المحاضرة (10)

جماليات التلقي:

المؤلّفُ ومفسروه:

ترتبط قضايا النص ارتباطا وثيقا بقضايا النقد؛ لأن إغفال الحديث عن أحدهما يعد مَساساً بالعملية الأدبية والنقدية، فقضايا النص الأدبي هي قضايا النقد، والعلاقة التي تربط بين نوعي النص (النقدي والإبداعي) هي "العلاقة التبعية؛ أي التلازم في الحضور والغياب"[1]، فالنص لا ينتج من فراغ وفي القراءة النقدية يوجد تعامل حميم، نحو وضع هذا النص الإبداعي في مهب الجماليات البالغة التنوع لدى القارئ النموذجي المفترض، بوصفه كائناً متذوقا بامتياز، وعندما لا يتوقف هذا الأخير عند حدود التفسير المتوقع للنص فإنما هو يرشح نفسه لاكتشافه من شرفة تجربته الخاصة، ليكون مستعداً للتّحرُّر من التقليد النقدي[2]، واهبا نفسه إلى حريات التأويل وجمالياته التي تتجاوز التخوم وتستعصي على الوصف والتوقع، ولأن التأويل هو ما يمنح النص طبيعته المنطوية على لا نهائيات المعنى التي تتجاوز الحدود، –على اعتبار المعنى ما هو سوى التفسير المباشر للنص–، لا يمكننا إغفال عنصر ضروري لابد من ذكره وعدم إسقاطه ألا وهو الذات المبدعة، لسبب مرتبط بفعل القراءة، هو تحريض النصّ للقارئ الحقيقي وللقارئ النموذجي (الضمني) على ضرورة صياغة فرضيات تدور حول مقاصد المؤلف النموذجي (الضمني)، لا مقاصد المؤلف الملموس (الواقعي)، إذ "يختلف المؤلف الضمني عن المؤلف الفعلي في أنه فقط موجود في عمل معين، ويساويه في الامتداد"[3]، ولكي يُفهم النصُّ على القارئ أن يتعرف على قصده، كـ "مسؤول عن تشكيل قارئه النموذجي ... وذلك من خلال مجموعة من الاستراتيجيات النصية"[4]، ليكون معه المؤلف النموذجي (الضمني)، والقارئ النموذجي (الضمني)، بناءين تأويليين يشتركان في دائرية التأويل برمته.

كما أنَّ "الإبدال ليس مجرد استجابة لشرائط خارجية ولا انبثاقا حتميا عنها ولا نسقا للانتظارات، إنه فعل الذات الكاتبة"[5]، وهذا الفعل مرتبط بالقصدية (L'intentionnalité) التي هي مقوّم من مقوّمات النص الحاملة لـ "قواعد التعرف المتضمنة في المعنى المقصود"[6]، والمتحققة في العمل الأدبي الذي هو نتاج علاقة تفاعلية بين النص والقارئ، تحاول استخلاص المعنى المقصود بخلق حوار بين تشكلات

النص الماضية وترهينات القارئ بين ذخيرة النص، والمخزون المعرفي القبلي للقارئ، كل هذا يتم في إطار جدلية السؤال والجواب المستمر والمتجدد عبر السيرورة التاريخية، وهذا المؤلف لا يكتب له البقاء في "تقليد التجربة الجمالية لا بالأسئلة الخالدة، ولا بالأجوبة الدائمة، وإنما بفضل التوتر المفتوح قليلا أو كثيرا بين سؤال وجواب، مُشكل وحل، يمكن أن يستدعي فهما جديدا وأن يطلق من جديد حوار الحاضر بالماضي"[7]، هذا التوتر القرائي يتحقق بفعل التركيب الذي هو المسؤول الأول عن تحرير المعاني وتوليد الإيحاءات وتنشيط القوة الاستيهامية للكتابة، قصد حياكة نسيج نصي تتشكل خيوطه وتنعقد بفعل القراءة المُتحقّقِ وفق نظام ممنهج.

كلُّ هذا لماذا؟ لأن كل مبدع لديه غاية محددة في إبداعه يسعى بكل جهد لبلوغها، وتبليغها إلى متلقيه من أجل توصيل رسالته بوضوح، فهو "لا يتكلم إلاَّ إذا كان لكلامه قصد"[8]، ونحن لا نستطيع أن نعتبر أو نكتشف قصديته إذا لم نذهب به إلى آفاق التأويل للوصول بمخيلة القراء والمتلقين إلى العوالم والدلالات غير المتوقعة، التي تشكّل الاختراق الجمالي في التعبير الأدبي ، لتكون القصدية من جهة القارئ الضمني هي "الحكم على القيمة الأخلاقية لعمل ما"[9]، لأن صورتي كلا من المؤلف الضمني والقارئ الضمني تتشكلان تدريجيا حينما يقرأ عمل أدبي ما !

ليكون السؤال الأساسي المطروح: هل النموذج الذي يبدعه القارئ للنص هو النموذج الذي يتنبأ به المؤلف أو يقصده؟

وهل صحيح أنَّ عملية القراءة تعدُّ ضربا من ضروب فتح الأفق اللامتناهي أمام النص لكي يتحقق متعدداً بقدر ما تنشط مخيلة القارئ في اكتشاف غنى الدلالات المتوقعة فيه؟

- **آليات الكتابة: بين فعل القراءة وأسئلة الذات وتعدد المعنى:**

ثلاثية المؤلف / النص / الناقد، يقابلها: (القصد / الأثر الأدبي / التفسير) والعلاقة بينهما إشكالية تطرح أسئلة مهمة مفادها: هل ينبغي في النص الإبداعي البحث عن قصد المؤلف؟ أم هل ينبغي البحث عن منطوق النص بصرف النظر عن مقاصد كاتبه؟

وهل طبيعة العلاقة بين فكر المؤلف أو قصديته، وبين الإطار اللغوي (الوسيط) الذي يتم فيه التعبير لخلق النصّ، يتحكم فيها قارئ نموذجي لم يوجد بعدُ؟

1-قراءة النص: من القصدية إلى المُحصّلة:

إنَّ العلاقة بين القراءة والكتابة علاقة حوارية؛ بمعنى أنها علاقة تسمح لنا بتوارد الأسئلة، وإبراز الإشكاليات وتلمُّسُ المقاصد والغايات، لتكون معه المحصلة النهائية إحراز تكامل بين القراءة والكتابة بطريقة متناغمة، والنصَّ الإبداعي عامة والروائي خاصة مُحكم بمقتضى هذه المعاني المُضمنة فيه؛ أي بمقتضى الجديد الذي يقدّمه، لأن طرق استنطاقه المتعددة أثناء القراءة والتحليل قد "تُنتج فائضا من الإمكانات التي تبقى احتمالية، باعتبارها تقابل ما هو حقيقي"[10]، وهذا ما يفاجئنا كونه يحيل على أبعد من ظاهر العلامة، والعلاقات بين العلامات التي يشكّل النص نظامها الخاص هي علاقات لا تُنتج إلاَّ ظاهر المعنى، لكنها تُخرج المكنون من أصدافه إلى ذهن المتلقّي، الذي يرتبط بـ "الفضاء التفاضلي الذي يكثف سلسلة لا متناهية من التأويلات"[11]، ومن بين هذه التأويلات الممكنة تتجسد فاعلية القارئ في صياغة فرضية عند ممارسة فعل القراءة الذي يصبح الأمر معه هنا متعلقا بشيئين اثنين، هما: الاختيار والفهم فتتبع منظومة النص الدلائلية -بعد اختياره، وفهم طرق إنتاجه كما يُقدَّم على مستوى الكتابة- مهمة القارئ، في حين يرتبط فهم النصّ هنا بمسألة إدراك أو محاولة إدراك أسسها، واستخراج تراكباتها ومعادلاتها، باستثمار قدرات القارئ الايجابي الخاصة، انطلاقا من مقصد النص المرتبطة بالمبدعين الذين "لا تنفذ حيلهم، ولا تتوقف جهودهم التلقائية المقصودة في تشكيل هذه الصور، وإن تفانوا فيما بينهم في كفاءة إنتاجها، ودرجة فعاليتها الجمالية بمقدار ما يقدمون في أعمالهم من خمائر الخبرة بالحياة، وركائز المعرفة بقوانينها"[12]، التي تفرضه إستراتيجية نصية صيغت هي ذاتها لجر هذا القارئ إلى مسألة لا نهائية للأثر لتتموقع هنا الذات التي تقرأ في كتابة الذات التي تَكتُبُ، باعتبار أن "سمة الترجرج هي حركة الذات المُخلخلة [منزوعة المركز]، واستجابة إلى كون الذات مصنَّفة، فإنها تكتب نفسها في سرد يفسّر الثنائيات الآتية: طائفة / طبقة ومنزلة / موقع، وهوية / قالب"[13]، ومن الذات القارئة إلى الذات الكاتبة ثمة كلمات تقف كبوابة بين القراءة والكتابة، لتَجَسُّدِها كمانح لمكان ما في حقل الكتابة العام.

يساهم كل من القارئ والكاتب، الأول في استماع محايد، والثاني في كلام محايد، يودان معا توقيفهما، ليفسحا المجال لتعبيرٍ يُفهمُ ويُسمعُ بشكل أوضح فالمبدع "يُعبّر عن نفسه ضد كلام، وبفضل كلام محدود لا ينقطع، كلام لا بداية له ولا نهاية، ضد ولع الجمهور، ضد الفضول الشارد الذي لا يقر له قرار"[14] والقارئ - كعون للتلقي يُوَجَّهُ الخطابُ المكتوبُ إليه - "مفهومٌ أساسيٌّ مستخدم في تحليل شروط تلقّي الأثر"[15]، ليصبح حضورهما حتمية ضرورية، فـ"لا وجود لأدب من غير قارئ، ولا وجود لقارئ من

غير أدب"[16]، والعلاقة بينهما قران منتج جدلي ومُعقَّد يسمح باستحضار عدة مستويات عند القراءة، وارتباط كل فعالية بالأخرى وثيق جدا يجعل "من مستلزمات هذا الارتباط أن يصار إلى مضاعفة القراءة والكتابة"[17]، لتحقيق الفعالية المختزنة داخل كل فعل من هذين الفعلين: فعل الكتابة / فعل القراءة، والنصُّ بوصفه مادة علائقية يَهِبُ نفسه لموقع القراءة، لأن "القراءة لا تنفك تدور في فلك الكتابة، بل هي كتابة ولكن بطريقة أخرى"[18] تُخلق من قبل القارئ بعد كل قراءة جديدة كشحنة متوهجة و"الكتابة لا تنفك بدورها تدور في فلك القراءة، بل هي قراءة ولكن بطريقة أخرى"[19] متعددة ومتجددة بتعدد وتجدّد قرائها.

لتكون مهمةُ القارئ النموذجي (الضمني) خلقَ توافق مع قيم المؤلف النموذجي (الضمني)، هذه القيم تُحدِّدُ جوهريا معنى العمل ككل، وهذا معناه خضوع المتلقي لـ"مؤلف نموذجي، يُعِدُّ إستراتيجية [خطابية] عنها يفيض النصُّ، وإليها يستند القارئ النموذجي"[20] الذي يؤدي وظيفة مؤول مثالي للنص عند تموضعه في مكان ما من هذا التأويل، فالقارئ الضمني يختلف عن القارئ الفعلي في أن العمل هو الذي يكونه، كما أنه يؤدي بمعنى ما وظيفة مؤول مثالي للعمل، فهو "المنقوش أو المنحوت في النص"[21]، كقالب أعده المؤلف ليصُبَّ فيه القارئ، أو كما يقول هورثون: كأنه حلّة سوف يرتديها القارئ الفعلي كما أنَّ هذا الخطاب قد يرتبط ارتباطا وثيقا "بقارئ لا يُذعِنُ دائما لأهواء المؤلّف النموذجي"[22]، فهذا القارئ لا يأتي إلى النص خالي الذهن يبحث عن معنى مودَع فيه في استقلال عن محافل التلقي، بل يرى في فعل القراءة تحيين لفعل قارئٍ ينحو في اتجاه التفردن، وسط عدة قراء محتملين تتعدد بهم دلالات النص بتعدد قراءاتهم، لتحقيق مسعى هام هو "بناء مشروعية التأويل من صلب النص والخروج به إلى آفاق رحبة تؤكد موقع المؤول في العملية التواصلية بينه وبين النص"[23]، وهذا يجعل القارئ مشاركا فاعلا، وركيزة هامة في صنع النص ومساهما في تحرير القراءة من أسر المعنى النهائي والقصدي، بفتح المجال واسعا نحو معانقة آفاق مفتوحة على تعددية المعاني المحتملة واللا نهائية ليكون إعلان ميلاد القارئ النموذجي مؤشرا صريحا على تحول مسار الممارسة النقدية.

1 -1- جهودات مدرسة كونستانس النقدية:

برزت مدرسة كونستانس (Ecole de Constance) من خلال أعمال رائديها: **ولفغانغ آيزر (W. Iser) وهانز روبرت ياوس (H. R. Jauss)** فهُمَا أتاحا للقارئ فرصة تحريره من سلطة وسطوة

المؤلف، كما حرّرُوا القراءَة من أسْرِ المعنى النهائي والقصدي، وفتحوا المجال واسعا نحو معانقة آفاق مفتوحة على تعددية المعاني المحتملة واللا نهائية.

حاول كل من قطبي المدرسة بناء نظرية جمالية متكاملة، تتيح للقارئ فرصة تحريره من سطوة وسلطة المؤلف، بمنحه "القدرة على انتزاع الأعمال الفنية من الماضي عن طريق التفسيرات الجديدة، وترجمتها إلى حاضر جديد، وجعل التجارب المختزنة في الماضي سهلة المنال مرة أخرى"[24]، لتُعيد بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية، من حيث تكونها عبر الزمن / التاريخ، وطرق اشتغال القراءة، ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص، لأنها كنظرية جمالية في التلقي تتشكل عبر صيرورة تاريخية، هي صيرورة القراءة* ذاتها.

اهتمام جمالية التلقي كنظرية انصب على القارئ كذات، بفتحه أفقا جديدا في الممارسة النقدية، باهتمامها بالعلاقة التفاعلية المبرمة بين النص والقارئ و" مدار [اهتمامها] ليس هو القارئ كذات متلقية مستقلة عن محافل الظاهرة الأدبية الأخرى، بل كسيرورة تلقٍ مرتبطة بالنص خاصة ومنفعلة به"[25]، لأنها لا تنظر إلى العلاقة بينهما بوصفها علاقة تشير في اتجاه واحد، تتم عبره عملية الاستقبال عندما يفك القارئ سَنَنَ النصّ، بل تنظر إلى عملية القراءة كفعل يسير في اتجاهين، من النصّ إلى القارئ، ومن القارئ إلى النصّ في إطار علاقة تفاعلية.

ليكون السؤال المطروح:

كيف يسهم الجمهور المضمر في العمل في مقروئية العمل؟ وما هي الطرائق التي يُسهِمُ فيها الجمهور المضمر في مقروئية عمل ما؟ هل هي مسألة تحليلية؟ أم مسألة تأويلية؟

القراءة تؤدي دائما إلى علاقة جدلية بين إستراتيجية المؤلف النموذجي والقارئ النموذجي، بوصفه صورةَ القارئ كما يتوقعها النص، والذي هو في تصور أقطاب نظرية جمالية التلقي بنية دلالية افتراضية محققة من طرف هؤلاء القراء المتعاقبين عليه، وبالنسبة لهم يمتلك النص قطبين أساسيين: القطب الفني باعتباره حصيلة الممارسة الإبداعية لدى الكاتب، والمرتبط بدوره بجانبين: جانب موضوعي يشير إلى اللغة، وهو المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف، ويتجلى في استخدامه الخاص للغة، وهذا يرتبط بـ "تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف

أو فهم تجربته"[26]، والقطب الجمالي الذي يحيلنا مباشرة إلى التحققات المرصودة من قبل القارئ، وبإمكانه أن يبدأ من أي جانب شاء، مادام كل واحد من هذين الجانبين سيؤدي به إلى فهم الآخر، وكلاهما صالح كنقطة بداية لفهم النص، الذي لا يقوم بجمع "شتات واقع ثابت[فقط]، أو يوهم به دائما"[27]، وإنما يطمح إلى تشكيل قارئه النموذجي الخاص، ومسؤولية حدس هذا القارئ النموذجي تقع على عاتق القارئ الملموس.

هذا القارئ النموذجي يرى أنَّ معنى النص ليس هو المعنى الجاهز، بل القصد هو المعنى الذي ينشأ نتيجة التفاعل بين النص والقارئ؛ إذ "يوجد معنى حقيقي للنص، ولا سلطة للمؤلف مهما كان الذي يريد قوله، فقد كَتَبَ ما كَتَبَ وبعد أن ينشر النص يصبح أداة يستطيع كل واحد أن يفيد منها على طريقته وعلى وفق وسائله"[28]، هذا المعنى تحتضنه قراءات النص، لتتجاوزها إلى قراءة إبداعية مغايرة هي كتابة للقراءة، تنشأُ كحواريةِ "لقاءٍ بين إرادة الكتابة التي تتضمن قوَّة وحركة محوّلة، وإرادة التلقي التي تتضمن كشفا وتنويرا وبحثا عن حقيقة النصّ"[29] المُتجلّى كنظام يستدعي القراءة وينعكس فيها، ولولا هذا لاستعصى إدراكه، واستحال فهمه ولاندثر معناه وغاب حضوره، ولأصبح وجودا من غير شاهد، ومنتوجا من غير إنتاج.

يتجسد هذا " في افتراض استحالة تفسير اشتغال أي نص، بما في ذلك النص غير اللفظي، إلاَ إذا أخذ بالاعتبار –فضلا عن لحظة تكوينه– دور القارئ في فهمه وتحقيقه وتأويله، وكذا الكيفية التي يتصور بها النص صيغ المشاركة هذه"[30]، فالقارئ المعني هنا هو القارئ المثقف الذي ينطلق في تفسيره للنص من وعيه بأفقه، والقادر على توجيه غموض النص وانكساراته، أو ما يسمى فجوات النص، ففي الرواية مثلا "ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر أو في اتجاه غير متوقع، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه، لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة"[31]، وتلك الفراغات مهمتها رسم مسار للقراءة، حين "تضطر القارئ، لأن يكمل البنية [لـ] يُنتج بذلك الموضوع الجمالي"[32]، على اعتبار أنَّ القارئ الفعلي يتحكم فيه مخزونه الثقافي، في حين القارئ الضمني يخلقه النص وبه يرتهن، بصفته مؤهلا لتجريب حدوسات لا نهائية.

1-1-1- فولفغانغ آيزر (W. Iser):

له فضل كبير في تطوير نظرية التلقي، وترسيخ أسسها، منطلقهُ لم يكن فلسفيا تاريخيا كما فعل ياوس، بل ارتكز على مرجعيات متنوعة اعتمدت على مفاهيم الظاهراتية التي تُعِدُّ الذات مصدرا للفهم، وعلم

النفس واللسانيات والأنثروبولوجيا ... والجديد الذي خرج به آيزر هو "إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى، بوساطة فعل الإدراك"[33] وفعل الفهم، لأنها قادرة على إعادة إنتاج النصّ بدورها المتشكل بفعل الإدراك، الذي يعتبر "مستوى حسي يعتمد على الحواس: الشم أو البصر أو السمع أو اللمس، إدراك حسي لشيء مادي موجود في عالم الواقع"[34]، فالتعرف (الإدراك) ببساطة ينطوي على عملية ذهنية تستكنه الطبيعة السيميوطيقية لهذا الشيء، فرغم أنَّ هذا المُدْرَكَ مادي ينتمي إلى عالم الواقع، إلاَّ أنه ذو طبيعة خاصة، إنه علامة؛ أي ينتمي إلى نظام سيميوطيقي والعلامة تعتير شيئا ماديا مزدوج البنية له جانب مادي سمعي، بصري، لمسي وآخر معنوي هو الدلالة، وآلية الفهم كـ "محاولة فك شفرة العلامات، وهو المستوى الأوّلي للتوصل إلى الدلالة"[35]، والذي يعد مستوى صعبا يستلزم درجة تعلُّم كبيرة يقوم من خلالها القارئ بعملية الرد والتعليق وملء الفجوات، لذا قام بابتداع مفهوم إجرائي جديد يقوم بهذه المهمة، أطلق عليه: القارئ الضمني (Lecteur Implicite)، المُستحضَرُ في ذهن المبدع أثناء فعل الكتابة، ككائن تخييلي أنتجه النصُّ، مُهمتُهُ تجسيد "التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى"[36]، فهو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صِيَغِ موقعٍ نصي، يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا، ومعناه تحقق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية، من منطلقه يُصبحُ المعنى بنية يُشيِّدُها المتلقي بتجاوز المعطى اللساني الواحد.

بطرحه هذا عوض آيزر مفهوم أفق الانتظار، أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى ياوس، بمفهومه الجديد: القارئ الضمني، الذي يمنح النصَّ أبعادا جديدة قد لا تكون موجودة فيه، وإنما تُخلقُ من قبله أثناء عملية القراءة، لأنه "يتمتع بقدرات خيالية، شأنه شأن النصّ التخييلي"[37]، وهذا الذي كشفته مقاربات القارئ المتعددة، التي عكست حدا فاصلا بين داخل النص وخارج النص، فهناك قارئ مندرج في النص، وهناك قارئ ملموس ممسك بيديه الكتاب، وذاك القارئ الأول المفترض لا يعدو أن يكون دورا مرصدا للقارئ الثاني، بإمكانه قبوله أو رفضه لأنه "قارئ منتج، دائم البحث عن فجوات في بنية النصّ يملأها"[38]، لذا تركيزه انصب على القارئ النموذجي الذي يختلف عن القارئ التجريبي، كون الأخير هو أنا أو أنت عند قراءة نصا ما، وباستطاعة هذا النوع من القُرَّاء أن يقرأوا النصوص بطرق مختلفة دون التقيد بقانون يحكم فعل القراءة، لأن النصّ قد يستثيرهم بالصدفة، في حين في القراءة ثمة قواعد محددة كلعبة، والقارئ النموذجي هو من يتوق إلى ممارسة هذه اللعبة، وهذا ما جعل آيزر يراهن على القارئ النموذجي، بمحاولة منحه القدرة على منح النص سمة التوافق (التلاؤم) باعتباره بنية من بنيات الفهم

التي يمتلكها، لأنه "يفسر ليس وفقا لمقاصده (ها) وإنما وفقا لإستراتيجية معقدة من التفاعلات التي تتضمن القراء كذلك"[39]، لغرض تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي.

بهذا دعَّم آيزر طرحه النقديّ، والذي ميَّز فيه بين المؤلف الفعلي المُرتهن بالواقع الذي يشير إلى شخص المؤلف الحقيقي، والآخر ضمني تمثله الذات المتحققة من ذلك المؤلف، وبالمقابل كان التمييز بين القارئ الفعلي والقارئ الضمني المتحقق في فعل القراءة، والذي يتولى "الفراغات [...] التي يفترض [...] أن يملأها وهكذا، فهو يوظف نقده الخاص من أجل ملئها"[40]، فالمبدع في لحظة إبداعه يترك في نصه برنامجا يسمح للقارئ الملموس أن يستخلص منه مؤلفا ضمنيا، قد يتطابق أو يتعارض مع القارئ الضمني، الذي يُعبّرُ عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النصّ، وجمالية النص وثراءه المعرفي تَنْظُرُ للقراءة على أساس أنها إستراتيجية كامنة في النص، فهي "تشغل فراغاته وانقطاعاته، وتستثمر مرونته واتساعه الدلالي، وتولد طاقته"[41]، لأنَّ النصَّ بوصفه مادة علائقية لا يُقدّم سوى جوانب مرسومة، مُخللة بفجوات وغيابات وبياضات، تتحقّقُ معه كـ "أشكال جمالية ذات صبغة تشيدية"[42] تَهِبُ نفسها للقارئ الضمني قصد مَوضَعتِهَا في موقع للقراءة.

يرى كذلك أنّ في النص فجوات تُملأ من قبل القارئ، باعتباره "نسيج من الفجوات والشقوق والقفزات والبياضات التي تستدعي فائض معنى يحمله القارئ للنص"[43]، باستناده إلى مقاربة التفاعل بين بنية النص، وبنية الفهم عند القارئ لذا فـ "الفجوة لدى آيزر هي عدم التوافق بين النص والقارئ، وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة"[44].

ولملأ الثغرات والفجوات في النص من قبل القارئ، يقترح لنا آيزر عديد المفاهيم الإجرائية كالسجل / الإستراتيجية / مستويات المعنى / مواقع اللا تحديد.

وطرحه هذا في مفهوم فجوات اللا تحديد يتشابه كثيرا مع ما جاء به إنغاردن الذي صاغ بدوره مفهوم فجوات اللا تحديد ، والفرق بينهما أن إنغاردن رفض النصوص التي تتسم باللا تحديد، في حين آيزر دافع ببراعة وتأكيد عن هاته النصوص، خاصة الحديثة التي تتسم باللا تحديد، لأنها تساعد على برمجة القراءة، و"التحقق الذي تفرضه [فجوات اللا تحديد] على القارئ هو أن معانيه المتخيلة لا يمكنها أبدا أنْ تغطي بشكل تام إمكانات النص"[45]، في ارتباطه بالمعنى الذي يُعيد اكتماله في كل قراءة تأويلية تهدف إلى "ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك، من خلال محاورة بنى النص لسد الفجوات، وتقديم بنية

تأويلية جديدة"[46]، لأن الحوارية المستمرة بين القارئ والنص تمنح هذا الأخير القدرة على الديمومة والخلود، وهذا لا يتحقق إلاّ بتكثير المعنى للوصول إلى لا نهائية المعنى، التي بحسب آيزر قد تكون "تحققات حقيقية، وتحققات زائفة للنص الأدبي"[47]، خاصة وأنّ الزعم بأن نصا ما لا نهاية له، لا يعني أن كل عملية تفسير تستطيع التوصل لنهاية سعيدة.

لذا فملء الفراغات وتوليد الدلالات، وتكملة ما يسمى بمواضع اللا تحديد، لا يتم إلاَّ عبر حصول ذلك، انطلاقا من وعي قرائي، لأنَّ المعنى عند آيزر مشروط بالنص نفسه، ولكن بشكل يتيح للقارئ الضمني نفسه أن يُظهرهُ، إذ جمالية التلقي في بحثها عن المعنى انطلقت منطلقا يرى أن الفهم كعملية يضطلع بها هذا القارئ، الذي يُعدُّ بنية من بنيات النصّ، كون "الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه، وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه"[48]، والنص يحتوي على مرجعياته الخاصة به، والقارئ هو المساهم في بناءها عبر استخلاصه للمعنى كون مهمته "إعادة خلق ذلك السياق الاجتماعي والثقافي نفسه الذي أحدث المشكلات التي عُني بها النص نفسه"[49]، والذات القارئة عند آيزر لا تُعتبر فردا محددا ومتعينا تاريخيا، بل هي مفهوم إجرائي يُنمُّ عن تحول التلقي إلى بنية نصية، نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي، التي تتجاوز التاريخ وفعالياته.

1-1-2- هانز روبرت ياوس (H. R. Jauss):

كان لياوس (Jauss) فضل كبير في وضع الخطوط الموجّهة نحو جمالية للتلقي، بمحاولة إعادة النظر في التاريخ الأدبي من زاوية المتلقي المرتبط أساسا بالعمل الأدبي، الذي هو نتاج علاقة تفاعلية بين النص والقارئ العادي، بخلق حوار بين تشكُّلاتِ النصّ الماضية، وترهينات القارئ بين ذخيرة النص والمخزون المعرفي القبلي للقارئ، والمُتحقّق في إطار جدلية السؤال والجواب المستمر والمتجدد عبر السيرورة التاريخية، لأن أساس وجود الأثر الفني هو جمهور القراء، وتاريخ الأثر هو تاريخ قراءته، وبهذا السبب صَبَّ اهتمامه، وركّز على تجربة القارئ العادي.

العمل الأدبي في طرحه يتميز بقطبين: أحدهما فنّي وهو النص الذي أبدعه المؤلف، باعتباره حصيلة الممارسة الإبداعية، والآخر جمالي يُحيلنا مباشرة إلى التحققات المرصودة والمنجزة من قِبَلِ القارئ، ولكل من النص والقارئ أفق انتظار مخصوص، فـ "تجربة التلقي الجمالية تكمن في ذلك اللقاء الذي يتم بين

الأفقين، وإنّ جودة العمل الفنية مشروطة بالمسافة الجمالية التي تتحدد بمقدار ما ينزاح أفق العمل عن أفق انتظار القارئ" [50]

لتدعيم موقفه النقدي قدَّم لنا ياوس عدة مفاهيم، أصبحت حَجَرَ أساسِ نظريةٍ جديدةٍ في فهمِ الأدبِ، التي في الأصل مُستعارة من مناهج نقدية سابقة لطرحه حيث منحها حياة متوهجة في قُدرات التلقي، لإيمانه الكبير بأنّ "كُلَّ نوع أدبي يفتح أفق انتظار خاص به"[51]، فخرج بمفهوم: أفق الانتظار Horizon (d'attente) الذي يُعَدُّ مفهوما إجرائيا يُطَبَّقُ على تجربة القراء الأوائل لمؤلف ما، وفضاءً تتحقَّقُ من منطلقه عملية بناء المعنى الذي تتم داخله، بتفاعل التاريخ الأدبي والخبرة الجمالية، بفعل الفهم عند القارئ والذي هو؛ أي فعل الفهم "تضحية بالمظهر الحواري المحرك والمفتوح، الذي تقوم عليه العلاقة بين الإنتاج والتلقي"[52]، وأنظمة هذا المفهوم المرجعية ثلاثة: أولها التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص وثانيها شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يُفترض معرفتها، وثالثها التعارض بين اللغة الأدبية (الشعرية)، واللغة العملية: (التعارض بين العالم التخييلي والعالم الواقعي).[53]

مفهوم أفق الانتظار يُعَدُّ استنطاقا لمفهوم الأفق التاريخي لدى غادامير المرتبط أساسا بمنطق السؤال والجواب، لأهميةٍ تكمُنُ في تحقيق علاقة جدلية ومتجددة بين القارئ والنص، وبطرحه هذا أراد ياوس ألاَّ يبقى بناء أفق التوقع رهينا داخل الأدب، بـ "وضع التطور خارج البنية في السلسلة التأريخية للتلقي في تصور جديد لتأريخ الأدب"[54]، **و**هذا يوضح مفهوم تأريخ التلقي بوساطة مفهوم أفق التوقع.

وعملية بناء المعنى على هذا النحو تتم داخل مفهوم أفق الانتظار بتفاعل التاريخ الأدبي، والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند القارئ، وبفعل وبفضل التراكمات التأويلية (أبنية المعنى) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي، وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه، لكن عند مفارقة النص لمعايير أفق التوقع أو الانتظار عند القارئ، تحصل لحظات خيبة تسمى بخيبة أفق الانتظار، مُشيّدة من قِبَلِ القارئ بقياس التغيرات والتبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ، كلحظة من لحظات تأسيس الأفق الجديد فـ"التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق، وتأسيس الأفق الجديد"[55] الذي سيلعب دورا مركزيا في نظرية التلقي، على اعتبار أنَّ النصَّ عند قراءته أو سماعه سيثير في القارئ أفق توقعات مرتبطة في اتصاله بنصوص سابقة، ليخضع أفق التوقع هذا مع توالي القراءات إلى التغير أو التعديل أو التصحيح أو إعادة الإنتاج، و"التغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أمام بنية جنس ما، والتعديل وإعادة الإنتاج يُحددان حدود امتداده"[56]، وهذا ما يطلق عليه

ياوس بمفهوم تغير الأفق، ليبني محله أفقا جديدا تتحرك في ضوئه الانحرافات والانزياحات عما يألفه القارئ، فما يطرأ من تغييرات في الفهم يصب في إطار الخصائص النوعية للأجناس الأدبية بفعل هيمنة القارئ الجديد ودوره الفاعل ليخرج معه بمفهوم إجرائي أخر اصطلح عليه اسم المسافة الجمالية Distance Esthétique، يُقاس كمفهوم بأُفقِ انتظار القارئ والنصّ، بالعودة إلى نوعية العلاقة التي تربط بينهما كالاستجابة والتغيير والخيبة، ويَقْصِدُ به ياوس "المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة"[57]، لأن الطبيعة الفنية لعمل أدبي ما تُحدَّدُ بالمسافة بين أفق التوقعات والعمل وخيبة هذا الأفق، وبين التجارب الجمالية المألوفة سابقا، لارتباط " النص المفرد بسلسلة النصوص السابقة عليه، التي تشكل الجنس الأدبي [و الـ] تابعة لسيرورة متوالية من إقامة الأفق وتعديله"[58]، التي تفرضه وتقتضيه الاستجابة الجديدة للعمل الأدبي.

لنصل مع جهود قطبي مدرسة كونستانس الألمانية إلى نتيجة مفادها أنَّ "كل نص يُتلقى ليُؤولَ، وكل تلقٍ كيفما كان نوعه يرتبط ارتباطا وثيقا بالتأويل"[59] والذي يتجلى كخبرة جمالية مُهمتها: إيقاظ النصوص من سباتها، قصد كشف وميض وقعها، ورؤية غناها، وهذا تُحقّقهُ القراءة كوعي، عندما تُقيمُ علاقة حوارية بين القارئ والنصّ، تسعى من خلاله كممارسة "تشخيص طرائق إنتاج القيم وبيان الآليات، والمواقع النصية المولدة للحظة الرمزية في التلقي"[60]، لأن تشكل النصّ الاستراتيجي لا يتحقق إلاَّ من خلال التكثيف والإخفاء والكبت والنسيان والذي فرضته الحياة النصيّة ذات الطابع التخييلي، من جهة اشتمالها على ثلاثة أفعال وظيفية تهُمُّ الانتقاء، والتركيب، والكشف، فـ "الانتقاء بناء منمذج للأنساق الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية ... [الذي هو] ... تحويل للعناصر المرجعية، وتكثيف لها، وإشعال على حدودها وتقاطعاتها وتمفصلاتها، إضافة إلى جلوها قياسا إلى العناصر والعلاقات المطموسة والمسكوت عنها"[61]، التي يؤسس النص معها حدوده الخاصة داخل التجربة الجمالية، كممارسة حرة / مقيدة، تزاوج بين الإرادة / الرغبة، والقصد / الانتشار...

لهذا السبب فسحت المجال واسعا أمام الذات المستقبلة للدخول في فضاء القراءة والتحليل، بإعادة الاعتبار إلى القارئ كعنصر أساس في عملية التواصل بخروجها بمقاربة نقدية تختلف عن المقاربة البنيوية للمعنى، فالنصّ باعتقاد البنيويين يتضمن معناه في داخله، لأنَّ شكله اللساني يتضمن معناه بنفسه ذلك المعنى ويحتويه، وهذا يعود إلى نظرتهم للنص، على أساس أنه بنية محايثة مكتفية بذاتها؛ أي

أن شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، في حين جمالية التلقي انطلقت منطلقا يرفض فكرة أنّ المعنى كامن في النص الأدبي، وترفض حصر المعنى بالنص، وتميل إلى اعتقاد مطلق يرى بأن القارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى كذات مُتجسدة كسيرورة تلقٍ مرتبطة بالنص.

ليصبح المتلقي مكونا هاما من مكونات النصّ الروائي:

الكاتب ----- النص ----- القارئ

هذه الخطاطة تقدم لنا القارئ في صلته الوثيقة بالنص، ومن منطلقها استمدت نظرية التلقي رؤيتها النقدية الجديدة، بتقديمها بديلا منهجيا، حاول تأسيس أفق مختلف في مجال القراءة والتأويل ضمن حقل النقد.

هوامش المحاضرة:

1)- حسين خمري: سرديات النقد: الخطاب النقدي المعاصر، دار الأمان، الرباط، المغرب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ط1، ص17 .

2)- التقليد النقدي يقصد به كل الاجتهادات التقليدية التي حبستها أنظمة التنظير النقدي العربي الكلاسيكي، التي وكرستها استراتيجيات القراءات المتوارثة من مفاهيم موضوعية النقد الأدبي، تحت ذرائع الإخلاص للنص الأدبي بوصفه بناء قبليا ثابتا، يحيل على السمات النوعية المهيمنة التي ينبغي صونها بالخضوع لمعطيات المعنى فقط دون غيره.

3)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2007، ط1، ص21 .

4)- محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، 2007، ص107 .

5)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، الجزء الرابع، ص141 .

6)- بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص48 .

7)- Hans Robert Jauss: Pour une Esthétique de la Réception, Traduction Claude Maillard, Ed Gallimard, Paris, 1978, Pp 113-114.

8)- محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص96 .

9)- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر:. خليل أحمد خليل، المجلد الثاني، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 2001، ط2، ص692 .

10)- فولغفانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ص79 .

11)- عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، 2005، ط1، ص67.

12)- صلاح فضل: أشكال التخيل: من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص75 .

13)- ج هيو سلقرمان: نصيَّات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002، ط1، ص ص 197 – 198 .

14)- موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر: نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 61.

15)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، 2010، ط1، ص 314 .

16)- منذر عياشي: الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1998، ط1، ص 10 .

17)- المرجع نفسه، ص 05 .

18)- المرجع نفسه، ص 05 .

19)- المرجع نفسه، ص 05 .

20)- أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص12 .

21)- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996، ط1، ص44 .

22)- المرجع نفسه، ص 12 .

23)- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص89 .

24)- المصطفى العمراني: مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي: روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتاب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 18 .

* صيرورة (الكتابة / القراءة) هنا يقصد بها الانتظام الذي يعمل على نقل علاقة إرادة الاستعمال بالموضوع المطروح من مجال التصور إلى مجال التحقق، لتتخذ بذلك طابعا دلاليا.

25)- رشيد بنحدو: «العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر»، عالم الفكر، المجلد 23، عدد 1-2، سبتمبر / أكتوبر 1994، ص472 .

26)- نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005، ط7، ص21 .

27)- محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي: في تمظهرات الشكل السردي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص05 .

28)- المرجع نفسه، ص06 .

29)- أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص19 .

30)- محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، ص89 .

31)- روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، 1994، ط1، ص221 .

32)- المرجع نفسه، ص222 .

33)- أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1993، ص 48 .

34)- سيزا قاسم: القارئ والنص: العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص 12 .

35)- المرجع نفسه، ص 13 .

36)-فولفغانغ آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، تر: أحمد المديني، مجلة آفاق المغربية، عدد 06، 1987، ص 31.

37)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 315.

38)- المرجع نفسه، ص315.

39)- أمبرتو إيكو: حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، سلسلة آفاق علمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006، ص 80.

40)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص 39.

41)- أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، ص 17.

42)- طائع الحداوي: في معنى القراءة: قراءات في تلقي النصوص، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص07.

43)- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص59.

44)- نورثروب فراي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ص 46.

45)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص40.

46)- آيزر: فعل القراءة: نظرية الوقع الجمالي، ص 51.

47)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص40.

48)- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 43.

49)- سوزان روبين سليمان: القارئ في النص: مقالات في الجمهور والتأويل، ص41 .

50)- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 314 .

51)- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ط2، ص25 .

52)- محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2004، ص 153.

53)- ينظر بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 46 .

54)- المرجع نفسه، ص 45 .

55)- المرجع نفسه، ص 47 .

56)- محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 150.

57)- أحمد بوحسن: نظرية التلقي في النقد العربي الحديث: إشكالات وتطبيقات، ص 30.

58)- محمد العمري: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 150.

59)- سعيد يقطين: السرد العربي: مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2012، ط1، ص197.

60)- أحمد فرشوخ: حياة النص: دراسات في السَّرد، ص 18 .

61)- المرجع نفسه، ص ص 26-27 .