النّص الإبداعي بين تلقّي الكاتب وقارئ النّص
إضاءة لمفهوم القارئ الضّمني

Creative text-Receive Writer and Text Reader
Illumination of the implicit reader concept

أ- تركية برويشي *

تاريخ الإرسال:2019/10/09	تاريخ القبول:2019/10/29	تاريخ النشر:.2019/12/25

الملخص:

لعلّ نظرية جمالية التّلقي من أهم النّظريات الأدبية التي اهتمّت بالقراءة كفعل هامّ في فكّ شفرات النّص المقروء وإعادة إنتاج دلالاته، وخاصّة القارئ الضّمني، نحاول من خلال هذا البحث أن نجيب على جملة من التّساؤلات، ولعلّ أهمّها : من هو هذا القارئ؟ وهل له وجود حسّي؟ أين يتموقع هذا القارئ من خلال النّص؟ هل هو داخل النّص أم خارجه؟ ما هي صفاته ومميّزاته؟ وما هو دوره في عملية القراءة؟

الكلمات المفتاحية: القراءة، التّلقي، النّص، القارئ النّموذجي، القارئ الضّمني.

Abstract:

Perhaps the theory of aesthetics that came from the most important literary theories that are interested in reading as an important work in decoding the texts of the reading and the reproduction of symbols, especially implicit reader, we try through this research to answer a number of questions, perhaps the most important : Who is this reader ? Does it have sensory presence ? Where is this reader located through the text ? Is it inside or outside the text ? What are its characteristics ? What is its role in the reading process ?

Key words*: : *reading, receiving, text, normal reader, implicit reader.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊

* **المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي/تيسمسيلت**
Zenniraturkia2009@gmail.com

تمهيـــد:

تفترض الكتابة وبصورة آلية فعلاً ملازماً وهو فعل القراءة، ذلك أنّ النّصوص تظلّ دائماً في حالة كمون وسكون إلى أن يتدخّل فعل القراءة ليخرجها -النّصوص- من هذه الحالة، كما أنّ النّص- ما يهّمنا هنا هو النّص الأدبي تحديدا- يظّل يتراوح في فضائه المغلق الذي يحيل إلى مرجعية أحادية، هي مرجعية الكاتب؛ أي أنّ النّص يظلّ حبيس الوعي الذي تمتلكه الذّات المبدعة. ضمن هذا المجال تحاول القراءة أن تُحْدِثَ جدلية دلالية تتفاعل من خلالها دلالات النّص الذّاتية والدّلالات التي تضفيها عليه القراءة. «فكلما يُقْدمُ الكاتب على إنتاج دلالة النّص من خلال بنائه إيّاه. فكذلك القارئ يفتح هذه الدّلالة عن طريق إعادة بناء النّص وفق تصوّره وخلفيته النصية الخاصّة»[1].

إنّ تغيّر المشهد النّقدي في العقدين الأخيرين قد نتج عنه مجموعة من النّظريات، تلك التي تحاول تخليص النّص من النّظرة الوظيفية والاستعمالية المبتذلة، لتعيد إليه حضوره وسلطته بعد أن غيّبته الدّراسات المضمونية والسّياقية. وهذا التّغير جاء كردّ فعل على تصلّب بعض المناهج وإدّعائها لامتلاك الحقيقة وقول الكلمة الفصل حول النّص[2].

ظهور القراءة مثّل حلاً أو مخرجاً، من مشكلات الطّرح النّسقي الصّوري، وفي المقابل اعترافا بأحقّية التّداول واستدلالاته إذ كان يكرّس ويُفَعِّلُ عمليا عملية التّحليل، وفعل القراءة ومن بين هذه الفعاليات التي حقّقت ذلك نجد: اهتمام نظرية أفعال اللّغة بفعل القراءة وما حقّقته التّداولية، كل ذلك جعل من فعل القراءة وما يحيط بها أولوية في هذه التّداولات، خصوصا على مستوى الكتابة والقراءة، وهما -الكتابة والقراءة- يحقّقان فعليا: تداول اللّغة، علميا: من طرح الفكرة إلى تثبيتها كتابة إلى تداولها قراءة وبين هذا تتفاعل الاستدلالات، تحقيقا لفهم ممكن أو إدراكاً مُبَرَّراً بتوجيه معيّن[3] ."فأمام الوحدة العميقة للمؤلّف، الذي لا يأخذ القلم إلاّ لأنّ متلقيه ليس حاضراً، أي في هذا الفضاء الذي يكتب فيه يمكنه أن يتساءل: هل من الممكن أن نجد آثاراً

أخرى في النّص غير آثار القارئ المُتخيَّل في النّص؟ أو من يخلقه المؤلّف ـ ذكرًا كان أو أنثى؟ من أجل ضرورات الكتابة ـ فنحن لا نكتب لأحد ـ والذي لا يتطابق في الأخير أبداً مع الذّات- الذّات المبدعة للنّص- التي تأتي لتنوب عنه خارج النّص، فحضور الكاتب كما تمّ تأكيد ذلك، هو دائما حكاية.... و الجمهور هذا الذي يمنحه الكاتب هو دائماً قصّة، وهو ما يعني أنّ كلّ قارئ في النّص، سواء أكان ضمنياً أو نموذجياً مُجْبَرٌ على أن ينتقل إلى جانب الواقع، وعلى أن يتجنّب هذا الذي أراد المؤلّف أن يطابقه معه"[4] . فالقراءة هي عملية تستهدف أولاً الفهم وفتح أفق الفهم، واستدلالاته القائمة على التّمثّيلات ومشاكلها لدى القارئ "فتاريخية الأدب كما يقول يَاوْسْ، لا ترتكز على علاقة الانسجام المؤسّس فعليا بين الأحداث الأدبية، لكنّها ترتكز على التّجربة التي يكتسبها القرّاء من خلال علاقاتهم بالأعمال أولاً"[5].

ولهذا تتوّجّه بعض الجهود النّقدية المعاصرة إلى البحث عن أهمّية الكاتب المبدع باعتباره عنصرا أسَاساً في عملية التّلقي، فهو قارئ أو متلقّ بالدّرجة الأولى لمجموعات هائلة من النّصوص أدبية كانت وغير أدبية، إضافة إلى جملة من تجاربه وخبراته الحياتية، تلك التي تتشكّل في رصيده المعرفي والجمالي على حدّ سواء، عبر فترات زمنية متباعدة أو متقاربة[6] . إنّ تاريخية القراءة لا تعني تاريخ إنجازها أو الظّروف المحيطة بهذه العملية. ولكنّها تعني خصوصّيات هذه القراءة؛ أي مجموع الإضافات أو أنواع الحذف أو التّحويلات مقارنة مع القراءات السّابقة التي تمّت بالنّسبة للنّص العيني الواحد [7] . والتّاريخية بهذا المفهوم، هي مجموع العلامات والرّموز والإحالات التي تحيل إلى عصر معين ونظام معرفي محدّد ومنهج إجرائي مخصوص [8].

1. إشكالية القراءة:

تتمحور إشكالية القراءة كفعل جوهري في تحيين النّصوص- الأدبية تحديدا- وإخراجها من حالات الكمون والسّكون. مع ضرورة الإشارة إلى أنّ إشكالية القراءة وإن كانت قضية رافقت مسارات التّحول البشري، باعتبارها فعلاً ملازما للكتابة. فإنّها

اكتسبت حديثاً، طابعاً عالميا ومنهجيّاً حررّها من ربقة المنظورات التّقليدية. لتغدو إشكالية محورية ذات أهمية قصوى لا سيما مع نشوء ما سُمّي حديثا بجماليات التّلقي (Esthétique de la réception) [9]. تجدر بنا الإشارة هنا إلى أنّ (جماليات القراءة والتّلقي) كما تبلورت حديثا على يد أقطاب مدرسة جامعة (كونسطانس . Constance) أمثال: (هانس روبرت جويس . Hans Robert Jauis) و(وولف قانغ آيزر Woolf Vang Iser)، وغيرهما، كانت ردّة فعل لهيمنة المقاربات البنيوية والشّكلانية (المحاينة)، التي أعطت سلطة تكاد تكون مُطلقة لبُنى النّص على حساب القارئ وفعل القراءة[10].

فالقراءة بناء على ما سبق هي فعل جوهري لتحيين النّص ووضعه ضمن حركة التّاريخ والتّحوّل، ذلك أنّ النّص يبقى محدوداً بزمن الكتابة، بخلاف القراءة التي تعتبر فعل تحوّل وانفتاح زمني عبر مسار حركة التّاريخ، وبذلك تتعدّد القراءات بتعدّد أزمنة القراءة، ومن خلال القراءة يكتسب النّص انفتاحه واستمراره، وتعدّديّته الدّلالية[11]. لقد وضع (ياوس) و(آيرز) رائدا (مدرسة كونسطانس الألمانية) هيكلاً نظرياً لما يسمّى بجمالية التّلقي. وهي نظريّة توفيقيّة تجمع بين جمالية النّص وجمالية تلقّيه، استنادا إلى تجاوبات المتلقّي وردود فعله باعتباره عنصراً فعّالاً وحيوياً، يحدث بينه وبين النّص تواصل وتفاعل فنّي ينتج عنهما تأثّر نفسي ودهشة انفعالية، ثمّ تفسير وتأويل، فحكم جمالي استنادا إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي[12]، بمعنى أنّ القيمة الجمالية عند مدرسة كونستانز، ليست وقفاً على العمل الفنّي منعزلاً، كما أنّ النّص- الرّسالة- ليست الحدث الوحيد الذي يجسّد هذه القيمة، فهناك أيضاً تفاعل المتلقّي وردود فعله إزاء الرسّالة، حين يتأمّلها ويشرحها ثمّ يحقّق قيمها الجمالية في شكل موضوع جمالي، يكون متجذّراً في الوعي الجمعي أكثر من الوعي الذّاتي.

استطاعت جمالية التّلقي أن تميّز تبعاً لـ(جان موكاروفسكي) و(إنجاردن) بين العمل الفنّي باعتباره رمزا دالاّ ٍيتكون من شيء حسّي، وبين عمل يكتسي صبغة موضوع جمالي يتولّى المتلقّي تحديده وتعيينه من خلال تفاعله مع العمل –الشّيء- ومن ثمّ تكون إزاء عملين اثنين: العمل الشّيء في مقابل العمل الموضوع، يُنظر إلى الأوّل باعتباره علامة

سيميولوجية حسّية، تُحيل على السّياق الكلّي للظّاهرة الاجتماعية الخاصّة بوسط مُعطى، في حين يُنظر إلى الثّاني بوصفه موضوعاً جماليا يكون في شكل معنى دلالي يولّده المتلقّي من خلال ما هو مشترك في الوعي الجماعي، وأنّ هذا الموضوع يكون مُتضمّنا في العمل الشّيء الذي يرتبط بذوق جماعي لا ثبات له ولا استقرار[13] ، بمعنى أنّ العمل الشّيء قد يتعرض «إذا ما انتقل في المكان أو الزّمان إلى تغيّرات في هيئته وبنيته الدّاخلية»[14] . ثم ينعكس ذلك على الموضوع الجمالي، فيخضع هو الآخر لتحوّلات وتغيّرات؛ أو إلى إعادة التّرتيب في سلالم قيمه الفنّية تقديماً وتأخيراً. ممّا يُفهم منه أنّ العلاقة بين العمل الشّيء والعمل الموضوع هي علاقة جدلية وانعكاسية شرطية. يستند الأساس النّظري لجمالية التّلقي إلى مرجعية ذات مصادر معرفية متنوّعة، ممّا يجعل منها منهجاً منفتحاً غير منغلق ولا نهائي، تتعدّد فيه الأصوات وتتحاور على الرّغم من اختلاف مشاربها. ويتجلّى انفتاحه ومرونته في قدرته على المزج والتّركيب بين تيارات مختلفة ومتباينة توجد في مقدّمتها (الإستطيقا التّقليدية) مُمَثّلة في فلسفة كانط وهيجل، إلى جانب (فينومينولوجيا هوسرل) وريكور وَ(إنجاردن)، ثمّ فلسفة (هيدغر) وامتداداتها (الهرمينوطيقية) كما تَمثَّلها (كادامر)، زيادة على الماركسية الجديدة كما جُرّبت عند (بنجمين .W.Benjamin) وَلوكاتش وَكولدمان؛ وخاصّة عند مدرسة فرانكفورت (أدورنو، هابرماس)، يضاف إلى ذلك الأبحاث الشّكلانية لمُنظّري حلقة براغ (موكاروفسكي وفوديكا)، وما تفرّع عن ذلك من مدارس بنيوية وبلاغيّة، كما تجسّدت في أعمال (ليفي ستراوس وَ بارث) والبلاغة الجديدة[15].

إنّ تنوّع وغنى المصادر التي نهلت منها جمالية التّلقي ليفسّر بجلاء طابع المرونة، الذي ميّزها بوصفها منهجاً سجاليّاً يقوم على مبدأ الحواريّة؛ ومناقشة المناهج الأخرى، مع ما يقتضيه ذلك من نقد وتجريح لبعض آليّاتها وتجاوز لبعضها الآخر، ويوضّح (يوس) أنّ الغاية من جمالية التّلقي هو إخضاع التّجربة الجمالية لقوانين الفهم التّاريخي، دون أن تدّعي أنّها نموذج بل إنّها ليست «إلاّ تفكيرا جزئيا قابلاً لأن ينضمَّ إلى مناهج أخرى ويكتمل بها»[16].

إنّ المفاهيم مثل: أفق الانتظار، التّلقي (بأنواعه)، الأثر الجمالي، فراغات النّص، التّحيين، التّجسيد، الموضوع الجمالي، التّأويل، المسافة الجماليّة وغيرها[17] ، هذه المفاهيم تعني أن القراءة: قد تمّت بعد منتصف ستّينات القرن الماضي وحسب رأي الباحث أنّها لم تنجز قبل هذه الفترة. إذا كان (يوس) و(إيزر) يجمعهما أساس نظري مركزي، ويشتركان في مفاهيم كثيرة بحكم توحّد مصادرهما وغايتهما، فإنّهما أيضا يختلفان في طريقة تحليلهما للعمل الأدبي؛ وفي الفرضيات التي انطلق منها كلّ واحد، وبذلك «يمكن تقديم (يوس) بصفته المنظّر الذي طوّر التّلقّي بوصفه ظاهرة تاريخية معيارية ذات طابع يعلو على الفردية»[18]. وقد تأثّر (يوس) في ذلك بحلقة براغ، وخاصّة بتصوّرات (جان موكاروفكسي). ويصرّح (يوس) نفسه حين يتحدّث عن تحقيق العمل الفنّي وتعيينه أنّه لا يستعمل ذلك الذي قيّده به (رومان إنغاردن). ويعني به سرّ فجوات العمل الخيالي وإتمام نواقصه وثغراته، وتحديد ما بقي غير محدّد في بنيته التّخطيطية، وإنّما يستعمله بالمفهوم الذي ورد به في النّظرية الجمالية لبنيوية براغ، تلك التي تشير إلى أنّ المعنى الأدبي لا يعرف الثّبات؛ بل هو في حركة وتطوّر مُطَّرِدَيْن، يتجدّد في كلّ مرّة، في كلّ بنية عمل؛ وذلك بتجدّد موضوعه الجمالي تبعاً لتغيّر وتطوّر شروط تلقّيه التّاريخية والاجتماعية[19]. أمّا (أيزر) فقد كان اهتمامه منصّبا أكثر على العلاقة بين مكوّنات النّص الدّاخلية وبين التّلقي والقراءة بصفتها فعلاً إبداعيا، «يكوّن أو يولّدُ الدّلالة النّصية التي تُقَدَّم إلاّ على أنّها نتيجة للحدث المتبادل بين الإشارات النّصية وأفعال كفاءة القارئ»[20]. هكذا إذا هي القراءة في نظر (أيزر)، فهي تمثّل بنية الفعل حيث ترفع القراءة انغلاق النّص وتملأ فراغه؛ وتصوغه في شكل كلام: ثم تعيده إلى قلب التّواصل الحيّ[21]؛ بمعنى أنّ فعل القراءة هو ما يجعل النّص مفتوحاً، قابلاً لإعادة الإنتاج، يملك قدرة أصيلة على استعادة ذاته بشكل متجدّد، ويتحقّق ذلك من خلال عمليتي التّفسير والتّأويل، ويبدو أنّ اهتمام (أيزر) بقضية القراءة والتّفسير بوصفهما إبداعاً للمدلول، هو ما جعل نظريّته أكثر ارتباطا بالاتجاه " الظّاهراتي " و" بهرمينوطيقا" (إنجاردن) على وجه الخصوص.

تشغل فكرة الجمال حيزاً واسعاً في جمالية التلقّي عند (يوس)، وتحظى باهتمام كبير، ويرجع سبب ذلك إلى كونها العنصر الأكثر بروزاً وإثارة لانتباه المتلقّي بما يحدثه من وقع وأثر، إلاّ أنّ اهتمام (يوس) بهذه الفكرة يختلف عمّا كان سائداً في الدّراسات الجمالية التّقليدية، وذلك بتوكيده على الطّابع التّواصلي الجمالي للأدب، ممّا يقتضي إخراجها من دائرة النّظرة التّاريخيّة التّحنيطيّة التي ظلّت تخضع لها منذ أمد طويل، ليتمّ إدماجها ضمن نطاق عملية تواصلية، يؤطّرها وسط معيّن؛ وظرفية تحدّد زمنها ومكانها، ولا تكتسب هذه العملية دلالتها الكاملة إلاّ في إطار علاقتها بهذه العناصر[22]. فانطلاقا من هذا المبدأ نظر (يوس) إلى الجمال لا بوصفه فكرة مجرّدة ومثاليّة، وإنّما بوصفه وسيلة للتّواصل تربطها بمحيطها وحالها وزمانها علاقة تأثّر و تأثير وهذا ما جعله يستند إلى مفهوم (بودلير) عن الجمال ويتبنّاه. وكما هو معلوم فقد انطلق (بولدير) في تعريفه للجمال من رفض التّصوّرات المثالية، ومن بينها تّصوّر(ستندال) الذي يقوم على الرّبط بين الجمال والتّبشير بالغبطة والسّعادة[23]. وحسب قول (بولدير) لقد أخطأ (ستندال) حين أخضع كليّا الجمال لمثالية السّعادة، التي لا يمكنها أن تتغيّر. إنّ طبيعة الجمال لا يمكن حصرها إلاّ في واقع مكاني، وربطها بالموضة (La mode)، أو بسلوك وشهوات بشرية في حقبة محدّدة[24]. لقد تبنّى (يوس) هذا المفهوم واتّخذه قاعدة تحدّد نظرته إلى الجميل، وهي نظرة تمزج الجمالي بالتّاريخي؛ والخالد بالوقتي أو الآني. وأنّ ما نلاحظه من جمال في الموضة ليس هو الجمال الخالد، وإنّما هو تصوّر النّاس للجميل في مكان وزمان ما، ومن ثمّ فلا يمكننا أن ننظر إلى حقبة تاريخية بعينها بأنّها تمثّل القِدَمَ مقابل الحداثة أو الجدّة، بل إنّ كلّ جدّة تصبح قِدَماً فيما بعد[25]. وبهذا المفهوم تتّخذ فكرة الجمال شكل سلسلة لا تنتهي، تجمع بين الاستمرار والتّجدّد، ممّا يؤكّد وجود وجهين لجمالية الأدب، وجه خالد مستمر، وآخر متجدّد ومتغيّر.

2. أفق الانتظار (L'horizon d'attente):

يحتلّ مفهوم أفق التوقّع، أو أفق الانتظار موقعاً مركزيا في نظرية التلقّي، وهو مفهوم جمالي يلعب دوراً مؤثّراً في عملية بناء العمل الفنّي والأدبي، وفي نوعية الاستقبال التي

يلقاها ذلك العمل انطلاقا من فكرة أنّ المتلقّي يُقبل على العمل وهو يتوقّع أو ينتظر شيئاً ما. ذلك أنّ العمل الأدبي غالبا ما يحمل إلى القارئ، مجموعة من المعطيات التي تشكّل نسقا من الانتظارات والعلامات التي تترسّب في العمل الأدبي نتيجة تأثّره بالنّصوص الأخرى التي تنتمي إلى الجنس الأدبي الواحد. ممّا يخلق لدى جمهوره نمطاً معينا من التّلقي ويدفعه إلى استحضار تجربته السّابقة عن النّصوص التي سبق له أن قرأها، فالقارئ في هذه الحالة لم يعد طرفاً مستهلكاً لمعنى النّص وقصدية المؤلّف، وإنّما تحوّل إلى عنصر فاعل في عملية إنتاج المعنى. وهذه البنية -بنية النّص- تتوقّع قارئا حقيقياّ قادراّ على التّفاعل مع التّأثيرات النّصية، ومن هنا فإنّ القارئ الضّمني هو دائم الإنجاز والتّحقّق ولا يمكن تصوّره منفصلاً عن فعل القراءة[26]. وذلك لأن طبيعة النّص الأدبي طبيعة تخييلية؛ بمعنى ليست له مرجعية خارجية تتحكّم فيه وتفرض عليه قراءة معيّنة ومعنى واحد لا يتجاوزه.

إنّ مفهوم "التّخييل" هو البعد النّقدي الذي أضافته البلاغة العربية إلى عناصر" الشّعرية" -علم الشّعر، نقد الشّعر- وتحديداً لوظيفتها، يمكن اعتبار هذا المصطلح – التّخييل- مفهوما إجرائياً يكتسي طابعاّ تجريدياً يعبّر عن وعي نقدي متقدّم متجاوزاً بذلك المفهوم الأرسطي للتّطهير ذي الحمولة النّفسية والإيحاءات الأخلاقية. وممّا يفتح النّص على القراءات المختلفة هو العلامات والإشارات التي توجّه القارئ وتطالبه بفكّ شفراته واستثمارها لقراءة النّص وتأويله. فكلّ نصّ يحتوي-نظريا- على عاملين: تخييل وواقع[27].

إنّ التّخييل: هو الصّور والمجازات والاستعارات والدّلالات الحافّة (Connotations) وكلّ القرائن التي تهدف إلى تحريك خيال القارئ أو إثارة أحاسيسه. أمّا العالم (الواقع) فهو مرجعيات النّص الخارجّية، وعالم الأفعال والأحداث والأقوال، وفي سياق نظرية التّلقي فإنّ الواقع هو مجموع قسمات النّص ومضامينه، أمّا التّخييل فهو أفق الانتظار، وهذا الأخير مصطلح مركزي في هذه النظّرية. حسب تعريف (أيزر) لأفق الانتظار: بأنّه مجموع التّوجّهات التي يبديها النّص إزاء قارئ معين في لحظة محدّدة؛ أي أنّ النّص هو

الذي يقترح قراءاته على المتلقّي. في حين يرى (يوس) أنّ الواقعي يمكن اعتباره أفقاً للتّخييلي (المسافة الجمالية، ومن هنا ينتهي إلى القول بأنّ كلّ قراءة هي في الأساس قراءة تناصّية (Intertextuelle)[28].

وفي صدد الحديث عن التّناصية وتداخل النّصوص هناك نقطة مهمة تجدر بنا الإشارة إليها هي الأثر الذي يتركه النّص لدى القارئ – المتلقي- يؤكّد (هانس روبرت جويس-Hans Robert Jauis) على قضيتين أساسيتين هما: (الأثر أو الوقع L'effet) الذي يمنحه النّص، من جهة، والتّلقي من جهة أخرى. إنّ تحليلا للتّجربة الجمالية للقارئ أو لمجموعة من القرّاء، لابدّ أن تضع في اعتبارها العنصرين المكوّنين لتحيين المعنى: الوقع الذي ينتجه العمل (الأدبي) والذي هو وظيفة العمل في حدّ ذاته، والتّلقي الذي يحدّده المُرسل إليه[29]. ثمّة إذاً إشكالية ذات بعدين أساسيين هما: الوقع الذي ينتجه النّص من ناحية، والتّلقي من ناحية أخرى.

لكن بإعادة النّظر في فحوى هذه الإشكالية في ضوء الأدب المقارن حيث «إنّ أوّل جانب من جوانب الأدب المقارن التي تأثّرت بنظرية التّلقي هو مفهوم التّأثير ودراسته، فالتّأثير لابدّ أن يسبقه تلقّ، وإلاّ فإنّ ذلك التّأثير لا يتمّ والتّلقي عملية إيجابية تتمّ وفقا لحاجات المتلقي وبمبادرة منه وفي ضوء أفق توقّعاته. إنّ مفهوم التّأثير الذي لا يرتبط بالتّلقي بل يسقط دوره، فهو يحوّل الطرف المتأثّر إلى طرف سلبي»[30] وقد أيدّ الباحث عَبّود عبده هذا الرّأي معتبراً التّلقي حلقة سابقة للتّأثير والتّأثر وهي ليست حلقة ثانوية بل حلقة أساسية يكون فيها المتلقي طرفاً فاعلاً وإيجابيا وديناميكياً[31]. وفي هذا الصّدد يمكننا أن نميّز بين نوعين من التّلقي أو بصورة أوضح المتلقين: متلقٍ عادي ومتلقٍ مبدع.

أ. إنّ المتلقي العادي، هو الذي يستهلك النّص دون أن يكون قادراً على إعادة إنتاجه، وهو لا يعنينا في هذا البحث، مع أنّ هذا المتلقي قد يكون مختلف المستويات والثّقافات أيضا.

ب. أمّا المتلقّي المبدع، فهو المتلقّي المنتج الذي يتفاعل مع النّص فيتأثّر به ويؤثّر فيه، لينتج نّصا على النّص الأوّل أو يصدر حكماً يوجّه فيه المبدع أو المرسل إلى مسلك فنّي يتوافق مع ما يحسبه هذا المتلقّي صواباً[32].

إنّ هذه الآراء تعدّ مهمّة بالنّسبة للدّراسات الأدبية المعاصرة وهو تجديد في مفهوم المتلقّي، فبعد أن رسخت في أذهاننا فكرة أنّ المتلقّي هو القارئ الذي يقرأ النّص الأدبي، فإنّ التّلقي بمفهومه الجديد يحيلنا على إستراتيجية المبدع كاتب النّص، غير أنّ هذه الآراء النّقدية ربطت التّلقي بالأدب المقارن ربطاً قوياً، بل كانت- الآراء النقدية- وشبه دفاع عن الأدب المقارن من منظور التّلقي وإثارة مصطلح (التّأثير) وعلاقته بالتّلقي.

و السّؤال الذي يطرح نفسه في هذه الحالة هو: هل بالضّرورة أنّ كلّ تلقّ يندرج ضمن دائرة الدّراسة الأدبية المقارنة؟ نقصد تلقّي المبدع لأعمال أدبية سابقة ثمّ الاستفادة منها في عمله الجديد، بمعنى إعادة إنتاج معان ودلالات جديدة من خلال استثمار المعاني السّابقة.

إنّنا من النّاحية التّجريبية، عندما نقوم بعملية تقصّي مدى استفادة أديب ما من أديب آخر فإنّنا نلاحظ أنّ الأديب يستطيع أن يستفيد من أدبه القومي الخاص ومن ثقافته المحلّية و تراثه الوطني كما قد يستفيد من الآداب و الثّقافات الأجنبيّة، أمّا القول بتلقّي الأعمال الأدبية الأجنبية و الاستفادة منها هو قول إلى الرّأي القديم الخاص بالأدب المقارن . حسب رأي الباحث . و هو أنّ المقارنة يجب أن تكون بين أدبين قوميين مختلفين أو أكثر، وهي ظاهرة معروفة عند كثير من الدّارسين المقارنين، صحيح أنّ التّلقي عملية سابقة لمفهوم التّأثير، وصحيح أنّ البحث في التّلقي داخل النّص يقوم على أساس المقارنة، لكن هذه المقارنة تبقى مفتوحة على النّصوص ذات الّثقافة الواحدة أو ذات الثّقافات و اللّغات المختلفة[33].

فالمقارنة تعدّ عنصراً في عملية التّلقي الإبداعي لأنّنا نحن نقرأ في النّص . الجديد . ما تلقاه الكاتب من نصوص أخرى، تلك التي قام باستثمار معانيها ودلالاتها في عمله، وفي هذه الحالة فإنّ قارئ النّص هو أيضا يقوم بعملية مركبّة من شرح و تأويل لنصوص

من أدب قومي واحد أو أكثر. إنّنا كثيراً ما نلمس تأثّر المبدعين مثلاً: أدباء وشعراء عرب بغيرهم من الأدباء والشّعراء في الأسلوب والتّوجهات المذهبية، وهذا ما يندرج في إطار الاستفادة والتّأثير. وهذا ما أورده الباحث (براورPrawer) في كتابه (الدّراسات الأدبية المقارنة) حيث أستخدم الباحث مصطلح (التّلقي الإبداعي) في إطار الآداب القومية المختلفة وليس في إطار الأدب القومي الواحد، يقول متحدّثا عن المقارنتين الذين «تتبّعوا أشكال احتواء كتاب مؤلّف ما على استشهادات من مؤلّف أجنبي أو تلميحات إليه، أو بيّنوا كيف اقتبس أحد المؤلّفين قدراً كبيراً من عمل أجنبي من غير اعتراف (كما اقتبس "برخت" أقساماً كبيرة من ترجمة كارل كلامر عن "فيلون" و"رامبو")، أو تتبّعوا ذكريات الأعمال الأجنبية.... أو حاولوا تحديد دوافع الإبداع الأصيل قد يكون الكاتب تلقّاها من أعمال في لغة أجنبية... وهذه الدّراسات "للتّلقي" و"الانتشار" و"المصير" الأدبي تشكّل قسماً هاماً من الدّراسات المقارنة...»[34] . ممّا يمكن ملاحظته من خلال هذا الرّأي النّقدي أنّ "براورBrawer) يؤكّد على مفهوم (الأعمال الأجنبية)؛ أي مدى استفادة أديب من أعمال أجنبية، ثمّ اعتبار (التّلقي) قسماً هاماً في الدّراسات المقارنة ويقصد به الأدب المقارن في إطار أدبين أو أكثر، فعلى الرّغم من أن (براور) قد أورد مفردة (التّلقي) في فصل خاص، إلاّ أنّه لم يكن قائماً على التّنظير، فهو شبيه عنده بالاقتباس والتّلميح إلى كاتب أجنبي أو الاستشهاد به أو الاتصال والتّأثير عن طريق التّرجمة[35].

يشير (رينيه ويلك) في كتابه (نظرية الأدب) إلى «أنّ المقارنات بين الآداب إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على المشكلات الخارجية، كالمصادر والتّأثيرات أو الشّهرة أو السّمعة، ولا تتيح لنا مثل هذه الدّراسات أن تحلّل وتحكم على عمل فنّي معين، أو حتى أن تتدبّر نوعه ككل معقّد؛ وبدلاً من ذلك، إمّا أن توفّر نفسها بالدّرجة الأولى على أصداء رائعة فنية معيّنة فيما يخصّ ترجماتها ومحاكاتها على يدي كّتاب من الدّرجة الثّانية في الغالب أو تنصرف إلى البحث عن التّاريخ الذي يسبق ظهور الرّائعة الفنّية، بما يخصّ هجراتها وانتشار أفكارها وأشكالها. إنّ الإلحاح على الأدب المقارن بهذه الصّورة إنّما ينصبّ على الأمور الخارجية...»[36] .

نلاحظ أنّ تحفّظات (ويلك) واضحة فيما يخصّ المقارنات والمؤثّرات الأجنبية واعتبر المقارنة بين الآداب المختلفة لا تخدم جوهر العمل الأدبي ولا تتعامل مع الأبعاد الدّاخلية لتلك النّصوص، بل إنّ (ويلك) دعا إلى المقارنة بين الأدب والفنون والعلوم وشتّى حقول المعرفة[37].

إنّ الأنظمة النّصية المختلفة التي تؤسس القراءات التّناصية هي التي تقوم ببناء أفق الانتظار، وفي هذه اللّحظة يتدخّل عنصر حاسم هو (نسق المعاني) الذي يحدّد بصفة نهائية أو مؤقتة نظام القراءة ويحسم القضيّة إلى حين. إنّ صراع الأنظمة القرائية يتحدّد بنسق المعاني والذي يحدّد في الأخير دلالة النّص وفقاً لضرورات منهجية معيّنة. إنّ تغير المعايير والأنماط التي تتجلّى من خلال النّص يؤدّي إلى تغيّر توقّعات القارئ وأفق انتظاره وهو الذي ينتج مجموع القراءات ويعمل على ترسيخها. ومن هنا يتحدّد شكل القراءة التي تتميّز عن غيرها من القراءات. لأنّ لكل قراءة مقولاتها الخاصّة ونظامها المرجعي وشفراتها المميّزة. من خلال ذلك تنبني الذّات القارئة وتتمفصل داخل النّص المقروء، وعبر مسار النّص يَنْبَنِي الموضوع التّخييلي ويتشكّل باستمرار تاركاً وراءه الأفكار المسبقة والمعاني الجاهزة والمواقف المكرّرة[38]. إنّ تحوّل أفق الانتظار باستمرار بالنّسبة للنّص الواحد يعني أنّ القراءة نشطة وأنّها تجاوزت نسق المعاني المطروحة والدّلالات المُعلِنَةِ عن حضورها إلى إنتاج معرفة النّص[39].

3 . القراءة المحايثة للنّص الأدبي:

نعني بالقراءة المحايثة (Immanente) للنّص الأدبي، تلك القراءة التي تتمركز فاعليّاتها حول النّص محدثة قطيعة صارمة . في غالب الأحيان . بينه وبين خارجيّاته المتعدّدة (نّص الثّقافة بصورة عامّة). إنّها تقصٍّ لتحوّلات المسار اللّغوي عبر تجلّياته المختلفة في النّص. واللّغة من خلال هذا المنظور هي المولّد الوحيد للكون المُتَخَيّل(L'univers fictif) والذي هو النّص أو كما عبّر عن ذلك بوضوح (جون كوهين . John Cohen): «أنّ الأشياء ليست شعرية بالقوّة، ولا تصبح شعرية بالفعل إلاّ بفضل اللّغة، فبمجرّد ما يتحوّل الواقع إلى كلام يضع مصيره الجمالي بين يدي اللّغة»[40]. اللّغة

كنظام كانت الرّهان الأساسي لجميع المقاربات المحايثة، انطلاقا منها-أسست مقولاتها وآليّاتها النّقدية في التّعامل مع النّصوص- أخذت المقاربات المحايثة أشكالا ومظاهر متعدّدة من شكلانيةّ إلى بنيوية إلى شعرية... لكنّها في آخر المطاف قد انطلقت من أسس مشتركة يشكل (التّمركز حول النّص أهمّها)[41] ، ذلك أنّ هذه التّيارات قد أسّست مقولات منطلقة من هاجس واحد، وهو هاجس سلطة النّص واللّغة[42] . تلك إذا هي إنجازات التّيارات المختلفة المؤسّسة للقراءة المحايثة، فهي على الرّغم من تباين مقولاتها إلاّ أنّها ساهمت كلّها في تأسيس نموذج تحليلي مشترك يتمركز حول النّص ويراهن على شعرية الكلام الإنشائي في تحقيق أدبية العمل الأدبي، فهي تراهن كلّها، حسب قول عبد السلام المسدي . على أنّ هذا «الكلام الإنشائي يقوم ببنيته اللّغوية رقيباً على نفسه إذ ليس منطلقه ولا مرماه أن نَصِفَ صورة من العالم الواقعي أو التّجربة المعيشة فعلاً. فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ، بقدر ما هو تركيب يستمدّ شرعيته من بنيته وصياغته» [43]. إذاً ومع المقاربات المحايثة انتقلت سلطة المؤلّف إلى سلطة النّص، قبل أن تنتقل إلى سلطة القارئ مع تنامي تيّار جمالية القراءة والتّلقي حديثاً.

4. المسافة الجمالية:

تعدّ المسافة الجمالية في نظر (يوس . Jauss) هي المعيار الذي تقاس به جودة الفنّ وقيمته، فكلّما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السّائد. ازدادت أهمّية العمل وعظمت قيمته، ولكن حينما تتقلّص هذه المسافة يكون النّص الفنّي. حسب تعبير (إيكو)، أكثر كسلاً، وأكثر تقليداً، ويكون المتلقّي في وضعية لا تتطلّب منه بذل أي جهد للدّخول إلى تجربة مجهولة[44] . بالنّسبة لجدل القراءة والكتابة، يحاول النّص أن يُخفي وبالمقابل يسعى القارئ إلى الكشف، بحيث يجد القارئ نفسه مدعواً للاستنتاج من النّص ما لم يقله، بل يفترضه أو يستتبعه أو يتضمّنه[45] .

5. إستراتيجية (أمبرتو إيكو. Umberto):

تأخذ هذه الإستراتيجية شكلها الحاد لكون النّص الأدبي «يتميّز عن الأنماط الأخرى من التّعبير بتفقّده الكبير، والسّبب الأساسي في ذلك هو أنّه نسيج من المسكوت

عنه (non-dit) [46]. وهذه الخصوصية هي جزء من إستراتيجية النّص الذي يسعى إلى التّخفي والتّكتّم بغية تحفيز الإمكانيات المتاحة للقارئ وتنشيطها إنّه في آخر الأمر(النّص) «نسيج من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها»[47] من طرف القارئ من خلال حشد كلّ إمكانياته الإجرائية والمعرفية. وضمن هذا السّياق يطرح (إيكو) مسألة ما أسماه ب (القارئ النّموذجي Lecteur modèle) القادر على أن يتحرّك تأويليا كما تحرّك المؤلّف توليدياً بواسطة قدراته الخاصة وامتلاكه لسنن النّص (Codes) [48].

6. ذخيرة النّص:

إنّ الفجوات الفارغة أو عناصر اللاّ تحديد الموجودة في النّصوص هي ما يثير القارئ، ويدفعه إلى التّفاعل وبناء المعنى، فيملأ بالمحتوى ما هو فارغ، ويحدّد كلّ ما هو غير محدّد. فهذا العمل ما يسمّيه (أيزر) " ذخيرة النّص"، ويقصد بها كلّ النّصوص السّابقة التي يمتصّها النّص ويحاورها، فتترسّب في فضائه، بالإضافة إلى ما يحيل عليه من أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية، وكلّ ما له علاقة بالثّقافة التي ظهر منها، فانطلاقا من هذا المفهوم يمكن تحديد (الذّخيرة) في جميع السّياقات التي يمتصّها النّص ويجمعها ويخزّنها في ذاكرته، فهي - الذّخيرة - تُفَسَّرُ من خلال حضور قيم اجتماعية وثقافية وتكرارها ضمن نّصوص متعدّدة ومتنوّعة، داخل فضاء ثقافي ما[49].

7. القارئ الضّمني:

أوّل ما يصادف الدّارس العربي لهذا المفهوم تعدّد التّرجمات العربية للمصطلح الإنجليزي الواحد (The implied Reader) الذي نقل إلى اللّغة الفرنسية (Lecteur implicite) أو (Lecteur virtuel)، فتُرجم إلى اللّغة العربية بالقارئ الضّمني أو الافتراضي انطلاقا من المصطلحين (Implicite) و (Virtuel).كان النّاقد الألماني (أيزر) أوّل من قال بمصطلح (القارئ الضّمني) في مقابل مفهوم (المؤلّف الضّمني) الذي طرحه (واين بوث) الذي أراد به: الأنا الثّانية للمؤلّف التي تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع، وإنْ كان الأخير قد أشار إلى أنّ (القارئ الضّمني) يعني أنّ البناء السّردي للرّاوية- أحياناً- يتضمّن توجّها مباشراً إلى القارئ، وعند (أيزر) كما يقول ناظم عودة: أنّ النّص -أي

نّص- لا ينطوي على (مؤلّف) ضمني، وإنّما على توجّه ضمني هو أساس عملية التّوصيل[50]والاتّصال مع القارئ الحقيقي.

يعدّ الألماني (أيزر Wolfgang Iser) أوّل من وضع هذا المصطلح وحدّد مفهومه في كتابه (فعل القراءة) الذي نشر أوّل مرّة في ألمانيا عام 1976م، ثمّ أعاد أيزر نشر الكتاب باللّغة الإنجليزية، معتبرا (القارئ الضّمني) ردّاً منه على مفهوم (واين بوث) عن (المؤلّف الضّمني) والذي أطلقه -(واين بوث)- في كتابه (بلاغة الخيال) سنة 1961م[51].

والقارئ الضّمني عند (آيزر) ليس له حضور حقيقيٌّ؛ أي أنّ حضوره مجازي يجسّد مجموعة من التوجّهات الخاصّة بـ (تخيّل) المؤلّف، لكي يكون (تخييل) المتلقّي متمكّناً من إدراكه؛ أي أنّ وجوده مقترن بوجود النّص الذي لا تتحقّق دلالته إلاّ من خلال قارئ آخر يُعيد صياغة المتن ليكون حاضراً في النّص[52] بمعنى أنّه: ماثلٌ في ذهن المنشئ زمن الإنشاء يعقد له حُبُكٌ النّطاق الذي لا يخرج عليه النّص، وغائب تماماً عن عيون القارئ الاعتيادي[53].

والقارئ الضّمني حسب ما يؤكّده (أيزر)، أنّه ليس شخصاً خيالياً مدرجاً داخل النّص، بل هو أثر مكتوب، وظيفته استدعاء استجابة القارئ الحقيقي لما في النّص، أي أنّ أثره يبرز من خلال الإشارة إلى ما هو خفيّ في النّص اعتمادا على (الذّخيرة) التي رأى أنّها: «مجموع المواضعات التي يمتصّها النّص من عناصر معلومة سابقة، لا ترتبط تلك العناصر بالنّصوص السّابقة، إنّما تتّصل بقوّة أكبر بالمعايير والقيم الاجتماعية، والتّاريخية، والسّياق السّوسيو ثقافي الذي ينحدر من النّص»[54]. فالقارئ الضّمني ؛ (Inner Reader) or(The implied reader) من أهم المفاهيم الإجرائية التي ساهم (أزر-Iser) في تطويرها، إضافة إلى مجموعة من مفاهيم أخرى: مواقع اللاّ تحديد، وجهة االنّظر الجوّالة، الاستراتيجيات النّصية[55].

وكما أسلفنا القول، لم يكن السّبق (لأيزر) في ابتداع مفهوم القارئ الضّمني، بل كان (واين بوث-Wayne booth) هو الأسبق بذلك، حيث وصف القارئ الضّمني بـ (الكائن الخيالي) [56] بحيث يمكننا التّمييز بين القارئ الفعلي الممسك بالنّص، والقارئ

الضّمني الذي يُنشئه ويكوّنه النّص، وكأنّ (أيزر) يسعى من خلال ذلك إلى تقرير حضور القارئ دون الحاجة إلى أن يعرض إلى قرّاء فعليين، ومنه فالقارئ الضّمني هو قارئ ضارب في بنية النّص، وله حضوره النّصي، مما يحقّق فعل التّلقي من خلال الاستجابات الفنّية. وعن هذا يقول (أيزر) موضّحا: «إنّ المصطلح يدمج كلاً من عملية تشييد النّص للمعنى المحتمل وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة »[57].

إنّ القارئ الذي يقصده (أيزر) لا وجود له كحقيقة مجسّدة، إنّما هو بنية ذهنية تحدّها معالم النّص، وهو القارئ الذي يتصوّره الناقد، بالمقابل يمثّل قارئا تجريبيّا يعدّ عنصرا من عناصر التّقويم الأدبي من خلال عملية القراءة، حيث يحضر النّص بداخل القارئ، ويكون هو بدوره حاضرا داخل النّص[58]. إنّه قارئ افتراضي تحدّده بنية النّص في انتظار تجسّده من خلال عملية القراءة الفعلية على يد قارئ حقيقي حيث يمثّل القارئ الضّمني كلّ الاستعدادات المسبقة الضّرورية واللاّزمة للعمل الأدبي كي يكون بإمكانه ممارسة تأثيره، يحدّدها لنّص -الاستعدادات المسبقة- ذاته من خلال بنيته وتركيبهٍ[59]. ومنه فمفهوم القارئ الضّمني يعني كونه بنية نصّية تتوقّع حضور متلقي بدون أن تحدّده بالضّرورة.

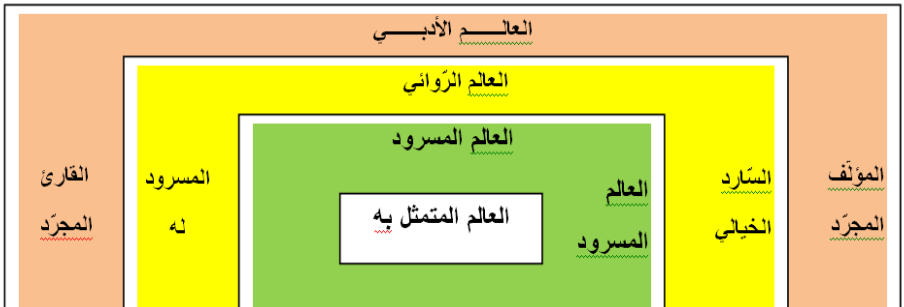
يقول (أيزر-Izer): «...يعيّن مفهوم القارئ الضّمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يُلزم القارئ فهم النّص »[60] ، فهو يرى-أيزر- أنّه يتوجّب على النّص أن يُحدث وجهة نظر تمكّن القارئ من أن ينظر من خلالها إلى الأشياء التي لم يكن بمقدورها الظّهور طالما كانت استعداداته الخاصّة والمألوفة تحدّد توجّهاته، وأن تكون وجهة النّظر تلك قادرة على التّوفيق بين جميع أنواع القرّاء المختلفين انطلاقا من كونها تنبثق من بنية النّص، فالمؤلّف يؤلّف نصوصه لقارئ افتراضي يرسمه في مخيّلته، وهو ذلك القارئ المُضمّن في بنية النّص في انتظار تحقّقه من خلال قارئ فعلي، والذي يقول عنه (أيزر): أنّه لا يمكن أن يتطابق والقارئ الضّمني للنّص[61]. ويكون هذا طبيعيا لأنّه خرق لتوقّعات القارئ في ما يحدّد نجاح التّجربة الإبداعية روّاد جمالية التّلقي، وبالتّالي فإنّ عدم تطابق القارئ الضّمني مع أي قارئ حقيقي يجسّد نجاح العملية الإبداعية، وإنّما

يكون تطابقهما فاشلا لهذه العملية. لكن هذا القول ليس بصفة مطلقة ذلك أنّه هناك أعمالا أدبية كلاسيكية وصلت إلى قمّة الإبداع على الرّغم من تطابق قرّائها الفعليين مع القارئ الضّمني الذي تشكّله بنية النّص فيها[62] .

8. المَروي له والقارئ الضّمني:

يتحدّد مفهوم (المروي له-narrâte) في بعض المعاجم بأنّه:«السّامع والقارئ الذي تُوجّه إليه القصّة، وهو ليس مجرّد فرد تقصّ عليه القصّة؛ إذ ينبغي أن يتضمّن النّص ما يشير إلى أنّ القصّة موجّهة فعلا إلى (جمهور) أو قارئ معيّن، ممّا يعني ضرورة تضمين النّص ما يوحي بذلك »[63] ، وهذا الرّأي لا يفرّق بين القارئ والمروي له بصفته كيان لغويّ مُتخيّل داخل السّياق السّردي. في حين يؤكّد آخرون ومن بينهم (جيرالد برنس) وذلك في معجم المصطلحات السّردية أنّه: «بناء سردي محض يجب أن لا يُخلط مع المتلقّي أو القارئ الحقيقي، يمكن أن يقرأ العديد من السّرديات (كل منها يحتوي على مسرود له مختلف) أو السّرد نفسه (الذي يحتوي دائما على المجموعة نفسها من المسرود لهم) والذي يمكن أن تقرأه مجموعة مختلفة من القرّاء الحقيقيين»[64] ، وعلى ما يبدو فإنّه رأي يحيط المروي له بهالة من الخصوصيّة التي تميّزه عن أشكال القارئ الضّمني أو الحقيقي.

وانطلاقا من مبدأ التّغيير المرافق للحكاية نجد (جيرار جينيت) يقول أنّ: المروي له مثله مثل الرّاوي إذ: «هو أحد عناصر الوضع السّردي أو يقع بالضّرورة على المستوى القصصي نفسه أي أنّه لا يلتبس قبليا بالقارئ (الضّمني) أكثر ممّا يلتبس الرّاوي بالضّرورة بالمؤلّف»[65]. و لعلّ هذا الرّأي قريب إلى رأي (لينتلفلت) الذي يشير فيه إلى أنّ الرّاوي والمروي له ينتميان إلى ما يسمّيه بـ (العالم الرّوائي) إذ يقدّم مخطّطا توضيحيّا موجزا بمستويات النّص السّردي:



يحاول (لينتلفيلت) من خلال هذا المخطّط توضيح العلاقة المباشرة بين الرّاوي بوصفه شخصية مُتخيّلة والمروي له، فضلا عن توازيهما ووقوعهما في المستوى نفسه، إلى جانب ذلك فهو يفصل بين المروي له و القارئ. لكن إذا سلّمنا بأنّ المروي له يقع في المستوى الذي يقع فيه الرّاوي وأنّ كلاهما كائنا مُتخيّلا؛ أي أنّه تجسيد لغوي له وظائفه السّياقية داخل السّياق لا سيما وهما يخضعان مباشرة لعملية «الإرسال والتّلقي المرتبط أشدّ الارتباط بثنائية النّطق والاستماع»[66]. فإنّ الالتقاء بين الرّاوي والكاتب لا سيما في المواضع الإيديولوجية يتحقّق على نحو نسبي وفي الوقت نفسه يحقّق التقاء نسبيا بين المروي له والقارئ الضّمني الذي يرافق عملية التّأليف-الكتابة الإبداعية-[67]

9 . أهمّية استخلاص صورة القارئ الضّمني داخل النّص:

إنّ السّؤال الذي يمكننا أن نطرحه في هذا الصّدد هو: ما فائدة دراسة القارئ الضّمني؟ وفيما تكمن أهمّيته من خلال البنية النّصية؟

هنا يمكننا أن نقول: «إنّ القيمة الأساسية لهذا المفهوم تكمن في أنّه أوقف التّدخّلات المستمرة في مفهوم القارئ»[68] .بمعنى أنّ القارئ الضّمني يقدّم صورة صرفة للقارئ، بعيدا عن تأثير أيّة نظرية أو فكرة أو نموذج حقيقي تجريبي، بل انطلق من النّص ذاته بخلاف المفاهيم السّابقة التي كانت مرتبطة بنماذج ونظريات. يسمح مفهوم القارئ الضّمني بمعرفة الآليات التي تمكّن النّص من ولوج ذهن المتلقّي الحقيقي وتشكيل المعنى لديه: «فما أثار اهتمام (أيزر) منذ البداية –عند وضعه لهذا المفهوم- سؤال: كيف وتحت أي ظروف يكون للنّص معنى بالنسبة للقارئ»[69] ، وتوصّل (أيزر)

إلى أنّ النّص نفسه هو الذي يجيب على هذا السّؤال، وهو بذلك يربط« مصيره التّأويلي بآلية تكوينه ارتباطا لازما، فأن يكوّن المرء نصا يعني أن يضع حيّز الفعل إستراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقّعات حركة الآخر، شأنها في ذلك شأن كلّ إستراتيجية»[70] تسمح بنجاح التلّقي عند هذا (الآخر)، فالقارئ الضّمني يكشف عن هذه الخطّة التي يحملها النّص لمواجهة قارئه الحقيقي[71].

كذلك يساعد القارئ الضّمني على تحديد الدّور الذي ينتظره النّص من القارئ أن يؤدّيه، وبالتّالي، فهو يمكّننا من معرفة عوائق التّلقي وأسباب خيبة المتلقّي، فالقارئ الضّمني «نموذج متعال يجعل من الممكن وصف التّأثيرات المبنينة للنّصوص الأدبية ويعيّن دور القارئ من خلال البنية النّصية والأفعال المبنينة»[72] . والمقصود بالبنية النّصية والأفعال المبنينة هو أنّ النّص يمثّل دائما رؤية منظورية للعالم، يركّبها المؤلّف في النّص، وقد لا تتوافق مع ما ألّفه القرّاء المحتملون كلّهم، لهذا يجب«أن يحدّث النّص استعداداته الخاصّة المألوفة والتي تحدّد توجّهه، وأكثر من هذا، يجب على وجهة النّظر هذه أن تكون قادرة على التّوفيق بين جميع أنواع القرّاء»[73]. إنّ للقارئ الضّمني وظيفة حيوية تتمثّل في كونه «يوفّر رباطا بين جميع تحيينات النّص التّاريخية والفردية ويجعلها قابلة للتّحليل»[74] لأنّه ينقل دور القارئ، وهذا الأخير يمكن أن ينجز بطرق مختلفة حسب الظّروف التّاريخية والفردية للمتلقّي، وبالتّالي فإنّ دراسة القارئ الضّمني تشكّل إطارا مرجعيا يضمّ هذه التّجاوبات المتغيّرة بتغيّر مايحيط بالمتلقّي حين يقوم بتحيين النّص وبناء المعنى[75].

10. خاتمة: من خلال ما جاء في البحث نتوصل إلي جملة من النّتائج نلخّصها فيما يأتي:

1 . تُعدّ نظرية الأثر التي تزعّمها (أيزر) والتي ضمّنها كتابه الموسوم بـ (L'acte de lecture et théorie de l'effet esthétique) الشقّ المكمّل لأفكار (يوس) لأجل تأسيس مدرسة ألمانية متكاملة المفاهيم حيث بدأ متجاوزا لفكر (ريفاتير) ولفكر (يوس) معا.

02.حسب رأي (أيزر) يجب تجاوز التّلقي (La réception) خاصة فيما تعلّق بالأثر وهذا الأثر لا يتعلّق بالمعنى في حدّ ذاته وإنّما بالأثر الذي يتركه معنى النّص على القارئ، فالأثر هو معيار الجمالية، فالعمل الأدبي لا يُتلقّى وإنّما يُحدث أثرا ما في القارئ مع أنّه مستغرق في النّص، بينما التّلقي يكمن في الأحكام التّاريخية للقارئ، وفي هذه النّقطة تحديدا يكون (أيزر) أقرب إلى فكرة (ريفاتير) منه إلى (يوس).

03. كما يشترط في القارئ الضّمني توافق معتقداته مع معتقدات الكاتب. لكنّنا نجد (أيزر) ذاته يتحدّث عن صعوبة تحقّق مثل هذا الطّرح على أرض الواقع إن لم نقل استحالة ذلك.

04. يبقى قارئ (أيزر) خاضعا للنّص وللكاتب لأنّه قارئ من صنع الكاتب، فهو-القارئ الضّمني- صورة ينسجها المؤلّف، مشاركته محدودة يحب أن تبقى داخل ما ينسجه النّص وما تظهره بنياته. لقد جاء (أيزر) بمصطلح (القارئ الضّمني) متجاوزا بذلك (القارئ الأعلى) عند (ريفاتير) و(القارئ المُخبر) عند (فيشر) و(القارئ المقصود) عند (وولف)، القارئ الضّمني يعتمد فكرة إعادة بناء النّص.(حيث تزدوج داخل هذا النّص بنيتان بنية النّص وبنية الفعل فما التّمثّلات الموجودة في ذهن القارئ، إلاّ ترجمة لبنيات النّص حتّى وإن تلوّنت محتوياتها بتجربة كلّ قارئ. ففي هذه الحالة قارئ (أيزر) يشبه إلى حدّ بعيد قارئ (بول ريكور) الذي تنحصر مهمّته في إعادة تشكّل النّص(Reconfiguration) بعد أن كان نصّا (متشكّلا-Configurer).

05. من خلال ما سبق تكون القراءة سلسلة من الأفعال التّمثيلية ويتمّ التّخلّي عن هذه التّمثّلات من حين لآخر كلّما لم يتمكّن القارئ من إدماجها مع آفاق النّص الأخرى لأنّها يجب أن تنسجم في كلّ مرّة.

الهوامش:

1-عبد الوهّاب شعلان: القراءة المحايثة للنّص الأدبي، الموقف الأدبي، العددان: 135-136، تموّز، آب، عام 1982م، ص 65.

2-ينظر: حسين خمري: نظريات القراءة وتلقّي النّص الأدبي، كلّية الآداب واللّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع.12، 1999م، ص.173.174.عن:

U.ECO: Note sur la sémiotique de la Réception, pp. 5-6

3- نعار محمد: المقصدية في الخطاب السّردي المعاصر، الرّواية المغاربية أنموذجاً، قراءة تداولية، أطروحة مُقدّمة لنيل شهادة دكتوراه في النّقد الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللّغات، قسم الأدب العربي، جامعة أبي بكر بالقايد، تلمسان، الجزائر، ص.181.

4-المرجع نفسه، ص.182 عن: فرانك شوبر ويجن: نظريات التّلقي، ص.165.

5-المرجع نفسه، ص. 182، عن فرانك شوبر ويجن: نظريات التّلقي، ص.139.

6- ينظر: حسين خمري: نظريات القراءة وتلقّي النّص الأدبي، ص.175.

7-ينظر: حسين خمري: نظريات القراءة وتلقّي النّص الأدبي، ص.176.

8-ينظر: المرجع نفسه، ص. 177.

9-ينظر: عبد الوهاب شعلان: القراءة المحايثة للنّص الأدبي، ص.64.

10-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

11-المرجع نفسه، ص. 65.

12-ينظر: حميد سمير: النّص وتفاعل المتلّقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، دراسة منشورات إتّحاد الكتّاب العرب، دمشق،2005م، ص.19.

13-ينظر: المرجع نفسه، ص.20.

14-المرجع نفسه، ص.20، عن: جان موركاروفسكي ضمن كتاب "مدخل إلى السّيميوطيقا"، ج.2، ص,124.

15-ينظر: حميد سمير: النّص وتفاعل المتلقيّ في الخطاب الأدبي عند المعرّي، ص.20.

16-ينظر: المرجع نفسه، ص.21، عن:

Jauss: pour une esthétique de la réception, p.244

17-ينظر: حسين خمري: نظريات القراءة وتلقّي النّص الأدبي، ص.177.

18-حميد سمير: النّص وتفاعل المتلقّي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، ص.21، عن: خوسيه ماريا: نظرية اللّغة الأدبية، ص.128.

19-ينظر: المرجع نفسه، ص.21، عن:

Jauss: pour une esthétique de la réception, p.213

20-حميد سمير: النّص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، ص. 21، عن: خوسيه ماريا، نظرية اللّغة الأدبية، ص.132.

21-بول ريكور: النّص والتّأويل، تر. منصف عبد الحق، العرب والفكر العالمي، ع.3، 1988م، ص.43.

22-ينظر: حميد سمير: النّص وتفاعل المتلقّي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، ص.22.

23-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

24-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها، عن:

Jauss, pour une esthétique de la réception, p.244

25-المرجع نفسه، ص.23.22، عن:

Jauss, pour une esthétique de la réception, p.198

26-ينظر: بن الدّين بخولة: أفق التوقع، وخلق التّماثل من اللاّتماثل، قراءة في المحايثة والتّأويل، الأكاديمية للدّراسات الاجتماعية والإنسانية،
ب/ قسم الآداب واللّغات جامعة شلف، الجزائر، ع.20 جوان2018م، ص.91.
27-ينظر: حسين خمري: نظريات القراءة وتلقي النّص الأدبي، ص.174. 175.
28-المرجع نفسه، ص.175.
29-ينظر: عبد الوهّاب شعلان: القراءة المحايثة للنّص الأدبي، ص.68.
30-عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، عالم الفكر.ص.293.
31-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
32-ظافر عبد الله الشهري، من صور التّلقي في النّقد العربي القديم، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل (العلوم الإنسانية والإدارية) قسم اللّغة العربية كلية التّربية . الأحساء . جامعة الملك فيصل، مج.1، العدد الأول مارس2009م، ص.6261.
33-ينظر: عبد النّاصر مباركية: إستراتيجية القارئ في البنية النّصية، الرّواية نموذجا، أطروحة دكتوراه دولة في النقد الأدبي المعاصر، جامعة منتوري، قسنطينة، قسم اللّغة العربية وآدابها،2005م/2006م، ص.04.
34-المرجع نفسه، عن أس.أس.براور: الدّراسات الأدبية المقارنة، مدخل، تر.عارف حذيفة، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1986م، ص.49. 50.
35-ينظر: المرجع نفسه، ص.06.
36-رينيه ويلك: نظرية الأدب، تر. محي الدّين صبحي، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط. 2. 1981م. ص. 51.
37-عبد النّاصر مباركية: إستراتيجية القارئ في البنية النّصية، ص. 06. عن: عبّود عبده: الأدب المقارن والإتجاهات النّقدية الحديثة، ص. 288. 289.
38-ينظر: حسين خمري: نظريات القراءة وتلقي النّص الأدبي، ص. 175 . 176.
39-ينظر: المرجع نفسه، ص.176.
40-عبد الوهّاب شعلان: القراءة المحايثة للنّص الأدبي، ص.69.
41-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
42-ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
43-المرجع نفسه، ص.7675.
44-ينظر: حميد سمير: النّص وتفاعل المتلقّي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، ص. 92.
45-ينظر: المرجع نفسه، ص. 32.
46- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
47- عبد الوهّاب شعلان: القراءة المحايثة للنّص الأدبي، ص. 67.
48- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
49-ينظر: حميد سمير: النّص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعرّي، ص. 37 . 38.

50-ينظر: فاضل عبود التّميمي: القارئ الضّمني في كتاب (إعجاز القرآن) للباقلّاني، جامعة ديالى، العراق، مجلة رؤى فكرية، ع. 3 فيفري 2016م، ص. 01 عن: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشّروق، عمان، 1997م، ص.159.

51-ينظر: روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، مقدّمة نقدية، تر. رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، 1992م، ص.103.

52- ينظر: فاضل عبود التّميمي: القارئ الضّمني في كتاب (إعجاز القرآن) للباقلّاني، ص. 02.

53- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

54-ينظر:المرجع نفسه، ص.02.عن:محمد إقبال عروي:مفاهيم هيكلية في نظريّة التّلقّي، مجلّة عالم الفكر، ع.03، مج.37، مارس 2000م،ص.55.

55-ينظر:صفية علية : الآليات الإجرائية لنظرية التّلقي الألمانية، جامعة بسكرة،ص.29.

56-فولفغانغ آيزر:فعل القراءة، تر.حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب، ط.1، 1994م، ص.30.

57-إيناس عيّاط: استراتيجيّة التّلقي الأدبي في الفكر النّقدي المعاصر، ص.405.

58-ينظر:صفية علية: الآليات الإجرائية لنظرية التّلقي الألمانية، ص.30.

59- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

60-المرجع نفسه، ص.30، عن:ك.م.نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر.عيسى علي العاكوب، عين للدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط.01، 1996م،ص.138.

61- ينظر:صفية علية: الآليات الإجرائية لنظرية التّلقي الألمانية، ص.30. عن:ك.م.نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص.140-141.

62- صفية علية: الآليات الإجرائية لنظرية التّلقي الألمانية، ص.30-31.

63-إسراء حسين جابر:المروي له والقارئ الضّمني، دراسة تطبيقية في القصّة القصيرة النّسوية، الجامعة المستنصرية، كلية القانون، العراق، مجلّة كلّية التّربية الأساسية، ع.52، 2007م، ص.12.

64-المرجع نفسه، ص.12 عن: جيرالد برنس:المصطلح السّردي، معجم المصطلحات، تر.عايد هزندار، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط.01، 2003م، ص.143.

65-المرجع نفسه، ص.12، عن: جيرار جينيت:خطابة الحكاية، بحث في المنهج، تر.محمّد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلمي، المجلس الأعلى للثّقافة، ط.01، 1998م،ص.268. و ينظر:السيّد إبراهيم: نظرية الرّواية، دراسة لمناهج النّقد الأدبي في معالجة فنّ القصّة، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998م، ص.167.

66- إسراء حسين جابر:المروي له والقارئ الضّمني، ص.12، عن: عبد الله إبراهيم: بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط.01، 1992م، ص.222.

67-ينظر:المرجع السّابق، ص.12.

68-عبد النّاصر حسن ومحمد شعبان: نظرية التّلقي بين ياوس وآيزر، دار النّهضة العربية، 2002م، ص.53.

69-روبرت سي هول:نظرية الاستقبال، مقدّمة نقدية، تر.رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، 1992م، ص.102.

70-أمبرتو إيكو:القارئ في الحكاية، التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائيّة، تر.أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط.01، 1996م، ص.67.

71-ينظر:ناصر مرابط:القارئ الضّمني في رواية (عابر سرير) لأحلام مستغانمي، كلّية الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة آكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر، رسالة ماجستير، 2015م/2016م، ص.13.

72-المرجع نفسه، عن: وولفغانغ آيزر:فعل القراءة، نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، تر.حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، الدّار البيضاء، 1995م، ص.34.

73-المرجع نفسه، ص.31.

74-المرجع نفسه، ص.34.

75-ينظر: ناصر مرابط:القارئ الضّمني في رواية (عابر سرير) لأحلام مستغانمي، ص.13.

❊❊❊ ❊❊❊ ❊❊❊