ضوابط الممارسة النقدية المعاصرة
بين القراءة الفنيَّة والتلقي الجمالي

د. محمد الأمين شيخة
(المركز الجامعي، وادي سوف)

تقديم :

تتداول الأوساط النقدية المعاصرة مصطلح (القراءة) في التعامل مع النَّص الأدبي كممارسة أدبية فاعلة في استنطاق خفايا هذا الميدان الفني، ولقد مارس العرب القدامى هذا المفهوم تحت أشكال مختلفة (النقد/الشرح/التفسير/...)، وعلى أكثر من نص أدبي، إلا أنّ معاصري النقد الأدبي تداولوا أيضا هذا المصطلح، ونفخوا فيه محاولين إلغاء تلك الممارسات القديمة، أو جمعها في ممارسة نقدية شاملة تسعى إلى بناء نظرية موحّدة في القراءة(I)، ورغم الجهود التي قدَّمها ناقدو هذا العصر، إلا أنّ ملمح بناء هذه النظرية مازال يلوح في الأفق، جّراء هذا التنوع والتعدد في إصدار أحكام تنظرية قد تنزع عند الكثير منهم إلى التفرد والانعزال الذي لا يخدم هذا التوجه من بعيد أو قريب، ومن جملة معوقات الوصول إلى هذا المسعى النقاط الآتية:

- نزوع بعض الآراء إلى التنظيرات النقدية الفلسفية التجريدية البعيدة عن روح الإبداع الفني ونقده.
- سعي بعض الآراء النقدية إلى مزاحمة النَّص الإبداعي من خلال تنصيب القراءة كملمح إبداعي يضاهي النَّص الأصلي.
- الناقد المعاصر يحاول نقل كل الأفكار التي تتبادر إلى ذهنه أثناء الممارسة النقدية من دون قيد أو شرط، ومهما كانت علاقتها بالنقد مما يفسح المجال إلى التأويلات التي قد تخرج عن مجال اختصاص النقد.
- نزوع الناقد إلى التنظير النقدي مع إقحام توجهاته الأيدلوجية والفلسفية في إصدار الأحكام النقدية، ومحاولة نقلها للقارئ المفترض، مما قد يساهم في بروز ذلك الصراع الحضاري الذي قد يطغى على بعض النقود.

وأياً ما يكن فإنَّ تحليل النصوص الأدبية في ظل النقد الأدبي المعاصر يحيل بالضرورة على مفهوم التأويل(2)، الذي يحاول حصر جميع نشطات الفكر النقدي ومكوناته ضمن أطر وقراءة محددة تسهل على المتلقي الإلمام بحيثيات، وشروط عملية الممارسة النقدية في أبسط صورها، مع الانطلاق ـ مسبقا ـ من أهم ركائز وأسس القراءة النقدية الجادة وهو ما سنحاول بيانه في هذا البحث.

القراءة بين التنظير الممارسة:

تتميز القراءة بأنها ممارسة يطبعها التمرّد الدائم على النص الأدبي، حتى في إطار نظرية القراءة القديمة، فقد كانت هذه القراءات عند "أرسطو" و"أفلاطون"، وحتى عند العرب القدامى دائمة التمرّد على ما اتفق معظم قرّاء النصوص على أنه حقائق النصوص بمعنى أنهم كانوا يمارسون هذه القراءات في ظل فهمهم للنصوص ضمن سياق حاجاتهم وأغراضهم،وأهوائهم المتنوعة دون أن يتخلوا عن مَرجعية الصواب، والحقيقة، والمطلق الذي يتفقون من حوله(3)، وهو السلوك نفسه –أو أشدَّ– الذي تتخذه القراءات النقدية المعاصرة في ظل تعدد المدارس والتيارات الفكرية المعاصرة، وبرغم من أنَّ ماهية القراءة لا تبتعد عن كونها نشاطا فكريا وذهنيا يرتبط بفن من فنون الإبداع الإنساني؛ ألا وهو النَص الأدبي، إلا أنّها تسعى لأن تكون شبيهة بالإبداع الخالص الذي تراه قابلا لأن يتخذ أي شكل من أشكال الشرح، أو التعليق، أو التفسير، أو النقد (4)، وبهذا الصدد تسعى نظريات القراءة المعاصرة وبشتى أشكالها أن تعلمنا مبادئ جديدة تطور جذريا تقاليدنا في النظرة إلى الإبداع الأدبي المكتوب (النَص الأدبي) على أنه ((. . . موضوع لإثارة خيال القرّاء وتحريك تفاعلاتهم، وتنشيط الحوارِ بينهم حول قيمه الجمالية،وأبعاده الدلالية))(5)، وهو ما يقودنا إلى الحديث حتما عن محاولة وضع وترسيم نظرية جامعة ومانعة للقراءة النقدية المعاصرة من دون أن نتحدث عن موضوع الكتابة بوصفها خطوة أساسية وإشكالية هامة ومطروحة تتفادى وضع أي قانون صارم للقراءة المعاصرة، وهذا ما حذر منه النقاد ومن بينهم –على سبيل الذكر لا الحصر– الدكتور "عبد الملك مرتاض" الذي يقرّ ((. . . بأنه علينا الاحتياط والإحتذار حين محاولة التنظير للقراءة، أي التنظير

للكتابة في أشكالها المختلفة، وأجناسها المتباينة بالسهولة التي قد يضنُّها بعض المتساهلين في العلم))(6) . فالكتابة بوصفها قاعدة للقراءة المفيدة تتطلب من المبدع أن يكون قارئا أوليًا لمعطيات العالم الخارجي، ومن ثمة تشكيل هذا العالم تشكيلا لغويا وفنيا منفتحا يعطي للقراءة الموالية أبعادا فنية ودلالية خاصة، وهو ما يشير إليه الناقد الفرنسي "رولان بارط " في سياق تعليقه عن مفهوم الكتابة قائلا ((. . . يجب على النّص الذي تكتبونه لي أن يعطيني الدليل بأنه يرغبني: وهذا الدليل موجود، إنه الكتابة، لتكمن في هذا: علم متعة الكلام ولم يبق من هذا العالم سوى مصنف واحد، إنه الكتابة نفسها))(7) . ويقصد بذلك الكتابة القائمة على تشكيل المقروء الأولي تشكيلا تخيليا منبثقا من مخيلة المبدع، وهو يفرغ النّص على مساحة البياض: ((فعلاقة القراءة بالكتابة هي علاقة الوجود بالموجود والعلة بالمعلول))(8) كما أقرّ به الدكتور "عبد الملك مرتاض" .

النّص والقراءة الثلاثية (اللغوية):

إنّ التفكير في تشييد قراءة نقدية معاصرة يتطلب منّا الانطلاق من عالم النّص الأدبي ميدان الدراسة، والنّص في عُرف النقاد الحداثيين؛ هو مؤسسة اجتماعية حضارية تؤدي دور العلامة الدالة بوصفه حدث أو عمل فني مُنجز في المكان والزمان، ومن حيث هو بنية تحكمها علاقات، وتتلخص فيها سمات للنشاط اللغوي الفردي والجماعي(9) يتمظهر لدى القارئ في أشكال مختلفة، فالنّص يمكنه أن يتطابق مع الجملة كما يمكنه أن يتطابق مع كتاب كامل مع الحفاظ على استقلاليته وانغلاقه في النسق اللساني السائد ليوضع في علاقة تجاور أو تشابه معه، مما يتيح له ذلك الطابع الدلائلي الخاص به(10) القابل لأن يكون ميدان التعبير الخاص والتأويل المفتوح، وهوما يفضل بعض النقاد المعاصرين معاملته (أي النّص) على أساس أنه (خطاب) في مقابل النّص الذي لا يتعدى كونه كائن فيزيائي مُنجز مما يتيح لمفهوم الخطاب عندهم أن يكون مَعرض التفاعل، والوجه المتحرك في النّص(11) .

تتطلب القراءة النقدية الجادّة حصر سياقات وأنساق النّص المختلفة، ومن أهم هذه الأنساق النسق اللغوي الذي يتطلب من القارئ التركيز على ثلاثية **الشكل، والمضمون، والعلاقة بينهما**، وهي في رأينا أهم الركائز الأولية لكل دراسة،

أو قراءة نقدية فاعلة تتطلب من صاحبها تبني الاختصار والتكثيف، وبالتالي التضحية بكل ما لا يستقيم داخل الإستراتيجية التأويلية عنده وعند عامة القراء الآخرين، ومن ثمة يسعى هذا الأخير (الناقد) إلى ضبط عملية التأويل التي تقوم على لا محدودية القراءة، ولا محدودية المعنى لهذا جعل الناقد الإيطالي "أمبرتو ريكو"، ومن سار في دربه من رواد الفكر التأويلي بعض الضوابط التأويلية التي تحدّ من شمولية القراءة النقدية المعاصرة للنصوص، والتي تجعل من الفعل التأويلي فعلا جامعا لكل السياقات، وهو باب من المستحيلات(12) .

وبهذا الصدد يشترط هؤلاء نظاما ثلاثيا ضمن النظام العَلامي (النّص)؛ يعمل على سيرورة إنتاج الدلالات ويرتكز على ثلاثة عناصر هي: التمثيل/موضوع التمثيل/المؤول، أو ما يقوم كمفهوم يقود إلى امتلاك التجربة الذهنية والفكرية، ويقوم على إقامة قانون أو رابط منطقي بين التمثيل وموضوعه(13)، ونحن لا نرى في هذا التمثيل الثلاثي إلا إشارة إلى موضوع الشكل والمضمون، ثم العلاقة القائمة بينهما في النّص الأدبي، والتي تقوم –عادة– بدور تبرير هذا الترابط (14) .

فالعنصر الأول الذي يرتبط بقراءة الشكل في النص الأدبي؛ هو ميدان علم اللغة الذي ينطوي على عدد معين من الإجراءات النقدية اللغوية ذات الهدف الجمالي الفني انطلاقا من معطيات اللغة النصية ومستوياتها الصوتية، والصرفية، والمعجمية، والرمزية التي لا تشاركها فيها لغة أخرى(15)، فالتشكيل اللغوي والأسلوبي هو باطن متغير لباطن متحكم في النّص الأدبي يُوهم القارئ بعدم استيلائه على مفاصل النص، بيد أنه قد يصبح على ما يعطيه النّص ومضامينه من صور المخالفة فهما جديدا للعالم الخارجي الذي يتغير بدوره من حال إلى آخر(16) .

وبذلك لم يعد الشكل مجرد قناع حقيقي أو لبوس يحاكي موضوع النّص (المضمون) بل تمثيلا إيحائيا متفجرا لمضامين كثيرة بداخله بشرط أن تستند إلى ضوابط عقلية ومنطقية فنية تحصل من خلالها الاستجابة.

ومن ثمة التجربة الجمالية لذاتها، أو لذات ترتبط بالعالم الخارجي للنّص (تداعياته الإنسانية)، والشكل في عُرف النقاد الحداثيين من أهم عتبات النص الجمالية التي تستهوي القراء على مرّ العصور، وعند مختلف المستويات الذوقية والفنية، ولا

أدلّ على ذلك ما شهده الأدب العربي والشعر بالخصوص في نهاية مرحلة الأربعينات من القرن الماضي (1947م) .

من ثورة على الشكل الشعري العمودي ذلك الانتقال الجذري الذي أحدث بالضرورة ثورة موازية على مستوى المضمون مما أفرز فيما بعد اهتمام النقاد بكل حيثيات الشكل حتى ضمن العناصر اللغوية وغير اللغوية من عتبات العنوان إلى فراغات النص وأشكله الطباعية، وعلاماته الوقفية، والترقيمية، أضف إلى ذلك التركيز على الخروقات الشكلية اللغوية والخوض في معطياتها النفسية، والفنية، والتداولية. . .

للوصول إلى غاياتها الجمالية مما يتيح في الأخير إلى القارئ مساحة شاسعة لمقاربة النَص، والبحث في خفاياه وأبعاده المختلفة، ومن ثمة إثراء الجانب الشكلي بمعطيات فنية، ولو من خلال تناول جوانب فرعية، أو مستويات لغوية مفردة، وهو ما تجسده البحوث، والقراءات النقدية المعاصرة في مجالاتها الفردية الاجتهادية أو الأكاديمية.

ومن نماذج القراءة في الشكل الإيقاعي للشعر الحديث ما قدمه الدكتور "عبد العزيز المقالح" في قراءة لقصيدة الشاعر "قاسم حداد" بعنوان "في التراب"، إذ يعطي نموذجا بهذه القصيدة على تداخل الموسيقى العروضية بأحاسيس المبدع عندما قال في بعض أسطرها:

وَقفتُ
فهذي الأرضُ الرخوةُ لا تحملني
الأرضُ الرخوةُ ترخي تربتها ولا تَسوخ**
تسوخ
و تهملني
سَنمشي من غَير مَخاوفَ فَوقَ الرخو وفوق الماء
سَنمشي
أنتَ الشيء المُوغلُ في المُعجز والمُدهش

فبالرغم من فقر هذا المقطع من النواحي التصويرية، وبساطة الشكل اللغوي

المعجمي وربما ضبابية المعنى على أساس اقتطاعه من جسد القصيدة أضف إلى ذلك الجانب الإيقاعي العروضي الذي يرجع إلى (المتدارك) فإنّ حسب قراءة الناقد. التعبير الموسيقي والثراء السيميوفوني (الصوتي/الإيحائي) لا يمكن أن يعود إلى ذلك البحر ذي الإيقاع الرتيب(17) .

كما يورد لنا الناقد وفي سياق آخر قراءة شكلية في إحدى روايات الكاتب"نجيب محفوظ" مستعرضا حياته الأدبية التي طبعت بالتيار الفني التاريخي والتيار الفلسفي والتيار الواقعي ومن خلال روايات عديدة يركز على رواية "أولاد جرتنا" التي أطلق عليها رواية الروايات، ومقتبسا منها مقطعا أو لوحة من لوحاتها السردية تتحدث عن شخصية "قاسم" أحد الأبطال الأربعة للرواية عندما قال المبدع: " . . . لم يكن في الخلاء من مكان يستظل به من وقدة الشمس القاضية إلا صخرة هند هناك اقتعد قاسم الأرض، ولا أنيس له إلا الغنم بدا في جلباب أزرق نظيف بالقدر المتاح لراع. متلفح الرأس بلاسة غليظة وقاية من الشمس ومنتعلا حركوبا قديما باليا تهتكت أطرافه. . . " ففي هذه اللوحة يتوصل الناقد إلى الحكم على جمال الأسلوب والموضوع معا من خلال تجسيد انفعاله بلغة شاعرية وبكلمات غنائية تعمق الإحساس بالحدث، وتضفي على حدّة السَّرد الجاف مناخا شعريا خاصا(18)، وبذلك يخلص الناقد إلى أن ما يميز الإبداع الروائي عند نجيب محفوظ هو التوازن بين المجهود الشكلي والمعنوي، وكل رواياته تأخذ شكلها من موضوعها(19) .

أمّا **العنصر الثاني** والثالث الخاص بقراءة المضمون والعلاقة بين المضمون والشكل فأيّ قراءة للمضمون بعيدة عن التمثيل أو الشكل لا تكون مجدية، ولا تستطيع أي قراءة أن تجزم لنفسها بكونها مَدلولية إن لم تكن دالية في ذات الوقت بحضور عامل الرابطة أو العلاقة بينهما التي قد تتعدى إلى مجرد علاقة لغوية نمطية ضيقة إلى موسعة في شكل علاقة سيميولوجية تنفتح على معطيات رمزية، واجتماعية، ونفسية متعددة وهو ما يبين صعوبة التحكم في هذا الجانب المدلولي الذي يتسم بالتعقيد والاتساع لأننا بصدد ((شبكة من المداليل الغير منتهية بوصفها منتمية إلى عالم مفتوح على كل الاحتمالات في أي لحظة وفي أي مكان(20)، ومن هنا

تتطلب القراءة الفاعلة الاحتكام والمقابلة ما بين قيمتين ثابتتين في الشعر أو السَّرد و هما: قيمة المعنى الحقيقي (Connotation) و قيمة المعنى المجازي (Dénotation)؛ الذي تستعرض فيه مباحث خاصة في التعبير بالصورة، والرمز، والأسطورة، أو الانزياح الدلالي، وهي معطيات تسجل حضورا قويا في الشعر.
ومن ثمة يلجأ الناقد أو القارئ إلى ربط العلاقة بين الشكل والمضمون عن طريق إقامة مقابلة بين المعني الحقيقي والمجازي لمضمون الشكل في إطار السياق الحالي، أو المقامي، أو اللغوي، أو الرمزي الذي يضبط النّص ككل مما قد يسوغ ظهور بعض المعاني الحقيقية، أو بعض المعاني المجازية في إطار الاستخدام العام، أو ما تكون في إطار الاستخدام الخاص بالمبدع، مما يسوغ ظهور مستوً آخر من المعاني الفائضة على المعنى المجازي، والتي قد تتيح للناقد الدخول في مرحلة التأويل الذي يضبط في إطار السياقات الخارجية الخاصة بالنَّص دون غيره من النصوص الأخرى، وبذلك يتوصل الناقد إلى بناء صورة نقدية شاملة عن شكل، ومضمون، والعلاقة بينهما تؤهله فيما بعد للصورة الشاملة عن سياقات النص الخارجية، وهو ما يُلحظ جليًا في قراءات الدكتور "عبد الله الغدامي" الثقافية، ففي إحدى قراءاته للشاعر "نزار قباني" من ديوانه "أحلى قصائدي" إذ يقول في إحداها:

إني خَيرُتك فاختاري
مَا بِين المِوت على صَدري
أو فوق دفاتر أشعاري
لا توجدُ منطقة وُسطي
مابينَ الجنة والنار

أو قوله في ديوان "الرسم بالكلمات"

مارست ألفَ عبادَة وعِبادَة. . .
فوجدت أفضلها عبادة ذاتي

يصرح الناقد من خلال المضمون الذي يعكسه التشكيل اللغوي قائلا ((. . . إنَّ نزار فحل يرث أسلافه من الفحول، فيضع نفسه في الموضع المتعالي، وموضوع الغلو الفاحش. . . وأنّ على الناقد أن يقف موقف المتعبد أمام مُبدعات الفحل

الأسطوري. . .))(21) . وفي تناول العلاقة المنطقية بين الشكل والمضمون الذي قصده الشاعر "نزار قباني" في هذه القصيدة يرى "عبد الله الغدامي" هذا المضمون الذي أورده نزار يُعبر عن نسق اجتماعي سلوكي يسود المجتمع العربي في عصرنا الحالي، إذ يعمل على بعث الفحولة العربية القديمة التي تغنى بها القدامى، وهي انعكاس لخلاصة الثقافة العربية التي لم تجد في ظل هذه الانتكاسات المتوالية إلا اللجوء إلى ترسيخ صوت الفرد وفرض سيطرة النموذج الفردي على الآخر(22)، ومن هنا تبرز مبررات ظهور هذه المضامين الفكرية في الأشكال اللغوية والفنية السائدة وفق علائق تحددها سياقات من خارج النص.

النّص **والقراءة الثلاثية (المعرفية):**

إنّ اختلاف العوالم الخارجية المحيطة بالنّص تمنحه وعلى مرّ العصور قراءات متعددة وتأويلات مختلفة من لدن قراء ذوي تجارب ومعارف متنوعة، فإحالة النّص على هذه العوالم الخارجية ليست ثابتة في اللغة، ولن تكون بل هي وظيفة متقلبة من وظائف الكلام والتعبير والتبليغ الإنساني، وقد أقرّت العلوم اللسانية الحديثة ـ ورغم نزوعها إلى التنظير والتجريد ـ على هذا الجانب الإحالي، فـ"رومان ياكبسون".

وهو من رواد هذا المجال ـ لم يستبعد الوظيفة المرجعية من الكلام والتعبير، إلا أنها ليست مهيمنة في الشعر(23)، ومن أهم الإحالات المعرفية المتعددة والتي يستقيها القرّاء كتجارب خارجية عن عالم النص وتشكيلاته؛ **ذات المبدع** كعنصر أساسي وموضوع قراءة شرعية ضمن النّص الأدبي يتيح للقارئ التعامل معه بفكر تأويلي يزود ركائز القراءة النقدية، ويرسخ شرعيتها، فما بين خفايا الأحداث والتاريخ الخاص بإنتاج نص ما ((. . . وما بين متاهات قراءاته المقبلة يمثل النّص في ذاته حضورا مكثفا للمؤلف، أو هو ثروة يجب أن تتشبث بها))(24)، لذلك لجأ النقاد المحدثون. وحتى من الذين لا يُحبذون الإحالة المباشرة لعالم المؤلف إلى الإقرار بشرعية هذا المعطى الفيزيقي المرتبط بذاتية الكاتب وبصميميته السّرية، وفي ذلك يرى "رولان بارط" هذا المعنى عند حديثه عن المؤلف وأسلوبه في لغة النَص، فيصف اللغة الأسلوبية بأنّها ((. . . لغة الأحشاء والدفقة الغريزية المنبثقة

من ميثولوجيا "الأنا" ومن أحلامها، وعُقدها، وذكرياتها . . . إنّها العنصر الذي لا يحدّه التعقل ولا الاختيار الواعي))(25) .

وخاصة في ميدان الشعر الذي يتيح للمبدع التدخل المباشر في تشكيل النّص تشكيلا يقف في أغلب الأحايين كصورة من صوره النفسية، أمّا في ميدان السّرد فإنّ الراوي الذي نسمع صوته، وهو يسرد علينا الأحداث فإمّا أن يكون خارجا عن نطاق الحكي، وإمّا أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل هذا الحكي، فيكون سرده ذاتيا، وبذلك يتسع هامش التصوير الذاتي الشخصي له بين حالات المشاركة والمحايدة(26) من خلال التشكيل اللغوي للمقاطع السّردية في الجمل والأدوات،والحوارات المتعددة، وبالتالي يتداخل القصد الذاتي للمؤلِف ومعنى النّص بحيث يصير ما يعنيه المؤلف، وما يعنيه النّص أمرا واحدا(27) . ومن النماذج الشعرية التي ركزت على قراءة المؤلف (الشاعر) من داخل النّص ما قدمه الدكتور"شكري عياد" في قراءة قصيدة "خواطر الغروب" للشاعر "إبراهيم ناجي"، إذ قال في بعض الأبيات:

قلتُ للبحر إذ وَقفتُ مساءا كَم أطلتُ الوقوفَ والإصْغاءَا
وَجَعلتُ النّسيمَ زادًا لرُوحي وَشَربتُ الظلال وِالأضواءَا
لكأنَّ الأضواءَ مُختلفاتٍ جَعَلتْ مِنكِ رَوضة غنّاءَا

ففي تحليله لمقاطع هذه القصّيدة ينتقل القارئ "شكري عياد" إلى رصد التشكيلات اللغوية وعلاقتها بذاتية المؤلف، فينتقل إلى الإقرار بنوعين من الخواطر في القصيدة: خواطر خيالية تصويرية تتوارد على ذهن المؤلف حين يناجي البحر، وخواطر واعية تدخل فيما يسمى شعر التقرير، وتأتي في ختام كل مقطع، كما تناول العنوان، وفسّره إلى دلالات ذاتية ترتبط بمشاعر الخوف والأسى، وعَرَج إلى بحر القصيدة (الخفيف) وبرّر توظيفه على أنه مناسب للانفعالات المختلفة من: فرح، وحزن، وشجن، واستعمال القافية بالمدّ المضاعف (الإصغاءا/الأضواءا/. . .) يدل صوتيا على نداء، أو تعجب، أو استغاثة أو توجّع، كما لجأ إلى تفسير استخدام ضمير المتكلم المفرد في معظم الأبيات، ثم العدول عنه إلى ضمير الجمع في المقطع الثالث كدليل على بداية الانقلاب من حال النشوة إلى حال اليأس

والحيرة منذ منتصف القصيدة(28)، وهي كلُّها سمات شخصية تجري في مجاريها الطبيعية مع ما يكفي من اللغة الفردية للسماح لشخصية الفنان بأن تشعر بذاتها بوصفها حضورا، وليس بهلوانية(29)؛ لأنَّ العمل الفني.

حسب شارل لالو. يجب أن يعبر عن شخصية مؤلفه، وأنَّه بقدر ما يكون شخصيا يكون جميلا، أمَّا فقدان الطابع الشخصي أو فقدان الصدق في التعبير، فيكونان لدى القارئ دليلا من دلائل القبح(30) كم لا يجب أن ننفي –بهذا الصدد – حضور عنصر المتلقي بشكل من الأشكال، فالقراءة الواعية، وقبلها الكتابة الفنية تضع في حسبانها عامل المتلقي لأنَّ علاقة الرسالة أو النّص الأدبي بالقارئ لا تقل عن علاقتها بالكاتب،وبذلك يتجه النَص الأدبي المعاصر إلى متلقٍ أو قارئ أولي وافتراضي ومجهول ضمنيا إلى كل من يَعرف كيف يقرأ.

وهذا التعميم للجمهور هو إحدى نتائج الكتابة المثيرة، وهذا هو السبب في أنَّ المؤلفين الذين لا يبالون بقرائهم،ويستخفون بجمهورهم الحاضر يظلون يتكلمون مع قرائهم، وكأنهم جماعة سرية يتم نقل أفكارهم بصورة ضبابية، فإمكانية انفتاح النص علي قراءات متعددة هو النظير الجدلي للاستقلال الدلالي للنص(31).

وليس أدل على ذلك ما أقرَّته الشعريات الغربية الحديثة عند" تازفيان تودوروف"، و"رومان ياكبسون" وغيرهما ممن أقرُّوا بضرورة وجود صورة للقارئ ماثلة في الكتابة الفنية، وخصوصا عندما يكون القارئ في وضع الشخصية، أو في وضع المتلقي المسْرُود له، فالقارئ المعاصر ليس إلا هذا الشخص الذي يستهلك وفق قدرات لغوية وفنية خاصة نصًا أدبيا ما: إمَّا للتعلم أو الإفادة، وإمَّا ابتغاء التلذذ والتمتع(32)، وتتعدى مستويات القراءة المعاصرة الموجهة إلى المتلقي من مستوى القراءة البسيطة الواصفة لحال المُبدع أو الموجهة للمتلقي نحو موضوع ما كما ورد عند المبدعين القدامى أمثال الفحل "امرئ القيس" عندما قال:

وَلَيل كَموجِ البَحْرِ أرْخَى سُدُولَهُ عَليَّ بِأنْـــواعِ الهُمُـــومِ لِيَبْتَـلِي

أو قَول المتَنبي:

وَزائِرَتي كأنَّ بِهَا حَيـــــــاءً فَليسَ تَزُورُ إلا فِي الظـــــلامِ

أو في الحالة الثانية كقول البحتري:

أتاك الرَّبيعُ الطلقُ يختال ضاحِكاً مِنَ الحُسْنِ حَتَّى كَادَ أنْ يَتَكلمَا

أو قوله:

يَا مَنْ رَأى البركةَ الحَسْنَاءَ رؤيتها والآنسات إذا لاحَتْ مَغانِيهَـا

إلى مستو فنيَ مُنفتح يدرك من خلاله المؤلف أنَّ هذا النَّص لن يؤل وفق رغباته هو، بل وَفق إستراتيجية مُعقدة من التفاعلات التي تستوعب داخلها القرَّاء بمؤهلاتهم اللسانية، بوصفها موروثا فنيا ونقديا وإنسانيا(33)، وهذه الإستراتيجية المعقدة هي صورة خاصة العالم الخارجي، أو المرجع المعرفي الذي يحيط بعالم النَّص الأدبي وهو ما يحيلنا بالضرورة إلى الكلام على العنصر الثالث في ثلاثية القراءة المعرفية الخارجية، ألا وهو طبيعة المرجع الذي تحيل إليه القراءة المعاصرة، وهي بالضرورة ووفق المعطيات النقدية، والفنية، الإنسانية المعاصرة عالم شامل تحيل إليه النصوص المعاصرة ؛ عالم ينمو، ويكبر، ويضمحل داخل نسيج الأكوان الدلالية، فكل شيء يوجد داخل النَّص لأنه بؤرة للتمثيل، والتصوير،وسند لمنطق الإحالات مما يمنح الكون الدلالي انسجامه وتناظره، ولأنَّ عناصر النَّص تهاجر نحو أقاليم أخرى بحكم التجاور والإحالة الرمزية، والتذكر، والتلميح، وكلها وسائل كشف سحرية للعالم الخارجي(34) .

ورغم هذا التفسير التجريدي لعالم المادة خارج النص، فإنَّ حضور هذا العالم الأخير –العالم الحقيقي– ضروري وفي ذلك يرى "رومان جاكبسون" أنَّ الإحالة الخاصة (التجريدية) لعالم الكون الخارجي لا تلغي الإحالة للعالم الحقيقي المجسد بالقوة، بل إنَّ انشطار وانقسام هذا العالم في جوانب لا يمكن قولها قولا وصفيا مباشرا، بل يُلمح إليها فقط بفضل قيم الإحالة في التعبيرات الإستعارية، والرمزية على العموم(35)، مما يمنح هذه النصوص التي تتحدى طرائقنا المقبولة منطقيا في الكلام والإدراك الحسي، والاعتقاد فهما ووعيا جدليا أكبر للعالم الخارجي(36)، فالجمع بين الأسس المادية (المرجعية) والأسس الصورية التي تمثلها الأعراف الاجتماعية، والثقافية والإنسانية في بوتقة اللغة التي تحقق شروط تداولية خاصة تمكن من إنتاج نصٍ منفتحٍ ضمن إطار تلقي مقبول بين المرسل والمتلقي(37) .

النص وثنائية القراءة والتلقي:

من بديهيات التفكير النقدي المعاصر استقلالية القارئ عن النَص أثناء المقاربة النقدية وهذه الاستقلالية تقلص من هامش سيطرة النَص على القارئ، فالقراءة في حدّ ذاتها مُحصلة نتاج تفاعل بين العناصر النَصية المتضمنة بالضرورة داخل النص، ووراءها الذات المبدعة التي تلعب دورا هاما في رسم معالمه، وذات القارئ بجُمُولتها الثقافية والنفسية، وقدراتها الفنية، مما يتيح كثمرة لهذا التزاوج تحصيل خبرة جمالية جديدة مصحوبة بنوع من المتعة والمعرفة التي تساهم في إحداث تغير ما في وعي القارئ(38)، وهي مُحصلة جمالية يمكن حصرها في ثلاثة أوجه رئيسة:

أولها: حدوث المشاركة أو المعايشة بين القارئ وعالم النص، وهذه المشاركة يغلب عليها الطابع الوجداني، وخاصة فيما يتعلق بالشعر، فالمشاركة الوجدانية مُتحققة على الدوام في قراءة الأعمال الأدبية الجادة ((. . . لأنها تعبر أفضل من غيرها من خلال التجربة الفردية عن احباطات تجد صداها لدى عدد كبير من أفراد المجتمع. . .))(39) ومن أبرز وأهم صور المشاركة عند القارئ الوصول إلى تقمص الشيء أو الشخصية المتحدثِ عنها، فتصبح مختلف المشاعر والعواطف الواردة بالنَص الأدبي صورا تتم معايشتها على نحو تلقائي وعلى أنها تتعلق بالقارئ، وتتم المعايشة مع مواضيع النَص المجردة والشعور بها كما لو كانت توجد لديها روح ونفس خاصة بها(40).

ثانيا: الوصول إلى مرحلة الإدراك والإفادة، وتتضح قوة الإدراك والفهم من خلال النَص الأدبي الذي يعيد تشكيل العالم تشكيلا خاصا في شكل تجارب فنية موحدة نابعة من إحساس عميق من قبل المبدع، فقوة الإدراك عند المبدع تتحول، وتترجم في صور ونماذج، وعوالم تمثيلية ترتبط بذهن، وقلب، وذوق المتلقي، لتتحول إلى إفادة ما عنده تزداد، وتقوى، وتتعمق وفق إدراك المبدع لعالمه، وإتقانه لطرق، ومداخل نقل هذا الإدراك إلى المتلقي، وهي الفكرة التي تترسخ في المبدأ الذي يرى أنَ ازدياد تجاربنا في الحياة عمقا، ووعيا يزيدنا قدرة على تشكيل تجارب جديدة تنطوي على فائدة لنا ولمن حولنا(41).

ثالثا: المتعة أو اللذة الجمالية؛ والمتعة الجمالية في النَص الأدبي هي ثمرة من ثمرات التلقي المبني على قراءة واعية للنَص الأدبي، وعادةً ما تكون عملية إشباع حِسّي من خلال فهم، وإدراك، ومعايشة، وتقمص العمل الأدبي، وبها يتحول المتلقّي والعمل الفني معا إلى شيء واحد دون الشعور بالانفصال بين الذات والموضوع، ولذلك فإنّ المتعة الجمالية هي لذة لا موضوع لها سوى العمل الفني ذاته(42) .

خاتمة:

يتضح لنا أنَ القراءة المعاصرة للنَص الأدبي تتطلب حضور عوامل أساسية في عملية التلقي الجمالي؛ هذه العناصر التي تستحضر ثلاثية لغوية تتعلق بعالم الشكل الخارجي وعالم المضمون ضمن علاقة منطقية ومرجعية تبرر ارتباط الشكل بالمضمون وفق معطيات تأويلية، وشروط تداولية خاصة بظروف المرسل والمتلقي، كما تستحضر ثلاثية غير لغوية تتعلق بالخبرات والمعارف الخارجية للنَص، والتي تتشكل من خلال مكونات لغوية بداخله، وهي عناصر: المبدع، والقارئ، والمرجع الذي تحيل إليه بوصفه موضوعا خاصا، يتم ترجمته في أشكال فنية، ووسائل لغوية عديدة تعتمد على مستوى المبدع ذاته، لنصل إلى مرحلة التلقي الجمالي الذي يبرز من خلال ثلاثية المشاركة، والإفادة، والمتعة، وهي خَبرات فنية، ونفسية، ومادية. . . تتمظهر في سلوك ووعي المتلقي بدرجات متفاوتة، وبالتركيز على هذه الثلاثيات تكتسب القراءة النقدية المعاصرة شرعية ومرد ودية في ظل الحراك النقدي المعاصر الذي يحاول الانتقال من الفكر النقدي الفني إلى فكر آخر يرتبط بسياقات فلسفية وميتافيزيقية، وهي في الحقيقة وسائط وأدوات فكرية مساعدة وليست غايات للقراءة الأدبية.

هوامش البحث:

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، **نظرية القراءة**، دار الغرب، (بط)، وهران، 2003م الجزائر، ص14.

2- المرجع نفسه: ص19.

3- ينظر: حميد لحميداني، **الفكر النقدي الأدبي المعاصر**، مشروع البحث النقدي، ط1 فاس، 2009 م، المغرب، ص177.
4- ينظر: عبد الملك مرتاض، **نظرية القراءة**، ص29.
5- المرجع السابق: ص188.
6- المرجع السابق: ص88.
7- رولان بارط: **لذة النص**، (ت) منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2 حلب، 2002م، سوريا، ص27.
8- ينظر: عبد الملك مرتاض، **نظرية القراءة**، ص147.
9- ينظر: الأزهر الزناد، **نسيج النص**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت، 1993م، المغرب/لبنان، ص 11.
10- ينظر: منذر عياشي، **العلاماتية وعلم النص**، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 2004م، المغرب/لبنان، ص110.
11- ينظر: المرجع السابق، ص15.
12- ينظر: سعيد بنكراد، **السيميائيات والتأويل**، المركز الثقافي العربي، ط1 الدار البيضاء/بيروت، ، 2005 م، المغرب/لبنان، ص189.
13- ينظر: امبرتو ريكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، ط1، (ت) سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت ،2000 م، المغرب/لبنان، ص138.
14- ينظر: المرجع السابق، ص174.
15- ينظر: سعيد الغانمي: **اللغة والخطاب الأدبي عند رواد النقد الغربي المعاصر**، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت، 1993 م المغرب/ لبنان، ص 33.
16- ينظر: عبد القادر رابحي، **النَص والتقعيد**، دار الغرب، ج 1، 2003 الجزائر، ص-ص45-46.
** تسوخ: أي تلينُ، والسَّخَاخُ هي الأرض اللينة.
17- عبد العزيز المقالح: **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، دار طلاس، ط2، دمشق 1985 م، سوريا، ص-ص236-239.
18- ينظر: المرجع نفسه، ص248.
19- المرجع نفسه: ص258.
20- عبد الملك مرتاض: **الظاهر والمختفي**، ديوان المطبوعات الجامعية 2005 م، الجزائر، ص 69.
21- عبد الله الغدامي: **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، ط 1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، 2000 م، المغرب/لبنان ص-ص250-251.
22- ينظر: المرجع نفسه، ص252.

23- ينظر: سعيد الغانمي: **اللغة والخطاب الأدبي**، ص-ص105-106.
24- أمبرتو ريكو: **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، (ت) سعيد بنكراد ص112.
25- رولان بارط: **الدرجة الصفر للكتابة**، (ت) محمد برادة، مطبعة المعارف الجديدة، ط3، الرباط، 1985 م، المغرب، ص13.
26- ينظر: محمد كريم الكواز، **علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات**، منشورات جامعة السابع أبريل، ط1، بنغازي، 1426 هـ، ليبيا، ص-ص 14-143.
27- ينظر: بول ريكور، **نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى**، (ت) سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/بيروت، 2003م، المغرب/ لبنان، ص 61.
28- ينظر: عدنان حسين قاسم، **الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي** دار ابن كثير/مؤسسة علوم القرآن، ط1، عجمان/دمشق 1992م، ص-ص287-296.
29- ينظر: سعيد الغانمي، **اللغة والخطاب الأدبي**، ص296.
30- ينظر: شارل لالو، **مبادئ علم الجمال**، (ت) خليل عزيز شطا، دار الهلال، دمشق،1951 م، سوريا، ص48.
31- ينظر: بول ريكور، **نظرية التأويل**، (ت) سعيد الغانمي، ص-ص63-64.
32- ينظر: عبد الملك مرتاض، **نظرية القراءة**، ص 171.
33- ينظر: أمبرتو ريكو، **التأويل بين السيميائيات والتفكيكية**، (ت) سعيد الغانمي، ص-ص85-86.
34- ينظر: سعيد بنكراد، **السيميائيات والتأويل**، ص170-174
35- ينظر: بول ريكور: **نظرية التأويل**، (ت) سعيد الغانمي، ص 71.
36- ينظر: سعيد الغانمي، **اللغة والخطاب الأدبي**، ص108.
37- ينظر: محمد مفتاح، **مجهول البيان**، دار توبقال، ط 1، الدار البيضاء 1990م، المغرب، ص-ص 111-112.
38- ينظر: حميد لحميداني، **الفكر النقدي الأدبي المعاصر**، ص190.
39- المرجع نفسه: ص 96.
40- ينظر: شاكر عبد الحميد، **التفضيل الجمالي**، عالم المعرفة، ع 267، م/أ/ث/ ف، 2001م، الكويت، ص35.
41- علي خذري: **نقد الشعر (مقاربة لأوليات النقد الجزائري الحديث)**، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 1، 1998م، الجزائر، ص 112.
42- ينظر: المرجع السابق، ص 40.