مفهوم القارئ في المدرسة الألمانية آيزر أنموذجا

Concept The Reader In The Greman School

عبد الباقي عطاالله - طالب دكتوراه
جامعة سطيف 2 الجزائر
كلية الآداب و اللغات
مخبر مناهج النقد و تحليل الخطاب
atallahabdelbaqi@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/07/05	تاريخ القبول: 2020/08/11	تاريخ النشر: 2020/09/20

الملخص:
يعد القارئ ركيزة أساسية 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، هانز روبرت ياوس، 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 in 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 - H.R Jauss - Phenomenology - Wolf Gang Iser

مقدمة:

شهدت الساحة النقدية المعاصرة زخما غير مسبوق فيما يخص تنوع المناهج النقدية وتعدد النظريات الرامية إلى مقاربة النصوص، واختلاف إجراءاتها وآلياتها التحليلية.

والمتتبع لحركة الفكر النقدي، يجد أنّه قد مر بعدة مراحل تمظهرت في عدة اتجاهات(السياقية، النسقية، ما بعد النسقية)، هذه الأخيرة التي قلبت موازين المعادلة النقدية وركزت على المتلقي، كما يعد التلقي الأدبي من أهم انشغالات الدراسات الأدبية، وخاصة منذ سبعينيات هذا القرن، حيث أصبح موضوع التلقي محورا أساسيا من محاور الدراسة النقدية حاليا، على الرغم من أنّ قضية التلقي رافقت حركت الإبداع منذ القديم، إلا أنّ التنظير لها لم يظهر إلا مؤخرا نتيجة عوامل سياسية وتاريخية واجتماعية، ولقد ظهرت نظرية التلقي أو -جمالية التلقي الألمانية- على أساس أنّها أعادت الاعتبار للقارئ أو المتلقي، هذا الأخير الذي تناسته المناهج السياقية و النسقية حيث أصبح هذا القارئ يشكل البؤرة النقدية اللافتة للانتباه في المناهج الما بعد نسقية، وهذا التغير قلب موازين العملية النقدية برُمَّتها، وفتح المجال واسعا لإرساء دعائم تأريخ جديد للعمل الأدبي مع هانز روبرت ياوس، والتأسيس لآليات قراءة جديدة للعمل الأدبي مع وولف غانغ آيزر.

1/جماليات التلقي عند ياوس:

يعد هانز روبرت ياوس H.R Jauss أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في الستينات، ومن الرواد الذي اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا، وهو باحث لغوي روماني متخصص في الأدب الفرنسي، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية، فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس أنّ النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية .

1 -1- **أفق الانتظار** Horizon d'attente

لقد سعى ياوس Jauss إلى من خلال اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ إلى تجاوز الهوة بينهما، وكان يهدف من خلال مشروعه إلى تحسين القواعد المؤسسة للفهم التاريخي للأدب لهذا نجده طرح أفق التوقعات ويقصد به الفضاء الذي يتم من خلاله بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل، ودور القارئ في

إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة لديه ، أي أنّ ياوس تأثر بالأفق التاريخي عند غدامار، ما يدل على أنّ نظرية التلقي أعادت بنا الكثير من المفاهيم في مجال الأدب .

وكما هو معلوم أنّ إسهامات هانز جورج غدامار Gadamer كانت كبيرة لرواد نظرية التلقي خاصة عند ياوس، لأنّ ياوس في الحقيقة أخذ مفهوم الأفق Horizon من غدامار " وأضاف له كلمة الانتظار d'attente من مفهوم خيبة الانتظار عند كارل بوبر Karl Popper وهو ذلك الفضاء الذي يتشكل فيه بناء المعنى، ويتبين من خلاله دور القارئ في إنتاج المعنى بواسطة التأويل"[1] أي أنّ المعنى الحقيقي والأصلي لمصطلح أفق الانتظار هو أفق التوقعات كما جاء به غدامار لا يمكن أن يحدث الفهم دون أين يكون هناك حوار بين أفق الماضي مع أفق الحاضر، أما استعمال الأفق مركبا مع الانتظار، فلم يكن هو الآخر جديدا كل الجدة " فقد تبنى كارل مانهايم Mannheim Karl المصطلح قبل ياوس Jauss بزمن طويل وهو ما أكده ياوس نفسه "[2] وقد استخدم هذا المصطلح لوصف المعايير والمقاييس التي يستعملها القراء للحكم على النصوص الأدبية في أية حقبة معينة.

إنّ العمل الأدبي في لحظة ظهوره لا يقدم معناه بصورة مطلقة كما أنّ القارئ لا يتلقاه من فراغ معرفي وخبراتي " فالعمل الأدبي حتى في لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ، فبواسطة مجموعة من الإعلانات والإشارات الظاهرة أو الكامنة ومن الإحالات الضمنية والخصائص المألوفة يكون جمهوره مهيأ ليتلقاه بطريقة ما، وهذه الحالة من التهيؤ القبلي هي ما يسميه أفق الانتظار ، ذلك أنّ كل عمل أدبي جديد يذكره بأعمال من جنس سبق له أن قرأها، ويجعله في حضور ذهني ونفسي خاص لاستقباله ويخلق فيه توقعا معينا لتتمته ووسطه ونهايته "[3]أي أنّ القارئ لا يقبل على قراءة عمل أدبي أيا كان جنسه وهو لا يملك قسطا من معارف مسبقة عن الجنس الذي يدرسه، وعن الأعمال السابقة للمؤلف الذي هو بصدد دراسة عمله الجديد، لأنّ ذلك يحدث خللا في العملية التواصلية ، لذا يجب على كل قارئ قبل أن يلج إلى فضاء العمل الأدبي أن تكون لديه خبرات قرائية ومعارف مسبقة عن الجنس الأدبي وصاحبه حتى تتم العملية التواصلية بنجاح.

إنّ مفهوم أفق التوقعات مفهوم فلسفي يعني السوابق، أي الفكرة السابقة عن شيء ما وهو مفهوم يعيد تعريف التاريخ الأدبي . " والتاريخ الأدبي في رأيه هو

مجموعة من النصوص رشحتها القراءات المختلفة في أزمنة مختلفة تبعا لمعايير هذه القراءات وحينما يتعامل القارئ مع نص ما فإنه يقارن بينه وبين نصوص سابقة تشكل في الحقيقة أفق توقعاته "[4] . التاريخ الأدبي في نظر ياوس يعتمد على الخبرة السابقة لقراءة النصوص الأدبية ، والنص في أول ظهور له يرتبط باستقبال معين من طرف القارئ ويعتمد على أفق التوقع السائد في الفترة الزمانية التي ظهر فيها، ومنه يعتبر أفق توقع القارئ مفهوم جديد في فهم العمل الأدبي .

2-1 - المسافة الجمالية : Distance ésthétique

لقد أدرك ياوس Jauss ما قد ينجر عن القارئ أثناء اتصاله مع النص من اختلاف أو استجابة وتعارض معه، وذلك قد يكون بسبب اختلافه مع ثقافته أو مرجعيته المعرفية ما جعل ياوس يحاول أن يحسن ويهذب نظريته، فأحدث مصطلحا جديدا وهو المسافة الجمالية. فما هو هذا المصطلح النقدي ؟ وما علاقته بالمصطلح السابق (أفق الانتظار)؟

ولم يكتف ياوس بمفهوم أفق التوقعات ، حيث يرى أن قيمة العمل الأدبي تكمن في درجة تخييبه لأفق التوقع المعهود ، وهذا ما يسميه ياوس بالانزياح الجمالي ésthtique écarte والتأثير الذي يحدثه العمل الأدبي الجديد في القارئ يطلق عليه ياوس المسافة الجمالية . " وإنّ هذه المسافة الجمالية يمكن أن تحدد موضوعيا بشكل تاريخي مصاحبة لردود أفعال الجمهور والأحكام النقدية كالنجاح المباشر أو الرفض أو الصدمة ، الموافقة المشروطة ، الفهم التدريجي أو المتأخر، والطريقة التي يقوم بها العمل الأدبي في اللحظة التاريخية لظهور بإشباع أو تجاوز أو إحباط أو معارضة توقعات جمهوره الأول تقدم بشكل واضح محددا ، لتحديد قيمته الجمالية "[5]. ويعني ذلك أنّ المسافة الجمالية هي عامل ينشأ بين القارئ والنص، أي بين أفق التوقع وشكل العمل الأدبي الجديد .

وهنا نجد أنّ العمل الأدبي الجديد أحدث تغييرا في الأفق Changement d'horizonالسابق للمتلقي، فإنّ القيمة الجمالية تكون أكبر، وفي المقابل إذا لم يحدث العمل الأدبي الجديد أي تغيير في أفق المتلقي وكان على مستوى تطلعات المتلقي المألوفة عنده، كانت المسافة الجمالية ضئيلة ولا تحدث المتعة الجمالية. تعد المسافة الجمالية Distance esthétique أداة إجرائية للحكم على جودة النصوص من عدمها، فإذا كانت المسافة الجمالية كبيرة (كسر أفق توقع القارئ) فيمكن الحكم

على النص بأنّه جيد؛ وإن كان العكس المسافة الجمالية ضئيلة (لم يكسر أفق توقع القارئ) يمكن الحكم على النص بأنّه رديء .

3-1 - اندماج الآفاق : Fusion de horizon

ولم يكتف ياوس Jauss أيضا بمفهومي أفق التوقعات والمسافة الجمالية فجاء ياوس بمصطلح اندماج الآفاق محاولا أن يستكمل مشروعه القرائي من جوانبه الآنية والمستقبلية والدمج بينهما.

" ويرى ياوس أنّ فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي يتم عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين انطلاقا من الحاضر أي وضعه في سياق زمني يتيح التغلب على المسافة التاريخية التي توجد بين الحاضر والماضي"[6] ويعد غدامار Gadamer من أهم الفلاسفة التي انتهل ياوس Jauss مفاهيمه الإجرائية ليبني مشروعه الجمالي، ويعد هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية التي تبين نقاط التقاطع بين ياوس والمشروع الهيرمينوطيقي لغدامار ، الذي أثار هذا المفهوم في كتابه – الحقيقة والمنهج – وسماه بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص وقارئه عبر مختلف الأزمان، " ويعبر ياوس بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد تحصل معها نوع من التجاوب، هنا يظهر سعي ياوس الحثيث للتوفيق بين الدياكروني والسانكروني وبذلك فنظرية التلقي بتوفيقها بين السانكرونية والدياكرونية في مسعاها التأويلي تتخلى عن مبدأ الدراسة المورفولوجية الصرف، وتهتم بالمحيط الأدبي للعمل الفني"[7] إنّ مفهوم اندماج الآفاق، مفهوم استعاره ياوس من غدامار، الذي يستعمله في تفسير ظاهرة تراكم الفهم والاختلافات الهرمينوطيقية الذي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة التلقيات المتتالية، ويستخدمها كأساس لفهم التاريخ الجديد، ذلك لأنّ اندماج الآفاق وضعية لا تتحقق إلا بالدخول في علاقة حوار بين أفق الماضي وأفق الحاضر .

2- المفاهيم الإجرائية عند آيزر:

2-1 - القارئ الضمني :Lecteur implicite

يرى آيزر أنّ جميع القراء تؤدي وظائف جزئية وهي عاجزة عن وصف علاقة (التماهي) بين النص والقارئ فقد وجد أنّ العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلقي 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 المتواصلة، غير أنّ آيزر بإحداثه لهذا لقارئ الضمني يحاول أنّ يتجاوز أصناف القراء التي كانت معروفة في النظرية الأدبية المعاصرة عند (ريفاتير وستانلي فيش وأروين وولف)، وهو بذلك يؤسس لقارئه الضمني ويرى " بأنّ له جذوره المغروسة في بنية النص (...) وليس القارئ الضمني سوى دور القارئ المسجل أو المكتوب داخل النص (...) إنّ القارئ الضمني بنية نصية خالصة تجعل المتلقي ومن ثم فعل المتلقي ذاته محايثا للنص ويساهم أيضا في تشكيل المعنى بطريقة تبادلية بين الطرفين للفاعلين في العملية "[8]. أي أنّ القارئ الضمني ليس له وجود حقيقي، وهو ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله، ولذلك فإنّ دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النص التي تستدعي استجابة. وهو ذلك العنصر الذي يخلقه النص وحده وهو يساوي شبكة البنى التي تغري بالاستجابة وتستهوينا للقراءة بطرق معينة

ومنه فالقارئ الضمني، 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 "[9]. 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 مفهوم القارئ الضمني الأداة الإجرائية المناسبة لوصف التفاعل بين النص والقارئ.

ويقول محمود درويش في قصيدته الرجل ذو الظل الأخضر:

نجوعُ معكَ
وحينَ تموتُ
نحاولُ ألاَ نموتَ معكَ "[10]

في هذا المقطع محمود درويش يكسر أفق توقع قارئه الضمني ما يجعله يطرح عدة تساؤلات: من يخاطب الشاعر، من هو الذي يعيشون معه وإذا سار يسيرون معه وإذا جاع يجوعون معه، 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 يسائل الرجل:

لماذا تموتُ بعيداً عن البرق

والبرقُ في شفتيكَ ؟ "[11]

والقارئ الضمني أثناء تفاعله مع القصيدة حتما سيصطدم بعنوان القصيدة (الرجل ذو الظل الأخضر) ويطرح تساؤلا، لماذا وصفه بالأخضر لأن الأخضر غالبا ما نصف به الطبيعة، فإذا كانت الألوان تحمل دلالات عامة في العادة، فإنّ لها دلالات خاصة عند محمود درويش، وهذه المرة يصف هذا الإنسان الذي يخاطبه في قصيدته بالرجل، لأنّ الرجولة لها دلالات ومواصفات خاصة عند العرب، فلا يوصف المرء بالرجولة إلا إذا توفرت فيه وتحققت مواصفات الرجولة، وهذا الإنسان الذي يخاطبه محمود درويش تحققت فيه مواصفات الرجولة فوصفه بذي الظل الأخضر، والظل كما نعلم دائما يبدو أسودا ولا يمكن أن يتلون حتى ولو كان الضوء نفسه كذلك وهنا يطرح القارئ الضمني التساؤل ما علاقة الأسود بالأخضر، محاولا كشف الحجب وتحقيق المعنى الذي يقصده الشاعر، ومن خلال الأسئلة التي يبنيها القارئ من خلا تفاعله مع القصيدة يصل في الأخير إلى بناء معنى محتمل للقصيدة، فيمكن أن يفسر وصف درويش للرجل بذي الظل الأخضر، بأنّ درويش وصفه كما هو في نفسه لا كما في الواقع، واللون الأخضر يترك في العادة انعكاسا إيجابيا في النفوس، هذا من جانب ومن جانب آخر إذا كان ظل هذا الإنسان أخضرا في نفس الشاعر، فكيف يكون الرجل نفسه ؟! إنه حياة بكل إيجابياتها، وعطاء بكل تجلياته وفداء بكل معانيه وخلود في كل زمان ومكان، وهذه المعاني يجدها القارئ في النص كله وليس في العنوان وحده.

2-2 - أماكن اللاتحديد: Lieux d'indétermination

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

وبالنظر إلى غموض هذه العناصر ولا تحديدها، فإنّ دور المتلقي يكمن في العمل على ملئها حسب قدراته المعرفية والموسوعية، " وإذا كان إنغاردن قد قلل

من أهميتها كما لاحظ آيزر، فإن آيزر اعتبرها شرطا أساسيا في أي فعل تواصلي، وهذا ما دفع ياوس إلى الاعتراف بمدى أهميتها عند آيزر، إذ ذهب إلى أنّ درجة اللاتحديد هي مقياس الفعالية الجمالية للعمل الأدبي ومقياس انفتاح بنيته التي تسمح بإنجاز تأويلات متعددة " [12]ذلك أنّ انغاردن يرى أنّ أماكن اللاتحديد لا تؤدي – في نظره – إلا دورا ثانويا في عملية التحقيق والقارئ يكتفي فقط بملئها ومنه فإن مفهوم أماكن اللاتحديد مفهوم جاء به انغاردن ويرى أنّه لا فائدة للقارئ أن يملأ أماكن اللاتحديد في النص كلها ، لأنّ بذلك يَسلُب جمالية العمل الأدبي وينزل به إلى مصاف العمل المبتذل، في حين يستفيد آيزر من هذا المفهوم ويجعله من المفاهيم الأساسية 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 انغاردن 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 آيزرIser على انغاردن.

وكمثال عن أماكن اللاتحديد يقول بدر شاكر السياب:

رحلَ النَّهار
ها إنهُ انطفأتْ ذبالتُهُ على أفقٍ توهجَ دونَ نار
و جلستِ تنتظرين عودةَ سندبادٍ من السّفار
و البحرُ يصرخُ من ورائِك ، بالعواصفِ و الرعود
هو لن يعود !
أو ما علمتِ بأنَه أَسرته آلهة البحار
في قلعةٍ سوداء في جزرٍ من الدمِ و المحار
هو لن يعود ..
رحلَ النهارُ" [13].

في هذا المقطع من قصيدة رحل النهار نرى أنّ الشاعر بدر شاكر السياب وظف رمز السندباد كاسرا بذلك أفق التوقع، ما يخلق جوا للتفاعل بين النص والقارئ، وهذا المقطع يحتوي على كثير من الغموض مرغما بذلك القارئ

الدخول في السؤال والجواب مع النص ومنه فالطاقة الإبداعية لدى بدر شاكر السياب وعموما لدى كل الشعراء المعاصرين فتحت النص الشعري على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية ما يجعل التفاعل بين النص والقارئ مستمر لا يعرف التوقف.

فأول 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 يمسك القارئ ولو بالقليل بالمعنى الذي يقصده الشاعر فيتبادر في ذهنه أنّ الشاعر وظف رمز السندباد للتعبير عن حاله، لأنّه يقال أنّ بدر شاكر السياب في آخر عمره أصيب بمرض ألزمه 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 متجذرة، حوَّلت حياة السياب إلى هواجس وهذيان وكوابيس وهموم يومية.

2-3 - 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، " فإنّ هذه الفراغات التي يسميها آيزر البياضات النصية Les blans 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 يتمثلها "[14] 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:

2-3-1- 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 ضبابي"[15] 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:

تتكاثرُ في البحر الأسماكْ
ويسافرُ قَمَرٌ في دورتي الدَمَوِيَّهْ
يتغيَّرُ شَكْلي:
أُصبحُ شَجَراً .. أُصبحُ مَطَراً ..
أُصبحُ أسوداً، داخلَ عينٍ إسبانيَّهْ .."[16] .

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 . و أول 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 أنّ 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.

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

ثُمَ غابَت
كَأنْ قَمَرْ
مُدَ مِنْ سابع السَّماواتِ اليَدينِ ومَسحَ عَنْ جَبهتي ...
واسْـ
تَتَر[17]

...

ـفي 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 أنّ الشاعر جسد حالته النفسية .

4-2 - 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 مواضعات واتفاقات، لأنّ ذلك يمكن للنص توصيل معناه للقارئ ولكي يستطيع النص توصيل معناه أو موقفه من محيطه الخارجي، فإنّه يلجأ إلى مجموعة من المعايير والمواضعات 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 المواضعات والاتفاقات الضرورية لإقامة وضعية تواصلية معينة، هي ما يسميه آيزر بالسجل النصي، إنّها المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع ـفي 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 "[18]. 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 المواضعات والمعايير والتقاليد إلى داخله كما هي، بل نجدها دائما ـفي حالة اختزال وتتلقى تشويها يشكل الشرط الأساسي لعملية التواصل " ولكي تُحرِّر 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 يبنى بها المعنى الذي يقصده النص "[19]. وبفضل السجل النص إذن يتجلى الأفق الذي يحدد إطار التحاور 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 بإحالته على السياق الخارجي للنص، لأنّ النص يعتبر كرد فعل خاص عن واقع خارجي، ولكن بكيفية مختلفة، وهذا ما يخلق التفاعل بين النص والقارئ.

5-2 - 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 ويبني 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 "[20]. 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، فإن الاستراتيجيات لا يمكنها أن تنظم السياق المرجعي للسجل ولا شروط تلقي النص بكيفية كلية وكاملة، لتكتفي بتقديم بعض الإمكانات التوليفية للقارئ لأنّه 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 إن 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 أيقدم 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:

عُيونُك شَوكةٌ في القلبِ
تُوجعني .. وأعبدُها
وأحميها من الريح
وأُغمِدها وراء الليلَ والأوجاع .. أُغمدها
فيشعل جُرحُها ضوءَ المصابيح
ويجعل حاضري غدُها
أعزَّ عليَّ من روحي
وأنسى بعد حينٍ في لقاء العين بالعينِ
بأنَّا مرة كنّا، وراء الباب، إثنينِ!
كلامُك ... كأغنيةْ
وكنت أحاول الإنشاد
ولكن الشقاء أحاط بالشفة الربيعيَّة
كلامك، كالسنونو، طار من بيتي
فهاجر باب منزلنا، وعتبتنا الخريفية
وراءك حيث شاء الشوقُ ..."[21]

عند ما يلج قارئ ما فضاء هذا النص ويشرع 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.

الخاتمة:

إنّ الما بعد نسقية 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 لا يمكن فصله عنها.

- جمالية التلقي بوصفها نظرية لم تكن بالضِدِّ اتجاه أي مقاربة من المقاربات النقدية الحديثة كالشكلانية والبنيوية والتفكيكية وغيرها، إنّما نشأت لإكمال الجوانب التي أهملتها المناهج النسقية.

- تعد مدرسة كونستانس رؤية نقدية جديدة في التركيز على أهمية القارئ ودوره البارز في التفاعل مع النصوص.

- إنّ الاهتمام بالقارئ كانت بوادره منذ أن نادى رولان بارت بموت المؤلف.

- يعتبر هانز روبرت ياوس أول من اهتم بالقارئ في المدرسة الألمانية وذلك من خلال مشروعه الجمالي .

- كانت جهود هانز روبرت ياوس في إعادة الاعتبار للتاريخ الأدبي ومفهوم التطور الأدبي في ضوء مقولة اندماج الآفاق .

- 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 اللاتحديد، البياضات.

- إن العلاقة بين النص والقارئ علاقة ديالكتيكية (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.

الهوامش والإحالات:

---

1 محمد سعدون: جماليات التلقي مفهومها و مرجعياتها الفلسفية مجلة كلية الآداب و اللغات جامعة المسيلة، ع 1، ص65

2 خالد عبد الوهاب: جماليات التلقي في ثلاثية أحلام مستغانمي ،إشراف: أد عباس يحي رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي، مخطوط بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة 2016/2015 ص51.

3 أسامة عميرات: نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، إشراف محمد زرمان مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجيستر في النقد الأدبي المعاصر، مخطوط بجامعة الحاج لخضر باتنة 2010/ 2011 ص52.

4 خالد وهاب: جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي ، ص: 52.

5 سامي اسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة العربية القاهرة، ط1، 2003، ص: 95.

6 سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي و الترجمة، كلية الآداب فاس المغرب، 2009، ص: 35.

7 أسامة عميرات: نظرية التلقي النقدية و إجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، ص 53.

8 ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف (الجزائر)،2007ص 189.

9 صباحي حميدة: بناء المعنى و تجلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي، قراءات، جامعة بسكرة، العدد 4 السنة 2012 ص 237.

10 سامر محي الدين أمين:روائع من قصائد محمود درويش، دار كنوز المعرفة (الأردن)،2008، ص161.

11 المرجع نفسه، 161.

12 المرجع السابق، ص 36.

13 سامر محي الدين: روائع من قصائد بدر شاكر السياب، كنوز المعرفة (الأردن)،2008،ص 145.

14عبد الكريم شرفي: مقدمة حول إشكالات القراءة و التأويل في النظريات الأدبية الغربية الحديثة،إشراف : عبد القادر بوزيدة، مذكرة لنيل درجة الماجستير في قضايا الأدب و نظرية القراءة، مخطوط بجامعة الجزائر، 2010،ص180.

15 صباحي حميدة: بناء المعنى و تجلي الموضوع الجمالي في شعر عبد الله العشي، قراءات، ص 235.

16 نزار قباني: ديوان أحبك ..والبقية تأتي، ط1993،7، ص13.

17 لخميسي شرفي: جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، العدد 3، السنة 2011، ص3.

18 عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 194.

19 خالد وهاب : جمالية التلقي و التأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، ص 64.

20 المرجع نفسه، ص 201

21 سامر محي الدين أمين : روائع من قصائد محمود درويش، كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع(الأردن)، 2000ص69.