسالة، فأخذه معه ليخبر قومه بما استكشف ومعرفة من هو واجب الوجود؟ إذ يذكر ابن طفيل رحلة حي بن يقظان لبلاد ابسال واللقاء بأهل أبسال وأصحابه إذ إن حيّاً يُريد أن يعظ سكان الجزيرة "فلما اشتد شغافه على الناس، وطمع أن تكون نجاتهم على يديه، حدثت له نية في الوصول اليهم، وإيضاح الحق لديهم، وتبينه لهم، ففاوض في ذلك صاحبه ابسال، وسأله هل تمكنه حيلة في الوصول اليهم؟ فعلمه ابسال بما هم عليه من نقص الفطرة والإعراض عن أمر الله... [١].

من اللبنات الأساسية في نص حي بن يقظان لما للصمت من تفسيرات وتأويلات عديدة، يبدو أنها ليست مجرد علامة لسانية عابرة أو جزئية بل هي بنية سردية بحد ذاتها تحدو إلى حد كبير بأبيات السرد ومستويات التبيئر ووجهة النظر والرؤى بداية بوظيفة البنية السردية وانتهاءً بالاستنطاق الدلالي للنص السردي في قدرته على التدليل وعلى الالتفات إلى رؤيا العالم، ونظرته للصمت والصوت وغلبة الصمت وما يضيفه للنص من أثر واضح يدفع بالمتلقي للإبحار في تعددية تأويله وتفسيره[٢].

ثنائية العقل / النقل وتجلياتها في نص رسالة حي بن يقظان:

في بادئ الأمر نتكلم عن النقل المتواتر على مر الأزمان وفي مختلف العصور، وقد ورد كثيراً في نقد الاحاديث والأقوال المأثورة، والقصص والرسائل والروايات وكثير من الأجناس الأدبية، فالنقل: هو أحد أنواع المعارف التي سبق وان تعرف عليها القارئ "فالمعرفة النقلية هي نسق فكري يبحث لنفسه عن سند معرفي مسبق، أو تجربة أو حادثة، لتأسيس معرفة ما من خلال الاعتماد على النموذج أو المثال المنقول، وقد يكون العقل على

(١) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي : ٩٤.

(٢) ينظر: المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي: ٥١.

وعي بذلك أو لا لان هذا النموذج المنقول قد حقق جملة من الشروط والخصائص نالت إعجاب الناقل بعد اختياره في سياق سابق وأثبتت نجاحها[١].

أما العقل الذي شغل الفلاسفة والمفكرين والأدباء وكان جل اهتمامهم، وهنا يعني إنتاج الأفكار عن طريق التأمل، والوعي بالموجود لإعادة صياغة الوجود، ولكي يكون هناك وعي الذات، وينبغي أن يسلط العقل الضوء على موضوع مختلف، يختلف عن الواقع المعطى، أو يتجاوز ادراك الذات، العقل قبل اغترافه من حوض المعرفة كان عدماً، وانه ليس الاخواء، وبما إن العقل هو انكشاف لخواء وانه حضور لغياب واقع، فانه يتميز عن الشيء المرغوب فيه ويختلف عنه، وبناء على ذلك فإن العقلية المنصبة تستند على المعرفة النقلية، لتستنتج معارفاً أخرى عن طريق التأمل والتمثل، والمراجعة، إذ تشبه هذه الأفعال الرغبة في إنتاج المعرفة، لتتيح للعقل أن يعيد اكتشاف نفسه[٢]، وإن المعرفة هي الانفجار نحوها، وهو ((أن ينزع الإنسان نفسه من باطنه العميق كي يخرج عن ذاته هناك، نحو ما ليس ذاته))[٣]، فالعقل هو فلترة الأفكار وإعادة صياغتها ليتسنى للقارئ بناؤها من جديد.

ونظر ابن رشد لثنائية العقل/النقل اعتزازاً بالعقل الإنساني والعلاقة بين العقل والنقل علاقة تكامل لديه، في حين يؤكد الغزالي على إن العقل والنقل مترابطان، ولا يميل إلى العقل، ويتخذ موقفاً وسطاً بين الظاهر والباطن في تأويل النصوص[٤]، كان اهتمام الفلاسفة في الثنائية العقل/النقل اهتماماً واضحاً لما تضفيه منظومة العقل الإنسانية من الفكر والمعرفة التي تغدق على الفلاسفة معلومات في الدخول لنص ما وفتح فعاليته وتأويل تراكيبه وعباراته.

---

(١) بنية الثورات العلمية: ٨٧.

(٢) ينظر: سيميائيات العزلة وتجليات الخطاب: رسالة حي بن يقظان لابن طفيل: ١١٧-١١٨.

(٣) نفسه : ١١٨.

(٤) ينظر: معراج القدس في مدراج معرفة النفس: ٥٧-٥٨.

تتحقق المعرفة الجديدة بالفعل، وتتجاوز المعطى لذلك يكون العقل هنا عبارة عن صيرورة ترمى إلى قصد وغاية، وتطور هادف للعقل، وتقدم واع مطواع، فتصفح أنواع الحيوانات والنظر لأفعالها والسعي إليها هو شعور بالموجودات من حوله فيتعلم منها حي كثيراً من الأشياء التي كانت سبباً لنجاته، فقد وجدها جميعها تسعى إلى تحصيل غذائها ومقتضى شهواتها من المطعوم والمشروب حين مماتها وانقضاء مدتها، ومهما طال سعيها فإنها كلها صائرة إلى العدم أو إلى ما هو شبيه بالعدم، كما هو الحال في النباتات إذ ليس للنبات من الإدراكات إلا بعض ما للحيوان، وإذ كان الأكمل إدراك لم يصل إلى هذه المعرفة، فالنقص إدراك آخر لا يصل، مع انه رأى أيضاً أفعال النبات كلها تتعدى الغذاء والتوليد[١]، بعد ذلك ((اخذ ينظر إلى الكواكب والأفلاك فرأها كلها منتظمة الحركات جارية على نسق، ورآها شفافة ومضيئة بعيدة عن قبول التغير الفساد، فحصل حدس قوي بأن ليس لها ذوات سوى أجسامها، لا تعرف ذلك الموجود الواجب الوجود، وان تلك الأدوات ليست بأجسام، ولا تنطبق على الأجسام مثل ذاته، هو، عارفهُ، وكيف لا يكون لها مثل تلك الذوات البريئة عن الجسمانية، ويكون لمثله هو على ما به من الضعف وشدة الاحتياج إلى الأمور المحسوسة، وانه من جملة الأجسام الفاسدة؟ ومع ما به من النقص، فلم يعقه ذلك عن أن تكون ذاته بريئة عن الأجسام لا تفسد، فتبين له بعد ذلك إن الأجسام السماوية أولى بذلك، وعلم إنها تتعرف ذلك الموجود الواجب الوجود، وتشاهده على الدوام بالفعل، إن العوائق التي قطعت به هو عن دوام المشاهدة من العوارض المحسوسة، لا يوجد مثلها للأجسام السماوية))[٢]، هكذا برمج ابن طفيل أفكار حي بن يقظان عند رؤيته لما حوله.

وقد ذكر ابن طفيل ثنائية الإيجاب والسلب في باب ((يرد لجميع صفات واجب الوجود (الله) إلى ذاته))[٣]، مفصلاً القول بذلك مبتدأ بصفات الإيجاب: ((أما صفات الإيجاب، فلما علم إنها كلها راجعة إلى حقيقة ذاته، وانه لا كثرة فيها بوجه من الوجوه، إذ

(١) ينظر: سيميائيات العزلة وتحليل الخطاب: ١٣٠.

(٢) ابن طفيل، حي بن يقظان: ١٨٣-١٨٤.

(٣) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي: ٧٩.

الكثرة من صفات الأجسام، وعلم إن علمه بذاته ليس معنى زائد على ذاته، بل ذاته هي علمه بذاته، وعلمه بذاته هو ذاته، تبين له إنه، إن امكنه هو أن يعل بذاته، فليس ذلك العلم الذي علم به ذاته معنى زائداً على ذاته، بل هو هو، فرأى إن التشبه به في الصفات الإيجاب، هو أن يعلمه فقط دون أن يشرك بذلك شيئاً من صفات الأجسام فأخذ نفسه بذلك))[١]، يسعى ابن طفيل وراء ذلك لبيان قدرة الله وحكمته وكل ما يأتي من الله فهو خير وصلاح وإيجاب ولا يتصف بصفات الأجسام الكونية بل ذاته هي علمه بذاته.

أما عن ثنائية الضدية للإيجاب وهي السلب فقد قال: ((أما صفات السلب فإنها كلها راجعة إلى التنزه عن الجسمية، فجعل يطرح أوصاف الجسمية عن ذاته، وكان قد طرح منها كثيراً في رياضته المتقدمة التي كان ينحو بها التشبه بالأجسام السماوية، إلا انه ابقى منها بقايا كثيرة، كحركة الاستدارة والحركة من اخص صفات الأجسام وكالاعتناء بأمر الحيوان والنبات والرحمة لها، والاهتمام بازلة عوائقها))[٢].

كان العنوان هي صفات السلب أو السلبة لكنه قد نزه الإنسان من هذه الصفة ونسب له صفة الحركة (الاستدارة) وأداء الطقوس العبادية ومساعدة الكائنات الحية (النباتات، الحيوانات) فلم تكن هذه إلا إيجابية قد أضيفت لبني البشر تنزهه عن سائر المخلوقات يختلف المفهوم لدى المتصوفة في دراسة الثنائيات الضدية بوساطة البعد الفلسفي يحمله المعنى الرمزي للنصوص، مثلاً نجد عند المتصوفة التضاد الواضح بذكرهم إن ((الإنسان هو كل شيء، وهو لا شيء فمن منطق النفس يكون لا شيء وممن منطق الروح يكون الإنسان العالم الأكبر))[٣]، يتبين للمتلقي إن كلا المفهومين جاءت للإنسان نفسه فكيف يحمل التضاد أن يكون شيء ولا شيء في آن واحد هذا ما فسر بأن نفس الإنسان لا شيء أما روحه هي الأساس.

(١) حي بن يقظان، د. سيد ضياء الدين سجادي : ٧٩-٨٠.
(٢) نفسه: ٨٠.
(٣) الثنائيات الضدية: ٧٤.

وقد شرح ذلك جلال الدين الرومي بوصفه إن الإنسان الكامل المثالي هو من يتمتع بصفاء المنبع من الداخل إذ تنعكس فيه صورة الأشياء، وإن ما من شيء في الحياة إلا يحمل ضده معه، فيكون حياة لطرف وموت لطرف أخر.

فمن يكون قدوة لاحد يكون قيداً لأخر ومن يكون سُمّاً بالنسبة إلى احد يكون دواء وسكر لأخر، ومثال لذلك سم الحية يكون حياة لتلك الحية، ولكنه هلاك قاتل بالنسبة للإنسان، وكائنات البحر يَّعُدَّ البحر حديقة، في حين بقية المخلوقات تعدّه موتاً .. ومصيبة[١]، هذا ما يحمل المؤلف لتوظيف التضادية الثنائية داخل نصوص، ليجعل من النص إشعاعاً يستقي من نوره المتلقي ليؤول ما يكتبه الفلاسفة والمتصوفون.

ولا يخفى على القارئ تلمس مثل هذه الثنائيات عند ابن طفيل ليوظفها في نصوص رسالته فمن الواضح انجذاب وتعلق حي بأمه الظبية بينما موتها وان كان في بادئ الأمر صدمة له شجعت على اكتشاف العلل والدخول في عالم الب (التشريح) إلى إن شيئاً فشيئاً انسلخ عنها وابتعد وحاول أن يواري جسدها النحيل المتفسخ خوفاً وحباً.

وثنائية النّفور/الحُب خير مثال على ذلك إذ يفسر فلاسفة العرب وصول النفس إلى الجسد كارهة له، ونافرة من وصاله لكن بعد أن انس تاليه تألمت لفراقه، فهي تدخل الجسد كارهة، وتخرج كارهة، لمفارقة عالمها العلوي النوراني إلى عالم الظلمات والقيد، فهذا الجسد يعد قيداً ومضاداً لطبيعتها، وطبعها فهو خراب بالنسبة لها، لكن بعد ذلك اصبحت العلاقة بين النفس والجسد اكثر، وحديث الألفة بينها أوشج، فشغفت به، لذا كرهت مفارقته بعد أن كانت تكره وصاله، لقد رحلت من عالم علوي إلى عالم سفلي، كرهت التعلق بالجسد ثم أحبته تتعلق به ثم تفارقه، وتعود إلى موطنها الأصلي بعد أن تخلصت من قيود الجسد[٢]، كما في قول ابن سينا واصفاً ما تقدم في التضاد:

وأضنها نسيت عهودا بالحمى ومنازلاً بفراقها لم تقنع[٣]

(١) مولانا جلال الدين الرومي: ٤٨.
(٢) ينظر: الثنايات الضدية: ١٠٦.
(٣) ينظر: ديوان ابن سينا، ج٢: ٢٥.

هذا التضاد يضع المتلقي في دهشة وتعجب لما يصف قرابة الروح من الجسد ونفورها منه حيناً وتقربها له حيناً أخر، فلسفة وصفت لنا طبيعة نزول الروح بالجسد حين ولادة الإنسان كراهة ونفورا بعد ذلك تستأنس وتتعلق به إلى أن تخاف وتكره الخروج من الجسد، وهذا جاء في واقع رسالة حي حين فعل المستحيل للمحافظة على روح الظبية داخل جسدها وبعد ذلك حاول جاهداً إرجاع الروح للجسد لكن كل ذلك لم يكن إلا حتماً مقضياً بيد من هو واجب الوجود.

الخاتمة

الخاتمة

تكمن قيمة كل عمل في قطافه، ونتائجه، وبعد الرحلة في رحاب (رسالة حي بن يقظان لابن طفيل الأندلسي)، التي تتصف بتنوع نصوصها وكثرة موضوعاتها، وقد درستها من منظور نظرية التلقي تطبيقياً ودمجها بين ما هو قديم وحديث ،فتوصلت إلى نتائج أوجز أهمها كالآتي:

١. على الرغم من قدم النص تاريخياً إلا إنه يتدفق حداثة بما فيه من فلسفة وقضايا علمية وأدبية متنوعة تفتح أمام المتلقي الأبواب لدراسات كثيرة وفي جوانب كثيرة يكون أولها الجانب الأدبي الفلسفي.

٢. لم يكن عنوان ابن طفيل الأندلسي لكتابه قد وضع اعتباطا، فقد أطلق عليه بـ(رسالة) لتوجه المرسل برسالته إلى متلقٍ واحد، يسير إليه بالخطاب إذ لم يكن مؤلف القصة يعرفه من قبل، فإن مرسل الرسالة يعرف إلى من يتوجه بها وما هي ثقافته، وما هي رغباته.

٣. كانت الرسالة تشع بالرمزية، لما فرضته الظروف السياسية والاجتماعية على فلاسفة الأندلس آنذاك، لحماية انفسهم عن مُساءلة الحُكَّام.

٤. إن أدب الرسائل القصصية الأندلسية أهم الوسائل التي استعملت لإبلاغ الناس خطاب المسكوت عنه، وتحذيرهم وتذكيرهم.

٥. الخيال والتخييل (الوهم) كان يحوم في سماء نصوص رسالة حي بن يقظان، لينقل المتلقي لعالم افتراضي غير ممكن تواجده واقعيا، أي أنها أحداث تتراوح بين الواقع والخيال.

٦. ممكن أن تدرس (رسالة حي بن يقظان) دراسات متعددة أخرى، وفي جوانب عدة أو اتجاهات منها: رسالة حي بن يقظان من منظور التخييل، أو رسالة حي بن يقظان دراسة فلسفية، أو رمزية، وتدرس بعنوان أخر: دراسة العلوم البينية في نصوص رسالة حي بن يقظان.

٧. يعد متلقي النص هو بؤرة العمل الأدبي، وهو صانع الأحداث، إذ يستحضر الكاتب جماهير المتلقين في ذهنه عند البدء بفعل الكتابة ،مراعيا بذلك تعددية القراء وتنوع ثقافتهم.

٨. لم يكن من السهل أن نفهم ما كان يجول في خاطر كاتب (رسالة حي بن يقظان) أثناء الكتابة وذلك لاختلاف البيئة والزمان، والمكان، والظروف، التي أحاطت به في ذلك الوقت وما مورس من ضغوطات اتجاه فلاسفة الأندلس آنذاك.

٩. من المهم أن يضع الباحث نصب عينيه منبع نظرية التلقي وكون المتلقي أحد أهم عناصر نظرية التوصيل وعند ذكره يتطلب ذكر النص والمبدع والسياق ثم المتلقي، الذي يقوم بإعادة إنتاج النص وإرجاعه للحياة مرة أخرى.

١٠. عصف ذهني أصاب القارئ عندما قرأ أحداث الرسالة الخيالية وغير الواقعية الذي نسجها المؤلف من وحي الخيال، أثار في نفس القارئ الدهشة والانبهار.

١١. الواقع الافتراضي للنص كفيل أن يسمح للباحثين الجدد الخوض بموضوعات أخرى داخل إطار رسالة (حي بن يقظان) سواء عند ابن سينا أو الفارابي أو أبن طفيل والسهروردي.

١٢. شغلت المرأة دوراً أساسياً في نص رسالة حي بن يقظان، كونها الأم، والمربية، الحاضنة لولاها لم يبق (حي) على قيد الحياة ، وعلى الرغم من دورها الواضح في أحداث الرسالة إلا أن اهتمام (ابن طفيل) كان ضعيفا بالمرأة.

١٣. دقة ابن طفيل في صياغة الألفاظ والتراكيب، التي افصح بها عن الثنائيات الضدية مثل :طابع الحزن/السعادة، الخوف/الأمان، الحياة/الموت، الخير/الشر.... الخ.

وآخِرُ دَعوانا أنِ الحَمدُ للهِ رَبِّ العالَمِينَ

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: المصادر العربية

١. ابن طفيل، حي بن يقظان، قصة فلسفية، راجعه وقدم له رنا قواسمي، الأهلية للطباعة والنشر، الأردن، عمان، ط١، ٢٠١٦م.

٢. ابن طفيل، فيلسوف الإسلام في العصور الوسطى، الشيخ كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٣م.

٣. ابن طفيل، قصة حي بن يقظان، مدني صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ـ العراق، ط١، ١٩٨٨م.

٤. ابن طفيل وقصة (حي بن يقظان)، د. عمر فروخ، دار لبنان للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٨م.

٥. اتجاهات النقاد العرب، د. سامي عباينة، اربد ـ الأردن، ط٢، ٢٠١٠م.

٦. اثر التماسك النصي في تكوين الصورة البيانية (شعر خالد الكاتب انموذجاً)، د. كاظم عنوز، دار الكتب والوثائق بغداد، ٢٠١٦م.

٧. الأدب الأندلسي، موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٧٩م.

٨. الأدب المقارن، محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، (د. ط)، ١٩٦٢م.

٩. الأدب وفنونه، د. محمد مندور، دار النهضة، مصر للطبع، (د. ط)، (د.ت).

١٠. الإرث المنهجي للشكلانية، تزفيتان تودوروف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧.

١١. استيراتيجية القارئ في المعلقات (معلقة أمرؤ القيس انموذجاً)، دليلة مرزوك وليلى بجاي

١٢. استقبال النص عند العرب، د. محمد مبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.

١٣. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: الشيخ محمد رشيد رضا، دار المعرفة، لبنان، د. ط، ١٩٦٨م.

١٤. أسس النقد الأدبي عند العرب، د. أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٦م.

١٥. إشكاليات القراءة وآليات التأويل، نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠١م.

١٦. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

١٧. الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشرق عمان، ط١، ١٩٩٩م.

١٨. الاغتراب في الشعر العباسي القرن الرابع الهجري، سميرة سلامي، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م.

١٩. الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، نبيل رمزي اسكندر، الكويت، ط١، ٢٠٣١م.

٢٠. آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، مجموعة مؤلفين، تعريب وتقديم: محمد خير البقاعي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط).

٢١. الانزياح في الخطاب، النقد البلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الددّة، دار الشؤون الثقافية العامة، ، بغداد، ط١، ٢٠٠٩.

٢٢. بحوث في القراءة، مجموعة من المؤلفين تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٨٨م.

٢٣. بلاغة النص وعلم الخطاب، د. صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ط١، ١٩٩٢م.

٢٤. بنية الثورات العلمية، توماس كون، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٣م.

٢٥. بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، دراسة، د. ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٣م.

٢٦. بنية النص الاعتباري (قراءة جيولوجية لنبأ حي بن يقظان، أنموذجاً)، عبد الله بن أحمد الفيفي، الأردن، مج ١٧،١٩٩٩.

٢٧. البيان والتبين، الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٥.

٢٨. بين هاجس الاغتراب وعذرية الرؤى، قراءة في نصوص من الأدب الواسطي المعاصر، د. رحيم الغرباوي، دار الكتب والوثائق، العراق، بغداد، ط١، ٢٠١٧م.

٢٩. تاريخ الأدب الأندلسي عصر المرابطين والموحدين، احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢، ١٩٦٠.

٣٠. تاريخ النقد الأدبي عند العرب: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت– لبنان، ط٣، ١٩٨١.

٣١. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الحمراء، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥م.

٣٢. تأويل النص من الشعرية إلى ما بعد الكولونيالية، محمد بو عزة، المركز العربي للأبحاث، ط١، ٢٠١٨م.

٣٣. تجليات النص، مسارات تأملية في سؤال الذات، ماجد حسن، دار مكتبة البصائر، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٤م.

٣٤. تحفة الحكيم، منظومة في الحكمة والعقول، محمد حسين غدوي، مطبعة النجف، د. ط، ١٩٥٩م.

٣٥. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.

٣٦. التصوف، وفريد الدين العطار، عبد الوهاب عزام، أقلام عربية للنشر والتوزيع، رقم الإيداع: ٢٠١٦/٢٣٨٦٠١، ط١، ٢٠١٧م.

٣٧. تعدد القراءات الشعرية في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن السابع للهجرة، د. نادية هناوي سعدون، دار ومكتبة البصائر، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١م.

٣٨. التفكيك والتلقي بين النظرية والممارسة، مقارنة نقدية، علي حسن هذيلي، دار سطور، ط١، ٢٠١٨م.

٣٩. التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ٢٠١٣م.

٤٠. التلقي والتأويل، بيان سلطة القارئ في الأدب، محمد عزام، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.

٤١. التلقي والسياقات الثقافية، بحث في التأويل الظاهرة الأدبية، عبد الله إبراهيم، ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، دار وايا للطباعة والنشر ، ط١، ٢٠٠٠.

٤٢. تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن احمد الأزهري الهروي، مج٧، (باب القاف واللام)، تحقيق: أحمد عبد الرحمن مخيصر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

٤٣. التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون، الطاهر بو مزبر، الدار العربية للعلوم، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.

٤٤. التوحد في فلسفة ابن طفيل، د. يحيى عبد العليم إسماعيل، جامعة الأزهر، كلية أصول الدين والدعوة بطنطا، قسم العقيدة والفلسفة، مصر، ٢٠١٥م.

٤٥. الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم ، د. سمر الدّيوب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ٢٠٠٩.

٤٦. جماليات التلقي في السرد القرآني، د. يادكار لطيف الشهرزوري، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠م.

٤٧. جمالية التلقي، من اجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبرت ياوس، تقديم وترجمة: د. رشيد بنحدو، منشورات ضفاف ، منشورات الاختلاف ، المغرب ، ط١، ٢٠١٧.

٤٨. حداثة السؤال، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط١، (د.ت).

٤٩. الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، د. سلمى الحضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، ج٢، المغرب، ٢٠١٧م.

٥٠. حي بن يقظان، د. فاروق سعيد، دار الكتب المصرية، ط٢، ١٩٨٦م.

٥١. حي بن يقظان لابن سينا، وابن طفيل، والسهروردي، تحقيق وتعليق: احمد أمين، دار المدى للثقافة والنشر، العراق– بغداد، ط١، ١٩٤١م.

٥٢. حي بن يقظان وسلامان وابسال، تحقيق: د. سيد ضياء الدين سجادي، قدم له علق عليه د. ألبير نصر نادر، دار الشرق، بيروت – لبنان، ط٤، ١٩٩٤م.

٥٣. حي بن يقظان، والنصوص الأربعة ومبدعوها، د. يوسف زيدان، دار الأمين، الهرم، مصر، ط١، ١٩٩٨م.

٥٤. الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية، وتطبيق، عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط٧، ٢٠١٢م.

٥٥. الدرس الدلالي عند عبد القاهر الجرجاني، د. تراث حاكم الزيادي، دار الصفاء للنشر والتوزيع، مؤسسة الصادق الثقافية، العراق ، بابل، ٢٠١١.

٥٦. دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م.

٥٧. دور الكلمة في اللغة، استيفين أولمان، ترجمة: كمال بشر، مكتبة انتساب القاهرة، ١٩٦٢م.

٥٨. الديوان، ابن سينا، تحقيق: د. حسين علي محفوظ، نشر اجتماع المستشرقين الدولي، طهران، ج٢، ١٩٥٧م.

٥٩. ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه وقدم له: أ. علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٨م.

٦٠. رسالة حي بن يقظان، أبو بكر محمد بن طفيل، منشورات الجمل، بغداد، العراق، ط١، ٢٠٠٧م.

٦١. رسائل مولانا جلال الدين الرومي، تر: عيسى علي العاكوب، تحقيق: توفيق سبحاني، دار الفكر، آفاق معرفية متعددة، طهران، ١٩٩٢م.

٦٢. الرمز في الخطاب الأدبي، حسن كريم عاتي (دراسة نقدية) دار المؤلف، للطباعة والنشر، بغداد، العراق، ط١، ٢٠١٥م.

٦٣. الرواية من منظور نظرية التلقي، مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، جامعة محمد بن عبد الله، كلية ظهر، المهراز– فارس، ط١، ٢٠٠٩م

٦٤. الرؤية البيانية عند الجاحظ، إدريس بنمليح، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط١، ١٩٨٤.

٦٥. رؤية لسانية في الإعجاز القرآني، د. حمزة فاضل يوسف، رند للطباعة والنشر، دمشق،ط١، ٢٠١٠م.

٦٦. زحام الخطابات عبد الله العشي، دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، ٢٠٠٥م.

٦٧. سيسيولوجيا النقد العربي الحديث، د. غالي شكري، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١م.

٦٨. الشعر العربي الحديث، بنياته، وابدلاتها، الشعر المعاصر، محمد بنيس، دار توبقال، المغرب، د. ط، ٢٠٠٢م.

٦٩. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر، ط١، ١٩٩٦.

٧٠. شمس العرب تسطع على الغرابي، زيغريد هونكة، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط٨، ١٩٨٦.

٧١. صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج (٢٠٦ هـ – ٢٦١هـ)،باب صلة الرحم، دار الطباعة العامرة ، اسطنبول ، (د.ط)، ١٣٢٤هـ،

٧٢. صناعة المسرحية، ستوات كريفش، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للنشر والترجمة، بغداد، ١٩٨٦م.

٧٣. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، دار الثقافة العربي ، ط٢، ١٩٧٨.

٧٤. صورة المرأة المثال ورمزها الدينية عند شعراء المعلقات، صائب عبد الرحيم طه.

٧٥. الظاهر والمتخفي طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، عبد الجليل مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، ٢٠٠٥م.

٧٦. ظاهرة الشعر العربي المعاصر في العرب، دراسة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، ١٩٧٩م.

٧٧. علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، د. كمال بشر، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

٧٨. علم النص، جوليا كرستيفيا، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

٧٩. العمدة في محاسن الشعر وأدبه، أبو علي ابن رشيق القيرواني الأزدي، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، طه، ١٩٨١م.

٨٠. الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي، دراسة وتحليل، د. نصرة حميد جدوع الزبيدي، عالم الكتب، إربد الأردن، جامعة الأنبار، العراق، ط١، ٢٠٦م.

٨١. فعل القراءة، آيزر، ترجمة: د. حميد الحمداني، د. الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، الدار البيضاء، (د.ط) ١٩٩٥م.

٨٢. فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) فولغعانع آيزر، ترجمة: حميد لحمداني، د. الجلالي الكدية.

٨٣. فلاسفة الأندلس، سنوات المحنة والنفي والتفكير، (ابن جابة، ابن طفيل، ابن رشد).

٨٤. فلسفة ابن طفيل ورسالته حي بن يقظان، د. عبد الحليم محمود، عميد كلية أصول الدين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٩م.

٨٥. في اللغة والأدب والنقد، د. محمد احمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د. ت).

٨٦. القارئ في الحكاية، التعاضد التاويلي في النصوص الحكائية، امبرتو إيكو، المركز الثقافي، ط١، ١٩٩٦م.

٨٧. القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر نجيب محفوظ أنموذجاً د. نادية هناوي سعدون، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة نقد، العراق– بغداد،ط١، ٢٠١٤م.

٨٨. القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، سوزان روبين سليمان، أنجي كروسمان، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد بيرت، ط١، ٢٠٠٧م.

٨٩. القارئ والنص، (العلامة والدلالة)، مسيزا قاسم، المجلس الاعلى للثقافة، د.ط، ٢٠٠٢م.

٩٠. القاموس المحيط، والقانون الوسيط، محي الدين بن يعقوب الفيروزبادي، تح: محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار العلم للجميع، ط٨، ٢٠٠٥م.

٩١. قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد حجازي، دار الافاق العربية، مدينة نصر، ٢٠٠١م.

٩٢. القراءة العربية، لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، د. عبد الرحيم وهابي، المملكة المغربية ـ فاس، تقديم الدكتور محمد العمري، عالم الكتاب الحديث، أربد، ط١، ٢٠١١م.

٩٣. القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الادبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣م.

٩٤. القصص اللغوي والفلسفي، مختارات من المقاصات ورسالة الغفران، وحي بن يقظان، والتوابع والزوابع.

٩٥. قضايا الشعرية، رومان جاكوبسون، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨م.

٩٦. قضايا النقد، د. بدوي طبانة، مكتبة لسان العرب، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

٩٧. القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، وضحى يونس، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.

٩٨. كتاب أرسطو في الشعر، ترجمة: د. شكري عياد، دار الكاتب العربي، بيروت، ط١، ١٩٦٧م.

٩٩. كتاب الحيوان، أبو عثمان بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، (د. ت).

١٠٠. كتاب المحاسن والأضداد، عمر بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، مطبعة السعادة، مصر، (د. ط)، ١٩١٢.

١٠١. كتاب النفس، من أجزاء كتاب الشفاء، ابن سينا، حققه: د. فضل الرحمن، أكسفورد، ١٩٥٩م.

١٠٢. لذة النص، رولان بارت، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٩م.

١٠٣. لسان العرب، جمال الدين أبو الفضل ابن منظور، تحقيق: حيدر عامر احمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ط)، ٢٠٠٥م.

١٠٤. المبدأ الحواري، ميخائيل باختين. تزفتيان تودوروف، تر: فخري صالح، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط٢، ١٩٩٦م.

١٠٥. المتلقي في الشعر الأندلسي، دراسة في أنواع المتلقي وبنى الاستجابة، د. سناء ساجت مداب، دار الشؤون الثقافية الاعلامية، بغداد، ط١، ٢٠١٣م.

١٠٦. المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، حسن الواد، دار الغرب الإسلامي، ط١، ٢٠١٤م.

١٠٧. محيط المحيط، بطرس البستاني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، (د. ط)، (د.ت).

١٠٨. مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، محمد الأخضر الصبيحي، الدار العربية للعلوم والشؤون، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

١٠٩. معارج القدس في مدراج معرفة النفس، الغزالي، شركة الشهاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٩م.

١١٠. المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح: دادوزي اميرناندیث، طبعة لندن ١٨٤٧م.

١١١. معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.

١١٢. معجم مقاييس اللغة، المؤلف: احمد بن فارس بن زكريا ابو الحسين، ت: عبدالسلام هارون، (د. ط)، ١٩٧٩م.

١١٣. معنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

١١٤. مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، د. محمد إقبال عروي، علم الفكر، ع٣، مج ٣٧، يناير- مارس، ٢٠٠٩م.

١١٥. مفهوم النص (دراسة في علوم القرآن)، نصر حامد أبو زيد، مكتبة الفكر الجديد، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠١٤م.

١١٦. المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، فاضل ثامر، مكتبة لسان العرب، دار المدى للثقافية والنشر، سوريا، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.

١١٧. ملامح قصصية في الرسائل الأندلسية، د. خليل الحمد إبراهيم، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط١، ٢٠٢٠م.

١١٨. مناهج الدراسة السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجاً، المصطفى عمراني، إربد، عالم الكتب الحديث، ط١، ٢٠١١م.

١١٩. مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، د. وليد القصاب، دار الفكر أفاق معرفة متجددة، دمشق، ط١، ٢٠٠٧.

١٢٠. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، عبد الكريم شرفي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٧م.

١٢١. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجي، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن توجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م.

١٢٢. موقف النقد القديم من الغموض الفني في الشعر، ثريا عبد الوهاب العباسي، جامعة الملك عبدالعزيز، السعودية، ط١، ٢٠٠٩م.

١٢٣. نحو جمالية التلقي، تاريخ الادب تجدّ لنظرية الادب، هانس روبرت ياوس، ترجمة وتقديم: د. محمد مساعدي، مراجعة: د. عز الدين الحكيم بناني، النايا للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.

١٢٤. نسيج النص، بحث في ما يكون به ملفوظ نصة: الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

١٢٥. النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي، إبراهيم صدقة، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط٢، ٢٠١١م.

١٢٦. نظريات القراءة في النقد الأدبي، د. جميل حمداوي، صندوق البريد ١٠٣٧٢، البريد المركزي، المغرب، ط١، ٢٠١٥م.

١٢٧. نظريات القراءة في النقد المعاصر، حبيب مؤنسي، منشورات دار الاديب، الجزائر، ط١، ٢٠٠٧م.

١٢٨. نظريات النقد الأدبي والبلاغة في مرحلة ما بعد الحداثة، د. جميل حمداوي، سلسلة تيسير العلوم، طنطا، دار النابغة للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٦م.

١٢٩. نظرية الأدب، تيري أيغلتون، ترجمة: ثائر ديب، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا- دمشق، ط١، ٢٠٠٦.

١٣٠. نظرية الترجمة، د. سعيد عمري (سعيد فرو)، ط١، ٢٠٠٩م.

١٣١. نظرية التلقي: روبرت هولب، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١، ١٩٩٤م.

١٣٢. نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٩م.

١٣٣. ظرية التلقي، فرانك شويرفيجن، تر: د. محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨م.

١٣٤. نظرية التلقي، مقدمة نقدية، روبرت هولي، ترجمة د. عز الدين اسماعيل، المكتبة الاكاديمية، مصر –القاهرة،ط١، ٢٠٠٠م.

١٣٥. نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.

١٣٦. نظرية القارئ، د. مها طاهر عيسى الابراهيمي، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط١، ٢٠٠٨م.

١٣٧. النقد الأدبي، إيكو، جينت، باختين، غولدمان، لانصون، مورون، ريشان، جيروم روحي، ترجمة وتقديم: شكير نصر الدين، دار التكوين دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٣م.

١٣٨. النقد الأدبي قضاياه ومناهجه، د. وليد شاكر نعاس، دار الوثائق والكتب، بغداد، ٢٠٤، ٢٠٠٨م.

١٣٩. النقد الأدبي في القرن العشرين، جان ايف ناديبه، ترجمة: د. قاسم مقداد، ط١، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٩٣م.

١٤٠. النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، د. محمد الناصر العجمي، كلية الآداب، سوسة، دار محمد علي الحامي، ط١، ١٩٩٨.

١٤١. الوصايا الأدبية، إلى القرن الرابع هجرياً، مقاربة أسلوبية حجاجية، عبد الله بهلول، مؤسسة الانتشار العربي، دار محمد علي الحامى، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١م.

١٤٢. وفيات الأعيان لابن خلكان، تح: د. إحسان عباس، دار صادر، ط١، ١٩٩٤م.

البحوث المنشورة والمجلات:

١.ابن طفيل (قصة حي بن يقظان)، دراسة تحليلية، م. م. انتصار خليل حسن، (بحث منشور)، آداب الرافدين، ع٦١، ٢٠١٢م.

٢.ابن طفيل الأندلسي، وقصة حي بن يقظان، د. محمد رضوان الداية، وزارة الثقافة والعينة العامة السورية للكتب منشورات الطفل، ع١٧، دمشق، ٢٠١٣.

٣.استراتيجية التلقي في ضوء النظرية الشكلانية، أ. بخوش علي، مجلة مخبر، جامعة بسكرة، ع٤، ٢٠٠٨.

٤.إشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، د. علي حمودين المسعود قاسم، مجلة الأثر، ع ٢٥، ٢٠١٦م.

٥.الاغتراب في مدونة حي بن يقظان، علي محمد اليوسف، صحيفة المثقف (بحث منشور).

٦.أفق التوقع عند الملتقي، في ضوء النقد الأدبي الحديث، دراسة نظرية تطبيقية، د. مسلم عبيد فندي الرشيدي، الجزائر (بحث منشور).

٧.الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية، أ. صفية علية، مجلة بسكرة، جامعة بسكرة (بحث منشور).

٨.آليات التلقي في نصوص المختارات الشعرية، من منظور نظرية القراءة، د. مسعود وقاد، د. علي كرباع، مجلة الاثر، ع ٢٨، جوان، ٢٠١٧م.

٩.التناص في شعر ابن زيدون، عبد الله غليس، ع٥٢٧، الكويت، ١ يونيو، بحث منشور في مجلة البيان الصادرة عن رابطة الادباء الكويتيين ٢٠١٤م.

١٠. الدرس اللغوي الاجتماعي عند الإمام الغزالي، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مج ٧٨، ٣١٥/٢، (نقلاً عن توظيف السياق في الدرس اللغوي: ٥٩).

١١. سيمائيات العزلة وتحليل الخطاب، رسالة حي بن يقظان، لابن طفيل، أنموذجاً، عبد الفتاح أحمد يوسف، جامعة الملك سعود، مجلة (NSP)، بيروت لبنان، ٢٠١٣م.

١٢. شخصية حي بن يقظان، في التراث الفلسفي القصصي عند العرب، أ. د. فائز طه عمر، كلية الآداب جامعة بغداد، مجلة المورد، ع١، ٢٠٠٦م.
١٣. شعرية الغموض في الدرس النقدي التراثي، محمد زيوش، مجلة جذور، مجلد:١٢، ع٢٩، السعودية، ٢٠١٩م.
١٤. العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، د. رشيد بنحدو، مجلة الم الفكر، م ٢٣، ع١-٢، ١٩٩٤م.
١٥. عودة حي بن يقظان (في السرد التراثي العجيب)، مقاربة نقدية لنص (عودة حي بن يقظان لمحمد صالح النهدي)، وعبيد الرزاق الهمامي، الموقف الأدبي، ٢٠٠٠.
١٦. الغموض في الشعر الحديث، رؤية فنية، د. عبد الحسين حداد، د. علي عبد الحسين حداد، مجلة ميسان، مجلد ١٢.
١٧. في استنطاق النص، حي بن يقظان، سيرة ذاتية لابن طفيل، عبد الله إبراهيم، مجلة فصول، ع٣، يوليو ١٩٩٤م.
١٨. في بنية النص الاعتباري (قراءة جيولوجية لنبأ حي بن يقظان أنموذجاً)، عبد الله الفيفي.
١٩. القارئ وبنية النص، أ. فريدة بو ساحة، مجلة العلوم الإنسانية، ع ١٠، كلية الآداب، جامعة لحضر بسكرة، ٢٠٠٦م.
٢٠. قصة حي بن يقظان، دراسة تحليلية ونقدية، د. محمد احمد موسى صوالحة، د. تيسير رجب سليم النسور، مج ٧، ع ٢٧، حوليات كلية الدراسات الإسلامية بالإسكندرية.
٢١. المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش، (دراسة جماليات التلقي)، عبد الباسط الزيود، مجلة جامعة أم القرى، لعلوم الشريعة واللغة العربية، وآدابها، جم١٨، ع٣٧، ١٤٢٧هـ.
٢٢. مقال (قراءة في القراءة) لرشيد بخدو ، الفكر المعاصر ، ع:٤٨/ ١٩٨٨.
٢٣. من أكناف النص الأدبي، أمشاج التخلق وخمائل التكوين، الأستاذ: معامير محمد فيصل، بحث منشور، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خضير، بسكرة، الجزائر، ٢٠١٠م.

٢٤. نظرية التلقي، محمد كريم، باحث في الأدب المغربي، مجلة ضفاف، ع٦: ٥٦.
٢٥. نظرية التلقي جماليات الأداء، تنظيراً أو تطبيقاً، د. أنسام محمد راشد، مجلة الأستاذ، ع٢١٩، مج١، ٢٠١٦م.
٢٦. نظرية التلقي، محمد عزام، مجلة البيان، ع٣٣٠، ١ يناير، ١٩٩٨.

الرسائل والأطاريح:

١. ابن طفيل، قصة حي بن يقظان، دراسة تحليلية، ، م. م انتصار خليل حسن، مجلة الرافدين، ع٦، ٢٠١٢م، كلية الداب، جامعة الموصل، قسم الفلسفة.
٢. أثر الحضارة العربية الإسلامية في الأدب الأوروبي، حي بن يقظان، أنموذجا، الطالبة: إكرام بن عمار، إشراف أ. أحمد توفي، (رسالة ماجستير)، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، كلية الآداب العربي والفنون، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، الجزائر، ٢٠١٨-٢٠١٩.
٣. استراتيجية القارئ في البنية النصية، الرؤية أنموذجاً الطالب: عبد الناصر مباركية، اشرف أ. د. محمد العيد ناورته، الجمهورية الجزائرية، جامعة منتوري، قسنطينة (أطروحة دكتوراه) قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٥.
٤. استراتيجية القارئ في شعر المعلقات، (معلقة أمرؤ القيس) أنموذجاً، للطالبة دليلة مروك، إشراف الدكتور ليلى جبار، (رسالة ماجستير) في الأدب، تحليل الخطاب، جامعة منتوري، الجزائر، قسنطينة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٩-٢٠١٠م.
٥. إشكالية التلقي في أعمال الكتاب ياسين، (أطروحة دكتوراه)، للطالبة، كريمة بلخامسة، إشراف د. آمنة بلعلي، جمهورية الجزائر، د. ت.
٦. الإعلامية في الخطاب القرآني، دراسة في ضوء نظرية التوصيل، زهراء جياد عباس البرقعاوي، (أطروحة دكتوراه)، جامعة الكوفة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، بإشراف د. محمد عبد الزهرة غافل الشريفي، ٢٠١٤م.

٧. انتقام الشنفري لسميح القاسم، في ضوء نظرية القراءة، للطالب: الأزهر محمودي، إشراف الأستاذ الدكتور: بشير تاور بريت، جامعة محمد خيضر، سبكرة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، (رسالة ماجستير) ٢٠١١م- ٢٠١٢م.

٨. تجديدات الأندلسيين في النثر العربي، إبراهيم موسى حاسر السهلي، إشراف: د. عبد البصير عبد الله حسين، جامعة أم القرى، (رسالة ماجستير)، ١٩٨٧.

٩. تحديدات الأندلسيين في النثر العربي، الطالب: إبراهيم موسى جاسر السهلي، إشراف د. عبد البصير عبد الله حسين، رسالة ماجستير.

١٠. التناص الديني عند أبي العتاهية، الطالب، حسن علي بشير بهار، إشراف أ. د. محمد مصطفى كلاب، (رسالة ماجستير) الجامعة الإسلامية بغزة، كلية الآداب قسم اللغة العربية، ٢٠١٣-٢٠١٤م.

١١. توظيف السياق في الدرس اللغوي، الطالب: الصادق محمد آدم، إشراف أ. د. الحبر يوسف نور الدائم، جامعة الخرطوم، كلية الدراسات العليا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، (أطروحة دكتوراه)، ٢٠٠٧م.

١٢. جماليات التلقي عند عبد القادر الجرجاني، الطالبة: زهرة عز الدين، إشراف د. متقدم الجابري، (أطروحة دكتوراه)، الجزائر، جامعة باتنة، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة العربية، والأدب العربي، ٢٠١٧-٢٠١٨م.

١٣. جماليات التلقي في النقد العربي الشفوي القديم، حميدة بن الضب، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة قاصدي مرياح، ورقلة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠١٦م.

١٤. جماليات التلقي في ديوان (اللهب المقدس)، لـ مفدي زكريا، فاطمة حقيقي، رسالة ماجستير، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، كلية الآداب والفنون، تحليل الخطاب، ٢٠١٦-٢٠١٧م.

١٥. جماليات التلقي، دراسة تطبيقية، في شعر بدر شاكر السياب، أطروحة دكتوراه، سعدون محمد، الجزائر، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠١٥-٢٠١٦م.

١٦. رسائل ابن حزم الأندلسي في ضوء نظرية التوصيل، ضحى مجيد بدر، (رسالة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة القادسية، ٢٠١٦.

١٧. سردية التشكيل والتأويل في القصص المعرفي عند الفلاسفة المسلمين ما بين القرنين ٤، ٨ الهجريين، محمد سالمي، ٢٠٢٠.

١٨. سميائية المكان في قصة حي بن يقظان لابن طفيل، (شهادة الليسانس)، قواوي سكورة، جامعة أكلي محند أوكان، البويرة، الجزائر، ٢٠١٦-٢٠١٧.

١٩. ظاهرة الاغتراب في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام، آمال عبد المنعم الحراسين، (أطروحة دكتوراه).

٢٠. قصة حي بن يقظان، دراسة أدبية بلاغية تحليلية، (رسالة ماجستير)، سُعدى محمد إبراهيم الزهراني، ماليزيا، جامعة المدينة العالمية، كلية اللغات، ٢٠١٢م.

٢١. مصطلحات القارئ النموذجي في كتاب القارئ من الحكاية امبرتو إيكو، أعداد مجموعة من الطلبة (وسيلة حداد، حياة شاطي، زهرة كويني، محمد أمين فادلي) شهادة الليسانس في الادب العربي، الجزائر، جامعة العقيد الحلي مهند أو الحاج، البوبرة، ٢٠١٧-٢٠١٦م.

٢٢. ملامح اللسانيات التواصلية في التراث النحوي العربي، إعداد: رانيا رمضان أحمد زين، إشراف: د. محمد مبارك عبيدات، رسالة ماجستير، جامعة العلوم الإسلامية، قسم اللغة العربية، الأردن، عمان ، ٢٠١٤م.

٢٣. نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقي في النقد العربي المعاصر، أسامة عميرات، (رسالة ماجستير)، الجمهورية الجزائرية، جامعة الجامع لخضر ـ باتنه، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، لسنة ٢٠١٠- ٢٠١١.

المصادر الاجنبية:

1. Biard (J., Denis (F). Didactique du texte litteraire.
2. Combettes (B.) Quelques jalone pour unpralique textuelle de lecrit.

المصطلحات الأجنبية

Actant	الفاعل
Contact	الاتصال
Connection	الترابط
Context	السياق
Deconstruction	التفكيك
Discourse	الخطاب
Formalaism	الشكلانية
Intertext	التناص
Langue	اللغة
Literariness	الأدبية
Message	الرسالة
Mempesis	المحاكاة
Narration	القص
Narrative	السرد
Narrator	الراوي
Signifier	الدال
Signified	المدلول
Pleasure	المتعة
Plot	الحبكة
Poeticity	الشاعرية
Poetics	الشعرية
Sentence	الجملة
Sense	المعنى
Sender	المرسل
Semiology	علم الرموز
Semantics	علم الدلالة
Story	القصة
Symbol	الرمز
Text	النص
Vision	الرؤية
work	العمل

جدول الأشكال

رقم الشكل	العنوان	الصفحة
١	شكل التواصلية	٦٦
٢	شكل الأفلاك	١٤٠

جدول المخططات

رقم المخطط	العنوان	الصفحة
١	مخطط الاتصال عند جاكبسون	٨٦
٢	مخطط التناص عند جاكبسون	٨٦
٣	مخطط حياة حي	١١٦

Abstract

It is the subject of Hayy bin Yaqzan's message from the perspective of the theory of reception stems from criticism and this is what draws attention, and he combined the old and modern reception and the foundations for practicing the aesthetics of receiving on critical discourse, and he tried to elicit the reader's tasks in the ancient literary texts, and to conclude that what the reception theory reached was a practitioner Indeed, in the Arab monetary process before now.

In my study, I followed several approaches that were linked to the theory of reception and focused on interpretation, including the structural approach, which relied on dealing with the critical document as a contextual structure isolated from the rest of the structures. And the deconstructive approach, which worked to deconstruct the structure of the text and search for the aesthetic distance and the point of view related to critical reception, in addition to the textual analytical approach, which aims to search for the coherence of the text and the large presence of textual cases and in addition to the consistency of its phrases, as well as the historical approach through which we search for the history of the material and its roots Historically, and projecting contemporary standards of reception theory on ancient critical texts.

There is another issue with the political situation in Andalusia. Philosophers and writers warned when starting the writing and writing process for fear of the ruling authority, and they took the symbol as a cover for them to protect them from the wrath of the Sultan and to secure their lives. conspicuously.

From what can be said about the importance of this topic, the previous studies that dealt with the philosophy of Ibn Tufail and the study of the message of Hayy bin Yaqzan, did not study the reception of the texts of this message and the relationship between the author and the

readers of the text (the audience of recipients) .The merits of the subject and its nature, starting with theory and ending with the texts of the thesis, directed me to studying it and dividing it into three chapters, preceded by a preface dealing with the theory of reception, origins and procedures, and Hayy bin Yaqzan and the Arab philosophers. She called it (Procedural concepts of the theory of reception, vision and application in the letter of Hayy bin Yaqzan, and the title of the third chapter was (The Buildings of Narration in Hayy bin Yaqzan's Message). Then these chapters culminated in a conclusion that included the most important findings and observations of interest to the research, inspired by the opinions and observations it reached after a strenuous effort in the midst of the seas of the philosophers of Andalusia, and what I stood on from the texts of theory and application, and a true understanding of the texts of Hayy bin Yaqzan and wading to reveal the taste of the educated recipient To read texts and prose letters.

Ministry of Higher Education and Scientific Research
Al-Qadisiya University
College of Arts
Department of Arabic
Post Graduated Studies

Hayy Abin Yaqzan Message
From the perspective of the theory of reception

A THESIS

SUBMITTED TO THE COUNCIL OF THE COLLEGE OF ARTS-UNIVERSITY OF AL-QADISIYA, IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE Doctoral DEGREE OF ARTS IN ARABIC LANGUAGE / LITERATURE

By

Duha Majeed Bader Al-Baaj

Supervisor

Dr. Assist. Yasser Ali Abd Salman Al-Khalidi

2022A.D. 1443A.H