

فينومينولوجيا القراءة عند آيزر

Phenomenology of Reading at Iser

عبد الباقي عطاالله¹ ديب حامة²

atallah abdelbaqi¹ Dib hama²

مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب جامعة محمد لامين دباغين سطيف2 الجزائر

Mohamed lamine Debaghine Setif 2 University. Algeria

a.atallah@univ-sètif2.dz¹

dibhama@gmail.com²

تاريخ النشر: 2021/03/30

تاريخ القبول: 2020/10/23

تاريخ الإرسال: 2020/04/20

مَجَلَّةُ إِشْكَالَاتٍ فِي اللُّغَةِ وَالْأَدَبِ

يعد القارئ الركيزة الأساس في الدراسات النقدية المعاصرة، المنضوية تحت ما يعرف اليوم باتجاهات ما بعد البنيوية، باعتباره العنصر الفاعل في العملية الإبداعية، حيث لا يمكن فصله عنها، وذلك راجع لتعالقه مع النص الأدبي، فمن خلال تفاعله مع النصوص تتكشف المعاني الكامنة داخل المساحة النصية، فمن دون القارئ يصبح النص شكلا جامدا لا حياة فيه، ولم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ وإنما يقوم القارئ هو الآخر بممارسة سلطة على النص حتى يستطيع أن يلج إلى عالمه ويشارك في تكملة ما هو غائب في النص.

الكلمات المفتاحية: قارئ، قراءة، فينومينولوجيا، وولف غانغ آيزر.

Abstract: The reader is an essential pillar in critical studies, which fall under what is today known as post structuralism, as it is the active component in the creative process process from which which it cannot be separated from it due to its relationship with the literary text. Through its interaction with texts, the meanings underlying the textual space are revealed. Without the reader, the text becomes a static form that has no life in it. In addition, the text is no longer the one that exercises authority over the reader, but the reader also exercises authority over the text so that he can enter its world and participate in completing what is absent in the text.

Key Words: The reader - Reading - Phenomenology - Wolf Gang Iser



عبد الباقي عطاالله. ¹a.atallah@univ-sètif2.dz

توطئة

شهدت الساحة النقدية المعاصرة زحما غير مسبوق فيما يخص تنوع المناهج النقدية وتعدد النظريات الرامية إلى مقارنة النصوص، باختلاف إجراءاتها وآلياتها التحليلية. والمتتبع لحركة الفكر النقدي، يجد أنه قد مر بمراحل تظهرت في عدة اتجاهات (السياقية، النسقية، ما بعد النسقية)، هذه الأخيرة التي قلبت موازين المعادلة النقدية وركزت على المتلقي، حيث يعدّ التلقي الأدبي من أهم انشغالات الدراسات الأدبية، وخاصة منذ سبعينيات هذا القرن، فقد أصبح موضوع التلقي محورا أساسيا من محاور الدراسة النقدية حاليا، بالرغم من أنّ قضية التلقي رافقت حركة الإبداع منذ القدم، إلا أنّ التنظير لها لم يبد إلا مؤخرا نتيجة عوامل تاريخية وواجتماعية وسياسية، وعلى أساس إعادة الاعتبار للقارئ ظهرت جمالية التلقي الألمانية بعدما تناسته المناهج السياقية والنسقية حيث أصبح المتلقي يشكل بؤرة لافت في المناهج ما بعد النسقية، هذا الأخير الذي تناسته المناهج حيث أصبح هذا القارئ يشكل البؤرة النقدية اللافتة للانتباه في المناهج ما بعد نسقية، وهذا التغيير قلب موازين العملية النقدية برُمّتها، وفتح المجال واسعا لإرساء دعائم تأريخ جديد للعمل الأدبي مع هانز روبرت يابوس، والتأسيس لآليات قراءة جديدة للعمل الأدبي مع وولف غانغ آيزر. ماهي المقولات الإجرائية التي استلهمت نظرية التلقي من الفلسفة الظاهرية مع هوسرل والفلسفة التأويلية مع كل من غادامير وهيدغر؟ وهل تبلورت نتائج هذه المساهمة في إضفاء تلك القيمة المرجوة للقارئ، أم لا تعدو كونها مجرد استراتيجية جاءت لتمارس قفزة إبستيمولوجية في مضمار النقد؟

فينومينولوجيا القراءة عند آيزر

تعد مدرسة كونستانس الألمانية رؤية نقدية جديدة في التركيز على أهمية القارئ ودوره البارز في التفاعل مع النصوص، فنظرية التلقي لم تكن ضد أية مقارنة من المقاربات النقدية الحديثة كالشكلانية والبنوية والتفكيكية ...

"ولقد نشأت نظريات القراءة والتلقي والتأويل استكمالا للجوانب التي أهملتها البنيوية باعتمادها على المحايدة النصية، وتجاهلها للظروف الاجتماعية والتاريخية عن حدود النص فهدها الأسمى وضع العملية الإبداعية في دائرة التواصل الإنساني بالنظر إلى طبيعتها وبنقل مركز الثقل من استراتيجية التحليل من جانب المؤلف - النص، إلى جانب النص - القارئ"¹. أي أنّ

المناهج النقدية المعاصرة قلبت موازين المعادلة: مؤلف ← نص، إلى المعادلة البنيوية التي تعطي أهمية بالغة للنص: نص ← قارئ. وخلال مرحلة ما بعد البنيوية انبثقت عدة مناهج أشارت للقارئ مسلطة الضوء عليه وجعلته الركن الأساسي في دراساتها الأدبية باعتباره مساهما في دينامية النص الأدبي.

كما يعدّ ياكوس Jauss أول من اهتم بالقارئ في المدرسة الألمانية، وذلك في مشروعه الجمالي - جمالية للتلقي أو نحو جمالية للتلقي - من خلال جملة من المفاهيم والإجراءات؛ كمفهوم (أفق التوقع والمسافة الجمالية واندماج الآفاق)، إذ تتعلق كل المفاهيم التي جاء بها ياكوس بالقارئ. كما انتحى آيزر Iser منحى مغايرا نوعا ما من فلسفة ياكوس التي أعادت الاعتبار للتاريخ الأدبي عن طريق مفهوم أفق التوقع، فأيزر حاول شرح أبعاد القراءة وآليات الفهم عند ذلك القارئ أو المتلقي للنص الأدبي، والمتتبع في هذا المجال يلاحظ أن نظرية التلقي مرتبطة بالظاهراتية، لأنّ أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية - عن طريق أعلامها هوسرل ورومان انغاردن - قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم ومحاور إجرائية، ولقد تأثر آيزر أشد التأثر بالتيار الفينومينولوجي، وهذا ما سنركز عليه في هذه الورقة البحثية، من خلال المفاهيم والأسس النظرية التي جاء بها آيزر.

1/ الفينومينولوجيا والمفاهيم المؤثرة في نظرية التلقي:

1-1 - الفينومينولوجيا: Phénoménologie

يرتبط اسم الفلسفة الفينومينولوجية بالفيلسوف الألماني إدموند هوسرل Husserl Edmund الذي بشر بها في ألمانيا، ثم ذاع صيتها في بقية الدول الغربية، كون هوسرل بلور نظريته على افتراض أنّ معرفة العالم لا تأتي بتحليل الأشياء خارج الذات، وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، بتحليل الوعي، أي العلم الذي يدرس خبرة الوعي يمكن القول إنّ المشروع الفينومينولوجي، الذي يبحث في ثنائية الذات / الموضوع، كان إحدى المرتكزات النظرية والفلسفية التي تأسست عليها نظرية القراءة فيما بعد وظهرت ضمنه أطروحة (ظواهرية القراءة) يقول أحمد أبو حسن: "ولعل هذا ما دفع جورج بوليه ... إلى طرح الصعوبات النظرية والفلسفية التي تثيرها نظرية التلقي، ويرى بأنّ فهم هذه النظرية مرتبط أساسا بالمقاربة

الظواهرية التي اهتمت بتداخل الذات والموضوع، أو بشئانية القارئ والنص² وقد صاغ هوسرل مفهومين مؤسسين للنظرية الجمالية وطورهما من بعده الناقد انغاردن وهما:

1-1-1- مفهوم التعالي: Transendance " ويقصد به هوسرل أنّ المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي أنّ إدراك كونه الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية والتفسير الفردي الخالص، حيث أنّ المعنى الموضوعي والخالي من المعطيات السابقة ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، فالمعنى عند هوسرل مرتبط بعمليات الفهم، وهو خلاصة الفهم الفردي الخالص³، أي أنّ مفهوم التعالي هو أنّ المعنى الموضوعي الخالي من المعطى المسبق ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى خالصا وإذا كان هوسرل يحدنا عن ذات متعالية فالمعنى عنده مرتبط بخبرة الوعي وخلاصة الفهم الفردي الخالص. أما انغاردن فقد عدّل مفهوم أستاذه للتعالي ومنحه بعدا إجرائيا بتطبيقه على الأدب، بعدّه ظاهرة تقوم على بنيتين: بنية ثابتة نمطية وهي بنية الفهم Compréhension وأخرى متغيرة مادية وهي بنية النص Texte والأساس الأسلوبى للعمل الأدبي، وبهذا الشكل يتحدد المعنى بنتيجة التفاعل ما بين بنية النص وفعل الفهم⁴. لذلك طبق انغاردن مفهوم التعالي على الأدب، كونه يرى أنّ المعنى يحصل كنتيجة للتفاعل بين النص وفعل الفهم الذي يمتلكه القارئ .

1-1-2: مفهوم القصدية: l'Intentionnalité! هي قدرة العقل على توجيه ذاته نحو أشياء وتمثيلها لأنه يمتلك خاصية التوجه والتمثل، فنحن لا نعتقد فحسب أو نرغب فحسب بل نعتقد بشيء ما أو نرغب بشيء ما ولو كان اعتقادنا غير واقعي أو نرغب فيما لا يوجد. كما تعني الاتجاه نحو موضوع، أي إنّ الوعي يقصد أن يُدخل علاقة مع موضوع ما، ما دام الوعي ليس وعيا خالصا، وما دام الوعي هو دائما وعي بشيء ما، إنّ القصدية هي التي تتيح إمكانية وصول ينشأ مفهوم القصدية من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدى مستبعا المعطيات والتجارب والقيم السابقة، وهذا هو شعار هوسرل العودة إلى الأشياء ذاتها، "إنّ المعنى حسب هذا المفهوم لا يُشكّل من التجربة والمعطيات السابقة، ولا من معايير التفكير الحتمي بل يتشكل من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدى الآني، وفي هذا إلغاء للافتراضات المولدة لعملية الفهم وبناء لنظام معرفي لإدراك الظواهر قوامه الذات، ويقتصر دور القارئ إضافة إلى تميّته الذاتية الآنية

لكشف عناصر العمل الأدبي على جلب قناعات مسبقة، أو خلق سياق به سلسلة من المعتقدات والتوقعات التي يتم من خلالها تقييم مختلف سمات العمل⁵.

لقد حول إنغاردن كذلك مفهوم القصيدة من طابعه المثالي المجرد إلى حقيقة مادية تتحدد إجرائيا من خلال العناصر التي يتشكل منها النص الأدبي، كما جعل عملية الفهم تتأسس ضمن بنية النص الأدبي، وإدراك النص بقصدية إنغاردن قائم على عامل يوجد في ذاته وآخر يوجد خارجه وهو المتلقي.

الفلسفة الظاهرية ركزت على الدور المركزي للإنسان في بناء المعنى بفعل الإدراك، والنقد الفينومينولوجي لا يركز على العمل الأدبي نفسه بل على خبرة القارئ وعلى هذا الأساس كانت هذه الأخيرة تمهيدا لنظرية القراءة.

1-2 - القراءة: Lecture

القراءة في معناها اللغوي: تعني الجمع والضم، سواء في جميع الحروف أو في الكلمة الواحدة أو بجمع الألفاظ في الجملة أو العبارة.

أما في معناها في الاصطلاح " وقبل أن تكون تحليلا لمضمون هي إدراك حسي لرموز الخط وتعرف لها وتذكر لها⁶، في الاصطلاح النقدي المعاصر، نلاحظ هناك كثرة مفاهيمية لمصطلح القراءة فليس من السهل تحديد مفهوم شامل لها، وذلك لتعدد النظريات المهمة بالقراءات الفينومينولوجية والنفسية والتأويلية والشعرية والسوسيونقدية والسيمائية والتواصلية والتفكيكية. ومن البديهي أنّ القراءة النقدية المعاصرة " ليست هي أيضا بالقراءة التقبليّة التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب سلبيًا، اعتقادًا منا أنّ معنى النص قد صيغ نهائيًا وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو أو كما كان نية في ذهن الكاتب⁷. أي أنّ القراءة المعاصرة ليست بالسطحية والبسيطة للنص الأدبي، بل هي " القراءة التي تستوجب التأمل والتحليل والتفكيك لأجزاء النص، وهي الفهم والتفسير، ويرى جوزيف يورت Joseph Jart في كتابه - التلقي في الأدب - " أننا في القراءة نصب ذاتنا على الأثر وأنّ الأثر يصب علينا ذواتا كثيرة فيرتد إلينا كل شيء فيما يشبه الحدس والفهم⁸. أي أنّ القراءة هي تفاعل بين قارئ ومقروء، فتُلمز القارئ على تحليل وتفكيك أجزاء النص حتى يتمكن من فهم معناه وتفسيره.

1-2-1 - مستويات القراءة: ميز تودوروف بين ثلاثة أنواع من القراءة هي:

1-2-2-2- القراءة الإسقاطية: هي معاملة النص كوثيقة لإثبات قضية شخصية أو إجتماعية أو تاريخية، ويتوجب على المتلقي أي يحاول إثبات ما جاء في الوثيقة فيصبح النص هو الشاهد على هذا الإثبات بممارسة ضاغطة من طرف القارئ كما أن هاته القراءة "تنطلق من مفهوم يرى أنّ النص الأدبي هو عملية نقل أو ترجمة تبدأ من شيء أصلي لتحوّله لآخر، ولذا فإنّ مهمة الناقد تتمثل في توجيهنا نحو الطريق المعكوس لاستكمال الدورة والعودة إلى الأصل"⁹. أي أنّ القراءة الإسقاطية ترى النص شيئاً ثانوياً غير أصلي، فهي لا تركز عليه وتنطلق من خارجه.

1-2-3- القراءة التعليقية: وتسمى أيضا بالقراءة الشارحة، فهي تنطلق من الصعوبات التي يثيرها الفهم المباشر لنصوص معينة، ويمكن تعريفها بكونها جزءا داخليا من النص موضوع المناقشة¹⁰. مثلا: نص تكون كلماته وجمله صعبة، لا يتييسر للقارئ العادي فهمها، فالقراءة الشارحة تحاول أن تبسط وتشرح الكلمات المعقدة بكلمات بديلة للمعاني نفسها.

1-2-4- القراءة الشعرية: وهي قراءة النص من خلال شفرته في ضوء سياقه الفني والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة تحطم كل الحواجز بين النصوص ولذلك فإنّ القراءة الشعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر¹¹ أي أنّ القراءة الشعرية هي قراءة جمالية، تنظر إلى الأدب على أنّه شكل جمالي هدفه إحداث المتعة في ذات القارئ.

1-3- القراءة الفينومينولوجية: Lecture Phénoménologique

من أهم نظريات القراءة في الحقل الثقافي الغربي: القراءة الفينومينولوجية مع هوسرل وهابيدغر وغادمير " التي ترى بأنّ القارئ عبارة عن ذات واعية تتفاعل مع النص، وتمنحه وجوده، بمعنى أن الظاهرية تعقد اتصالا إدراكيا وتفاعليا بين الذات والموضوع، فلا ذات بلا موضوع ولا موضوع بلا ذات"¹².

أما هانز جورج غادمير، يرى بأنّ القراءة " تعتمد على الفهم الذي يقوم بإسقاط مفاهيم سياقية تاريخية وأحكام مسبقة على النص لتأتي مرحلة التأويل التي تواجه تلك الأحكام المسبقة بمعطيات النص"¹³. وغادمير Gadamer هو من بلور أفق التوقعات الذي استفاد منه ياوس ووظفه توظيفا إيجابيا في قراءته الجمالية، ولكن بصيغة مفهوم آخر (أفق الانتظار)، ونجد التصور الظاهراتي كذلك عند الفيلسوف الوجودي جون بول سارتر وذلك في كتابه (ما الأدب) حين

يقدم إجابة عن القراءة. "إنّ الأدب في نظر سارتر ليس شيئا في ذاته وإنما هو كيان معطى يتحقق وجوده بفعل القراءة"¹⁴. وهذا يعني أنّ العمل الأدبي يبقى جسدا بلا روح ومجرد خطوط سوداء على الورق في غياب القراءة والقارئ هو الذي يمنحه الروح ليعث من جديد.

2 - العلاقة الديالكتيكية بين القارئ والنص:

2-1- التفاعل بين القارئ والنص:

إنّ الاهتمام بالقارئ كانت بوادره منذ أن نادى رولان بارت Roland Barthes بموت المؤلف، صحيح أنّ البنيوية ركزت على النص وأغلقتة، ولكن في مرحلة الما بعد تجاوزت أفكارها وفتحت النص ما جعل القارئ يلقي العناية والاهتمام بالدراسة من طرف تودوروف Todorov وأمبرطو إيكو Umberto Eco، ومنه فقد جاءت نظريات القراءة في مرحلة ما بعد الحداثة لتعيد الاعتبار للمتلقى بعد أن تسيد المؤلف زمنا طويلا مع علماء النفس ومؤرخي الأدب.

والقارئ في مجمل النظريات الكلاسيكية لم يكن إلا مستهلكا وهو بهذه الصفة يغدو كائنا خارجيا يستقبل العمل كوديعة فقط، يستقبل معناه الواحد وفي ذات الآن يستعيز عن قراءته، بما يوجه إليه لتفسيره كما يستغني عن قراءة النص في معظم الحالات معوضا إياها بقراءة غيره لها وهنا يطرح التساؤل: من هو القارئ الذي تريده نظرية التلقي الألمانية؟ وما هو دوره؟ وما علاقته بالنص؟

قبل أن نتطرق إلى مفهوم القارئ ودوره في المدرسة الألمانية يجب أن نشير إلى حقيقة لا بد منها أن هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss هو أول من اهتم بالقارئ في نظرية التلقي الألمانية وبالعلاقة التفاعلية التي تحدث بينه وبين النص، وذلك من خلال جملة من المفاهيم الإجرائية التي تقدم الحديث عنها، كأفق التوقعات والمسافة الجمالية واندماج الآفاق.

ويعد آيزر Iser كذلك من الباحثين المهتمين بالقراءة والتلقي إلى جانب ياوس، غير أنّ آيزر اختط منحى مغايرا في دراسته للعملية الإبداعية وذلك بتركيزه على شرح أبعاد القراءة وآليات الفهم وركز كثيرا على العلاقة بين النص والقارئ التي تعتبر من أبرز القضايا في نظريته النقدية، فنقطة البدء في نظرية وولف غانغ آيزر الجمالية هي تلك العلاقة الديالكتيكية التي تجمع بين النص والقارئ " وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء استراتيجيات عدة، ويرد آيزر هذا

التفاعل إلى الاتجاه الفينومينولوجي، حيث يرى أن الفينومينولوجيا وجهت اهتماما شديدا نحو دراسة العمل الأدبي الفني، وأكدت على أنه لا يجب أن ينصب اهتمامنا على النص الأدبي فقط، بل أيضا وبمعيار مساو بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النص¹⁵. ومن هنا يتبين لنا أنّ آيزر في تركيزه على العلاقة الديالكتيكية بين النص والقارئ كان نتيجة تأثره بالفلسفة الظاهرية وتعاملها مع الأدب، حيث تركز في تعاملها مع الأدب على التقارب بين النص والقارئ.

ويرى آيزر أن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومنتقيه لهذا السبب نبهت هذه نظرية بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي، بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص. والتفاعل عند آيزر قائم على أساس التأويل عند القارئ بما يتجاوز ظاهر النص إلى ما وراء النص من معان، وبهذا تتجاوز يقوم القارئ بعملية ردم الفراغات التي يتركها النص، وتدفع القارئ إلى الغوص في أعماقه، بحث تثير لديه عملية التخيل حيث تحصل عملية التبادل والتأثير بين النص والقارئ، فالمعنى في هذه الحالة ينتج من خلال التفاعل بينهما، فالعمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنه ليس ذاتي القراءة ولكنه تركيب والتحام بين الاثنين، ومن هذا يتبين لنا أنّ أول مهمة يقوم بها القارئ من خلال اتصاله بالنص هي التأويل، وذلك بتجاوز ظاهر النص إلى باطنه بإعمال خياله في سد ثغرات النص، لأنّ النص في الأخير يبقى بنية ناقصة لا يعرف الكمال.

ومن خلال كتابه فعل القراءة *Lacte de Lecture* يتحدث آيزر Iser عن هذا التفاعل الذي يحدث بين النص والقارئ فيقول: " النص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ¹⁶. أي أنّ القطب الفني يكمن في النص المتحقق عبر النسيج اللغوي وما يضمنه المؤلف في نصه أما القطب الجمالي فهو التحقق الذي ينجزه القارئ عبر عملية القراءة، ومنه فالعمل الأدبي لا يتحقق إلا من خلال التفاعل المتبادل بين نص المؤلف والقارئ.

ولقد استفاد آيزر من أبحاث علم النفس الاجتماعي لتوضيح أفكاره، فيرى "أنّ اللاتماثل هو شرط التفاعل بين النص والقارئ، فالتفاعل بين شخصين في الحقل الاجتماعي مثلا لا يحدث بشكل أقوى إلا عندما يجهل كل واحد منهما هوية الآخر، لأنهما حينئذ يكونان على بعضهما البعض تصورا غير مطابق للحقيقة ويتصرفان على أساس هذه الصورة المفترضة عن بعضهما البعض"¹⁷. فاللاتماثل هو شرط الديالكتيك بين النص والقارئ فإذا كان القارئ مدركا لخبايا النص ويعرف مؤلفه، فمن المنطقي أن لا يكون هناك جدل استيطيقي، لهذا يشدد آيزر Iser على ضرورة اللاتماثل بين النص والقارئ .

والاهتمام بطبيعة العلاقة بين النص والقارئ ليست اكتشافا جديدا حسب رأي - آيزر - رغم أنها تبدو جديدة في مظهرها وأسلوب طرحها، " وهذا ما تكشف عنه الكتابات التي أرخت لنشأة الرواية حيث يلاحظ لورانس ستيرن Laurence Stern في رواية ترسترام شانداي أنه لن يجرؤ مؤلف ما يحترم دور القارئ (...) إلا أن يقسم عملية الإبداع إلى قسمين فلا بد أن يعطي المؤلف شيئا يقوم المتلقي بدوره بتخيله وهذا من أجل إبقاء خياله نشطا ومشغولا مثلما يكون خيالي أنا - كمبدع - كذلك نشاطا ومشغولا"¹⁸. ومنه فالعلاقة بين النص والقارئ علاقة قديمة ولها إرهاصات عديدة فيما كتب بعض المنظرين والفلاسفة في عصور سابقة، ولكن ما تتميز به مداخلات آيزر أنها تنطلق من طريق التعامل الفينومينولوجي الذي يتركز أساسا على التساؤل حول القراءة، وبشكل أكثر عموما حول الإدراك الجمالي، والنقاد الفينومينولوجيون يهتمون بخبرة القراء الأفراد (المستمعون أو المشاهدون) التي تتناسب مع العمل الأدبي.

2-2 - أنواع القراءة:

يشترك آيزر Iser مع يوس Jauss في الاعتراض على المقاربات البنيوية التي تشدد على أنّ المعنى كامن في النص، " لأنه إذا تم التفاعل بين النص والقارئ، فإنّ هذا الأخير يسهم أو يشارك في صنع المعنى، والمعنى الذي يصنعه القارئ مختلف عن المعنى الذي صنعه المؤلف قليلا أو كثيرا، إذ لا يمكن لأي ناقد أن يزعم أنه قد ألم إلاما تاما بالمعنى الذي أرادته المؤلف"¹⁹.

ولأن القارئ يعتلي قمة الهرم في عملية التلقي وبناء المعنى، فقال آيزر بالقارئ الضمني، وقال وولف بالقارئ المرتقب الذي يضعه الكاتب في اعتباره أثناء الكتابة، وقال ريفاتير بالقارئ المثالي

الذي فهم النص فهما تماما وتدوقه - بحسب هولب - وقال بارت بالقارئ غير البريء المتشرد بعدد من النصوص والإشارات السابقة.

2-2-1- القارئ المثالي Lecteur idéal: هو بناء خالص ينطوي على استحالة مُبْنِيَّة للاتصال بحيث يمتلك دليل المؤلف نفسه، وفضلا عن أنه يفك الشفرات المتحكمة في نظام النص، فإنه مطالب بأن يفصح عن النوايا أيضا، وعليه كذلك أن يكون قادرا على استقاء معنى التخيل. وعليه أن يمتلك دليل المؤلف، وهو الذي يوجد في اللحظة التي تسبق الإبداع.

2-2-2- القارئ الأعلى (الجامع) : Lecteur super "يمثل القارئ الأعلى لريفاتير Michel riffater، مجموعة من المخبرين الذي يلتقون دائما عند النقطة المحورية في النص وبالتالي يؤسسون وجود واقع أسلوبى من خلال ردود أفعالهم المشتركة، والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى المسنن في النص"²⁰. يبين ميشال ريفاتير من خلال قارئه الأعلى أن الخصائص الأسلوبية لم تعد تحدد فقط بواسطة أدوات لسانية، فالقارئ له الدور الكبير في تحديد الخصائص الأسلوبية .

2-2-3- القارئ المخبر (الخبير) : Lecteur Expert وهو مفهوم طرحه الناقد ستانلي فيش من خلال منظور نقدي يتوجه للقارئ أسماه (أسلوبيات العاطفة) ولمفهوم القارئ المخبر مجموعة من الشروط:

* أن يكون هذا القارئ قادرا على التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص.

* أن يكون متمكنا من المعرفة الدلالية كتلك التي يستعرضها المستمع الناضج عند مهمة الفهم، وهذا يشتمل على المعرفة (أي الخبرة بوصفها شيئا منتجا ومفهوما لأوضاع معجمية واحتمالات تنظيمية ولهجات خاصة ومهنية، ولهجات أخرى) .
* أن تكون له كفاءة أدبية.

والقارئ الخبير ليس قارئاً حقيقياً حياً، إنه قارئ حقيقي مضمر (أنا) يعمل بكل ما في استطاعته ليجعل نفسه مخبرا.

2-2-4- القارئ المقصود : Lecteur visé "جاء به الناقد وولف، وهذا القارئ أيضا متخيل القارئ أو فكرة القارئ كما هي مشكلة في تفكير المؤلف، أو الصورة التي يكونها المؤلف من القارئ، إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص وهي التي تحدد نوع القارئ فباستطاعتها

إعادة توليد القارئ المثالي، ويمكنها أن ترتسم في ضوابطها وقيم القارئ المعاصر في المواقف والنوايا التربوية والاستعدادات المطلوبة من أجل التلقي²¹. أي أن القارئ المقصود هو الذي يضعه المؤلف في ذهنه قبل تدوين العمل الأدبي.

3 - المفاهيم الإجرائية عند آيزر:

3-1- القارئ الضمني : *Lecteur implicite*

من خلال عرضنا لأنواع القراء السابقين، يرى آيزر أنّ جميع القراء يؤدون وظائف جزئية وهي عاجزة عن وصف علاقة (التماهي) بين النص والقارئ. فقد وجد أنّ العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف، بصورة لا شعورية وهو متضمن في النص، في شكله وتوجيهاته وأسلوبه. إنّ مفهوم القارئ الضمني يشبه تماما مفهوم اللغة عند دوسوسير، فهو تحديد يوجه العمل الأدبي بصورة مقصودة أو غير مقصودة وجهة تحقق وظيفة تواصلية، غير أنّ آيزر بإحداثه لهذا القارئ أنّ يتجاوز أصناف القراء المعروفة في النظرية الأدبية المعاصرة عند (ريفاتيير وستانلي فيش وأروين وولف)، وهو بذلك يؤسس لقارئه الضمني ويرى " بأن له جذوره المغروسة في بنية النص (...) وليس القارئ الضمني سوى دور القارئ المسجل أو المكتوب داخل النص (...) إن القارئ الضمني بنية نصية خالصة"²². أي أنّ القارئ الضمني ليس له وجود حقيقي، وهو ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص ولكنّه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمّله، ومنه فإنّ دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي الاستجابة.

إنّ قارئ لا وجود له ولكن له جذور متأصلة في بنية النص ولا يمكننا أن نشبهه أو نطابقه بالقارئ الحقيقي. " ومصطلح القارئ الضمني استعاره آيزر من مفهوم واين بوث حول المؤلف الضمني *Lauteur implicite*"²³. وقد جاء آيزر بمفهوم القارئ الضمني ردا على انغاردن الذي يرى أنّ الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد ينبع من النص ويتجه إلى القارئ، في حين يرى آيزر أنّ القراءة عملية جدلية تبادلية مستمرة بين النص والقارئ، ولهذا وجد آيزر أن هذا المفهوم هو الأداة الإجرائية المناسبة لوصف التفاعل بين النص والقارئ.

يقول محمود درويش في قصيدته الرجل ذو الظل الأخضر:

نعيشُ معك

نسيرو معك

نجوغ معك

وحيرو تموت

نحاول ألا نموت معك²⁴

في عملية التحليل لإستنباط القارئ الضمني في الأبيات درويش نلاحظ نوعا من التماهي والتشرب للذات المبدعة (ذات الشاعر) فقد انكبت في النص فصارت تجسد هي عينها هذا القارئ (معك في كل شيء إلا في الموت لسنا معك) فحين تتلاشى الذات المبدعة يتلاشى معها الإبداع والمبدع له (المتلقي).

ويلمس القارئ الضمني بصيصا من الأمل في الإمساك بالمعنى المخبوء بداخل النص حيث يحدث اللقاء بينه وبين الرجل، ولكن الشاعر يزيد في حيرة القارئ حين يسأل الرجل عدة أسئلة: ولكن

لماذا تموت بعيداً عن الماء

والنيل ملء يديك

لماذا تموت بعيداً عن البرق

والبرق في شفيتك؟²⁵

والقارئ الضمني أثناء تفاعله مع القصيدة حتما سيغرم بعنوانها (الرجل ذو الظل الأخضر) ويطرح تساؤلا، لماذا وصفه بالأخضر لأنّ الأخضر غالبا ما توصف به الطبيعة، فإذا كانت الألوان تحمل دلالات عامة في العادة، فإن لها دلالات خاصة عند محمود درويش، وهذه المرة يصف هذا الإنسان الذي يخاطبه في قصيدته بالرجل، لأنّ الرجولة لها دلالات ومواصفات خاصة، فلا يوصف المرء بها إلا إذا توفرت فيه مواصفات الرجولة، وهذا الإنسان الذي يخاطبه درويش تحققت فيه تلك المواصفات فوصفه بذي الظل الأخضر، والظل كما نعلم دائما يبدو أسودا ولا يمكن أن يتلون حتى ولو تلون الضوء، وهنا يطرح القارئ الضمني التساؤل ما علاقة الأسود بالأخضر، محاولا كشف الحجب وتحقيق المعنى الذي يقصده الشاعر، ومن الأسئلة التي يبينها القارئ إثر تفاعله مع القصيدة يصل في الأخير إلى بناء معنى مثالي للقصيدة، يمكن أن يفسر وصف الشاعر للرجل بذي الظل الأخضر، بأنّ درويش وصفه كما هو في نفسه لا كما في الواقع، إنه حياة بكل

إجابتها وعطاء بكل تجلياته وفداء بكل معانيه وخلود في كل زمان ومكان، وهذه المعاني يجدها القارئ في النص كله وليس في العنوان وحده.

3-2 - أماكن اللاتحديد: *Lieux d'indétermination*

تعدّ مواقع اللاتحديد خاصية جمالية، تميز الأدب الحديث عن الأدب الكلاسيكي الذي يتسم بالتماسك والانسجام والوحدة، وتشمل هذه المواقع العناصر التالية: الأفكار الغامضة الرموز المبهمة، الأغاز، الإيحاءات الضمنية، المفارقات، التناقضات، ثم البياضات مثل الحذف والانقطاع والتوقف.

وبالنظر إلى غموض هذه العناصر ولا تحديدها، فإنّ دور المتلقي يكمن في العمل على شحنها حسب قدراته المعرفية والموسوعية، " وإذا كان إنغاردن قد قلل من أهميتها كما لاحظ آيزر، فإن آيزر اعتبرها شرطا أساسيا في أي فعل تواصل، وهذا ما دفع ياوس إلى الاعتراف بمدى أهميتها عند آيزر، إذ ذهب إلى أنّ درجة اللاتحديد هي مقياس الفعالية الجمالية للعمل الأدبي ومقياس انفتاح بنيتة التي تسمح بإنجاز تأويلات متعددة"²⁶. ذلك أنّ إنغاردن يرى أنّ أماكن اللاتحديد لا تؤدي - في نظره - إلا دورا ثانويا في عملية التحقيق والقارئ يكتفي فقط بملء ومنه فإن مفهوم أماكن اللاتحديد جاء به إنغاردن، حيث يرى أنّه لا فائدة للقارئ أن يملأ أماكن اللاتحديد في النص كلها، لأنّ بذلك يسلب جمالية العمل الأدبي وينزل به إلى مصاف الابتذال، في حين يستفيد آيزر من هذا المفهوم ويجعله مفهوما أساسيا في نظريته وذلك لأهميته في خلق التفاعل بين النص والقارئ وفي تحقيق النص، وطوره فيما بعد فأصبح يشير إلى معنيين متعارضين، ففي الوقت الذي كان في إنغاردن يعتقد أنّ مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحديدها يجب أن تتم بكل تلقائية... إذ يتوهم القارئ تحديدا للعمل، فإنّ آيزر يستبعد تلك النمطية ويرى أنّ تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي. لأن آيزر يرى - كما رأينا من قبل - أنّ المعنى يحصل نتيجة العلاقة الجدلية من النص إلى المتلقي ومن المتلقي إلى النص، وهذا أحد اعتراضات آيزر Iser على إنغاردن.

وكمثال عن أماكن اللاتحديد يقول بدر شاكر السياب:

" رجل النَّهار

ها إنه انطفأت ذبائهُ على أفقٍ توهج دونَ نار

و جلستِ تنتظرين عودةً سندباد من السفار
و البحرُ يصرخُ من ورائك، بالعواصفِ والرعود
هو لن يعود !
أو ما علمتِ بأنه أسرته آلهة البحار
في قلعةٍ سوداء في جزرٍ من الدمِ والمخار
هو لن يعود ..
رحل النهار²⁷.

في هذا المقطع من قصيدة رحل النهار نرى أنّ الشاعر وظف رمز السندباد كاسرا بذلك أفق التوقع، ما خلق جوا من التفاعل بين النص والقارئ، وهذا المقطع يحتوي على كثير من الغموض مرغما بذلك المتلقي الدخول بمحاورة النص، ومنه تبرز الطاقة الإبداعية لدى السياب كمعظم الشعراء المعاصرين، فقد انفتح النص الشعري على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية ما يجعل التفاعل بين النص والقارئ لا يعرف التوقف.

أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ عند اتصاله مع هذا المقطع من قصيدة السياب هو: ما علاقة السندباد بالسياب، والقارئ يعرف أنّ السندباد شخصية أسطورية مشهورة بالسفر والترحال، وبمعرفة السندباد بمسك القارئ ولو بالقليل بالمعنى الذي يقصده الشاعر فيتبادر إلى ذهنه أنّ الشاعر وظف رمز السندباد للتعبير عن حاله، لأنّه يقال أنّ بدر شاكر السياب في آخر عمره أصيب بمرض ألزيمه التنقل من مشفى إلى مشفى، ولكن الشاعر يزيد في حيرة القارئ، لأنّ القارئ يعرف عن السندباد الأسطوري يعود ظافرا بالكنوز والأموال، أما سندباد السياب فلا رجاء بعودته إذ تضيق فسحة أمله مع مرضه، ويأخذ الموت في أعمال السياب الأخيرة (1962 - حتى وفاته 1964) حيزا واسعا، حيث يصبح الموت ظاهرة متجدرة، حوّلت حياة السياب إلى هواجس وهذيان وكوابيس وهموم يومية.

3-3 - البياض (الفراغ): Les blans textuels

يؤكد آيزر وجود نوع آخر من الفراغات تختلف عن أماكن اللاتحديد التي تحدث عنها انغاردن وإذا كانت هذه الأخيرة تتوزع على الخطاطات وأجزاء المنظورات النصية المتداخلة فيما بينها، وتشير إلى سمات أو جوانب الموضوع القصدي التي لم يحددها النص وتثير لدى القارئ

عمليات الإكمال أو الملء الضرورية لتحقيق الموضوع الجمالي، " فإن هذه الفراغات التي يسميها آيزر البياضات النصية Les blancs textuels تتمثل بالضبط في مجموع التفككات التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية، ووجودها داخل النص يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه وخطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها²⁸ أي أنّ القارئ تكمن وظيفته أثناء دخوله عالم النص في سد وملئ الفراغات الكامنة فيه وذلك لإنتاج المعنى، وكلما زادت البياضات النصية كلما تعقدت عملية التركيب والتوليف بين مختلف أجزاء النص، وزادت حيوية وإنتاجية نشاط التخيل والتمثيل لدى القارئ.

ومن الأشكال التي قد يرد فيها البياض في الشعر:

3-3-1- انتهاء البيت الصوتي بنقاط: " يكثر هذا النوع من الصمت أو الحذف في القصائد المدروسة، حيث تتوزع على الأسطر الشعرية نقاط استرسال تدل على حذف جزء من الكلام أحاله الشاعر للقارئ، بهدف تشويقه وإدهاشه من خلال إدخاله في جو ضبابي²⁹. أي أنّ الشاعر المعاصر يعمد إلى ترك فراغات في قصائده، بغية تشويق القارئ وإشراكه في عملية الإبداع وذلك بإعمال القارئ لخياله، يقول نزار قباني في قصيدة أحبك:

يتغيّر - حين أُجْبِكُ - شكلُ الكرة الأرضية ..

تتلاقى طرق العالم فوق يدك .. وفوق يديّ

يتغيّر ترتيبُ الأفلاك

تتكاثر في البحر الأسماك

ويسافر قمرٌ في دوريّ الدّمويّة

يتغيّر شكلي:

أصبحُ شَجراً .. أصبحُ مطراً ..

أصبحُ أسوداً، داخلَ عينِ إسبانيّة ..³⁰

في هذا المقطع، نلمس ذكاء الشاعر نزار في بناء قصيدته وتركه لمساحات بيضاء مسكوت عنها، جاعلا القارئ في حيرة وفي لهفة وشوق للتفاعل مع النص وإكمال المناطق المسكوت عنها بإعمال خياله وتمثله للبياضات، فيتصور القارئ مشاعر الشاعر وحسه المرهف اتجاه حبيبته . وأول ما يشغل بال القارئ هو: من هذه التي تتغير من أجلها الكرة الأرضية ويتغير ترتيب الأفلاك

ويسافر القمر في الدورة الدموية للشاعر نزار؟ هل هذه المرأة امرأة عادية كنساء الدنيا؟ أم أن الشاعر يتصور ويحلم بامرأة مثالية؟ ومنه فنزار قباني لم يترك للقارئ فرصة للإمساك بالمعنى الحقيقي، ولم يكشف له عن اسمها وصفاتها بل اكتفى بالتعبير عن مشاعره الجياشة اتجاهها، ما يجعل القارئ يتخيل معشوقة نزار مفترضا عدة تصورات عنها: قد تكون الحور العين، قد تكون مجرد حلم لنزار، وقد لا تكون هناك امرأة أبدا في حياة الشاعر.

3-3-2- تقطيع للكلمة، يقول عبد الله العشي:

تُمُّ غَابَتْ

كَأَنَّ قَمَرَ

مُدَّ مِنْ سَابِعِ السَّمَاوَاتِ الْيَدَيْنِ وَمَسَحَ عَنْ جَبْهَتِي ...

وَأَسَدُ

تَنَزَّرَ 31

...

في هذا المقطع نلمس مدى تبطيء الشاعر للإيقاع من خلال تقطيعه لكلمة استتر لينقل لنا كيفية اختفاء المرأة بعد ما انتظر لقاءها زمنا طويلا، وبهذا التقطيع نرى أن الشاعر جسد حالته النفسية .

3-4 - السجل النصي: Répertoire textuel

أثناء التقاء القارئ بالنص، لا يمكن للقارئ أن يلج عالم النص بشكل مباشر، دون أن تكون لديه أية خبرة عنه أو مواضع واتفاقات، لأن ذلك يمكن للنص توصيل معناه للقارئ ولكي يستطيع النص توصيل معناه أو موقفه من محيطه الخارجي، فإنه يلجأ إلى مجموعة من المعايير والمواضع والاتفاقات التي تكون سابقة عليه ومعروفة لدى جمهور المتلقين والتي يستطيع بفضلها أن يخلق وضعية سياقية مشتركة بينه وبين القارئ، وبحيث يتمكن هذا الأخير من استيعاب ووصف ما لم يصرح به النص وينوي الوصول إليه وهذه المواضع والاتفاقات الضرورية لإقامة وضعية تواصلية معينة، هي ما يسميه آيزر بالسجل النصي، إنها المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل.

وهذه الاتفاقات والعناصر المألوفة التي تكوّن السجل النصي، " لا ترجع فقط إلى النصوص السابقة، بل وكذلك وربما بدرجة أكبر إلى المعايير الاجتماعية والتاريخية وإلى السياق التاريخي الثقافي بمفهومه الواسع الذي يكون النص قد نجم عنه (...) إنّ السجل هو الجزء التكويني النصي الذي يحيل بالضبط ما يقع خارج النص " ³² . وهكذا يعتبر السجل مفتاح الدخول إلى فضاء النص، وعناصر السجل هي التي تعطينا صورة عن الواقع الخارجي للنص أو سياقه الذي يظهر منه غير أنّ النص الأدبي لا ينقل هذه المواضع والمعايير والتقاليد إلى داخله كما هي، بل نجدها دائما في حالة اختزال وتلقى تشويها يشكّل الشرط الأساسي لعملية التواصل " ولكي تُحرّر إمكاناتها الافتراضية والمنفية *Négativité* ويكون بإمكانها أنّ تشير إلى الحل الذي يريد أن يقترحه النص بشأن الواقع، وبالتالي فإنّ وجودها داخل السجل النصي يمنح معلومات هامة بشأن الكيفية التي يبني بها المعنى الذي يقصده النص " ³³ . وبفضل السجل النصي إذن يتجلى الأفق الذي يحدد إطار التحوار بين النص والقارئ، وبفضله يمكن للقارئ أن يعيد بناء الوضعية التاريخية التي يحيل إليها النص ويرد عليها الفعل.

إنّ سجل النص يمثل نقطة التقاء القارئ مع النص، ويعتبر وسيلة مساعدة للقارئ لفهمه وذلك بإحاطته على السياق الخارجي للنص، لأنّ النص يعتبر كرد فعل خاص عن واقع خارجي، ولكن بكيفية مختلفة، وهذا ما يخلق التفاعل بين النص والقارئ.

3-5 - الاستراتيجيات النصية: *Stratégies textuelles*

كما رأينا من قبل، أنّ السجل النصي عبارة عن نصوص سابقة ومعايير اجتماعية وحتى السياق التاريخي الثقافي الذي يكون النص قد نجم عنه، ولكن عناصر السجل هذه يجب أن تكون منظمة وفق استراتيجيات لكي يهتدي بها القارئ في تفاعله مع العمل الأدبي ويبنى معناه، كي يتحكم النص في أفعال الفهم لدى القارئ أو في عمليات تحقيق التوافقات النصية المعلقة أو المعطاة افتراضيا فقط، فإنّ النص ينظم استراتيجية معينة ولكي تحقق الاستراتيجيات النصية هذه المهمة فعليها أن تربط عناصر السجل النصي ببعضها البعض. وهذا يعني أنّ الاستراتيجيات النصية هي المسؤولة عن كيفية توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السجل النصي، وبالتالي فعلى ضوئها يتحدد النص في بنائه وفي شكله الخاص، " وعليها أيضا أن تقيم العلاقة بين السياق المرجعي للسجل النصي وبين القارئ المدعو لتحقيق نسق التوافقات النصية " ³⁴ . أي أنّ من وظائف

الاستراتيجيات: تنظيم عناصر السجل بالربط بين السياق المرجعي للسجل والقارئ المدعو لتحقيق نظام التوازن، بالإضافة إلى دمج الذات القارئة في النص.

تجمع الاستراتيجيات النصية إذن بين وظيفتي تنظيم عناصر السجل النصي بكل ما تثيره من إحالات مرجعية، وتنظيم شروط التلقي أو التواصل، ولكن ما دامت مهمة التوليف أو التنسيق بين العناصر النصية قد تركت للقارئ، فإنّ الاستراتيجيات لا يمكنها أن تنظم السياق المرجعي للسجل ولا شروط تلقي النص بكيفية كلية وكاملة، لتكتفي بتقديم بعض الإمكانيات التوليفية للقارئ لأنه لو كانت الاستراتيجيات النصية هي التي تحدد كل شيء فإنّها ستشل خيال القارئ، ولن يكون له في هذه الحالة أي دور تنظيمي يقوم به.

ولمعرفة إلى أي مدى تسهم الاستراتيجيات في ترتيب وتنظيم السجل وإشراك عملية التلقي، يكفي إعادة التصرف في سرد رواية أو مسرحية أو قصيدة، فإنّ تلك المحاولة تنتهي إلى تدمير تلك النصوص، لأنّها ألغت استراتيجيتها الأصلية، واتخذت لها بنية استراتيجية تقوم على التلخيص أو التطويل أو الشرح، أي أنّها اتخذت لها بنية مغايرة إنّ ما يحدث حينئذ هو فقدان التنظيم الاستراتيجي للخطاب التخيلي وهو الجهاز الموصل الذي يربط بين عناصر السجل.

إنّ السجل النصي يعبر عن علاقة النص بالواقع، والاستراتيجيات النصية هي علاقة النص بالقارئ، فالقارئ لا يمكنه أن يفهم معنى النص دون أن يستعين بالسجل، والنص لا يمكن أن يقدم معناه دفعة واحدة، ولو كان ذلك ممكنا لما كان للقارئ دور، ولهذا يتيح النص مجموع من الاستراتيجيات تربط بين السجل والقارئ ومن خلال هذا يستطيع أن يفهم معنى النص.

وكمثال عن السجل والاستراتيجيات النصية، نفترض أن نقدم لقارئ ما المقطع التالي من دون

ذكر عنوانه ومؤلفه:

غُيُونُكَ شَوْكَةٌ فِي الْقَلْبِ

تُوجِعَنِي .. وَأَعْبُدُهَا

وَأَحْمِيهَا مِنَ الرِّيحِ

وَأُغْمِدُهَا وَرَاءَ اللَّيْلِ وَالْأَوْجَاعِ .. أُغْمِدُهَا

فِي شِعْلِ جُرْحِهَا ضَوْءَ الْمَصَابِيحِ

وَيَجْعَلُ حَاضِرِي غُدُّهَا

أعزَّ عليَّ من روعي
 وأنسى بعد حينٍ، في لقاء العين بالعين
 بأنَّا مرةً كنَّا، وراء الباب، إثنين!
 كلامك ... كأغنيةً
 وكنت أحاول الإنشاد
 ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعية
 كلامك، كالسنونو، طار من بيتي
 فهاجر باب منزلنا، وعتبتنا الحريفية
 وراءك حيث شاء الشوقُ...³⁵

عند ما يلج قارئ ما فضاء هذا النص ويشعر في قراءته، ما من شك أن يتبادر في ذهنه أن الشاعر يتغزل بحبيبته كإنسانة، ولكن إذا كتبنا له عنوانه واسم مؤلفه، سيتكون له سجل عن هذا النص، فالشاعر محمود درويش شاعر فلسطيني، متأثر بالنكبة الفلسطينية والعجز والخوف الذي تملك العرب في الدفاع عن الحق، والقصيدة غزيرة بعناصر السجل من معايير اجتماعية وتاريخية وأحداث تحيل بما يقع في فلسطين الجريحة وعناصر السجل هذه ترغم القارئ على إعادة قراءة القصيدة وبناء معنى جديد، فهذه القصيدة تعكس عشق الشاعر للوطن (فلسطين)، ويستهل الشاعر قصيدته في تغزله بمحبوبته " الوطن " فعيونها أي ذكراها كالشوكة في قلبه تسبب له الألم، خاصة عندما يتذكر أحداث النكبة وما قام به الاحتلال من ممارسات وحشية ضد أبناء وطنه، وأراد الشاعر أن يحمي حبيبته من الريح أي يحمي فلسطين من المحتل، وشبه الشاعر محبوبته فلسطين بطائر السنونو، وهو كما نعلم طائر مهاجر وهنا يرمز الشاعر إلى فقدان الوطن وغيابه بسبب نفيه من طرف الاحتلال وتهجير الاحتلال للفلسطينيين رغما عنهم.

خاتمة:

إنّ ما بعد النسقية جاءت كتجاوز للمناهج النسقية، وحاولت تصحيح أفكارها، ففتحت النص ونادت بتعدد المعنى ولا نهائية التأويل، معيدة بذلك الاعتبار للقارئ الذي كان مهملا في الدراسات السابقة، وجعلته أساسا في دراساتها الأدبية باعتباره العنصر الفعال في العملية الإبداعية الذي.

- جمالية التلقي بوصفها نظرية لم تكن بالضد اتجاه أي مقارنة من المقاربات النقدية الحديثة كالشكلائية والبنوية والتفكيكية وغيرها، إنما نشأت لإكمال الجوانب التي أهملتها المناهج التي سبقتها.
- تعد مدرسة كونستانس رؤية نقدية جديدة في التركيز على أهمية القارئ ودوره البارز في التفاعل مع النصوص.
- يعد التيار الفينومينولوجي من أهم التيارات المؤثرة في مشروع وولف غانغ آيزر القرائي، لأنّ الفلسفة الفينومينولوجية ركزت على الدور الحيوي والمركزي للإنسان في بناء المعنى بفعل الإدراك، وعلى هذا الأساس كانت الفينومينولوجيا تمهيدا لنظرية التلقي.
- كانت جهود آيزر في تحليل عملية إنتاج المعنى، وذلك من خلال تركيزه على العلاقة بين النص والقارئ في ضوء مقولاته الإجرائية كالقارئ الضمني، أماكن الالتحديد، البياضات.
- إن العلاقة بين النص والقارئ علاقة دياكتيكية (جدلية) - كما يرى آيزر - من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، معترضا بذلك على انغاردن الذي يرى أنّ الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد من النص إلى القارئ.
- نظرية التلقي لم تحمل المؤلف والنص، بل ركزت على تحليل العلاقة النص / القارئ.
- يجب التمييز بين عمل كل من يابوس وآيزر، فإذا كان الأول ركز على دراسة الأدب دراسة خارجية، حيث انصب جهده على تتبع تاريخ تلقي النصوص الأدبية، فإنّ آيزر قد ركز على دراسة النص الأدبي دراسة داخلية في لحظة زمنية بعينها، كاشفا عن الآليات النقدية التي من شأنها جعل النص الأدبي يمارس تأثيره على قارئه وعكس.
- أهم ما في نظرية التلقي، أنّها خلقت الحوار بين الذات والموضوع، أي بين النص والقارئ.
- تشهد الساحة النقدية تسارعا بيننا وعمليا في تمحيص الأعمال الأدبية وتبرز التجاوز الجلي في تعاقب وتمايز المناهج النقدية. هذه العملية التجاوزية لا تحمل القدم في حين تستمر في البحث عن الجديد، فنظرية التلقي جعلت القارئ يشكل قطب الراحي في ثلوث الإبداع غير أنّها أفرزت مفاهيم غامضة جعلت الباحث يجد صعوبة في فهمها فهي لا تعدو أن تكون مجرد جمالية لا تملك آليات الإجرائية تجعلها تشكل منهجا مستقتلا بذاته.

- قد نشهد تجاوزا لما بعد النسقية أو بما يسمى ما بعد بعد النسقية توظف من خلاله آليات إجرائية تطور أكثر في فعل التشاركي وفق جدلية بين القارئ ونوعه، القارئ وأنساقه الثقافية، فالقارئ ونصنصته في فعل الإبداعي.

- يمكن للإجراءات التي اجترحتها نظرية التلقي أن تسهم في إضاءة كثير من مناطق الغامضة في النصوص العربية واستكناه مخبوءاتها نظرا لمرونة، خصوصا مع آيزر سهولة التطبيق وهذا ما اتضح في بعض النماذج.

هوامش:

- ¹ قاسي صبيرة: النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلة قراءات، جامعة معسكر، العدد 1، السنة 2014 ص 221.
- ² ينظر: أحمد بو حسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، ضمن كتاب: نظرية التلقي (اشكالات وتطبيقات)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، ص 24.
- ³ خالد وهاب: جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، إشراف أد عباس بن يحيى مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، مخطوط بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2016 ص 43-44.
- ⁴ بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (بيروت)، 2001، ص 35.
- ⁵ قاسي صبيرة: النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ، مجلة قراءات، ص 224.
- ⁶ حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتاب العرب (دمشق)، 2001 ص 21.
- ⁷ عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات (القاهرة)، 1999، ص 64.
- ⁸ المرجع نفسه: ص 65.
- ⁹ فاضل ثامر: اللغة الثانية، ط 1، المركز الثقافي العربي (بيروت)، 1994، ص 49.
- ¹⁰ المرجع السابق، ص 50.
- ¹¹ المرجع السابق، ص 56.
- ¹² جميل حمداوي: نظريات القراءة في النقد الأدبي، شبكة الألوكة، ملف على الرابط www.alukah.net
- ¹³ المرجع السابق، ص 18.

- ¹⁴ المرجع السابق، ص 18.
- ¹⁵ سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص 111.
- ¹⁶ فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، ت: حميد حميداني، الجلاي لكديية، مكتبة المناهل، فاس(المغرب). ص 12.
- ¹⁷ المرجع السابق، ص 6.
- ¹⁸ سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص 113.
- ¹⁹ خليل موسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة العامة السورية للكتاب (دمشق)، 2010، ص 187.
- ²⁰ فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، ص 24.
- ²¹ عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 135 - 136 .
- ²² ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ط 1، منشورات الاختلاف (الجزائر)، 2007 ص 189.
- ²³ صباحي حميدة : بناء المعنى وتحلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي، قراءات، جامعة بسكرة، العدد 4 السنة 2012 ص 237.
- ²⁴ سامر محيي الدين أمين: روائع من قصائد محمود درويش، ط1، دار كنوز المعرفة (الأردن)، 2008، ص 161
- ²⁵ المرجع نفسه، ص 161
- ²⁶ المرجع السابق، ص 36.
- ²⁷ سامر محيي الدين: روائع من قصائد بدر شاكر السياب، كنوز المعرفة (الأردن)، 2008، ص 145.
- ²⁸ عبد الكريم شرفي: مقدمة حول إشكالات القراءة والتأويل في النظريات الأدبية الغربية الحديثة، إشراف: عبد القادر بوزيدة، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في قضايا الأدب ونظرية القراءة، مخطوط بجامعة الجزائر، 2010. ص 180.
- ²⁹ صباحي حميدة : بناء المعنى وتحلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي، قراءات، ص 243
- ³⁰ نزار قباني: ديوان أحبك .. والبقية تأتي، ط 7، 1993، ص 13.
- ³¹ خميسي شرفي: جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، العدد 3، السنة 2011، ص3.
- ³² عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 194.
- ³³ خالد وهاب: جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، إشراف أد عباس بن يحي مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، مخطوط بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2016، ص 64.
- ³⁴ المرجع نفسه، ص 201
- ³⁵ سامر محيي الدين أمين: روائع من قصائد محمود درويش، كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع (الأردن)، 2000 ص 69.