الرقم التسلسلي : .....

جامعةمحمد بوضياف
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة العربة وآدابها

جمالية التلقي
في مسرحية" النخلة وسلطان المدينة "
لعز الدين جلاوجي

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير

فرع : أدب جزائري حديث

تخصص : أدب عربي

إعداد الطالب : وهاب خالد

تاريخ المناقشة: .....

أمام لجنة المناقشة المكونة من :

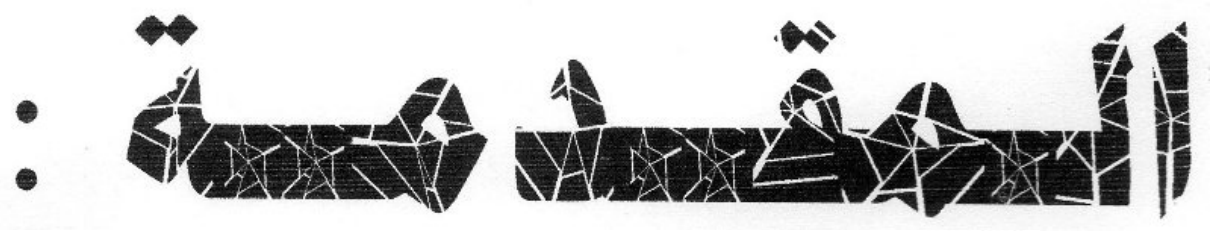
د. فتحي بوخالفة ، أستاذ محاضر ، جامعة المسيلة : رئيسا .

د. بوطابع العمري ، أستاذ محاضر ، جامعة المسيلة : مشرفا ومقررا .

د. لمباركية الصالح ، أستاذ محاضر ، جامعة باتنة : عضوا مناقشا .

د. عمرون نور الدين ، أستاذ محاضر ، المعهد العالي للفنون الدرامية برج الكيفان الجزائر : عضوا مناقشا .

الموسم الجامعي: 2009* 2oo8



مـــقـــدمـــة :

تمتد مسيرة النقد الأدبي بجذورها في أعماق التاريخ البشري . منذ أن تلفظ الإنسان بكلماته الأولى ، معبرا عن أحاسيسه ومشاعره ومتطلباته الذاتية منها والمادية ، وكان في كثيـــر مـــن الأحيان يحاول التعبير عن هذه المستلزمات الذاتية بطرق لبقة، وصور فريدة تجعله يتميز عن باقي الموجودات ، وهذا ما جعله يكون أشياءه الخاصة ويصف البعض منهـــا بأنهـــا رائعـــة وجميلة وذلك لأنها أكثر قربا من عواطفه وأحاسيسه . مما جعله يضفي على الـــبعض منهـــا هالة من القداسة جعلتها تقترب شيئا فشيئا من الأشياء الفنية التي ظهرت إلى الوجود مع تطور وارتقاء الفكر البشري ، حيث بدأت تترسخ قواعد متفق عليها تميز الأشياء الفنية من الأشـــياء غير الفنية.

وما النقد الأدبي سوى مجموعة من القواعد المنظمة التي تحـــاول كـــشف الأعمـــال الفنيـــة الأصلية من الزائفة ، وذلك من خلال الغوص في أعماق النص الأدبي لمعاينة أصالة التجربـــة عند الفنان من عدمها. إلا أن هذه القواعد تختلف من منهج نقدي إلى آخر ، غير أنها تهدف كلها إلى إظهار الجوانب الفنية التي يوظفها النص الأدبي ، حتى يمكن أن نسمه بصفة الفنية.

والمتتبع لحركة الفكر النقدي الأدبي ، يجده قد مرّ بعدّة مراحل تؤطرها حركة الزمن طوليـــا ومفاهيم الفكر النقدي السائد في كل مرحلة عرضيا ، حيث تمظهرت هذه المظاهر في اتجاهات نقدية متنوعة بين الخارج نصية والنصية وما بعد النصية .

وإذا كانت المناهج الخارج نصية قد اهتمت بالجوانب الخارجية المشكلة للظاهرة الإبداعيـــة الأدبية ، كدراستها لعلاقة النص بيئته الثقافية والاجتماعية والسياسية ... وكل ما له علاقة بحياة الفنان الشخصية ، فإن المناهج النصية اهتمت بدراسة الظواهر اللغوية والأدبية الكامنة داخـــل بنية النص معتبرة المؤلف قد مات ، داعية بذلك إلى دراسة النص لذاته ومن أجل ذاته محاولـــة تطبيق قواعد علمية صارمة على البنية التكوينية للنص ، فأدخلت النصوص بذلك إلى مخابرها وتعاملت معها كما تتعامل العلوم التجريبية مع الظواهر الكيميائية والبيولوجية . هادفة من خلال مسيرتها البحثية والعلمية ، الوصول إلى طريقة تمكنها من " علمنة النص الأدبي " .

أما مناهج ما بعد النصية أم ما بعد البنيوية ، فقد اهتمت بجوانب تخص الظاهرة الإبداعية الأدبية ، فبعدما أدركت عجز وعقم المناهج السابقة ، حاولت البحث عن طرق أخرى بإمكانها الوصول إلى تفسير أشمل وأوضح وأعمق للنصوص الأدبية ، وقد وجدت ضالتها في أهم عنصر مشكل للظاهرة الإبداعية الأدبية كثيرا ما تردد ذكره في الاتجاهات السابقة إلا انه في كل مرة يظهر فيه إلى حيز الوجود يتم تقويضه . لأسباب ظلت مرتبطة بكون أن هذا العنصر يعتبر من المسلمات التي لا يمكن أن لا يتجادل حولها النقد الأدبي ، وقد أسهمت مناهج ونظريات ما بعد البنيوية في تسليط الضوء عليه ، بل جعله مركزا لدراساتها البحثية مما جعلها ترتبط به ارتباطا وثيقا ، فبمجرد ذكر أسماء هذه المناهج والنظريات نجد "المتلقي" أو "القارئ" يتسلل من بينها معرفا بدوره الجوهري الذي لا يمكن فصله أبدا عن الظاهرة الإبداعية الأدبية وذلك راجع لكون علة وجود النصوص ترتبط ارتباطا لازما ومشروطا بالقارئ لأنه هو المحرك للمعاني التي تختزنها النصوص ، فمن دونه يسود صمت رهيب يجعل النصوص مجرد أشكال وخطوط ورسومات جامدة لا حياة فيها.

× هذه هي أهم الاتجاهات التي ميزت مسار الحركة النقدية الأدبية الحديثة منها والمعاصرة التي تحاول في كل مرة إنشاء منظومة من المفاهيم النقدية الإجرائية بغية تطبيقها على الظاهرة النصية ، مما أدى إلى بروز الكثير من المفاهيم والأطروحات والنظريات التي أجبرت النقاد على ضرورة التسلح بها ، إن هم أرادوا مواكبة المناهج الجديدة المستحدثة وذلك تماشيا مع الحركية واللاثبات المستمرة لسيرورة الظاهرة النقدية المتنامية التي تحاول الإمساك بالنص في كليته . إلا أن النص في كل مرة يؤكد على أن خاصيته الزئبقية عنصر رئيسي من العناصر الداخلة في تركيبته العجيبة الفريدة . وهذا ما يفسر قدرة النصوص الأدبية على محاورة كل المناهج النقدية ، وفي كل العصور ، في حين نجد أن المناهج النقدية كثيرا ما تثبت عدم صلاحيتها وقدرتها على إعطاء نظرة شاملة وكلية للنص . لذا يتم تقويضها واستبدالها بمناهج أخرى وهكذا دواليك .

إلا أن مهمة الناقد تبقى قائمة ، وعليه أن يؤدي دوره المنوط به . لهذا فإن عليه في كل مرة أن يرفع لواء التحدي والبحث الجاد ، محاولا إيجاد ميكانزمات يمكنها العثور على حجر الزاوية المؤسس للظاهرة النصية الإبداعية . وبعد أن قطع النقد الأدبي أشواطا مهمة في مسيرته البحثية

المسرحي لا يعتمد على نظرية تعنى بظاهرة التلقي المسرحي ، وإنما هي جهود لـبعض نقـاد المسرح الذين أردوا مقاربة بعض الأطروحات النظرية التي قامت بصياغتها " نظريات القراءة " مع طبيعة الخطاب المسرحي قصد التنويه بخاصيته الأدبية التي تختزن معاني فنية جماليـة لا يمكن التغاضي عنها. شأنه في ذلك شأن النص السردي والشعري اللذان يحضيان بعانية كبيـرة من قبل نظريات القراءة على مستوى التنظر والتطبيق. عكس النص المسرحي الذي ظل مهمشا بسب طبيعته المعقدة والملتبسة .

أما في الفصل الأول الذي حمـل عنوان : " قضايا التلقي في النقد الحديث والمعاصر " فقد تعرضت من خلاله إلى التعريف بالنظرية الألمانية مركزا على جانبين مهمين ، يتعلق الجانـب الأول بالأصول المعرفية الإبستيمولوجية للنظرية ، وقد ركزت فيه على إبـراز أهـم الروافـد المعرفية التي استقت منها النظرية مفاهيمها ، وذلك بغية إدراك أعمق وأشمل لأدواتها الإجرائية أما الجانب الثاني فقد عرضت من خلاله أهم المفـاهيم المـشتركة بـين النظريـة الألمانيـة والنظريات والمناهج المهتمة بالقراءة، وذلك ضمن مسار محدد يـرتبط أولـه بمـنهج نـصي (البنيوية) . أما آخره فمرتبط بـ (إستراتيجية التفكيك) التي تصنف ضمن مناهج ما بعد البنيوية. كما تعرضت خلال هذا الفصل إلى " مفهوم القارئ " في النقد الحديث والمعاصر ، وذلك مـن أجل تحديد أشكاله ، ومعرفة أصنافه المتعددة، لأقوم بربط هذه الأصناف بالقراء الذين تروج لهم نظريـة " التلقي والتأثير" ، لمعاينة نقاط التقاطع ، وكذا نقاط الاختلاف إن وجدت .

أما الفصل الثاني الذي حمل عنوان : " نظرية القراءة وجمالية التلقي (المفاهيم والإجراءات) " فقد قمت بتقسيمه إلى ثلاث مباحث. تعرضت في الأول لمناقشة " إشكالية المصطلح " .

أما المبحث الثاني فقد بسطت من خلاله الأدوات النقدية الإجرائية التي أوجدها "ياوس" فـي إطار نظريته المهتمة بـ " التلقي الأدبي" ، فعلى الرغم من أن هذه النظرية "نظرية التلقي" قـد تعرضت لقضية استقبال النص واستهلاكه من طرف المتلقي ، إلا أنها ركزت جهودهـا علـى إبراز الجوانب المتعلقة بدراسة " تاريخ التلقي الأدبي" ، وهذا ما جعلني أقوم ببـسط المفـاهيم والأدوات النقدية التي أوجدها "ياوس" دون أن أتمكن من تطبيقها كلها على النص الأدبي ، وذلك راجع لارتباطها بـ " تاريخ التلقي". فيما خصصت المبحث الثالث لعـرض الأدوات النقديـة الإجرائية المتعلقة بالنظرية التي أرسى قواعدها" إيزر" ، ونقصد نظرية " التأثير" التي اهتمـت

الطويلة موظفا الكثير من العلوم ذات الصلة (علم النفس، الاجتماع،التاريخ وصل من خلال اتجاهات ما بعد البنيوية إلى دراسة وضبط أهم عنصر مشكل للظاهرة الأدبية وهو القارئ في علاقته مع المقروء .

حيث عدّ (القارئ) نواة الدراسات النقدية المعاصرة ، المنضوية تحت ما يعرف اليوم باتجاهات ما بعد البنيوية ، و لعل أهم نظرية اهتمت بشؤون التلقي هي نظرية "القراءة و جماليات التلقي و التأثير الألمانية "، فمنذ مطلع السبعينيات عقدة ملتقيات و مؤتمرات ركزت جهودها على التلقي الأدبي، وبخاصة في بيئة النشأة (البيئة الأوربية) . وأصبح يدرّس في الجامعات كنظرية ألمانية المنشأ ، تعمل على تحليل النص الأدبي من حيث كونه لا يتحقق وجوده الفعلي إلا لحظة مراودة القارئ له .

ولقد لقي هذا الاتجاه صدًّا من طرف بعض النقاد ، حيث اعتبروه مجرد نشاط نقدي جمالي قد يورط النقد الأدبي في الذاتية المفرطة ، و بالتالي يعيد النص الأدبي إلى حظيرة المناهج السياقية (المنهج التاريخي ، النفسي ، الاجتماعي) .

ولابدّ أن أشير هنا. في إلماحه خاطفة إلى جهود بعض النقاد العرب القدامى الذين اهتموا بقضية استقبال النص الأدبي ، واستهلاكه من طرف المتلقي ، حيث كانت البلاغة بالنسبة لهم هي : " مطابقة الكلام لمقتضى الحال " ، و هذا التعريف إن دلّ على شيء فإنما يدل على الأهمية التي أولها النقاد القدامى للمتلقي ، حيث كانوا لا يعطون أهمية للكلام الزائد الذي لا يمكن أن يعطي للمتلقي فائدة جمالية نفعية . لهذا فإن البليغ في عرفهم لا بد أن يكون عارفا بشؤون اللغة ، حتى يمكنه أن يكوّن كلاما موجزا جميلا ذا غاية محددة يمكنه التأثير في المستمع "المتلقي" ، وأذكر من بين هؤلاء النقاد على سبيل الذكر لا الحصر(الجاحظ،حازم القرطاجني أبو هلال العسكري، ابن قتيبة ، عبد القاهر الجرجاني ...) .

أما نقاد الفترة المعاصرة ، الذين نوّهوا بجهود مشايخ اللغة القدماء،مقارنة بما أوجده النقد الأدبي المعاصر، أذكر من بينهم : محمود عباس عبد الواحد في كتابه " قراءة النص وجماليات التلقي- دراسة مقارنة بين المذاهب العربية و المذاهب الغربية- " حيث عرض فيه جهود النقاد الغرب،وقارنها بجهود النقاد العرب القدامى كابن قتيبة وعبد القاهر الجرجاني ... كذلك جهود ناصر أبو زيد من خلال كتابه " القراءة وآليات التأويل " .

المسرحي لا يعتمد على نظرية تعنى بظاهرة التلقي المسرحي ، وإنما هي جهود لـبعض نقـاد المسرح الذين أردوا مقاربة بعض الأطروحات النظرية التي قامت بصياغتها " نظريات القراءة " مع طبيعة الخطاب المسرحي قصد التنويه بخاصيته الأدبية التي تختزن معاني فنية جماليـة لا يمكن التغاضي عنها. شأنه في ذلك شأن النص السردي والشعري اللذان يحضيان بعانية كبيـرة من قبل نظريات القراءة على مستوى التنظر والتطبيق. عكس النص المسرحي الذي ظل مهمشا بسب طبيعته المعقدة والملتبسة .

أما في الفصل الأول الذي حمـل عنوان : " قضايا التلقي في النقد الحديث والمعاصر " فقد تعرضت من خلاله إلى التعريف بالنظرية الألمانية مركزا على جانبين مهمين ، يتعلق الجانـب الأول بالأصول المعرفية الإبستيمولوجية للنظرية ، وقد ركزت فيه على إبـراز أهـم الروافـد المعرفية التي استقت منها النظرية مفاهيمها ، وذلك بغية إدراك أعمق وأشمل لأدواتها الإجرائية أما الجانب الثاني فقد عرضت من خلاله أهم المفـاهيم المـشتركة بـين النظريـة الألمانيـة والنظريات والمناهج المهتمة بالقراءة، وذلك ضمن مسار محدد يـرتبط أولـه بمـنهج نـصي (البنيوية) . أما آخره فمرتبط بـ (إستراتيجية التفكيك) التي تصنف ضمن مناهج ما بعد البنيوية. كما تعرضت خلال هذا الفصل إلى " مفهوم القارئ " في النقد الحديث والمعاصر ، وذلك مـن أجل تحديد أشكاله ، ومعرفة أصنافه المتعددة، لأقوم بربط هذه الأصناف بالقراء الذين تروج لهم نظريـة " التلقي والتأثير" ، لمعاينة نقاط التقاطع ، وكذا نقاط الاختلاف إن وجدت .

أما الفصل الثاني الذي حمل عنوان : " نظرية القراءة وجمالية التلقي (المفاهيم والإجراءات) " فقد قمت بتقسيمه إلى ثلاث مباحث. تعرضت في الأول لمناقشة " إشكالية المصطلح " .

أما المبحث الثاني فقد بسطت من خلاله الأدوات النقدية الإجرائية التي أوجدها "ياوس" فـي إطار نظريته المهتمة بـ " التلقي الأدبي" ، فعلى الرغم من أن هذه النظرية "نظرية التلقي" قـد تعرضت لقضية استقبال النص واستهلاكه من طرف المتلقي ، إلا أنها ركزت جهودهـا علـى إبراز الجوانب المتعلقة بدراسة " تاريخ التلقي الأدبي" ، وهذا ما جعلني أقوم ببـسط المفـاهيم والأدوات النقدية التي أوجدها "ياوس" دون أن أتمكن من تطبيقها كلها على النص الأدبي ، وذلك راجع لارتباطها بـ " تاريخ التلقي". فيما خصصت المبحث الثالث لعـرض الأدوات النقديـة الإجرائية المتعلقة بالنظرية التي أرسى قواعدها" إيزر" ، ونقصد نظرية " التأثير" التي اهتمـت

ونظرا لأهمية هذه النظرية في إنعاش الحركة النقدية القديمة منها والمعاصرة ، من خلال توظيفها لمفاهيم قديمة ، وكذا استحداثها لآليات جديدة ، ورغبة مني في إزالة بعض الغموض الذي يكتنف مفاهيم النظرية خصوصا عندما تطبق على النص الأدبي . عزمت إنشاء بحث يعرّف بأهم الإجراءات النقدية التي أنشأتها النظرية الألمانية مطبقا إياها على نص أدبي مسرحي واختياري النص المسرحي -كمدونة تطبيق- لم ينشأ من فراغ ، وإنما جاء نتيجة قلّة الدراسات النقدية الأكاديمية التي اهتمت بـ " شؤون التلقي" . ناهيك عن قلّة الدراسات التي اتخذت النص المسرحي كمدونة تطبيق لمقترحات " النظرية الألمانية " ، ولعل ذلك راجع لطبيعة النص المسرحي ذاته ، بحكم أنه ذو طبيعة مزدوجة ؛ بمعنى أنه قابل للقراءة الأدبية الجمالية . كما يمكن ترجمته إلى عرض قابل للقراءة الجمالية من طرف المشاهدين ، وبهذا تتداخل الاختصاصات وتتعقد وتصبح مهمة الناقد الأدبي صعبة ، إن لم يحدد فرضياته ومنطلقاته النظرية منذ البداية بشكل دقيق ، ومن خلال بحثي الذي حمل عنوان " جمالية التلقي في مسرحية النخلة وسلطان المدينة " أودّ دراسة النص المسرحي كمنتوج أدبي فني يحمل خصائص جمالية تمكّنه من ممارسة غوايته الفنية الجمالية على المتلقى كقارئ للنص ، لا كمشاهد مستقبل لترجمة النص التي يتم تحقيقها من طرف المختصين بهذه العملية (المخرج)صانع الديكور،الفنيين ،الممثلين ...الخ)

والمتمعن في عنوان هذا البحث المتواضع يجده يتشكل من فرعين أساسيين : الفرع الأول : "جمالية التلقي" ، والفرع الثاني : " الدراسة الجمالية لمدونة التطبيق " . مما جعلني أعتمد في عرضه على المنهج الوصفي والتحليلي ، بحيث سيطر المنهج الوصفي على الفصليين النظريين بحكم أنني ركزت فيه على التعريف بالنظرية مبرزا أهم أدواتها النقدية. أما الفصل التطبيقي فقد غلب عليه المنهج التحليلي كونه الأنسب لقراءة النصوص قراءة فنية جمالية ، وذلك من خلال الوقوف على بنياتها النصية ، إلا أن هذا لا ينفي وجود مناهج أخرى كالمنهج التاريخي والمنهج المقارن ، التي تختلف بالقدر الذي تتلاقى فيه من أجل بناء هذا البحث في شطريه النظري والتطبيقي .

ولهذا فقد ارتأيت تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول . بدأته بمقدمة فمدخل)وقد حمل المدخل عنوان " التلقي المسرحي بين الممارسة والتطبيق " أردت من خلاله أن أبين بأن التلقي

بإنشاء مجموعة من القواعد والمبادئ التي تهتم بتحليل ودراسة الظاهرة النصية ، بغية التنويه بالجوانب الفنية الجمالية التي يمكن أن يوظفها النص الأدبي ، من أجل ممارسة غوايته الفنية الجمالية على القارئ .

في حين خصصت الفصل الثالث الذي حمل عنوان : " استراتيجيات تلقي نص مسرحية النخلة وسلطان المدينة " للدراسة التطبيقية ، حيث باشرت من خلاله عملية تطبيق هذه الأدوات النقدية لاسيما تلك التي أوجدها " إيزر" على نص المسرحية ، حيث قمت بوضع إستراتيجية تمكنني من دراسة النص من أوله وحتى آخره، ضمن مسار محدد كثيرا ما يسلكه القراء ونقصد بذلك القراءة الأفقية للنص التي تبدأ من الغلاف وتنهي بنقطة النهاية ، وهذا ما جعل هذه الدراسة تتسم بعرض بعض من التأويلات ، التي يمكن أن يمارسها القراء على نفس الحدث ولكن بطرق مختلفة تتصل بالرصيد الثقافي والمعرفي الذي يحمله كل قارئ .

ولقد واجهتني بعض الصعوبات والعقبات في مسيرتي البحثية ، من بينها طبيعة الموضوع في حدّ ذاته . إذ اتسم بالتعقيد والتشعب وكثرة المصطلحات والمفاهيم ، التي أجبرتني في كثير من الأحيان على ترك البحث لفترة معينة ، حتى يتسنى لي إدراك ولو المعاني السطحية لهذه المفاهيم ، التي تربط بفلسفات متجذّرة في الثقافة الغربية . هذه الثقافة التي كلما قرأناها زدتنا غموضا والتباسا وتعقدا وتشعبا .

أما الصعوبة الثانية فتمثلت في " اللاتجانس " الموجود بين النظرية النقدية ونص المسرحية "النخلة وسلطان المدينة" ، لاسيما وأن النص المسرحي عموما لم يتم دراسته دراسة جمالية ضمن المقترحات النقدية للنظرية الألمانية فيما أعلم ، وما زاد مهمتي تعقيدا هو اختلاف بيئة النظرية (بيئة أوروبية ألمانية) ، والنص الأدبي الذي جعلته مدونة للتطبيق (بيئة عربية) مما جعل التحاور بينهما عسيرا ، وهذا ما جعلني أسقط بعضا من المفاهيم لكونها ترفض التطبيق .

أما الصعوبة الثالثة ، فتمثلت في مشكل اللغة الذي وقف عقبة كبيرة في مسيرة هذا البحث وذلك لكون معظم المراجع الخاصة بالنظرية تنتشر بلغة ألمانية ، أو مترجمة إلى الفرنسية أو الانجليزية .

أما المراجع التي ترجمت إلى العربية فكثيرا ما نجدها متضاربة وذلك راجع للمشاكل النظرية التي تتخبط فيها الترجمة في حدّ ذاتها.

إلا أنني اعتمدت مجموعة من المراجع المترجمة ، التي رأيت بأنها متقاربة أكثر مما هي متباعدة في ترجمة وشرح هذه النظرية ، وقد عملت على إزالة الكثير من الصعوبات التي واجهتني في الجزء النظري ، أهمها كتاب " فعل القراءة " لفولفغانغ إيزر" ترجمة : "حميد لحمداني" و " الجيلالي الكدية " ، وكتاب " بحوث في القراءة " ترجمة : "محمد الخير البقاعي" وكتاب " نظرية الاستقبال مقدمة نقدية " ترجمة : " رعد عبد الجليل جواد ". كما اعتمدت مجموعة من المراجع العربية ، وكانت معظمها حديثة أذكر من بينها كتاب " من فلسفات القراءة إلى نظريات التأويل " لـ " عبد الكريم شرفي "، وكتاب " الأصول المعرفية لنظرية التلقي" لـ " ناظم عودة خضر" ، وكتاب " نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات " لـ " بشرى موسى صالح "، ولابد أن أشير هنا . إلا أن هنالك الكثير من المراجع التي لم أستثمرها مباشرة وإنما بقيت تمارس وجودها في ثنايا البحث بطريقة غير مباشرة ، لكونها ظلت تنظم وتبلور أفكاري ، لتعطيها الصيغة المناسبة للظهور على صفحات هذا البحث مما جعلني لا نقوم بعملية إثباتها ضمن قائمة المصادر والمراجع .

وفي الأخير لابد أن أتقدم بشكري ، وعرفني إلى كل من ساهم في جعل هذا البحث يرى النور، وأخص بالذكر كل إطارات قسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد بوضياف من أساتذة وإداريين ، وكل الذين نشأ هذا البحث في ظل جهودهم ورعايتهم ، وعلى رأسهم مع جزيل الشكر والعرفان الأستاذ المشرف الدكتور : " بوطابع العمري" الذي أشرف على هذا البحث وتابع انجازه حتى ظهر في حلته هذه.

المدخل :

التلقي المسرحي بين الممارسة والتطبيق

لقد عرف النقد الحديث والمعاصر مجموعة من المناهج النقدية . التي استطاعت إرساء قواعد وأسس . تحاول أن تصف الظاهرة الأدبية إبداعا وتلقيا ، فكانت في كل مرة تسلط الضوء على عنصر من العناصر المشكلة لهذه العملية ، مما جعلها ترتبط ارتباطا لازما ومشروطا به،وهذا ما مكّن الباحثين والدارسين من تصنيف هذه المناهج ضمن اتجاهات محددة . استنادا على العنصر الذي تم التركيز عليه ، فظهرت بذلك اتجاهات كالنسقية (المنهج التاريخي ، المنهج الاجتماعي المنهج النفسي) والنصية (المنهج الشكلاني ، المنهج البنيوي المنهج السيميولوجي) وما بعد النصية(إستراتيجية التفكيكية ، نقد إستجابة القارئ ..) .

على إثر تنوع هذه المناهج النقدية . ظهرت " نظرية التلقي و التأثير " التي تتفق مع التفكيكية على مبدأ إلغاء النص وقصدية المؤلف "[1] ،والتي من بين أبرز أهدافها إعادة الاعتبار إلى العلاقة التي تربط النص بمتلقيه (قارئ / جمهور) بعدما لاحظت أن جل المقاربات النقدية السابقة لم تول اهتماما بارزا لهذه الجزئية الهامة ، على الرغم من أنها من صميم الدرس النقدي الأدبي ، إذ لا قيمة للعمل الأدبي إلا حين يصبح مقروء .

وانطلاقا من هذه الجزئية التي تبدو للوهلة الأولى بسيطة ومسلم بها.قامت أبحاث ودراسات استطاعت أن تقيم قواعد وأسس معرفية كانت النواة الأولى لظهور بما يسمى اليوم بنظريات القراءة التي تعنى بالكشف عن جماليات تلقي النص الأدبي،من خلال تسليطها الضوء على العلاقة التفاعلية التي تحدث بين القارئ والنص أثناء فعل " القراءة " فالقارئ هو " الذي يمنح لكلمات النص الحياة بعدما كانت موات لا روح فيها ، كما أنه هو المستهدف في أي عمل أدبي ولا قيمة لذلك العمل الأدبي إلا في أثناء قراءته" [2] فالشيء الأساسي في أي عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه .

إلا أن نظريات القراءة على الرغم من أن مخزونها الفكري والمعرفي الضخم الذي استمدته من اتجاهات متنوعة لم تعالج قضية " التلقي المسرحي " بشكل قاطع وصريح مما حذى برجال ونقاد

---

[1] – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت عدد : 232 ، 1998 م، ص164 .

[2] – فولفغانغ إيزر : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ، ترجمة وتقديم : حميد لحمداني و الجلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، د ط ، د ت ، ص 12 .

المسرح بتبني عدد من الأطروحات التي صاغتها هذه النظريات* محاولين مقاربتها مع الخطاب المسرحي، فظهرت بذلك عدد من المقاربات القرائية سأتطرق لبعضها بشيء من التفصيل .

ولكن وقبل أن أعرض هذه المقاربات . لابد من الإشارة إلى بعض النقاط المركزية التي أخرت ظهورها على الرغم من أن " التلقي " ، يعد من صميم مكونات الخطاب المسرحي ، إذا تم ما مقارنته بكل من الرواية والشعر مثلا . ولعل أهم نقطة ساهمت في تأخير ظهور مثل هذه المقاربات هي طبيعة الجمهور المسرحي ، فما هي طبيعته ؟ وهل بالفعل يعد الجمهور مقنعا في تأخير ظهور هذه المقاربات القرائية ؟

1- طبيعة الجمهور المسرحي :

اعتقد عدد من المسرحيين والنقاد بأن " الجمهور" في أي عرض مسرحي ذا طبيعة سلبية، من أمثال " شامفور" Chamfor الذي كان يتساءل دائما بسخرية واضحة " كم نحتاج من غبي لنصنع جمهورا ، أو " تشيكوف " Tchekhov الذي قال بعد أن فقد كل أمله في المسرح المعاصر له :

" إن المسرح المعاصر ليس أكثر من حشد (...) وأن الجمهور هو عبارة عن قطيع في حاجة إلى رعاة ماهرين ، وإلى كلاب مدربة يقودونه إلى حيث يشاؤون ." .

وبغض النظر عن مثل هذه المواقف نجد مسرحيين آخرين (كشكسبير وبريشت وغروتوفيسكي) وغيرهم يؤكدون على أهمية المتفرج وعلى ضرورة مشاركته لتحقيق ماهية العمل المسرحي ."[1]

إن للمتفرج دور لا يستهان به في إنجاح العرض عن طريق الملاحظات والمواقف الصادرة عنه في كل لحظة تحرك أو تكلم فيها الممثل ، وهذه الملاحظات قد تبدو ضعيفة ، غير أن تأثيرها على الممثل هو ذو فاعلية لا يستهان بها ، إذ أنها لا تصدر عن شخص واحد ، بل عن كل الجمهور الموجود في القاعة. فالنتيجة تحدث رد فعل إيجابيا من طرف الممثلين . وفي هذا الصدد تؤكد الناقدة " أبرسفيلد " على الدور الإيجابي الذي يلعبه المتفرج تقول :

---

* : قامت نظريات القراءة بتطبيق أطروحاتها على كل من النص السردي والشعري ،وأغفلت النص المسرحي ولعل ذلك راجع لطبيعته المعقدة والمتشابكة .

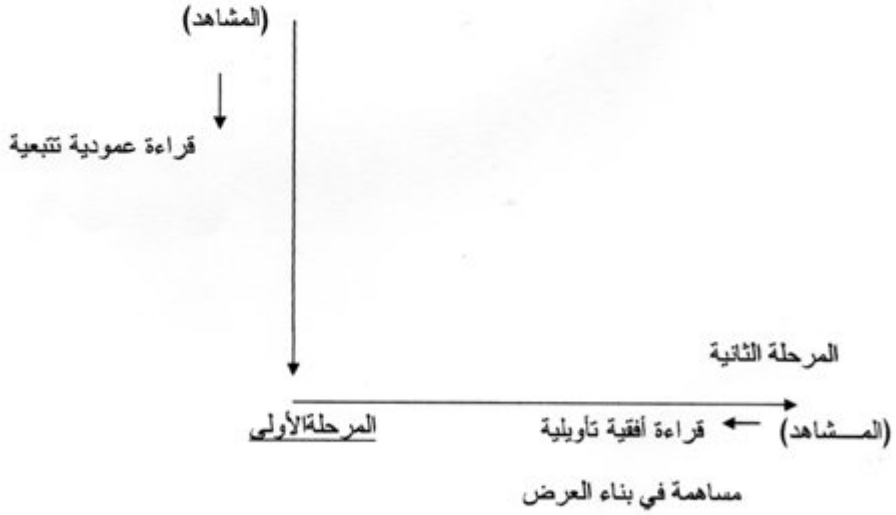
[1] - محمد فراح : تحليل الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، مطبعة النجاح الدار البيضاء ، ط1 ، 2006م ، ص 56.

" في المسرحيات الايطالية : المتفرج هو الذي يصنع العرض (بدل المخرج) فهو يعيد تركيب مجمل العرض في محور أفقي ومحور عمودي في آن واحد ، فهو ليس مجبرا فقط على تتبع القصة (المحور العمودي) إنما يعيد تركيب العلامات اللغوية في العرض ، وهذا في كل لحظة . إنه مجبر على خوض غمار العرض أحيانا (التعرف) والابتعاد عنه من حيث (المسافة) أحيانا أخرى ، ولا يوجد عرض آخر يحتاج من الجمهور إلى مثل هذا المجهود المادي والنفسي " [1]

إن القراءة التي وصفتها الناقدة يمكن تقسيمها إلى مرحلتين :

- مرحلة القراءة الخارجية (السطحية أو الأفقية) : حيث يشتغل الجمهور على مشاهدة ما يعر ض عليه (المحور العمودي).

- مرحلة القراءة العميقة (المحور الأفقي) ": حيث تفرض العلامات اللغوية في العرض سلطتها المستفزة حينا والموجهة أحيانا أخرى ، من خلال الفراغ والإلتباس ، والتشابك مع مواضيع أخرى (نفسية ،اجتماعية ، إيديولوجيا ، جمالية) ، ويمكن أن نوضح القراءة التي أشارت إليها " أبر سفيلد " في المخطط التالي رقم "(01) :



مخطط رقم : (01)

[1] - عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2003م ، ص 43.

هذا ما تشير إليه أحدث الدراسات النقدية المعاصرة إذ تؤكد أن العرض المسرحي لا يجري داخل المسرح وفوق الركح * ، بقدر ما يجري داخل المتلقي ، لأنه إذا لم يوجد هذا المتلقي فلا وجود للعرض المسرحي ، لذلك لا يوجد مؤلف أو مخرج أو ممثل يقوم بعمله الفني إلا وفي ذهنه تصور معين لجمهور ما .

إن الفعل المسرحي لا يمكن أن يتأسس إذن إلا في إطار علاقة مباشرة بين المنتج والمتلقي» وهذا ما دفع الباحثين في مجال الدراسات التنظرية المسرحية» إلى إعادة الاعتبار للمتلقي بعد أن ظل مهمشا لفترة طويلة من الزمن ."[1]

لقد اهتمت الممارسة الدرامية دائما على عكس التنظير بمسألة مشاركة الجمهور وتورطه» فكاتب المسرح حين يشكل نصه الدرامي يضع دائما نصب عينيه استثارة توقعات واستجابات معينة لدى الجمهور ، وكذلك يفعل المخرج المسرحي حين يشكل عرضه المسرحي ، وتتضح الطبيعة التفاعلية خاصة في عملية الكتابة التي يضطلع بها الكاتب المسرحي نفسه (أو التي تطلب منه) . "[2]

وبناءا عليه فإن نجاح أي عرض لا يرتبط فقط بما يقدم على الركح ، ولكنه أيضا رهين بما يدور في القاعة بين المتفرجين ، " ذلك أن بناء المسرح يعد نداءا عاطفيا وانفعاليا في أساسه قبل أن يكون نداءا فكريا أو عقليا ، ومن ثم فإن العرض المسرحي لا يحقق قيمته الفعلية ، إلا بعدما يستطيع تحقيق التواصل مع جمهور المتلقين من خلال جعلهم يشاركون الشخصيات كل حالاتهم النفسية والمادية والوجدانية في إطار نوع من الوهم الاختياري المؤقت الذي لا يلغي وعي المتلقي. "[3]

إن المتلقي المسرحي حسب الدراسات الحديثة ليس ذا طبيعة سلبية ، وإنما هو متلق واع ومشارك في بناء دلائل النص المسرحي وحتى العرض ، وهذا ما يقودنا إلى الحديث عن طبيعة التلقي المسرحي فما طبيعة هذا التلقي ؟

---

* : يستعمل النقاد المغاربة مصطلح " الركح " بدل " خشبة المسرح"

[1] - محمد فراح : الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص 45.

[2] - شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد : 267 مارس 2001م ، ص 361.

[3] - محمد فراح تحليل الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص 46.

2- طبيعـــة التـــلقـــي المســـرحي :

إن تحليل التلقي المسرحي يعد عملية صعبة ومعقدة ، لأن لكل عرض مسرحي جمهـــوره الـــذين يتكونون من أفراد ينتمون إلى مستويات متعددة ومختلفة على مستوى عملية التلقي ، ذلـــك أن هـــذه المستويات تتباين من حيث السن والثقافة والتعليم والبيئة والحس العاطفي والفني ، هذا فـــضلا عـــن الخبرة بالحياة من جهة وبطبيعة الفن الدرامي من جهة أخرى ، ولعل هذا التعقيد هو الذي يكمن وراء عدم قدرة سيميولوجيا التواصل على وضع نظرية واضحة المعالم لتلقي الفرجـــة المـــسرحية نظـــرا لاعتقادها أن العرض المسرحي هو في غالب الأحيان عبارة عن مرسلة تتكون من عدة علامات تبث قصدا من الخشبة في اتجاه المتلقي،الذي يكون في وضعية محلل تنحصر جهوده في فك هذه العلامات دون العمل على انتقاء المعلومات التي يتلقاها ووضعها في بنيتها الدالة .[1]

كانت الدراسة الأولى التي حاولت رصد إشكالية التلقي المسرحي هي التي قـــام بهـــا "جـــورج مونان " حيث ينطلق من مسلمة تلغي كل علاقة تواصلية بين الممثل والمتفرج ، لأن التواصل الحقيقي – في نظره – يرتبط بقدرة الأطراف المشاركة على استعمال الدلائل والشفرات ذاتها ،وعلى إمكانية تبادل المواقع الخطابية بين المرسل والمتلقي ، فالتواصل في نظر " جورج مونان " يتحدد في قـــدرة المتلقي على أن يجيب الباث ، ويرد عليه بواسطة استعمال القنوات والشفرات ذاتها التي تم استعمالها من طرف هذا الأخير ، وهذا ما جعله يعمد إلى القول بأنه ليس هناك تواصل في الخطاب المسرحي لأن التواصل في المسرح يتسم باتجاهه الأحادي أي من الخشبة إلى القاعة ، حيث يظل البـــاث باثـــا والمتلقي متلقيا ، ولا يتبادلان الأدوار ، كما أن الممثلين في المسرح لا يجسدون ســـوى شخـــصيات تتواصل مع هذا الأخير بالصيغة نفسها التي تتواصل بها فيما بينها فوق الركح .

إلا أن " آن أبرسفيلد " ترى أن هذا الطرح الذي تقدم به " جورج مونان " يعد طرحا خاطئا لأنه يقوم على ثنائيه :(المثير/ الاستجابة) ، التي تجعل من المتلقي كيانا سلبيا ، ولا تأخذ بعين الاعتبار تلك الأنماط الحيوية من المسرح التي تصبح فيها مرسلات المتفرجين ذات أهمية بالغة قد تصل فـــي بعض الأحيان إلى مستوى المشاركة الفعلية في العمل المسرحي "[2]

[1] ـ محمد فراح : تحليل الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص 47.
[2] ـ المرجع نفسه ، ص 48.

كما تؤكد " أوركيولي " *على أن الجمهور في العملية التواصلية يلعب دور المتلقي المباشر بالنسبة للمثل والمؤلف .

أما بالنسبة للمتلقي فيتمثل دوره في انه بمثابة السارق والسامع الذي يسترق الأقوال الجارية بين الشخصيات على الرغم من أنه لا مكان له في ذلك الحوار ، فالخطاب المسرحي- في نظر - " أوركيولي " " مليء بأماكن التخفي والمراقبة والتجسس على الآخرين ، وفي الحقيقة فإن الخطاب المسرحي وإن جاء على لسان الشخصيات فإنه موجه للجمهور أو القارئ ."[1]

كما تؤكد " آن أبرسفيلد " على أن المتلقي لا يقل أهمية عن الباثين المسرحيين انطلاقا من الاعتبارات التالية :

1)- أن المتلقي المسرحي / المتفرج يختلف عن قارئ المسرح باعتباره يبعث مرسلاته بطريقة مباشرة وآنية .

2)- لا توجد هناك مسافة فاصلة بين البث المسرحي والمتلقي ، بمعنى أنه ليس هناك زمنية للتفكير أو لنداء ، ومن ثمة فإن فشل المرسلة المسرحية أو نجاحها يتم بشكل فوري .

3)- إن التلقي هو عملية آنية وعابرة ، لأن العرض لا يترك آثارا ، ولأننا لا نستطيع إعادة مشاهدة فرجة معينة أكثر من مرة واحدة ، ولو أن هذا الاعتبار أصبح غير قائم في عصر وسائل الإعلام .

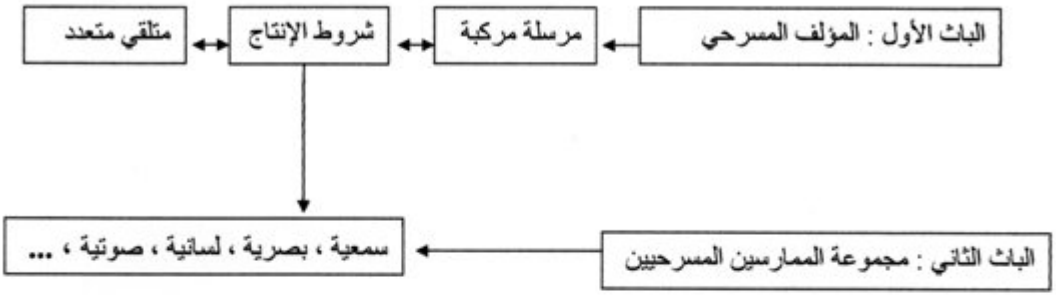
إن التلقي المسرحي يعد تلقيا متعددا نظرا لقيامه على التفاعل بين مجموعة من العوامل والكيانات التي تتراوح طبيعتها بين الواقعي والتخيلي ، ولعل ذلك هو ما يجعل من هذا التلقي معقدا إذا ما تمت مقارنته ببقية أنواع التلقي الأخرى .

إن هذا التعقيد حاولت " آن أبرسفيلد " إبرازه من خلال الخطاطة التالية :[2]

* : أستاذة مبرزة حائزة على درجة دكتوراه دولة في اللسانيات ، وهي حاليا أستاذة بجامعة ليون (ينظر ، عمر بلخير : الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص8).

[1] - عمر بلخير : الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص 44.

[2] - محمد فراح : تحليل الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص 49.



مخطط رقم : (02)

من خلال هذا المخطط يلاحظ بأن العناصر المشكلة لعملية التلقي المسرحي ، عناصر ذات طبيعة معقدة ومتشابكة للغاية ، لذلك فإن أي محاولة تنظيرية ستواجه عددا من الإشكالات الناجمة عن تركيبة الخطاب المسرحي الفريدة ، المختلفة تماما عن باقي أنواع التلقي المتعلقة بالنص الأدبي .

إلا أن نقاد المسرح لم تثنهم هذه التعقيدات عن محاولة إيجاد حل سريع ومجد لهذه المعضلة،فقامت أبحاث ودراسات حاولت المزواجة بين مناهج نقدية قد تبدو متنافرة ولا يمكن الجمع بينها ، إلا أن المجهودات التي قام بها هؤلاء المنظرين مكنتهم من الوصول إلى نتائج موضوعية ، وكان من بين هذه المناهج التي استعان بها هؤلاء النقاد هي مناهج ما بعد البنيوية ، ولاسيما تلك الدراسات والأبحاث والنظريات التي ركزت على القراءة باعتبارها عملية تفاعلية تحدث بين ذات مدركة ، وبنية نصية تحتاج إلى من يحاورها .

3- الخطاب المسرحي وفعل القراءة :

ترتبط كلمة (مسرح Theoter) عند الناس جميعا ، في مختلف الثقافات والحضارات بطقوس محددة تمارس بإرادة حرة ، من اجل المتعة غالبا ، ومن أجل الفائدة أحيانا . وكذا الحال مع كلمة

(مسرحية Drama) ، أو (عرض مسرحي Play) ، التي تعني في مختلف الثقافات والحضارات أيضا ، وجود خشبة مضاءة ، وصالة مظلمة تتكون من صفوف عدة من المقاعد الثابتة.

ومن المعروف أن لكل عمل مسرحي ركنين أساسيين ، الأول هو الممثل ، والثاني هو الجمهور وترتبط خشبة المسرح بالركن الأول منهما ؛ أي الممثل أو مجموعة الممثلين .

أما الصالة فترتبط بالركن الثاني منهما ؛ أي الجمهور المتفرج ، و" لأننا نشأنا في بيئة تمارس الفعل المسرحي بصورته التقليدية ، رغم جهود بعض أعلام المسرح العربي الرامية إلى تغيير النظرة إلى المسرح ، أو إلى الظاهرة المسرحية عامة ، من أجل خلق مسرح تفاعلي يحدث فيه تأثير متبادل بين طرفيه . "[1]

إلا أننا لم نستطع تجاوز الصورة النمطية المتكونة في عرفنا الثقافي لطبيعة العلاقة بين ركني العمل المسرحي ، وظل الركن الأول دائما يتخذ الطابع الحركي (dynamic) ، في حين يتخذ الركن الثاني الطابع السكوني (static) وبعبارة أخرى اتسم سلوك الممثلين بالايجابية ، واتسم سلوك الجمهور المتفرج بالسلبية ، والعلاقة بينهما شبه معدومة ، لاختلافهما عن بعضهما في طبيعة الدور المنوط بكل منهما .

وتبدو هذه الصورة للعلاقة بين ركني العمل المسرحي غير مقبولة في عصرنا هذا ، وفي ضوء الصيغة التفاعلية المسيطرة على معظم جوانب الحياة ، فإذا كان الشعر والرواية قد استطاعا تجاوز الصورة النمطية لطبيعة عناصر العملية الإبداعية ، وهما أبعد من المسرح من حيث الاحتكاك بالمتلقي ، فإن المسرح أولى منهما في تجديد طبيعة العلاقة القائمة بين عناصر العملية الإبداعية فيه لأنه شديد القرب والاحتكاك بالعنصر الأهم فيها وهو المتلقي ، وفي هذا تطبيق حي لمقولات ما بعد البنيوية ."[2]

---

[1] - فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2006م ، ص 97.
[2] - المرجع نفسه ، ص 98 .

وإذا كان الخطاب المسرحي خطاب منفتح على تأويلات متعددة وعلى قـراءات متنوعـة بموجـب خصائصه اللغوية والدلالية والسيميائية والتداولية وغيرها من الخصائص المعرفية والإدراكية ، فـأن عملية فهمه وتأويله قد ارتبطت هي الأخرى بنماذج ومقاربات قرائية متعـددة ومختلفـة(المقاربـة السيميولوجية ، المقاربة السوسيولوجية ، المقاربة النفسية ، المقاربة التداولية المقاربة الجمالية للتلقي المسرحي ..) حاولت رصد أبعاده وتحليل مستوياته من خلال مظاهر التأثير التي يخلقها هذا الخطاب لدى (المتلقي / القارئ) ، وهي مظاهر تتحقق بواسطة الدلائل والعلامات المسرحية التي يتـداخل فيها ما هو لغوي بما هو غير لغوي ، وتوظف فيها أنسقة سيميوغرافية متباينة تحاول تجسيد الواقـع من خلال مجموعة من العلاقات التي تربط الجوانب الفنية بالجوانب الإبداعية ، والجوانب الفكريـة بالجوانب الثقافية ، وما قد تشترطه من شروط نفسية واجتماعية وإيديولوجية ." [1]

3-1/ ثنـــائية (القـارئ / المتفـرج) :

كل هذه التعقيدات والمفارقات تنعكس على القارئ من حيث مقابلته للمتفـرج ، إن الأول يـستقبل الأقوال بطريقة غير تتابعية ، فنجده يقرأ فقرة ، ثم قد يضطر إلى العودة إلى ما قبل الفقرة التي قرأها أو يعيد قراءة الفقرة من جديد ، أو يقارن بين الفقرات حتى تكتمل الصورة في ذهنه .

أما المتفرج فتأتيه الأقوال متسلسلة ومتتابعة على المنوال الخطي ، ومن الناحية المادية نلاحظ انعدام التكافؤ بين نص المسرحية وعرضها . فالجزء الأكبر من المسرحيات المكتوبة لم يسعفها الحظ فـي الظهور على الخشبة وبالتالي : " ظلت كفة النص راجحة على حساب العرض الذي لم يكـن يعتبـر سوى ترجمة حرفية للنص . "[2]

"(...) إن القارئ لن تفوته أية علامة ، لأن فهمه يرتبط بفك رموز علامة من العلامات . أما المتفرج فيجد نفسه أمام وابل من العلامات : السمعية ، البصرية الصوتية ... وهذا يجعله يتغاضى عن العديد من العلامات اللغوية ، ولعل المخرج المسرحي والممثل أحيانا ، يتواطآن في إخفاء بعض العلامـات اللغوية لأسباب قد تكون أخلاقية أو سياسية ... " [3]

---

[1] ـ محمد فراح : تحليل الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص 67.
[2] ـ عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص 45.
[3] ـ المرجع نفسه ، ص 46.

إن فكرة " أفق التوقعات " التي طرحها " ياوس " و- التي سأتناولها بشيء من التفصيل في الفصل الأول من هذا البحث - " تكون مفيدة هنا في شرح بعض ما يحدث من بناء للتوترات ومن تخفف منها أيضا ، ومن مشاركة ومن إبداع فعلي للنص المسرحي في كل فعل مشاهدة أصيل يقوم به المتلقي (...). "[1]

إذن فالعمل المسرحي يكون مشتمل في وقت واحد على النص بوصفه بنية معطاة ، وعلى تلقيه أو إدراكه إدراكا حسيا من قبل القارئ أو المشاهد ، ويتشكل معنى النص في تجدده الدائم والمعنى المتجدد هو نتيجة تطابق عنصرين " أفق التوقع المفترض في العمل " و " أفق التجربة المفترض في المتلقي " ؛ إذ أن المتلقي هو الذي يحقق إنجاز بنية العمل وفي كل مرة تتغير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية يتغير المعنى فيها ، فالعمل الأدبي حتى لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة وسط فراغ ، فبواسطة الإشارات الظاهرة أو الكامنة الاحتمالات الضمنية والخصائص المألوفة يكون الجمهور مهيئا من قبل ليتلقاه بطريقة ما وهو ما يسمى " بأفق القارئ أو المشاهد ".

إن أفق التوقعات لا يتعلق بقارئ معين أو مشاهد معين في فترة تاريخية بعينها ، فكل قارئ له أفق لتوقعاته السائدة ، ويرى " ياوس " كذلك " أنه باستعادتنا لأفق التوقعات في مرحلة تاريخية ما يمكننا إذن أن نفهم الاختلاف الهرمينوطيقي بين فهمنا لعملنا الآن ، والفهم الذي كان شائعا في تلك الفترة وهذا يضع في دائرة الضوء " فكرة التلقي التاريخي للنص " ويستعيد المعنى الموضوعي واللازمني للعمل الذي يتكون بشكل مستقل ." [2]

3-2/ ثنائية (النص / العرض) :

ترى الناقدة " آن أبر سفيلد " أن الخطاب المسرحي ذا طبيعة مزدوجة ، فقد أشارت إلى أن " المسرح هو فن المفارقة " ، فهو في نفس الوقت نتاج أدبي ، وعرض يشبه الواقع . والنص المسرحي باق إلى الأبد بعد تأليفه وعرضه ، ولكن العرض يختلف من فترة إلى أخرى فهو دائم التغير ، وذلك يشبه إلى حد بعيد استعمال الصيغ اللغوية التي ترتبط مباشرة بالواقع مثل ضمائر الشخص وظروف الزمان . إن استخدام هذه العناصر هو استخدام متواصل وغير ثابت ويختلف

[1] - شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة ، ص 361
[2] - المرجع نفسه ، ص 362 .

باختلاف الوضعيات والسياقات، وهذا ينطبق على المسرحية : فالنص هو ذاته لا يتغير ، ولكن عرضه هو الذي يختلف باختلاف الفترة الزمانية ، وكذا الممثلين والمخرجين ... ، يمكن أن نقيس ذلك باستعمال الضمائر ، إذ أن النص يمثل ضمير الشخص بمفهومه المجرد ، أما عرض المسرحية لعدة مرات ، وكذا إعادة قراءتها،فيشكل الاستعمالات المختلفة لنفس هذا الضمير، وهذه المفارقة التي أشارت لها "أبر سفيلد " تطرق إليها " منقونو " * ولكن بطريقة أخرى فهو لم يتحدث عن المفارقة بل تحدث عن عدم الاستقرارية في الخطاب المسرحي."[1]

لذا فأن الناقد المسرحي يجد نفسه أمام نوعين متباينين من الأدلة المسرحية : " دلائل النص " و" دلائل العرض " ، ويعني هذا أنه يحتاج إلى أدوات معرفية وإجرائية متعددة ومختلفة تحتم عليه أن ينطلق من مقاربات وتصورات تستند على أسس ومنطلقات معرفية متعددة ومتباينة هي الأخرى وذلك بهدف تحديد الخاصية المميزة للظاهرة المسرحية وهي : " خاصية التمسرح " ، هل توجد في النص أم توجد في العرض ؟ وأمام هذه المفارقة التي تميز دلائل وعلامات النص عن دلائل وعلامات العرض كثيرا ما يطرح بخصوصها التساؤل عن مكمن خاصية التمسرح ، هل توجد في النص أم توجد في العرض ؟ هل ينبغي إقصاؤها من النص والحفاظ عليها في العرض كما ترى بعض الدراسات النقدية التي تعتبر النص مجرد نشاط مكتوب محكوم بالخاصية الأدبية ؟

إن هذا التصور الأخير ينطلق من عدم جدوى قراءة النصوص (النص المسرحي آلة كسولة) ويؤكد على ضرورة قراءة العرض وحده بناءا على الاعتبارين التاليين [2] :

1)- أن النص المسرحي يوجد داخل العرض في شكل صورة له حضور مزدوج ، إنه يسبق العرض ويرافقه بعد ذلك .

2)- أن الاكتفاء بقراءة النص المسرحي باعتباره نوعا أدبيا سيفقد العرض خصوصيته ونكهته الإبداعية .

---

* : طالب قديم في مدرسة المعلمين – سان كلود - ، وهو أستاذ مبرز في الآداب الحديثة ، ودكتور في الأدب ، له عدة مؤلفات في اللسانيات الفرنسية وتحليل الخطاب . (ينظر ، عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص10.)

[1] - عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص 45.

[2] - محمد فراح : تحليل الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص 67.

إلا هناك دراسات نقدية أخرى تعتبر أن هذا الحكم لا يشمل بعض أنواع المسرح ، كالمسرح الذهني مثلا ، حيث يمكن قراءة نصوصه والاكتفاء بما ترسمه هذه النصوص في ذهن القارئ ." [1]

إن قراءة النصوص المسرحية تعتبر مسألة معقدة ولا تتاح سوى لقارئ قادر على المزاوجة بين الاهتمام النقدي العميق للنص ، والعناية في الآن ذاته بإمكانات تحققه وانجازه الفعلي على خشبة المسرح ، ذلك أنه إذا لم يقم القارئ بإقامة حدود فاصلة بين النص والعرض ، فإنه سيتعذر عليه رصد علاقة أحدهما بالآخر ، وتحديد طريقة اشتغالهما المتكاملة ، ولعل هذا الاعتبار هو ما دفع الدكتور " محمد الكغاط " إلى التمييز داخل القراء المسرحيين بين القارئ العادي والقارئ الذي ترتبط قراءته ارتباطا عضويا بالرؤية المشهدية للنص ، وبالتجربة الحية لتلقي الجماعي هنا والآن ومن ثمة يعمد الدكتور " محمد الكغاط " إلى بناء مجموعة من الخصائص والمواصفات على هذا النوع الأخير من القراء كالتالي :

1)- إنه (القارئ / الناقد المخرج) الذي يكون تعامله مع النص غير مختلف عن تعامل المخرج المبدع له .

2)- إنه القارئ الذي يقرأ النص قراءة لا تخضع لهيمنة المؤلف ، لأنه يأخذ بعين الاعتبار الجوانب البصرية ويغلبها على الجوانب السمعية .

3)- إنه القارئ الذي يعمل من أجل مساعدة الممثلين من التحرر من كل القوالب الثابتة والمترسخة في أذهانهم بفعل التجارب المسرحية السابقة .

4)- إنه القارئ الذي يهتم بالمواقف التي يسعى إلى خلقها انطلاقا من التصور الذي كونه لنفسه عن العرض ، وليس انطلاقا مما توحي به لغة النص من حوارات وإشارات مسرحية .

5)- إنه ذلك القارئ الذي يمارس المسرح ويحتك بالمشتغلين به ، ويطلع على معاناتهم أثناء الإعداد المسرحي .

إن التعدد القرائي الذي تفرضه الطبيعة الإبداعية للخطاب المسرحي ، لا يعنى انفتاح هذا الخطاب انفتاحا كليا ، لأنه ومهما تعقدت فيه درجة الغموض والالتباس ، ومهما الأبعاد والمستويات فإنه يرسم

[1] - المرجع السابق ، ص 68.

بعض الحدود التي تجعله يمتلك دلالات معينة على القارئ أن يتقيد بها أثناء عملية التأويل وهي حدود ترتبط ببنياته اللغوية وبأنسقته السيميوغرافية التي تلزم القارئ بنوع من الموضوعية أثناء عملية القراءة ."[1]

4- المقاربة الجمالية للتلقي المسرحي :

تشير أحدث نظريات التلقي إلى الدور الذي يلعبه القارئ ، حيث يرى "إيزر " Iser "[*] أن العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة ، وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ . "[2] ومن ثمة فقد زحزح النص في نظرية التلقي من مركز الدراسة الأدبية ، وأصبح لا يعيش إلا من خلال القارئ ، حتى قيل إن النص هو القارئ نفسه.

ونظرا للدور الحيوي الذي يضطلع به القارئ في حواره مع النص باعتباره المصدر النهائي للمعنى فقد اختلف النقاد في توصيف هذا القارئ "[3] فيتحدث "ستانلي فيتش Stanley Fitch "عن " القارئ المخبر أو العليم " الذي يهتم بالمتوسط الإحصائي لردود فعل القراءة ، أكثر مما يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ "[4] ، وقد استطاع " فيتش " أن يطور هذا القارئ ، وقد أطلق عليه اسم " الجماعة التأويلية " التي تتكون حسب رأيه " من أولئك الذين يشتركون فيما بينهم في مجموعة من الاستراتيجيات التأويلية التي لا تتعلق بفعل القراءة (بالمعنى التقليدي) ولكن بعملية كتابة النصوص وتشكيل سيماتها وتقرير أهدافها ، أي أن هذه الاستراتيجيات التأويلية تظهر قبل فعل القراءة ، ومن ثمة تشكل معنى المادة المقروءة والعكس ليس بالصحيح كما يعتقد البعض. "

أما " ميشال ريفاتير Michael Riffaterre "[*] فيعرف قارئه بـ " القارئ الأعلى " الذي هو " مجموعة من المخبرين " الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص وبالتالي يؤسسون وجود

---

[1] - المرجع السابق ، ص : 71-72 .

[*] : Wolfgang Iser فولفغانغ إيزر ولد سنة 1926 م بألمانيا درس اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية ، اشتغل بالتدريس في عدّة جامعات داخل ألمانيا وخارجها . أسس وحدة بحث المسماة " الشعرية والهرمينوطيقيا " نلّه عدّة مؤلفات في النقد منها : القارئ الضمني The implied reader ، فعل القراءة The act of reoding المتوقع Propecting ، التخييلي والخيالي The fictive and imaginary (ينظر فولفغانغ إيزر : فعل القراءة ، ص 05)

[2] - فوزي عيسى : النص واليات القراءة ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، دط ، دت ، ص 22.

[3] - المرجع نفسه ، ص : 23.

[4] - فولفغانغ إيزر : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ، ص 25.

[*] : Michel .R مشال ريفاتير ناقد وباحث أمريكي أستاذ بجامعة كولومبيا ، ورئيس القسم فيها ، من النقاد الأسلوبين ، من مؤلفاته " دراسات الأسلوبية البنيوية " 1971م (ينظر : يمنى العيد : في معرفة النص ، ط3 ، بيروت لبنان ، 1985 ، ص292)

" واقع أسلوبي " من خلال ردود أفعالهم المشتركة ؛ والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المسنن في النص وأثر التطور التاريخي في تغيير هذه السنن من خلال ممارسة عملية القراءة "[1]

أما " إيزر" فيتحدث عن " قارئ ضمني " له جذور متأصلة في بنية النص ، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي ."[2]

فيما يقترح "وولف " " قارئا مقصودا " ، وهو " قارئ كان في ذهن المؤلف وهو ينجز عمله. " [3]

أما" باتريس بافيس " فقد انطلق من النتائج التي توصلت إليها نظرية جمالية التلقي ، التي أسسها كل من " ياوس " و " إيزر "، وحاول أن يكيفها مع طبيعة الظاهرة المسرحية في بعديها النصي والركحي ، لذا نجده في البداية يقوم بإقصاء ذلك الغموض الذي يكتنف عملية التلقي المسرحي من خلال تمييزه بين نوعين من أنواع تلقي الفرجة المسرحية ، يرتبط الأول بنظرية التواصل بينما يرتبط الثاني بنظرية جمالية التلقي ."[4]

إن التلقي الأول للفرجة المسرحية يعتبر في نظر " بافيس " ضيق الأفق ، لأنه يختزل العملية الإبداعية في الخطاب المسرحي إلى مجرد انتقال لمرسلة بين مرسل ومتلق ، ولأنه يختزل أبعاد هذه المرسلة المسرحية في معطيات نفسية أو اجتماعية ، مع العلم أن هذا التصور ينسحب أساسا على المقاربات التي تستند لنظريات الإخبار ، وكذا على المقاربات السيميولوجية التي تعتبر الفرجة بمثابة إرسالية تتشكل من علامات ورموز ودلائل مسرحية موجهة بشكل قصدي إلى جمهور متفرج يتموضع ضمن وضعية المحلل، المصنف لهذه الدلائل والرموز ، إن هذا النوع من التلقي يجعل خشبة المسرح مصدرا للمعلومات التي يتم ترميزها ، أي تحويلها إلى نظام من الشفرات المسرحية كما هو الشأن بالنسبة للمرسلات التلغرافية أو للمرسلات اللغوية ذات الاستعمال العادي ، كما يتعامل مع

---

[1] - ينظر : حميد الحمداني : القراءة وتوليد الدلالة – تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي – المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 2003م ، ص 81

[2] - فولفغانغ أيزر : فعل القراءة نظرية التجاوب (في الأدب) ، ص 29.

[3] - المرجع نفسه ، ص : 27.

[4] - محمد فراح : تحليل الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص 100.

العرض المسرحي باعتباره مرسلة ميتة ، لأنه لا يلتزم بالأبعاد الهيرمينوطيقيا لـــ (المتلقـي / المتفرج) العلامة المسرحية . "[1]

إن العلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين الـنص المـسرحي والمخرج ، وبين المخرج والممثل ، وبين المخرج والمصمم ، وبين الممثل وزميله ، وبين العـرض والنقاد ، وبين العرض والجمهور ، غير أن أهميتها بالنسبة للمتفرج كثيرا ما تقوم على تقاليد مشتركة بين الفنان وجمهوره ."[2]

أما المتلقي الثاني الذي حدده " بافيس" فيقتضي فضلا عن رصـد العمليـات النفـسية والـشروط الاجتماعية والجمالية للإرسال المسرحي دراسة تلقي العمل المسرحي ذاتـه فـي عـصور متعـددة ومختلفة ، ووفق انتظارات ونماذج إيديولوجية متنوعة ؛ بمعنى أن هذا التلقي الأخير ينطلق أساسا من النتائج التي انتهت إليها نظرية جمالية التلقي بخصوص الأثر الإبداعي المنتج ، ولتحقيق هذا النـوع من التلقي سيركز " بافيس" على مجموعة من المفاهيم الأساسية التي نظرت لها المقاربـة الجماليـة كمفهوم " أفق الانتظار " ومسألة (السؤال / الجواب) ومفهوم " التحقق ".

وبهذا تكون المقاربة الجمالية قد تجاوزت التحاليل البنيوية الصارمة لصالح تحاليل جديدة تنفتح عن العالم الخارجي وعلى الأبعاد الهيرمينوطيقية للأعمال بخصوص الفرجة المسرحية نذكر منها السؤالين التاليين : ماذا يمكنني أن أقول وأن أفعل ؟ وأية ممارسة دالة ينبغي إجراؤها على الفرجة المسرحية ؟

إن الإجابة عن هذا النوع من الأسئلة ستمكننا من فهم العلاقة المـسرحية التـي تتـسم بالتعقيـد والغموض نظرا لارتباطها بشكلين متداخلين ، شكل متحقق يتمثل في تموضع المتفرج أمـام الـركح وشكل اعتباطي يتمثل في عملية تشيد المعنى وبنائه بموجب عملية التلقي .[3]

إن أول صعوبة واجهت المقاربة الجمالية للتلقي المسرحي هي مشكلة تحديد تموضع المتفرج أمام العالم المسرحي المتخيل الذي يعرض أمامه ، ذلك أنه من الصعب تحديد ماهية الجمهور المـسرحي إذا كانت بعض الدراسات قد تعاملت مع هذا الجمهور باعتباره كتلة عديمة الـشكل وغيـر محـددة

---

[1] - المرجع السابق ، ص 101.
[2] - جاب الله أحمد : العلامة والعمل المسرحي ، محاضرات الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي ، الكتاب الثالث ، منشورات قسم الأدب ، جامعة محمد خيضر بسكرة الجزائر ، 19-20 أفريل 2004م ، ص 121.
[3] - محمد فراح : تحليل الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص 102.

لاتسامها بالتجريد النظري ، فأن بعض الدراسات السوسيولوجية ، لم تستطع تبني تصورات واضحة بخصوص سيرورة التلقي والتقبلات الفردية للنص المسرحي على الرغم من محاولتها تقسيم التركيبة الاجتماعية للجمهور .

ولرصد عملية التلقي قام " بافيس " في البداية بالتمييز بين نوعين من التلقي في الظاهرة المسرحية كالتالي :

1)- تلقي الفرجة من قبل المتفرج باعتبارها نصا ملعوبا في مقام تواصلي متحقق ،وهو تلق جمـــالي يقوم بوصف السيرورات الفيزيقية ومظاهر انتقائها من الركح إلى المتفرج .

2)- دراسة تلقي عمل مسرحي معين من خلال مراحله المختلفة انطلاقا من طبيعة انتظارات متلقيـــه والنماذج الإيديولوجية المتباينة التي تتحكم في عملية التلقي .[1]

4-1/ أفـــق الانتظـــــار :

يرى " بافيس " أن " أفق الانتظار " هو الذي يرسم الإطار الذي يفهم بمقتضاه العمل المـــسرحي الذي لا يقدم نفسه كشيء جديد ومطلق ، وذلك لأن التلقي يستطيع أن يستجيب لبعض صيغ التلقي من خلال جملة من الخصائص الفنية والفكرية المألوفة في الأعمال المسرحية السابقة ، وأن يخلق بالتالي انتظارات في هذا الاتجاه الانفعالي أو ذك مما سيأتي من فرجات ، إن هذه الانتظارات بمقـــدورها أن تصان أو تعدل أو توجه من جديد أو تحطم بنوع من السخرية أثناء سيرورات عملية التلقي ، لـــذلك فإنه إذا كان المتفرج ينتظر من العمل المسرحي أن يستجيب لأفق انتظاره ، فأن الأعمال المـــسرحية الجيدة هي التي تعمل على اختراق وانتهاك هذا الأفق لتخلق نوعا من الصراع بين العمل المـــسرحي وتلقيه .

4-2/ مســـألـــة " الســـؤال / الجـــواب " :

بعد أن حدد" بافيس " هذه الإشكالية انطلق من مسألة (سؤال / جواب) التي ركزت عليها جمالية التلقي في إطار محاولتها تحديد العلاقة بين (النص / القارئ) ؛ وذلك من خلال إشارته إلى أن كل

[1] - المرجع السابق ، ص 103.

عمل مسرحي في حقيقته إجابة عن سؤال يطرح بشكل ضمني ، أي جواب عن محاولة معرفة مكانة هذا العمل وقيمته ضمن الموروث المسرحي ، وكذا جواب عن حقيقة العصر الذي تنتمي إليه ."[1]

إن مسألة (السؤال / الجواب) في نظر" بافيس " تبدو واضحة لأنه يمكننا أن نتخيل عصر يكون السؤال المطروح فيه غير ذي دلالة مادام الجواب معروفا ، وبالمقابل يمكن أن نتصور عصرا آخر يشكل فيه السؤال المرسلة الوحيدة الذي يتكون النص فيها بقوة التفكير حول إمكانية قيامه .

وإذا كانت عملية التلقي هي التي تضفي المعنى على العمل المسرحي ، فإن هذا المعنى سيتغير بتغير ظروف المتلقي وشروطه الاجتماعية والتاريخية .

ومن ثمة يمكن القول أن كل عمل مسرحي سيظهر أشكالا دلالية يكشف عن بعضها في مراحل تاريخية ويحتفظ ببعضها الآخر ليكشف عنه في مراحل تالية ، وهذا الذي يجعل الخطاب المسرحي يتسم بالانفتاحية الدلالية وعدم الاستقرارية أو الثبات على دلالة أو معنى واحد . لذا ينبغي في نظر " بافيس" أن ،اخذ بعين الاعتبار في عملية تلقي الخطاب المسرحي تاريخانيتين اثنتين :

- تاريخانية العمل المسرحي داخل سياقه الفني
- تاريخانية المتلقي في إطار مرحلته ، وفي إطار ما يحكم نسق انتظاراته الجمالية والإيديولوجية.

بعد الوقوف على " **أفق الانتظار** " ومسألة (السؤال / الجواب) ، سيعمد " بافيس " إلى مناقشة مفهوم " **التحقق** " ؛ الذي ينسجم ويتلاءم في نظره إلى حد كبير مع طبيعة العملية الإبداعية المسرحية التي تنطلق من النص وتنتهي عند (المتلقي / المتفرج) .[2]

4-3/ مفهوم " التحقق " :

إن مقاربة التلقي المسرحي لن تتحقق إلا من خلال ما أطلق عليه " بافيس " " سلسلة التحققات " التي اعتبرها مسألة واردة لفهم تحولات النص الدرامي مكتوبا ومترجما ومحللا دراما تولوجيا وملفوظا ركحيا ومتلقى من طرف الجمهور ، فالنص الدرامي قبل أن يصل إلى الجمهور ، يقطع عدة

[1] ـ المرجع السابق ، ص 104.
[2] ـ المرجع نفسه ، ص 104.

مراحل ويشهد عدة تحققات ينبغي على المتلقي أن يأخذها بعين الاعتبار ،ويمكن حصر هذه التحققات بالنسبة للأعمال المترجمة فيما يلي [1] :

- نص الترجمة المكتوب .
- التحقق الدراما تولوجي .
- التحقق الركحي .
- التحقق التقبلي الاستقبالي .

أن " التحقق التقبلي الاستقبالي " يعتبر في نظر " بافيس " أهم هذه التحققات ، لأنه يعترف بالدور الايجابي باعتباره أساسيا وفعالا في تحقيق الفرجة المسرحية لذا نجده يطرح عددا من الأسئلة كالتالي :

- كيف يتم تحقيق المتفرج للعمل المسرحي ؟
- هل يتم التحقق بالدرجة نفسها في كل أنواع وأشكال الفرجات المسرحية ؟
- ما هي الأسس والآليات التي ينبغي أن يقوم عليها هذا التحقق ؟

لتفسير وضبط التلقي المسرحي تعتبر الإجابة عن هذه الأسئلة ضرورية ، لأن من شأن ذلك أن يساعد في حصر آليات التلقي وميكانزماته ، وفي تخصيصه وتميزه عن بقية أنواع التلقي الأخرى .

ومن ثمة فإن السؤال الأول سيعرض علينا تناول الإشكالية المتعلقة بدور المتفرج في علاقته بالفرجة المسرحية ، ذلك أن المتفرج لا يساهم فقط في بناء دلالة العرض وخلق الأجواء المسرحية ولكن يتوقف عليه الاعتراف الحقيقي بالوجود المسرحي ذاته .

أما السؤال الثاني ، فإنه سيطرح علينا مسألة اختلاف أشكال العلاقة بين المتفرج والفرجة المسرحية من حيث طبيعتها وانتمائها إلى اتجاه من الاتجاهات المسرحية المعروفة .

[1] - المرجع السابق ، ص 104.

في حين يقودنا إلى عمق قضايا ذات طبيعة نفسية ومعرفية تتعلق أساسا بالأبعاد والعمليات الانفعالية والذهنية والإدراكية للمتفرج ، والتي تعمل وتشتغل بشكل متضافر ومتداخل أثناء عملية التلقي المسرحي .

وعلى الرغم من أهمية هذه المقاربة الجمالية في رصد مسألة " التلقي المسرحي " إلا أنها تثير مشكلة (معرفية / ابستمولوجية) أساسية تكمن في أننا إذا انطلقنا من اعتبار العمل المسرحي نسقا من الخطاطات الإستراتيجية التي تنتظر التحقق بطرق متعددة من قبل المتلقي ، فكيف يمكن لنا مناقشة هذه الخطاطات بعد تحققها ؟ وإذا ما تحدثنا عن العمل المسرحي ذاته معتبرينه مقياسا في مقابل تأويلاته الخاصة ، فهل يتعامل المتلقي في هذه الحالة مع شيء آخر سوى تحققه هو ؟ لقد سبق لـ " إيزر W.Iser " أن طرح هذه المشكلة بخصوص قراءة الآثار الأدبية وحاول أن يجيب عنها بإعطائه حرية معتدلة للقارئ ، فالقارئ ليس حرا في أن يؤول كيفما شاء ، فلكي يكون تأويله تأويلا ملائما للنص يجب أن يكون لحد ما مقيد منطقيا بالنص ذاته ، فالمؤلف حسب رأي " **إيزر** " " يخلق صورة لنفسه وصورة أخرى لقارئه إنه يصنع قارئه ، كما يصنع ذاته الثانية ، والقراءة الأكثر نجاحا هي تلك القراءة التي يمكن فيها للذاتين المبدعتين ؛ أي المؤلف والقارئ أن يتوصلا إلى الاتفاق التام ." [1]

ويمكن أن نستنتج من هذا أن العمل المسرحي يمارس نوعا من القيود على الاستجابات الجمالية للمتفرج خصوصا وأن هنالك تحققات متعددة ومختلفة لباقي المتفرجين الذين تضمهم قاعة العرض بمعنى أن المتفرج الواحد لا يستطيع الإمساك بدلالة العمل المسرحي ، لأن تأويله لن يعتبر سوى تأويل مظهر لتأويل جماعي للعمل ذاته ، ومن ثمة يمكن القول أن التلقي المسرحي لا يبحث عن دلالة محددة لهذا العمل بقدر ما يبحث عن تفسير موجه لهذه الدلالة . [2]

إن الفن المسرحي هو الفن الوحيد الذي يمنح المتلقي علاقته الملتبسة مع ما يتلقاه ويقدم له فوق الخشبة ، وذلك من خلال أيقنته للغة والحكاية الإيديولوجية باعتبارها معطيات معرفية ، لذلك فأن دراسة التلقي لا يمكن أن تتحقق فقط انطلاقا من اعتبارات سيكولوجية أو سوسيو اقتصادية للجمهور المسرحي ، بقدر ما ينبغي التركيز فيها على معرفة المؤثرات النصية والمشهدية التي تفصح عن

[1] - ينظر : فولفغانغ إيزر : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ، ص 33.
[2] - محمد فراح : تحليل الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص 106.

دلالة العمل المسرحي ، وتؤثر تأثيرا جماليا وأيديولوجيا على المتفرج ، لأن الأساس في عملية التلقي ليس هو الموقع الفيزيقي الحسي للمتفرج إزاء الفرجة ولكن العمل الذي يقوم به المتلقي على موضوع المعرفة التي تبنينه هذه الفرجة من خلال ربطها بين المقامات الداخلية للركح والمقامات الخارجية للمتلقي ، وإن كان لكل منهما نسقيته وانتظاميته الخاصة . هذا مع اعتبار أن مسألة التلقي المسرحي وما قد ينجم عنها من تأويلات»لا يمكن أن تطرح بشكل ملائم ، إلا إذا تمكنا أولا من معرفة الأفق عبر الذاتي الذي يقيد أثر النص المسرحي ووقعه على المتلقي . "[1]

وبعد عرض أهم القضايا والإشكالات المصاحبة لعملية التلقي المسرحي ، لابد أن أشير إلى قضية مهمة تتعلق بالمدونة المعدة للتطبيق ، فلا يخفى على الدارس بأن النص المسرحي" أعقد النصوص الأدبية على الإطلاق ، وذلك راجع لطبيعته المزدوجة " * [2] لأنه نص يشتمل على " دلائل العرض أي تحقيق النص على الركح المسرحي. كما أنه متضمن على دلائل نصية " [3] تجعل منه نصا قابلا لأن يقرأ كفن أدبي مثله مثل الرواية والشعر ... فهنالك من النقاد وحتى الكتاب المسرحيين أنفسهم من يؤمن بأن النص هو كل شيء ، وهو الجانب الأساسي في العملية الإبداعية المسرحية . بل يذهب بعضهم إلى أن النص الجيد يمكنه الاستغناء نهائيا عن العرض ، فلذة النص يمكنها أن تستغني عن سحر العرض ، فالكاتب المسرحي الفرنسي" ألكساندر دوما الابن " يقول :

" إن العمل الدرامي يجب أن يكتب دائما كأنه لا يمكن إلا أن يقرأ ، فالعرض ليس إلا قراءة جماعية بالنسبة إلى الذين لا يريدون القراءة أو لا يعرفونها "

أما الكاتب المسرحي الفرنسي " هنري بيك " فيقول :

" المسرح الحقيقي هو مسرح المكتبة ."

وكان" بير بريسون" يردد دائما :

" المسرحية عمل مكتوب قبل أن يكون منطوق ... والمسرحيات الكبرى تظل مسرحيات للمكتبة ." [4]

---

[1] - المرجع السابق ، ص 107.

* : تشير الناقدة " آبر سفيلد " إلى " أن المسرح هو فن المفارقة " لأنه يتضمن شيئين متناقضين ، النص الأدبي الذي يتميز بالثبات فهو لا يتغير ولا يتبدل ، والعرض الذي من سيماته أنه غير ثابت يختلف باختلاف الوضعيات والسياقات و الفترات الزمانية وكذا المتلقين والمخرجين .

[2] – ينظر ، عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص45

[3] – محمد فراح : تحليل الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، ص67.

[4] – يونس الوليدي : مفاهيم في النقد المسرحي ، مجلة علامات عدد: 17 ، 1998م ، ص103– 104.

وانطلقا من هذا التصور سأعمد من خلال دراستي هذه ، إلى التركيز على الدلائل النصية التي تجعل من النص المسرحي فنا أدبيا قابلا للقراءة الجمالية وفق المقترحات النقدية التي صاغتها نظرية التلقي والتأثير الألمانية ، ذلك على الرغم من إيماني العميق بأن العرض له أهميته البالغة في إنجاح النص المسرحي ، ولكن وبحكم أني أتعامل مع نظرية تنظر إلى النص الأدبي من زاوية أنه نص مكتوب ، لا مرئي أو معروض أجبرت على إغفال الدلائل المتعلقة بالعرض ، وهذا ما سيجعل القراءة الجمالية للمسرحية لا تختلف عن القراءة الجمالية لكل من الرواية والشعر ، وذلك راجع إلى سمتها الأدبية التي غالبا ما يتم إغفالها من طرف القراء أنفسهم ، وحتى من قبل بعض الدارسين معتقدين بأن النص المسرحي لا تتحقق جماليته وتأثيره الفني إلا من خلال العرض .

الفـــصـل الأول : قضـــايـا الـتـلقـي فـي النقد الحديث والمعـاصـر

أولا : الأســـس الـمعـرفية لـنظـرية التـلقي :

1- الفـلسفـة الظـاهراتية أو الفينومينولـوجيـا:

1-1/ فـلسفـة التـــأويل عنـد " هـانس جـورج غـادامير "

- مستـــويـــات الحـــوار.

1-2/ ظـاهراتيـة " انغـاردن " :

أ- طبقـات العمـل الأدبي وسيـرورة القـراءة الفينومينولـوجيـا

ب- الـلاحسم وإضفـاء العيـانيـة .

ثانيا : مفهـــوم القـــراءة عند بعض النقـــاد المحدثين والمعاصرين

1- نقـــاد الـــوعي

2- النقـــد البنيـــوي

3- النقـــد السيميـــائـــي

4- إستـــراتيجية التفكـــيك

ثالثا : القـــارئ في النقـــد الحـــديث والمعـــاصر

1- أشكال القارئ :

1-1/ القـــارئ الـــواقعي

1-2/ القـــارئ المجـــرد

2 - أصنـاف القـــراء

أولا : الأســس الإبستيمــولوجية لنظــرية " جمــالية التلقــي والتأثيــر " :

ترتبط المناهج النقدية بأصول معرفية تمتد بجذورها إليها ، وإذا كانت الفلسفات الوضــعية والتجريدية هي الظهير الفلسفي للمناهج العلمية والموضوعــية كالبنيويـــــة . فــإن نظريــة التلقي" تنحدر من **الفينومينولوجية أو الفلسفة الظاهراتيــة المعاصرة** " [1]

فما هي الفلسفة الفينومينولوجية ؟ وما مدى تأثيرها في نظرية التلقي الألمانية ؟

1- الفلسفــة الظــاهراتية أو " الفينومينولــوجيــا " :

الفينومينولوجية ؛ هي اتجاه فلسفي حديث يركز على الدور المركـــزي للقارئ في تحديد المعنـــى ؛ إذ يذهب "هورســل" " إلـــى أن المــوضوع الــحــق للبحث الفلـــسفي هـــو محتويات وعينـــا ، وليس موضـــوعات العالم ، فــالوعي دائمــا وعـــي بـــشيء " [2] ، وهــذا الــشيء الــذي يبــدو لــوعــينا هو الواقع حقا بالنسبة إلينا .

و**الفينــومينولوجية** : مشتقة مــن كلــمة يونانيــة ، والتــي تعنــي ظهــور المميــزات والخصــائص العــامة للأشيــاء ، إذ تــزعم أنها تكشــف لــنــا عــن الطبيعــة الكامنة " **الشاملة** " لكل من الوعي الإنساني والظواهر المحيطة به. [3]

وينبغي أن نبرز سمتين أساسيتين من سيمات الفينومينولوجيا ؛ فهي مــنهج ينحــصر فــي وصف الظاهرة ؛ أي " ما هو معطى مباشر " لذا فهي تغض النظر عن مناهج العلوم الطبيعية أي لا تعطي نتائجها أدنى اعتبار ، وبالتالي فهي تتعارض مع المذهب التجريبي

كما أن الفينومينولوجيا تصرف النظر عن تقديم نظرية في المعرفة ، كخطــوة أولــى فــي الموقف الفلسفي ،وهي بهذا تتعارض مع المثالية .[4]

وما يمكن استنتاجه من هذا كله أن الفينومينولوجيا باعتبارها منهجا ، تبتعد ابتعادا حاســما عن الاتجاهات التي كانت سائدة خلال القرن التاسع عشر .

---

[1] بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2001 ص 33- 34 .

[2] – رمان سلدان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، دار قباء للنشر والتوزيع ، د ط ، 1998م ص 169.

[3] – المرجع نفسه ، ص170.

[4] - إ . م بوشنسكي : الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ترجمة : د/ عزت قرني ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الــوطني للثقافــة والفنــون والآداب ، الكويت ، عدد : 165 ، سبتمبر 1992 م ، ص177 .

فأغـلب المفاهـيم الـتي جاءت بهـا هـذه الفـلسفة الـــذاتية * عن طريق أعلامهـا وأبرزهم : (هورسل ، إنغاردن ، غادامير ...) قد تحـولت إلـى أسـس نظريـة ومفـاهيم ومحاور إجرائية وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي ولا سبيل إلى الإدراك أو التصور الموضوعي خـارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خـارج الذات المدركة لها . [1]

وقد اتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلام الفلسفة الظاهراتية أو الفينومينولوجية طريقا لها في المنهجية الموجهة للقارئ ، فقد قام" مارتن هيدجر " Martin heidgger *برفض النظـرة " الموضوعية " عند أستاذه" هورسل " فقد ذهب إلى أن ما يتميز به الوجود الإنساني هو وجوده المتعين ، فوعينا يسقط أشياء العالم في الوقت الذي يخضع فيه إلى العالم في زمان ومكان لـم نخترهما ، ولكن هذا العالم* في – الوقت نفسه – هو عالمنا في الوقت الذي يسقطه وعينـا . وما دام الأمر كذلك فإننا لا نستطيع قط أن نتبنى اتجاها تأمليا محايدا اتجاه ينظر إلى العالم من عل ، كما لو كان ينظر من قمة جبل ، فلا بد أن نمتزج بموضوع وعينا نفسه ، ولابد لتفكيرنا أن يكون دائما في موقف ، فهو تفكير تاريخي دائما ذلك على الرغم من أن صفة التـاريخ لا تشير إلى التاريخ الخارجي الاجتماعي ، بل إلى التاريخ الداخلي الشخـصي. " [2] وهـذا مـا يفسـر الطابـع " **الإسقاطي** " للفهم عند " هيدجر " إذ يعتقد أن كل فهم فيه نصيب معين مـن المغامرة إذا ما أخذناه في معناه الصارم . إنه استثمار ، ولكنه استثمار في مجال الـذات فـي إطار مشروع خاص بالمعقولية . معقولية ليست من بنات أفكار الذاتية . " [3] فالفهم بالنسبة إليه

---

* : ظهرت (**ظاهراتية هورسل**) كرد فعل على الفلسفات التي استبعدت (**الذات**) بوصفها مقوما أساسيا من مقومات المعرفة (ينظر ، ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ن عمان ن الأردن ، ط1 ، 1997م ، ص 86 .)

[1] – بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات ، ص 34.

* : هيدجر فيلسوف ألماني ولد عام 1889م ، يعتبر مؤسس الفلسفة الوجودية من مؤلفاته ال>اعة الصيت كتابه : الكينونة والزمان (ينظر : جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، ترجمة : عمر مهيبل ، منشورات الاختلاف الجزائر ط1 ، 2007 م ، ص 73.)

* : يرى هيدجر أن الوجود لا يكشف عن ذاته بكيفية مباشرة ونهائية ، بواسطة " التجلي " و" الانكشاف " و " الانفتاح " فحسب . بل إنه أيضا يتوجه إلى الإنسان ، ويلامسه ولكنه أيضا يتمنع ويختفي ويتكشف ، فتصبح حقيقة العالم كما يفهمها " هيدجر " ، ليست " نورا خالصا " منزها من " الظلام " ، وليست تفتحا مطلقا لا يلفه أي " انغلاق " ، بل هي " انفتاح يخفي " و " إظهار بواسطة " الإخفاء " ، إنها صيانة السر بوصفه سرا وإظهاره في الوقت نفسه دون هتكه .
وهذا يعني ديمومة " السر " الذي يلف العالم بضبابيته ، واستحالة " التجلي الخالص " للعالم في حقيقته الكلية والنهائية . وهذا يعني أننا بعيدون جدا عن إمكانية استنفاذ العالم في كل أبعاده ومضامينه . (ينظر ، عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الإختلاف الجزائر ، ط1 ، 2007م ، ص109-110.)

[2] – رمان سلدان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة: جابر عصفور ، ص 171 .

[3] – جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجية، ترجمة وتقديم : د/ عمر مهيبل ، منشورات الاختلاف الجزائـر ط1 ، 2007 م ص 153 .

تكون أقل تأثيرا من الكينونة التي يقوم المعنى بفرضها ، وعندما أمارس الفهم فـذلك لـيس معناه أني أجد نفسي في مواجهة معنى معين ، ولكنه يعني أن أتلمس كائنا أن أسكنه بمعنى من المعاني ، أو أن يسكنني هو . وهكذا فعندما أفهم قصيدة معينة ، ويهزني ما تقوله ، فهذا يعني أني أشار ك في خلق حقيقة ما ، لا يمكن لوجهة النظر الموضوعاتية إلا أن تصلها متـأخرة. وبكلمة أخرى أقول إن اكتشافي لحقيقة ما عبر قصيدة معينة سيحـسن مـن رؤيتـي لـذاتي ولمحيطي " ، لذلك فـإن " غادامير" يحب الحديث عن الانصهار، الذي هو في طريقـه إلـى التجسيد بين الشيء الذي فهم وبين من يمارس الفهم (المؤول ، المتلقي) وعندما أقول : " لقد فهمت " فإن ذلك يوازي قـولي " أسـتطيع " أو " لقـد رأيـت " هـذا هـو مكـن الحقيقـة الهرمينوطيقية *. "[1]

إنّ البحث عن خطاب الحقيقة عند " غادامير" من خلال مؤلفه " الحقيقة والمنهج " يحيلنا إلى طرق مسألة اللغة ، وهي بدورها تحيلنا إلى النص ، والنص بدوره يحيلنا إلى القارئ والقارئ هو مؤوّل بمعنى من المعاني : فـ " غادامير" يخوض تجربة جديدة في مـشروعه الفلـسفي المتميز . تجربة تطرق تواصلا مستمرا بين القارئ المؤوّل ، وبين النص المكتوب ذاته وهي تجربة تهدف إلى مجاوزة الأدبيات الكلاسيكية* حول القراءة عبر طرحها لمفهوم آخـر هـو مفهوم اللغة ، واللغة تحيل إلى طرق مسألة الفهم ، وكل تأويل يستند إلى الفهم ، وكـل لغـة تحمل فهما معينا للنص المراد تأويله .

وفي هذا المعنى يقول "غادامير" :

" ينبغي القول أن عوائق التعبير اللغوي هي في الواقع عـوائق للفهم ، فكـل فهم تـأويل وكل تأويل يصب في بيئة اللغة التي تريد استحضار موضوع الكلام ، والتي هي اللغة الخاصة بالمؤوّل في الوقت ذاته . " كما أن لغة التأويل هي ذاتها لغة الفهم نظرا لارتباطها اللـصيق

---

* : الهرمينوطقيا يرد هذا المصطلح بشكل ملحوظ في الدوائر اللاهوتية والفلسفية وكذا الأدبية ، وقد سادت كمذهب في اللاهوت الأوروبـي البروتستانتي بوصفه محور الدراسات اللاهوتية الراهنة . والمعنى الدقيق للهيرمينوطقيا هو فن تفسير النصوص وتحديد معانيها مـن خـلال مجموعة ثابتة من القواعد وفنون الصنعة . (ينظر د/ صفاء عبد السلام علي جعفر هيرمينوطقيا الأصل " في العمل الفنـي " دراسـة فـي الأنطولوجيا المعاصرة ، منشأة المعارف الإسكندرية ، د ط ، 2000 م ص23.)

[1] – جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجية ، ترجمة وتقديم : د/ عمر مهيبل ، ص145 .

* : ينظر غادامير إلى الروائع الكلاسيكية ، الحاملة والمؤسسة لسلطة التقليد والتراث الماضي باعتبارها تملك حقيقتها اللازمنية واللاتاريخيـة الخالدة التي تتنقل وتفرض حضورها على كل عصر راهن بكيفية مستقلة عن كل الشروط التاريخية (ينظر : عبـد الكـريم شـرفي : مـن فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص48).

باللغة ، فهي المفتاح السحري لفهم النص ، ومن ثمة إعادة قراءته وتأويله فيما بعـد ، ولكـن اللغة والتأويل أيضا يمثلان بعدا إجرائيا واحد اتجاه النص ، لـذا فإننـا نجد أن "غادامير" " يبرر سوء التعبير عن فكرة ما بسوء فهمها أصلا." [1]

لذا فإن مهمة التأويل لا تكمن في تطوير إجراءات الفهم فحسب ، بل تتعدى إلـى تفـسير الشروط التي تتيح الفهم ، ولكي نفهم ينبغي أن نحدد شروط الفهم ، ومن ثمة شروط التأويـل ففعل التأويل يختزن صوت الآخر، ويدعمه بوصفه متلقيا تاريخيا يتواصل مع وعي القارئ أي قارئ ، وفي كل لحظة نباشر فيها تجربة القراءة .

إن "غادامير" يؤكد وبطريقة متكررة في متنه " الحقيقة والمنهج " على الوضـع التـاريخي الذي يشغله القارئ(المؤول) إزاء حضوره الآني من جهة ، وانتمائه الغير مباشر للنص الذي يحاول تفهمه دون أن يخرج عنه ، من جهة ثانية .[2]

وبهذا فقد استطاع " غادامير" أن يخضع التأريخ" الماضي" لمعيار " الفهم " " فالحقيقة متضمنة دائما في الفهم التاريخي الفعال ." [3] ، فتجربة التاريخ تنطوي دائما على تجربة أن المـرء لا يستطيع أن ينتزع ذاته من هذا التاريخ ، لأنه تاريخه الخاص ، ولأن وجوده قد وسم فعلا بما قد سبق ، وهذا ما يبرر الجدل المركزي في التأويلية الألمانية المعاصرة ،فقد انصب على دور التقاليد في أعمال " غادامير" ، فقد اعترض معظم المنظرين على اعتماده على" الكلاسـيكية " كنموذج للتاريخ الفعال ، وعلى الرغم من أن الكلاسيكية بالنسبة لـ "غادامير " هي ببساطة ما تم حفظه ، لأن ما تم إيجاده يستحق الحفظ . إلا أن النقاد أدانوا أراءه . مبررين أنه باستخدام هذه الفكرة " التاريخ الفعال والأفق " فإننا نكون قد أهملنا قوة العلاقة الموروثة فـي أي نـص اجتماعي وسيط ، أو تبادل اجتماعي حيث أن اللغة بذاتها ليست أداة محايـدة ، وأن نمـوذج "غادامير" الحواري واتصالاته المثالية بين الماضي والحاضر كمحادثة بين متكلمين . كلاهما يعتبران تحريفا لما يحدث فعلا في الفهم ، وهما خدعة للتشويش على العلاقـات الاجتماعيـة الصلبة التي تقع فيها الاتصالات .

---

[1]- عمر مهيبل : من النسق إلى الذات ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2007 م ، ص163 .
[2] - المرجع نفسه ، ص164 .
[3]- روبرت سي هول : نظرية الاستقبال – نظرية نقدية – ترجمة : رعد عبد الجليل جواد ، ص59 .

إلا أن " غادامير" قد أعاد للتاريخ دوره ، بوصفه مدونة تضم الادراكات السابقة وأصوات الخبرات ، فلا يمتلك الفهم الحقيقة الشاملة إذا استبعدت هذه الخبرات ، وهذا ما جعلـــه يـــثمن دور التاريخ واللغة في أي عملية فهم ممكنة .[1]

إذ يرى أنه قبل أي تأويل أو رصد للمعنى الذي يحمله النص ، أو الأثر الفني تتشكل هندسة قبلية . تضع النص أو الأثر في سياق تاريخي ولغوي خاص ، فكل فهم أو تأويل يتجـــه مـــن قارئ إلى مقروء يؤطره عامل اللغة والتاريخ ، ليس كعائق ابستيمولوجي للفهم وإنما كتوجيه منهجي ينير السبيل الذي سلكه الوعي في رصد موضوعاته ، فكل فهم لنص ما يفتـــرض أن يكون موجها من طرف الافتراضات المتعالية .

إذن فمنطـــق " الافتراض المسبق " يعتبر أن "ما قبـــل النـــص " هنالك نـــــص آخـــــر " نص قبلي " ، وقبل الفهم هناك فهم آخر " فهـــم قبـــلي " ، وقبل التأويل هناك تأويـــل آخـــر " تأويل قبلي " ، وهذه التأسيسات القبلية تفترض أن المواضيع التي يقـــصدها الـــوعي ، وأن النصوص التي يؤولها القارئ ، ليست مواضيع أو نصوص مستقلة[2] ومعطيات مطلقة ،وإنما هي " آفاق منصهرة " من تأويلات وقراءات آنية تشكلت في الحاضر هنا ، والآن ،وأخـــرى تأسست في الماضي ، وعليه ينخرط التراث بكل إمكانياته الدلاليـــة ، والرمزيـــة والتأويليـــة والتاريخية في آنية الحاضر ، لتصبح كل قراءة لنص أدبي ، أو أثر فني هي قـــراءة وتأويـــل للتراث . مادام هذا النص وهذا الأثر ينسج علاقات تأويلية وخطابية مثبتة تشكلت في التاريخ .

وبذلك يتخذ النص صورة وعاء قد احتوى على تأويلات وخطابات ورؤى ومنـــاهج ســـابقة ليحتوي أيضا على افتراضاتنا الخاصة ، وتأويلاتنا وقراءاتنا الراهنة .

وعليه نخلص إلى النتائج التالية :

1) – انفتاح النص على الوجود التاريخي أو الاجتماعي والمعرفي ...

2) – العلاقة مع النص تؤول إلى الالتقاء بالتراث .

3) – " ما قبل " التأويل أو الفهم هي " آفاق منصرة " أو عوالم متداخلة .

---

[1] – جان غراندان : المتعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجية ، ترجمة وتقديم : د/ عمر مهيبل ، ص157 .
[2] - ينظر، روبرت سي هول : نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – ص 57 .

4) – " مـــا قبل النص " (والمتضمن أيضا فـــــي النص) ينصهر مـــع النص فـــي " أفـــــق" (= سياق) متبدّل ومتغيّر ."[1]

وعليه فإن " قراءة التراث " حسب " غادامير" لابد أن ترتبط بما يسميه " الوظيفة الفعليـــة للتاريخ " ، أي تطبيق الدلالات التي تكشف عنها حقائق التاريخ والتـــراث ، علـــى اللحظـــة الراهنة ."[2]

يقول الأستاذ " ياشار ساغائي " :

" يتخذ الفهم دوما دلالة التطبيق ، لأن التأويل الذي نمارسه في حق التراث . يـــرتبط دومـــا بالسؤال الذي نطرحه ؛ أي مشكلاتنا الخاصة ، وإمكانية أن يقدم النص المقروء إجابـــة لهـــذه المشكلات " ، ولا يجب أن نفهم من هذا التصريح أننا نجد حلولا جاهزة في نصوص التـــراث للمشكلات التي تشغل بالنا في اللحظة الراهنة ، وإنما توسيع حركة التـــراث بنقـــده وتثـــويره وتطويعه ليتماشى مع الحاضر، فالوعي التأويلي يعكس ظهور التـــراث ، وانـــصهار آفـــاق الماضي والحاضر في حقيقة الفهم ، فهو يضمن إنارة وتنـــوير حاضـــرنا الـــراهن وحالتنـــا الواقعية ."

إذن فعبارة " الوظيفة الفعلية " عند " غادامير" تعني حيوية التراث ، وكيف أن النـــصوص والآثار التي صنعت تاريخ التراث ، وتراث التاريخ لم تُستقبل ؛ أي لم تُفهم ولم تُؤول بـــنفس الطريقة وبنفس الإرادة من عصر إلى آخر ."[3]

تحيل " الوظيفة الفعلية " إلى الآثار والنصوص التي تتركها بصمات المعرفة في التاريخ وكذا طابع الإنتاجية والإبداع الذي تتمتع به هذه الآثار ، وما يريـــد "غـــادامير" خـــصوصا ودرس التأويل عموما قوله هو : أن الوظيفة الفعلية للتاريخ تعبر عن حياة التراث ، أو التراث ككائن حي يحيا في وسط تاريخي ولغوي وجغرافي محدد ، ويتغذى من التأويلات وإرادات الفهم التي تخضعه للقراءة والتحليل .

---

[1] - محمد شوقي الزين : تأويلات وتفكيكات ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 ، 2002 م ، ص40 .
[2] – المرجع نفسه ، ص41 .
[3] – المرجع نفسه، ص42 .

يتأسس بموجب هذا التعايش بين التراث والحاضر نوع من " تقنيات الحوار " ينفي عن الجانبين سلطة المعنى الذي يحمله التراث ، وعدم استقرارية الدلالة التي تنحو نحوها قوى الحاضر، مما ينشأ عن ذلك نسبية الحقيقة ووهم اليقينية التي يدعها كل طرف" [1] والشكل الموالي يوضح ما ألمحنا إليه :

المـخطـط رقـــم :(03)

- **مستويات الحوار عند غادامير :**

إن مستويات الحوار بين الحقيقة والمنهج عند "غادامير" تتم في مجالات ثلاثة [2] :

المجال الجمالـــي : ويتعلق بالأعمال الفنية .

المجال التاريخـــي : ويتعلق بالموروث الماضي

المجـــال اللغـــوي : ويتعلق بالعلاقات والدلالات.

(...) بهذا يكون "غادامير" قد أوضح وبشكل لا لبس فيه . أن ما يسميه " **المفاضلـــة الجمالية** " أو " **المنتوج الجمالي** " ما هو إلا تجريد غير قادر على محو انتماء العمـــل الفنـــي لعالمـــه

[1] – المرجع السابق، ص42 .
[2] – عمر مهيبل : من الذوق إلى الذات ، ص159 .

وتلاحمه معه ، ومن جهة ثانية ، فإن دور الفن وأهميته ليسا موضع تشكك أو تساؤل . ذلك أن الفن قادر على قهر المسافات الزمنية ، ومجاوزتها بفضل استخدامه للـدلالات وتوظيفـه للصور الإبداعية. التي تخترق محدودية المكان ولانهائية الزمان ، بهذا المعنى المزدوج الدلالة يصبح الفن وسيلة أساسية للفهم ، ومن ثمة يصبح أيضا مجـالا لإنتـاج الحقيقـة ... وقـد تطـور هـذا الأفـق عنـد " ياوس" الذي ضاهى مفهوم "غادامير" عن " التـاريخ الفعـال والأفق " وقد أطلق عليه " أفق التوقع أو الانتظار. " [1]

1-2/ - ظاهـراتية " رومان انـغـاردن " :

إن مـن أبرز المفاهيـم الظـاهراتية المؤثرة فـي" جمالـيـة التـلقي والتأثير " هـمـا : مفهومي " التعالي " و " القصدية " ، ويبدو مفهوم التعالي هو النواة المهيمنـة فـي الفكـر الظاهراتي ، وقصد به" هورسل " " أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور الداخلي الخالص فهو يستبعد " الفهم المسبق " ، ويتـصف بأنـه يندمج بالظاهرة ويدوّن تلك الخبرة لغويا . " [2]

وعّدل " انغاردن " تلميذ " هورسل " من دلالة " التعالي " لديه ومنحه بعدا إجرائيا تطبيقيا على العمل الأدبي ؛ ويعني " التعالي " لديه أن الظاهرة – وهو يطبق ذلك على المعنى الأدبـي – تنطوي باستمرار على بنيتين :

– **<u>بنية ثابتة :</u>** ويسميها نمطية ، وهي أساس الفهم [3] ؛ " إذ تتألف هذه البنية من طبقات تـؤثر كل منها في الأخرى، (فالطبقة الأولى تضم " المواد الأولية للأدب " والطبقة الثانيـة التـي تشمل على جميع وحدات المعنى ، والطبقة الأخيرة تتمثل فيها الأهداف) ويرى أن إجمـالي هذه الطبقات المكونة للبنية الأولى تحقق تناغما متعدد الأصوات وقد ربطه " انغاردن " بالقيمة الجمالية للعمل الأدبي. " [4]

---

[1] – بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول...وتطبيقات ،ص40 .
[2] - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق ، عمان الأردن ، ط 1 ، 1997 م ، ص78 .
[3] – بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول... وتطبيقات ، ص34 .
[4] – محمود عباس محمود عبد الواحد : قراءة النص وجماليات التلقي ،دار الفكر العربي ، ط1 ، 1996م ، ص37 .

- **بنية متغيرة (مادية) :** وهي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي " فالمعنى هو حصيلة التفاعل وفعل الفهم " [1]،"والمهم بالنسبة لـ " انغارن" في رؤيته هذه على وجه الخصوص ، هو إدراك أن تلك الطبقات والأبعاد إنما تشكل الهيكل التكويني أو البنية المخططة لفكرة العمل الأدبي." [2]

وهذا التعديل الذي أوجده " انغاردن" أصبح مرتكزا أساسيا لمختلف الاتجاهات التي تنضوي تحت رداء (هورسل ،هيدجر سارتر ،غادمير).

وثاني المفاهيم هو مفهوم " **القصدية** " ، أو " **الشعور القصدي** " ، أو الآنية ويرتبط حساب الظواهر فيه بلحظة وجودية محضة ، فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة ، وما إلى ذلك من معايير هي قوام التفكير الحتمي وفلسفة " كانط" الوضعية . بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه ، وتم تبعا لذلك إقصاء الافتراضات المولدة للفهم على نحو سابق ، وبناء نظام معرفي لإدراك الظواهر قوامه " الذات " .

وقد حصر" هورسل " مهمة الفينومينولوجية : " بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة ... " ويعزز ما ذهب إليه بظاهرة تفتح " زهرة الكاردينيا " [3]

يقول :

" إنني عندما أتأمل هذه الظاهرة ، ففي هذه اللحظة أقوم بإقصاء أو إرجاء الأفكار التي تفسّر هذه الظاهرة تفسيرا ماديا وطبيعيا ، وأركز شعوري على الظاهرة التي تكونت في وعيي أي عملية " **التفتح**" وحدها... وأرجئ كذلك عمليات الانبهار وما يرافقها من معنى أي أنني في فعل هذا قد أرجأت ما تعنيه المقومات الأساسية للظاهرة ، وركّزت على الظاهرة التي علقت في شعوري بوصفها بنية دالة . "

---

[1] – بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات ، ص 34
[2] – المرجع نفسه ، ص37 .
[3] – المرجع نفسه، ص 35 .

إن هذه الدلالة هي المعنى الموضوعي الذي يعنيه " هورسل" لأنه معنى خالص " نشأ من خلال علاقة شعورية خالصة استدعت المعطيات والقيم السابقة ، ومن هنا كان شعار" هورسل " العودة إلى الأشياء نفسها." [1]

وضمن هذا الإطار الفلسفي ، فإن النص الأدبي سيكون تجسيدا محضا لمظاهر العالم والحياة . كما تجلت في وعي المؤلف ، وسوف يتثبت المعنى في هذا النص مرة واحدة وإلى الأبد ،وهو يتطابق مع الموضوع الذهني " الذي يحمله المؤلف في عقله أو " يقصده " وقت الكتابة . وهكذا يصبح " عقل المؤلف الجوهر الموحد لكل عناصر النص وكل مستوياته الدلالية والأسلوبية والبلاغية والشعرية ... الخ " [2]

ولكن لمعرفة هذا العقل ينبغي أن لا نرجع إلى أي شيء نعرفه عن المؤلف ، بل نرجع فقط إلى تلك الأوجه من وعيه التي تتجلى في العمل الأدبي ذاته ونستخلص " البنى العميقة " لهذا الوعي من خلال الثيمات والنماذج التخيلية المتكررة في النص، وبالتقاطنا هذه البنى نلتقط الطريقة التي " يحيا " بها الكاتب عالمه ، والعلاقات الفينومينولوجية التي تربط بينه هو نفسه كذات والعالم كموضوع .

وعالم " العمل الأدبي " ، في نظر " هورسل " ، ليس واقعا موضوعيا وإنما هو " عالم الحياة " ؛ أي العالم الذي تنتظمه وتختبره فعليا ذات فردية معينة ولذلك كان فهم النص يعني فهم الطريقة التي يختبر بها المؤلف المكان والزمان . أو العلاقة بينه وبين الآخرين وكيفية إدراكه للموضوعات الخارجية من أجل النفاذ إلى وعي الكاتب ذاته واستخلاص بنياته العميقة والوصول إلى المعنى الذي **قصد** إليه المؤلف وقد كان "هورسل " يطالب الناقد أو المفسر بأن يعلق كل " تجاربه السابقة وأن يتطهر من ميولاته الخاصة – على نحو ما بينته سالفا فيما يخص تفسير ظاهرة " تفتح زهرة الكاردينيا " – وينغمس في عالم العمل ويعيد إنتاج ما يجده هناك بصورة دقيقة وغير متحيّزة قدر الإمكان ، وهو مطالب زيادة على ذلك بتوضيح

[1] – المرجع السابق ، ص36 .
[2] – عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2007م ، ص104 .

ما " **يحياه** " المؤلف دون الاهتمام بإصدار أحكام قيميّة على رؤية المؤلف الخاصة إلى العالم . ولاشك أنّ هذه الصيغة في التحليل لا انتقادية ولا تقييمية أبدا " .[1]

وتبقى فلسفة " هورسل " فلسفة مثالية بعيدة عن التحقق الواقعي ، ولعل هـذا مـا ألهـم" انغاردن" بتحويل " **مفهوم القصدية** " من طابعه المثالي المجرد إلى حقيقة مادية يمكن تحديدها إجرائيا ، من خلال تأمّل الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي وإدراج الإدراك أو طاقة الفهم ضمن بنية العمل الأدبي . مشكلا إستراتيجية جديدة للفهم تحمـل الطـابع الظـاهراتي للجمالية ، فهي أي عناصر أو طبقات البنية الأدبية ترتبط ببعضها بعلاقـات تمـنح الإدراك طابعه الموضوعي ، من خلال المعرفة القصدية للطبقات المشكلة لبنية العمل الأدبي وكيفيـة تشكلهـا أو تمظهرها داخل ذهـن (**المتلقي**) "[2] ومن هنا وجد أن هناك أربعة طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي هي [3] :

- طبقة صوتيات الكلمة .
- طبقة وحدات المعنى .
- طبقة الموضوعات المتمثلة .
- طبقة المظاهر التخطيطية .

وتتمثل القراءة الظاهراتية في القدرة على مزاولة النشاط الإدراكي القادر على استيعاب هذه الطبقات في وعي المتلقي ، وبذلك تتخلص عملية الإدراك من التأثيرية والانطباعية بمحاورتها لبنية النص والاستجابة لها استجابة فهمية واعية وفهم الظاهرة التي يكوّنها العمل الأدبي فـي ذهن المتلقي بوصفها ظاهرة مترشحة من هذه الطبقات ولذلك فإن دراسة " انغـاردن " لهـذه الطبقات تنصب في باب البحث عن وظائف جمالية لهـذه الطبقـات انـسجاما مـع نزوعـه الظاهراتي.

أ- طبقات العمل الأدبي وسيرورة القراءة الفينومينولوجية :

[1] - المرجع السابق ، ص105 .
[2] - بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول...وتطبيقات،.ص37 .
[3] - المرجع نفسه ، ص38 .

قام بتحديد كل طبقة من طبقات العمل الأدبي الفني مبينا التفاعل الحاصل بين مجموع هذه الطبقات وذلك في علاقتها مع القارئ ، و فيما يلي عرض لهذه الطبقات وكيفية اشتغالها مـــن أجل تكوين الموضوع الجمالي لدى المتلقي :

- **طبقة صوتيات الكلمة :**

يرى أن هنالك صياغات صوتية للكلمة المفردة وهو يميز في الكلمة المفردة بين الـــصوت بوصفه بنية نمطية ، والصوت بوصفه بنية مادية ، حيث تكون البنية النمطية هـــي صـــوت الكلمة الثابت أو الصورة الصوتية الواحدة حيث لا تتغير هذه الصورة في الكلمة المنطوقة أو المسموعة بأساليب مختلفة بينما تكون البنية المادية هي المادة الصوتية المتغيرة التي تنطـــق خلالها الكلمة بمستويات مختلفة كأن تنطق بصوت حاد أو رخيم بصوت جهوري أو منخفض رقيق .[1]

- **طبقة وحدات المعنى :**

يرى أن هنالك صياغات صوتية مرتبطة بالجملة أو التتابع الجملي في نص ما وهي مـــا يطلق عليها الصياغات ذات الرتبة الأعلى ؛ ففي بناء الجملة الصوتي هنالك تأثير متبادل بين الصوت والمعنى ، ففي الوقت الذي يؤثر فيه السياق والمعنى على إقامة علاقات وروابط بين التتابع الصوتي للكلمات والجمل ، فإن الأصوات تؤثر من جهة ما توفر من إيقاعات وتنـــاغم يزيد من بهاء المعنى (السجع الجناس ، ...) ويقربه من قلب المتلقي ، وهذه الطبقة هـــي الطبقة الأهم بالنسبة لـــ (انغاردن) من بين طبقات العمل الفني الأربعة لأنها تشكل هيكل العمل ككل . إنها تحدد الطبقات الأخرى عن طريق تزويدها بالمعنى ، الذي يكون سببا في وجودها[2].

وقد استبعد " انغاردن " البنية الصوتية المادية من العمل الأدبي . التي تظهر بصورة مختلفـــة أثناء تحقق (Concretization) العمل ، فالمنطوقات الفردية الفيزيقية للنص الأدبي ليست هي

---

[1] – ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص84 .

[2] – موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي 08 – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية – مراجعة وإشراف : ماري تريز عبد المسيح ترجمة : أمـــل قارئ و جمال الجزيري وآخرون ، المجلس الوطني للثقافة ، ط1 ، 2006 ، ص450 .

ما يؤسسه بصفته نصا أدبيا ، وإنما هي ما يجعله عيانيا فحسب ،أي وضع العمل الأدبي فـي سياق إدراكي جمالي يعطيه بعدا ملموسا " التحقق أثناء عملية القراءة ." [1]

ولقد اهتم " انغاردن " بدراسة الجمل في العمل الأدبي،لأنها المقوم الرئيس لبنـاء المعنـى لأن " الكلمة المفردة لا تأتي ولا تظهر إلا من خلال الجملة." [2]. إنها(وحدة معنى وظيفيـة – قصدية – functional intentional of meaning) وهي وظيفية لأنها تعين قواعد التركيب اللغوي التي بها تتحدد معاني الكلمات الواردة فيها ، وهي قصدية لأنها تشير إلى شـيء مـا بخلاف ذاتها ، فهي تشير إلى ، أو تسقط وقائع وأحداثا متمثلة ،في حين أن الكلمة تشير إلـى موضوع متمثل مفرد وهذه الموضوعات المتمثلة – التـي تسقطهـا الجملة وعنـاصرهـا من الكلمات – يسميها " انغاردن " " الموضوعات أو النظائر القصدية الخالصة ".[3]

- **طبقة الموضوعات المتمثلة :**

وتعني هذه الطبقة العالم الرمزي المتكون في العالم الأدبي (من أشخاص أو أحداث وأفعال وأنشطة أو مشاعر) ، ويكون لهذا العالم أسلوب الوجود الواقعي،فالموضوعات المتمثلة فـي العمل الأدبي يكون لها طابع الواقع ومع ذلك فإنها ليست متأصلة في الواقع ،وإنما تحدث فـي خبرتنا كما لو كانت واقعية ، ويميز " انغاردن" بين الموضـوعات المتمثلـة والموضـوعات الواقعية من حيث الزمان والمكان ، وهو في هذا التميز يتتبع طريقة " أرسطو " في التمييز بين العالم الرمزي في المحاكاة والعالم الطبيعي ، ففي الوقت الذي كان يدعو إلى أن يستعير العالم الرمزي من العالم الطبيعي قدرته على الإقناع ،كان يضع حدود فاصلة بينهما .

إن العالم الرمزي عند " إنغاردن " ينطوي على نوعين من المكـان : " المكـان التخيلـي " بموضوعاته التخيلية (Imaginational) التي تظهر فيه،إذ يكون ذاتيا نفسيـا حيـث تكـون لموضوعـاته " تحديداتها الكيفية الخـاصة،ونظـامها الخـاص بهـا " [4] تبعا للخبرة التي تحدث فيها ، فهي يمكن أن تكون غير مقصودة وحرة التداعي أوالتدفق.

---

[1]– ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 85 .
[2]– المرجع نفسه ، ص86 .
[3]– المرجع نفسه ، ص87 .
[4]– المرجع نفسه، ص88 .

والنوع الآخر هو "المكان المتمثل أو المتخيل " (Imagind Space) بموضوعاته المتخيلة وهو المكان المتمثل في العمل الأدبي ، ويفرق كذلك بين الزمان المتمثل والواقعي ففي الأول يكون الماضي والحاضر والمستقبل بمثابة لحظات يرسمها نظام وترتيب الأحداث المتمثلة في العمل الأدبي . والزمان الواقعي يكون متصلاً في حين أن الزمان المتمثل في العمل الأدبـي يظهر في شذرات منعزلة ، والزمان الواقعي لا يمكن أبدا أن يسترجع الماضي،في حـين أن الزمان المتمثل يمكن أن يجعـل اللحظـة الماضية – من خلال تغير الأسلوب – تبدو زاهية حية كما لو كانت حاضرة ، وهـو يـرى أن الزمان والمكان المتمثليـن ينطويـان علـى مواضيع مـن" **اللاتحديـد** " فعندما يصور لنا مؤلف رواية ما (...) موقفا يحدث في حجرة ما ولا تكون هنالك أية إشارة إلى المكان الخارجي المحيط بالحجرة ، فإن ذلك يعني أن وحـدات المعنى لم تسقط المكان الخارجي على نحو محدد ، ولكن لأن من ماهية المكان المتمثـل أنـه يكون مثل – المكان الواقعي – له خاصية الاتصال،فإننا نشارك في تمثيل المكـان الخـارجي المحيط بالحجرة ، ولا نقول أو نعتقد أبدا في أن حدود هذا المكان المتمثل،تنتهي عند جـدران هذه الحجرة.

- **طبقة المظاهر التخطيطية :**

... وتنطوي طبقة التخطيطات التي أشار إليها " إنغاردن" على أهمية خاصة ، حيث تطـورت فيما بعد إلى مفهوم الفجوات أو الثغرات عند " إيـزر" ، وطبقـة التخطيطـات أو المظـاهر التخطيطية واحدة من الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي ، فالعمل الأدبي وكما هـو معروف لا يعنى بالتحديدات الدقيقة بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض ؛ أي أنه يعـوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغته اللغوية ، وطرائق تمثل موضوعاته،ويأتي دور المتلقـي بواسطة فعل الإدراك،وآلية الفهـم ليقـوم بعمليـات الـرّد والتعليـق ومـلء الفجوات. " [1]

ب – اللاحسم وإضفاء العيانية [*]**:** إن إدراك العمل الأدبي – حـسب انغـاردن – يـرتبط ارتباطا وثيقا ببنيته،وأبعاده التي تمثل بنية تخطيطية يقوم القارئ بإكمالها ، ولكي تتم عمليـة الفهم على أحسن وجه ، لابد من التركيز على مستوى الأشياء المتمثلة ، أي الطبقة الرابعة من

[1] – بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات ، ص38 .
[*] : يطلق عليها " إيزر " مصطلح آخر هو " الفجوات النصية ، أو أماكن اللاتحديد ، أو الثغرات " .

طبقات العمل الأدبي ، إن الأشياء الواقعية في الإطار الفينومينولوجي تحددت بصورة عمومية وهي ذات صوت موحد . هذا يعني أن الشيء الواقعي لن يحتل مكانا ما لم يكن محددا في ذاته أما الشيء المتمثـل في العمـل الأدبي فعلى العكـس مـن هـذا ، يعـرض" فجـوات " أو " نقاطا " أو " مـواضع " من الـلاحسم ، (...) وتبعـا للنظـرية الفينـومينولـوجية " فـإن أشياء العمل الأدبي تصبح لها عدد لا متناه من التحديدات ، ولا يوجد فعل منفرد مـن أفعال الإدراك يمكنه البتة أن يحيط بكل ما يحدد أي موضوع قائم بذاتـه."[1] بيـد أن الـشيء الواقعي له محددات معينة : الشيء الأحمر لا يمكن أن يكون مجرد شيء ملون ، لابد أن لـه لونا محددا ، الإنسان الواقعي لا يمكن أن يكون طويلا فحسب ، لابد أن له طولا محددا يمكن قياسه بالأقدام أو البوصات ، وثمة طريقة أخرى لطرح هذا ، وهي أن كل شيء واقعي إنما هو شيء منفرد بشكل مطلق ، وليس هذا هو وضع أشياء العمل الأدبي المتمثلـة . لا يمكـن أن توجد هذه الأشياء بصورة ذاتية مستقلة ، بل بالأحرى تم إسقاطها عن طريق وحدات المعنـى ومقومات المخطط ، وبما أنها كذلك ، فهي تستبقي درجة من اللاحسم لا نجـدها فـي الأشـياء الواقعية . على سبيل المثال ، إذا قرأنا الجملة : "ارْتَدَّ الطِّفْلُ بِالكُرَةِ " ، يواجهنا عدد لا نهائي من " الفجوات " في الموضوع المتمثل . هل الطفل في العاشرة أم في السادسة مـن عمـره ، بدين أم نحيف ، أسمر أسيوي أم قوقازي ، خمري البشرة ، أحمر الشعر أم أشقر ؟ – كـل هـذه الملامح وأخرى لا تعد ولا تحصى ، لا نستكنها من تلك الجملة ، فكل طفل لا بد له من عمـر محدد وجنس ولون بشرة ولون شعر...الخ ، فإذا وردت هذه الجملة في رواية تتحـدث عـن جمع سويدي نمطي في الصف الأول الدراسي ، فقد ننزع إلى تصور الطفل كطفل قوقـازي أشقر في حوالي السادسة من عمره ، ولكن من حيث النظرية على الأقل لا يـستطيع الـنص استبعاد سائر عناصر اللاحسم . والحق أن كل عمل أدبي ، وكل موضوع متمثل فيـه وكـل جانب منه له عدد لا متناه من مواضيع اللاحسم ." [2]

إن جماليات " انغاردن" تحاول أن تفهم العمل الأدبي من خـلال بنيتين :

---

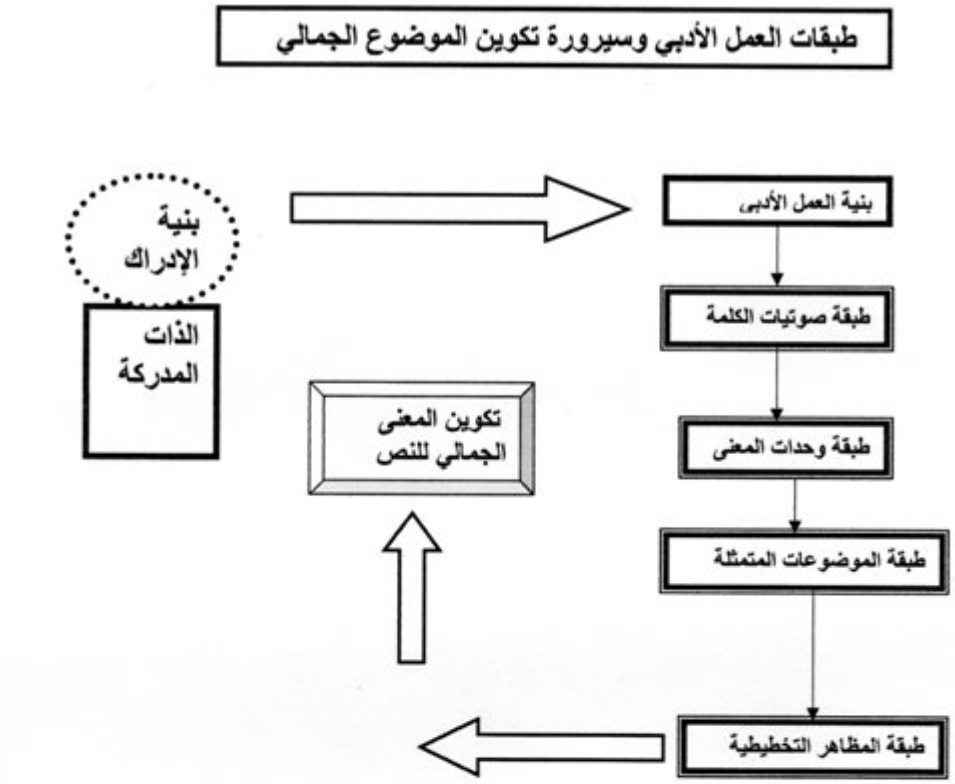
[1] - موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية –08 ، ص452

[2] – موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية – 08 ، ص453 .
وينظر أيضا ، محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، ص23 .

" بنية العمل ، وبنية الإدراك والخبرة الجمالية ، إذ نجده يؤكد على ضرورة امتلاك القـــارئ " الخبرة المعرفية " ؛ أي الخبرة المؤسسة على معرفة بنية العمل " [1](...) فـــالخبرات تكـــون متنوعة (من قبيل المتع الجمالية التي يكون مصدرها القيم الجمالية والمشاعر ، والانفعالات المتنوعة التي تحدث أثناء القراءة) . ويرى " انغاردن " بأنه يجب على القارئ إخمـــاد كـــل الخبرات والحالات النفسية التي تنتمي إلى العـــالم الـــواقعي"ولذلك فإننا أثناء القراءة يجب أن نستبعد كل شرود للذهن قدر الإمكان، وكل ما يمكن أن ننشغل به في عالم الواقع ، كي نحيـــا في عالم منفصل تماما خاص بالعمل الأدبي." [2]

ويمكن أن تلخص ما جاء به " انغاردن " من خلال هذا المخطط التوضيحي :

[1] - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص91 .
[2] – المرجع نفسه ، ص92 .



المـخطـط رقـم : (04)

بعد عرض الأسس المعرفية لنظرية التلقي ، سأقوم الآن بعرض بعض المفـاهيم النقديـة الحديثة والمعاصرة ،التي تمحورت حول فعل القراءة ، لمقارنتها مع ما جاءت به النظرية التي أودّ تطبيق بعض إجراءاتها النقدية على المدونة المعدة لذلك .

ثـــانيـــا : مفهـــــوم القـــراءة عنـــد النقـــاد الحـــداثين والمعاصـــرين :

إذا كان التلقي في مجال الفنون مرتبطا بها على مرّ العصور ، فإن الاهتمام بالتلقي علـــى صعيد النقد والبحث ظل غائبا ، إذ تم التركيز على عنصر الإبداع لكـــن تطـــور الدراســـات النقدية الحديثة أدى إلى بروز اتجاه أصبح يولي عناية خاصة لموضوع التلقي أو الاســـتجابة للعمل الفني، فنظريات التلقـــي الحديثة تشير إلـــى الـــدور الذي يلعبه القارئ حيث يـــــرى " إيزر " (Iser):

" أن العمل الأدبي يتشكل من خلال فعل القراءة ، وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ." [1] ومـــن ثمـــة فقـــد زحزح النص في نظرية التلقي من مركز الدراسة الأدبية ، وأصبح لا يعيش إلا مـــن خـــلال القارئ ، حتى قيل إن النص هو القارئ نفسه .

وفي هذا السياق أيضا يرى" ياوس " (JOUS) :

" أن الدراسات التي تمت في مجال الأدب والفن ركزت على المؤلفين وأعمالهم ، بينما ظـــل الجمهور أو القارئ مهمشا في هذه الدراسات. علما أن المتلقي هو الذي يعطي الأعمال الفنية شكلا محسوسا ."

ومن هنا تأتي أهمية دراسة عملية التلقي وأشكال القـــراءة ، ودور المتلقـــي فـــي مقابـــل المقاربات النقـــدية التـــي كانت ترتكز على(المؤلف، السياق ، النص) وتتناول العمل الأدبي ضمن حلقة جمالية الإنتاج والتصوير المغلقة ." [2]

وقبل عرض المرتكزات النقدية الإجرائية لنظرية التلقي والتأثير الألمانية . لابد من معاينـــة " مفهوم القراءة والتلقي " ضمن الاتجاهات النقدية المتجهة إلى نقد استجابة القارئ ، وذلـــك من أجل حصر وكشف المنابع التي تنحدر منها الرؤى والتصورات التي تطالعنا بها النظريـــة الألمانية . ممثلة في أطروحات كل من " ياوس" و " إيزر " ، وذلك للوصول إلى فهم أعمـــق وأشمل لها. وقبل معاينة المفاهيم والرؤى النقدية ضمن هذه الاتجاهات ، لابد أن أنوّه إلى أن

[1] – فوزي عيسى : النص واليات القراءة ، ص22.
[2] - مخلوف بوكروح : التلقي والمشاهدة في المسرح ، ص17 .

" اتجاهات نقد استجابة القارئ ، أو اتجاهات ما بعد البنيوية " لا تشكل نقدا موحدا من الناحية المفهومية ، بل تمثل مجموعة متباينة في المنطلقات والمناهج والأدوات ، إلا أنها تكاد تجمـع في الاعتراض على الرأي القائل إن المعنى كامن في النص الأدبي ، وترفض حصر المعنـى بالنص وتميل إلى الاعتقاد بأن القارئ هو الخالق الحقيقي للمعنى." [1]

1- نقـاد الـوعي * :

يبحث هؤلاء النقاد عن " تجليات الوعي في الأنماط الأسلوبية للعمل الفني ،محاولين قراءته قراءة عضوية بالمعنى الظاهراتي للعضوية ، حيث تسمح لهم هذه القراءة أن يحققـوا اتصالا قويـا بالعمل مـن خلال اندمـاج وعي المؤلف بوعـي القارئ ." [2]

فقد كان " جورج بوليه " يعتقد " أن ما يجب أن ندركه هو ذات معينة أي فعالية روحية . لا يمكن فهمها إلا إذا وضعنا أنفسنا في مكانها وفي منظوراتها ، وباختصار نجعلها تلعب من جديد في داخلنا دورها كذات ." إذ يرى أن " فعل القراءة " (الذي يرجع إليه كل فكر نقـدي حق) ينطوي على التقاء وعيين : وعي القـارئ ووعـي المؤلـف (...) فحيـن أقـرأ " بودليـر" أو" راسيـن" ، فـإن" بودلير" أو" راسين" هما حقا اللذان يفكران ويقـرأن فـي ذاتي" [3] ، ويعني ذلك أن " بوليه" يعتقد أن العملية النقدية هي عملية حوار بـين ذاتـين ذات المؤلف ، وذات القارئ ، وليست ذات المؤلف هي الذات المحددة تاريخيا ووجوديا ، وإنما هي ما يتشكل في بقية العمل . حيث يكون لها دورها في وعي الظواهر، وتدوين لحظة الوعي تلك لغويا مستبعدة كل ما يحيط بتلك الظاهرة من فهم سابق ، معتقدة أن ذلك الفهم هو نـوع مـن الكشف ، الذي يجعل الظاهرة بعلاقتها مع الشعور الخالص تكتسب معنى مضافا. ويعني ذلك عند الظاهرتين – أن هذا الكشف هو ما يعطي الظاهرة وجودا فعليا ، ولذلك فـإن " بوليـه"

---

[1] - بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول و...تطبيقات ، ص41 .

* : جماعة من النقاد أولت عناية خاصة بالقراءة من منظور ظاهراتي ، وقد أطلق على هذه الجماعة : نقاد مدرسة جونيف أو نقـاد الـوعي Critic consciounes . و النقاد الذين ارتبطت أسماؤهم بهذه المدرسة هم : جورج بوليه ، وجان بيير ريشارد وإميل شـتايجر ، هلـيس ميللر وآخرين ..

[2]- عودة ناظم خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص104 .

[3] - مجموعة من الكتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة : رضوان ظاظا ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنـون والآداب ، عدد : 221 ، ماي 1997 م ، ص110 .

يرى أنه " لا يوجد نقد حقيقي من دون تطابق شعورين " [1]؛ أي تطابق الذات القارئة مع الذات المؤلفة للعمل الأدبي وبهذا يصبح العمل الأدبي حسب رأي" بوليه" محفز سيكولوجي للـذات المدركة التي تجد نفسها محاطة بحقيقة مفادها أنها أسيرة العمل الإبداعي.الذي يحيطها بكيانات تخيلية فتصبح بذلك فريسة للغة .

كما قدّم " بوليه " تصورات هامة في فهم البنية الضمنية لوجهة نظر القارئ، ففي تصوره أن وجود الكتب مشروط بوجود القراء . ذلك أن القارئ وعلى الرغم من أنه يطور أفكار المؤلف يصبح شيئا فشيئا لحظة القراءة هو صاحب هذه الأفكار ، وهكذا تتلاشى الفروق بـين الـذات والموضوع ، وهي فروقات ملازمة لكل سيرورة خاصة بـالتعرف والإدراك . إن اختفاءهـا سيُظهِرُ القراءة وكأنها احتمال خاص للولوج إلى عالم غريب من التجارب .

إن هذا " المزج " البالغ الخصوصية بين النص والقارئ يفسر بالأساس سوء الفهـم النـاتج عن التصور الخاص بالرابط الموجود بين القارئ والعالم والنص وهو رابط يمكـن اعتبـاره رابطا للتماهي ، فانطلاقا من الفكرة القائلة:إننا ونحن نقرأ فإننا نفكر بأفكار الآخرين يستنتج بوليه " " انه إذا علمنا أن كل فكرة تستدعي ذاتا تفكرها فإن هذا الفكر الغريب عني ، رغم أنه يصاغ داخلي يجب أن يكون له في داخلي ذاتا غريبة عني ...فكلما قرأت تلفظت ذهنيا بـــ (أنا) ومع ذلك فإن هذه (الأنا) ليست (أنيا) " [2]

ويشرك " ريشارد " * و" بوليه " في المشروع النقدي ذاته ، إذ يحاول" ريشارد " هو الآخـر التركيز على اللحظة الأولى للإبداع الأدبي " اللحظة التي يولد فيها العمل من الصمت الـذي يسبقه والذي يتشكل فيها انطلاقا من تجربة إنسانية " [3] ، فإذا كان التفكير عند " بوليـه " هـو عمل ذهني بشكل خاص فإن " ريشارد " يستعيض عنه بإدراك حسي للعالم وهكذا تـصبح

---

[1]- ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص105

[2] – فولفغانغ إيزر : الإدراك والتمثيل وتشكيل الذات القارئة ، ترجمة سعد بن كراد ، مجلة علامات ، عدد : 17 ، 1998م ص121. نقـلا عن ، Georges Poulete : Phenomenology Of Reading ;dan new Leterary History 1(1969) ; P.56

* رورتي ريشارد Rorty Richard فيلسوف أمريكي معاصر ، إهتم على غير عادة الفلاسفة الأمريكيين المنشغلين بالبراغماتية والفلسفة التحليلية بالفلسفة القارية Philosophi continentale أي الفلسفة الأروبية وبخاصة ما تعلق منها بدراساته القيمة حول نتشيه ، هيدغر ، فوكو ديريدا وغيرهم . مارس رورتي نقدا صارما اتجاه البراغماتية (التأسيسية) وأعاد مناقشة تصوراتها حول الحقيقة والواقع والخطأ والصواب من أهم كتبه : نتائج البراغماتية Consequences du pragmatisme (الترجمة الفرنسية 1993م) ، العلم والتضامن Science et solidarite (الترجمة الفرنسية 1990م) ... (ينظر : جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي ، ص 87.)

[3] – مجموعة من الكتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة : رضوان ظاظا ، ص124 .

الأحاسيس عنده حقلا متميزا للتحليل " [1] ، إلا أن عمله النقدي لا يبتعد عن فكرة " وعي الذات " التي ميزت جميع نقاد هذا التيار ، إذ نجده ينتقل من تشعبات العمل الأدبـي إلـى التجربـة المؤسسة التي هي علته ، باحثا عن نقطة انطلاق تمكنه من ملامسة معاني الـنص الخفيـة . وهو بهذا يصرح ولو ضمنيا على دور الذات القارئة في إنتاج المعنى .

2- النقـد البنيـوي :

إن مقاربة الناقد البنيوي لنص أدبي ما يجعله " يركز على البنى والوحـدات اللغويـة فـي علاقتها ببعضها البعض من ناحية ، وفي علاقتها بالنظام الكلي الـذي يفـرضه النـوع الأدبـي (قصيدة ، مسرحية رواية...) " [2] ، فهي تعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه وموجود بذاته ، وبهذا تريد البنيوية الكشف عن لعبة الدلالات ، إذ ينصب البحث عند النقـاد البنيويين " على اكتشاف قوانين النص ، تلك التي ميزته عن اللغة العادية وحولته إلى إيحـاء وما النقد في هذه الحالة إلا وصفا للعبة الدلالات ". [3]

وبالتالي فإن تركيز الناقد البنيوي سيكون على الدالات ، أما الدلالات فلا تهمه كثيرا . وهـذا ما تؤكده القراءة البنيوية المثالية التي تبناها أبرز مؤسسيها " رولان بارت " Roland barth * وتأتي أهمية هذا الأنموذج(أنموذج القراءة) من كون صاحبه جمع في حياته العلميـة جميـع مشاكل البنيوية الأدبية وتناقضاتها ، وهي تناقضات كان " بارت" نفسه أول من أدركها فتحـول إلى داعية مبكر للتفكيك .

يقول " بارت " :

" إن النص نوع من الكرنفال اللفظي ، تكون فيه اللغة في إجازة من مهـام الحيـاة اليوميـة الصاخبة ، إن العمل اللغوي ينتج مشهدا لغويا ، والمطلوب من القارئ أن يستمتع بذلك المشهد

---

[1] - ينظر ، المرجع السابق ، ص125 .

[2] - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة ، ص204 .

[3] - لخضر العرابي : المدارس النقدية المعاصرة ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، د ط ، 2006 م ، ص112 .

* : Roland barth رولان بارت (1915-1980 م) منظر وناقد فرنسي ولد في مدينة شير بورغ ، أصيب في شبابه بمرض السل ، مات إثر حادث سيارة . عمل في مدينة بوخاريست 1948م وفي الاسكندرية محاضرا في جامعتها (1949م) ، ثم مديرا للمعهد التطبيقي للدراسات العليا بباريس (1962م) . دخل الكوليج " دي فرانس " كأستاذ عام (1978م) . يمثل " بارت " مركزا أساسيا في الحركة النقدية الأدبية المعاصرة لكونه جمع في حياته بين عدة مناهج نقدية متناقضة ، فمن البنيوية إلى السيميائية فالتفكيكية . له مؤلفات كثيرة ومتنوعة أبرزها : " الكتابة في درجة الصفر " ، " لذة النص ".. (ينظر ، يمنى العيد : في معرفة النص ، ص286.)

أو المنظر في حد ذاته ، بدلا من النظر إلى العالم من خلال اللغة . إن النص ينتج في الواقـع عن الدالات وترك المدلولات تهتم بنفسها . ذاك هو شِعرُ الفكر. " [1]

لقد فهم " بارت " بأن النص لا يكون له معنى ، إلا من خلال الذات القارئة لهذا فهو يدعو إلى التمتع بالمشهد اللغوي الذي يعرضه النص في ذهن المتلقي ، بدلا من النظر إلى العـالم مـن خلال اللغة ، فالدالات مغلقة مستقلة عن ذلك الواقع المثير الذي يعرضه النص .

فمظاهر فعالية لقاء القارئ بالنص عديدة أولها هي معرفة النص، وفتح آفاقه وتجلية مكوناتـه وثانيها عشق ينهض القول به ، وشهوة يدخل بها إلى النص، ولذة يعيشها الداخل في مطارحته ومضاجعته ... وهذا ما توصل إليه" بـارت " فكتب كتابـا سمـاه " لذة النص "

يقول :

" لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي ذات أفكاره ، وذلك لأنه ليس لجسدي نفـس الأفكار التي لي ." إلا أن لذة النص لا تعني الهـروب مـن نظامـه ، فـ " تـودوروف " يقول : " إن الأدب نظـام " ، ولكنهـا تعني معرفة القـارئ بنظام النص "[2]

وهكذا يضـع " بارت " من خلال كتابه الأنف الذكر- لذة الكتابة ولذة القراءة علـى قـدم المساواة، فاللذة مرتبطة بتماسك الأنا " القارئ " وبالفاعل النص " الذي يفرض نفسه باعتبـاره قيمة من قيم الطمـأنينة والحيوية والـراحة ، وهذا كما يقول " بارت " : " هو مجال القراءة الكلاسيكية ". [3]

إلا أن " بارت " في بداية دراسته المثيرة للجدل S/Z ، والتي نشرت عام(1970م) وهـي دراسة لقصة " بلزاك " ، كان تفكيكيا أكثر منه بنيويا ، لأنه رفض بشكل ساخر لمفهوم " البنية والنسق " التي هي جوهر المنهج البنيوي ، ودعا إلى ضرورة إعطاء حرية لذاتية القارئ في تفسير النص الأدبي." [4]

---

[1] - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ،.ص204 .
[2] – منذر عياشي : الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط1 ، 1998 م ، ص128.
[3] – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص218.
[4] – ينظر، محمد خير البقاعي : تلقي " رولان بارت " في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي كتابه " لذة النص " نموذجا علم الفكر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، المجلد 27 ، عدد : 1 ، سبتمبر 1998 م ، ص30 .

يقول:

" يقولون إن بعض البوذيين ، بفضل صوفيتهم يستطيعون الوصول إلى مرحلة يرون فيها بلدا كاملا في حبة فاصولياء وهذا على وجه التحديد ما أراد المحللون الأوائل للقراءة أن يفعلوه أي رؤية كل قصص العالم ... في بنية واحدة مفردة . قالوا لأنفسهم سوف نستخلص مـن كـل رواية نموذجها ، ومن هذه النماذج سوف نصوغ بناءا روائيا عظيما سوف يطبـق – بهـدف التدقيق– على أية قصة قائمة وتلك مهمة مرهقة ثم إنها غير مطلوبة لأن النص عند إذن يفقد اختلافه ."[1]

وهذا ما يعكس وعي " بارت " ، بالدور الفعال الذي يقوم به المتلقي في تنشيط دوائر معنى النص الأدبي . إلا أنه بالغ في إعطاء حرية مطلقة للقارئ في تفسير النص أو المشهد اللغوي مما جعل قراءته تتسم بالذاتية المفرطة .

كما تحدث " تودوروف " Tzvetan todorov * في نظريته حول القراءة ، عن ثلاثة أنـواع تقليدية من القراءة هي الإسقاط والتعليق والشعرية .

فـ "الإسقاط " : يهتم بالمؤلف أو المجتمع أو أي شيء خارج النص يهم الناقد .

و " التعليق " : مكمل للإسقاط ، فكما يسعى الإسقاط للتحرك عبر وخلـف الـنص . يـسعى التعليق للبقاء داخل النص ، وهو ما ندعوه في الغالب التفسير أو القراءة الدقيقة.

أما " الشعرية " : فهي التي تبحث في المبادئ العامة التي تتجلى في الأعمـال الخاصـة ... ويدعو " تودوروف " هذه المقاربة النقدية : القراءة "[2]

ويشير " تودوروف " في مواضع أخرى من كتاباته ومقالاته بأن: " القراءة ترمـي إلـى تحقيق غاية تتمثل في وصف نظام نص خاص ، وإنها تـستعين بـالأدوات التـي بلورتهـا الشعريات ، ولكن ليس على نحو بسيط لدى التطبيق ، وبحكم اختلاف غاياتها فإنها ترمي إلى

---

[1] - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ،ص19 .

* : Tzvetan todorov تودروف باحث وناقد روسي يقيم في باريس ، ويعمل في مركز الأبحاث الوطني للعلوم . بحث في بنية القول الأدبي وأوضح معنى الشعرية ، وحدد القوانين العامة لولادة العمل الأدبي . من مؤلفاته : " أنواع القول " ، " الرمزية والتأويل " ، " الأدب والدلالة " " ما هي البيوية " ، " شعرية النثر " (ينظر ، يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص189-190.)

[2] - لخضر العرابي : المدارس النقدية المعاصرة ، ص 276 .

تبيان معنى النص ؛ ويميز " تودوروف " بيـن القـارئ المحتـــرف والقـــارئ العـادي البسيط " [1] فالأول يبحث له عـن مكـان لينـدمج مع النـص موظفا الأدوات التـي تمنحـه إياها " الشعريات " ، أما الثاني فهو إما أن يقبل أو لا يقبل الدور الذي يمنحه إياه النص.يشارك أو لا يشارك ، يصدر أحكاما أولا يصدر أحكاما.

ويعتقد " عبد المالك مرتاض " أن " تودوروف " يتفق مع " بارت " في تصنيف القراء إلى مستويين اثنين ، مع اختلاف في هذا التصنيف ، إذ يعتقد " بارت " أيضا بوجود نظامين اثنين للقراءة ، " قراءة تمضي رأسا إلى تمفصلات الحكاية (...) وقراءة لا تمرر شيئا ، بـل إنهـا تزن النص وتلتصق به التصاقا ، كأنها تقرأ إذا صح قول هذا بانتباه وتوثب ، متفرسة الـروابط التي تقطع اللغة في كل نقطة من النص." [2]

3- النقـد السيميـولوجي * :

إن المشروع الفلسفي لـ " ريكور " * يوجد في خط الفلسفات التأملية كما أنه يتموضع فـي امتداد حركية الفينومينولوجيا الهورسـلية ، وهـو يريـد أن يكـون تعبيـرا تأويليـا لهـذه الفينومينولوجيا. يتجاوز إخفاقاتها في الطموح إلى شفافية كاملة للذات مع نفسها ... فالمشروع يسعى إلى إقامة أنتربولوجيا فلسفية تمسك بالإنسان في كليته ؛ أي من جهة ما هـو عـارف وفاعل ومنفعل ."[3] وسأقوم بالتركز من خـلال عـرض تأويليـة " ريكـور " علـى البعـد الابستيمولوجي لهده التأويلية ، وذلك ضمن الجزئية المتعلقة بعالم النص، لكشف موقع الـذات القارئة أوالمتلقية من هذا العالم ونوع العلاقة التي تربطها به .

---

[1] - المرجع السابق ، ص278 . نقلا عن : عبد المالك مرتاض : نظرية القراءة ، دار الغرب للنشر والتوزيـع وهـران الجزائـر ، د ط 2003 م ، ص 168 .

[2] - المرجع نفسه، ص279 .

* : تتردد عدّة مصطلحات للدلالة على هذا المنهج ، من بينها " السيميولوجيا " الذي كثيرا ما يستعمله المتحدثين باللغة الفرنسية متبعين تقاليد مدرسة " جونيف" التي تزعمها " دي سوسير " أما المتحدثين باللغة " الأنجلوسكسونية " والذين يتبعون تقاليد " شارل بيرس " الأمريكي يفضلون مصطلح " السيميوتيك " ... ومهما تعدد المصطلحات إلا أنها كلها تشير إلى العلم الذي يقوم بدراسة العلامات.(ينظر ، صلاح فضل مناهج النقد المعاصر ، ص81.) .

* : بول ريكور (1913-2005 م) Ricœur poul فيلسوف فرنسي معاصر ، كان يلقب بفيلسوف الإرادة، يعـد مـن أهـم الفلاسـفة المعاصرين لمرحلة ما بعد البنيوية ، حمل لواء الهرمينوطيقيا ، ودافع عنها سنوات طويلة في فرنسا ... ألف ريكور الكثير من الكتب منها : فلسفة الإرادة philosophie de la volonté بجزأيـه الإرادي والـلاإرادي (1950 م) والتنـاهي والإثـم finitude et culpabilité = =رمزية الشر La symbolique du nul التاريخ والحقيقة Historique et vérité (1958 م) صـراع التـأ ويـلات Le conflit des interprétation (1969 م) ، الزمان والحكاية Temps et récit في ثلاثة أجزاء (1985 م) ، ومن كتبه الأخيرة مسيرة الاعتراف Parcours de la reconnaissance (2004 م)

[3] - حسن بن حسن : النظرية التأويلية عند بول ريكور ، دار الاختلاف الجزائر ، ط1 ، د ت ، ص12 .

3-1/ عالم النص (Le monde de texte) :

يعتقد " ريكور " على عكس النظريات التي تعلي من شأن القارئ ، بأن النص هو الـذي يقوم بفرض استراتيجيات معينة تجعل فعل التأويل ممكنا.

وفي هذا الصدد يقول :

" إننا إزاء النص نقوم بتعليق ذاتيتنا ؛ أي ذاتية القارئ، وذلك باندماجنا في العالم الذي يفتحـه لنا النص وتملكنا لأشيائه، وأخيرا بتحقيق ذواتنا من خلال فعل القراءة والتأويل ذاته، وبتعبير آخر فإن الاندماج في عالم النص يزحزح الذات من موقعها الوهمي الذي يقوم علـى ادعـاء تملكه – أي النص – بالانفصال عنه ." [1]

ولا مجال لأن نفهم التأويل على أنه عملية ذاتية أو فعل ممارس على النص ، لأننا مطالبون في نظر "ريكور" بتملك قصدية النص ذاته ، وهذه القصدية لا تتطابق مع القصدية المفترضة لدى المؤلف ولا مع حياته الفعلية (الداخلية والخارجية) التي يجب علينا استنباطها ومعايـشتها ولا مع القصدية الذاتية لدى القارئ " بل تتطابق مع ما يريده النص "، وما يريده النص هو أن يلقي بنا داخل معناه ، وأن يجعلنا نأخذ الاتجاه نفسه الذي يضيئه النص ويفتح نحوه ، وبعبارة مباشرة وصريحة أكثر فإن التأويل في نظر" ريكور" " فعل الـنص قبـل أن يكـون لمفـسر النص." [2] لذا فإنه علينا إقامة علاقة تكامل جدلية بين اتخاذ المسافة وبين تحقيق الـذات عبـر فعل القراءة.

ويرى " ريكور " أن اتخاذ المسافة ليس مجرد إجراء خارجي تقوم به الذات القارئة، كمـا أن المسافة ليست مجرد ابتعاد زمني أو ثقافي عن النص . بل إنها تقوم داخل النص نفـسه ، وذلك بين لغة زمان ومكان محددين ؛ أي بين لغة تاريخية وعارضة ، وبين معنـى يفتحنـا على عوالم دائمة التجدد وقابل للاستعادة التأويلية ضمن شروط مغايرة، وهكذا فـإن المـسافة

[1] -المرجع السابق ، ص48 .
[2]- عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص53 .

ولدت مع اللغة ذاتها ، كما أن معاصر نص ما يخدع حين يتوهم أنه في موقع محظوظ من هذا النص بالنسبة لمؤولي العصور اللاحقة." [1]

ويرى أنه من خواص أي عمل – فني أو أدبي أو غيره – هي " أن يجاوز شروط إنتاجه النفسية والاجتماعية لكي ينفتح على قراءات غير محدودة قراءات خاضـعة هـي الأخـرى لسياقات اجتماعية وثقافية متحولة باستمرار . وهذا يعني أن النص يتحرر باستمرار من سياق إنتاجه لكي يندرج ضمن سياقات أخرى ، وهذا هو جوهر عملية القراءة . " [2]

إن التأويل في نظر " ريكور " عبارة عن علاقة داخلية أو محايثة للنص تشير إلى ما يربط بين النص وبين واقعه الخارجي (التقليد التراث الفكر اللغة التـاريخ... النـصوص...) ويجد "ريكور" ما يدعم هذا المفهوم" الموضوعي" الذي منحه للتأويل لدى " أرسطو" نفسه الذي أكد هو الآخر أن التأويل يعني أصلا " الفعل الذي تمارسه اللغة ذاتها على الأشـياء ، فلـيس التأويل ما نفعله نحن داخل لغة ثانية بصدد لغة أخرى ولكنه ما تفعله أصـلا اللغـة الأولـى بتوسطها علاقتنا بالأشياء عبر علاماتها ورموزها " . كما يجـد " ريكـور " عنـد " شـارل ساندرس بيرس" (Charles sandrs peirs)* ما يؤكد موضوعية التأويل باعتبـاره علاقـة داخلية يحملها النص ذاته ، فحسب " بيرس" توجد علاقة أولية بين الرمز وبين موضوع هـذا الرمز " ويشكل المؤول تعليقا أو تعريفا أو تفسيرا للرمز في علاقته بالموضوع ، وما سينتجه المؤول ما هو إلا تعبير رمزي. " [3]

إن " ريكور " يعلي من قيمة النص ويجعله المسؤول الوحيد على العملية التأويليـة ، لأنـه الوحيد الذي يملك الحقيقة الصحيحة والمطلقة ، فاللغة هي التي تحلينا على الواقـع الـداخلي للنص دون ربطه بقصدية مؤلفه ، كما تحيلنا على الواقع الخارجي الذي نشأ في كنفه الـنص وهو واقع يرتبط بشكل جدلي مع الأفكار والتقاليد والتراث والتاريخ والنصوص ... وبهذا فإنه

[1] – حسن بن حسن : النظرية التأويلية عند بول ريكور ، ص46 .
[2] – المرجع نفسه ، ص47 .
* : " شارل ساندرس بيرس " Charles sandrs peir فيلسوف منطقي أمريكي (1839-1914م) يعد من رواد المنهج السيميوطيقي ، فهو أول من أطلق على " علم العلامات مصطلح " السيميوطيقا " . هذا العلم الذي يقوم في نظره على المنطق والظاهراتية والرياضيات وبهذا تكون " السيميوطيقا علما موسعا ينكب على دراسة الدلائل اللسانية وغير السانية ، والمعروف أن " سوسير" يحصر العلامات دخل أحضان المجتمع ويجعل اللسانيات ضمن السيميولوجيا ، بينما يرى " بيرس " أن السيميوطيقا " مدخل ضروري للمنطق والفلسفة ، وذلك في الفترة الزمنية = = التي استعمل فيها " سوسير " مصطلح " السيميولوجيا " ، كما أن العلامة عند " بيرس " تتكون من (الممثل – الموضوع – المؤول) ، بينما عند " سوسير " فهي تتألف من دال ومدلول .(لمن أراد المزيد ينظر : لخضر العرابي : المدارس النقدية المعاصرة ، ص123-181.)
[3] – ينظر، عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص54 .

على المؤول حسب رأي "ريكور " أن يتقيد بما يقوله النص، وأن يطرح ذاتيته جانبا، كما يجب عليه أن يتحرر من قصدية مؤلف النص، وذلك من أجل ضمان تأويل منطقـي لمـا يريـد أن يخبرنا به النص."[1]

أما فيما يتعلق بتلخيص نظرية " ريكور التأويلية " في شقها الخاص بالنص الأدبـي ، فـيمكن حصرها ضمن النقاط التالية :

1) – الإعلاء من قيمة النص واعتبار اللغة الأداة التي تحرك عملية التأويل .

2) – إلغاء قصدية المؤلف وعالمه (الداخلي والخارجي).

3)– إلغاء ذاتية القارئ (المؤول) ، وإجباره على التقيد بلغة النص لأنهـا الوحيـدة الحقيقـة الداخلية والخارجية له .

وبعد حصر النظرية ضمن هذه النقاط ، يلاحظ أنها تتقاطع إلى حد كبير مع نظريـة التـأثير الجمالي لدى " إيزر " الذي يـرى بأن النـص في حاجـة دائمة إلى " تدخل ومشاركة الذات القارئة في إنجاز معنى النص " [2] ولكن عملية الإنجاز هذه تبقـى دائمـا محكومـة بـشروط يفرضها النص على القارئ ، غير أن هذه الشروط تبقى موجهة أكثر منها مسيرة، وبالتالي فإن رواد هذه النظرية " نظرية التلقي والتأثير"حاولوا الموازنة بين الطرفين المشكلين لعملية القراءة دون أن يعلو من شأن طرف على حساب الطرف الآخر .

كما أن الأعمال النقدية التي اضطلع بها الناقد السيميولوجي " إمبرتو إيكـو" Umberto Eco * تتقاطع إلى حد كبير مع ما قدمه منظروا " مدرسة كونـستانس" الألمانيـة لاسـيما " إيزر " ولهذا أجد نفسي ملزما بتوضيح نقاط التقاطع هذه ، وذلك من اجل ضـبط المفـاهيم والرؤى والتصورات فيما يتعلق بقضية التلقي الجمالي للنص الأدبي .

---

[1] – ينظر، المرجع السابق ، ص55 .

[2] - ينظر، فولفغانغ إيزر : فعل القراءة ، (مرجع سابق)، ص19 .

* : " إمبرتو إيكو " Umberto Eco باحث ومفكر ومبدع إيطالي ،اهتم كثيرا بالظواهر الثقافية بوصفها موضوعات تواصلية وأنساق دلالية ، لهذا فتقدم بدراسة كل أنواع العلامات ، وكل أنواع السيميوتيات ، أي ليس العلامة اللغوية فحسب ، بل العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية . من أهم مؤلفاته " القارئ في الحكاية "Lector in Fabula ، وروايتين ذاع صيتهما في كل أرجاء العالم " اسم الوردة " Le nom de la rose " (1980م) ، و " بندول فوكو " Le pendule de foucault (1988م) ومن مؤلفاته التي ظهرت في السنوات القليلة الماضية " حدود التأويل " (1990) ،" التأويل والتأويل المضاعف " (1996م) .

تبدأ المرحلة الحقيقية في علاقة "إيكو" بإشكالية القارئ والقراءة وبمسألة التأويل من منظـور سيميائي. مع صدور كتابه : " القارئ فـي الحكايـة "(Lector in Fabula) " [1] وضـمن المقدمة الفرنسية لهذا الكتاب يصرح " إيكو " أن وجود النص يفترض تعاون القارئ ومشاركته كشرط حتمي لانتشاله من الجمود إلى الحركة. إنه البياض والمسكوت عنه الذي يتركه النص كهامش لتحرك القارئ ومساهمته- عبر ملء الفراغات والبياضات- في تنشيط النص. ذلـك لأن النص الأدبـي -كمـا يعـرفه إيكو- " آلة كسولة تتطلب من القارئ القيام بعمل مشترك دؤوب لملء البياضات غير المقولة أو الأشياء التي قيلت لكنها ظلت بيضاء." [2]

هذه البياضات والفراغات التي تكتسح مساحة النص الأدبي هي المسؤولة عـن انفتاحـه " الـنص الأدبـي" علـى إمكانيـات متعـددة مـن القـراءة والتأويـل. وهذا بالفعل ما توصل إليه " إيكو " عند حديثه عن أعمال " كافكا الروائية."

إلا أن الحديث عن انفتاح النصوص، أو " النصوص المفتوحـة " (Textes ouverts) لا يلغي -حسب إيكو- وجود نصوص مغلقة (Textes fermés) أهم ما يميزها أساسا استهدافها قارئا محددا، يستعمل النص حسب أهدافه ومراميه بخلاف النصوص المفتوحة التي تسعى لبناء القارئ نصيا عبر جدلية التأويل "القارئ" والتوليد "النص". غير أن خاصية "الانفتاح" التـي تطبع بعض النصوص، حسب تصور " إيكو " ، لا تعني إطلاق العنان لحرية التأويل بل هـي مقيدة بـ " سقف" التأويل المحدد من طرف النص."[3]

فهناك حدود للتأويل ، وهي حدود تفرضها القوانين الداخلية للنص.

معنى ذلك أن " إيكو" " لا يرى بأن المعاني لا نهائية وبأن التأويل لا نهائي بحسب ما يذهب إليه النقد التفكيكي." [4] وهذا الطرح شبيه لما ذهب إليه (شارل ساندرس بيرس) فـي إطـار حديثه عن السيرورة التأويلية " **السيميوزيس** " من أن المؤول النهائي يقـوم بإيقـاف " نزيف" من التأويلات التي يفجرها المؤول الديناميكي داخل نقطة محددة يمكن النظر إليها باعتبارهـا

---

[1]- إدريس بلملیح : القراءة التفاعلية ، دار توبقال ،المغرب ، ط1، 2000 م ، ص8 .
[2] – فرناند هلين وآخرون : بحوث في القراءة والتلقي ، ترجمة : د/ محمد خير البقاعي ، مركز الانمـاء الحـضاري حلـب ، ط1 1998م ص49.
[3]-ينظر ، عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص56- 57.
[4] – المرجع نفسه ، ص69.

" فلكي ينظم المؤلف استراتيجيته النصية عليه أن يرجع إلى سلسلة من القدرات (وهو مصطلح أوسع من "معرفة السنن") التي تعطي المضمون للعبارات التي يستعملها وعليه أن يحتمل أن مجموع القدرات التي يرجع إليها ، هي نفسها التي يرجع إليها قارئه. ولهذا يتوقع قارئا نموذجيا يستطيع أن يتعاون من أجل تحقيق النص بالطريقة التي يفكر بها المؤلف نفسه ويستطيع أيضا أن يتحرك تأويليا كما تحرك المؤلف توليديا " [1] .

فالمؤلف يتحرك توليديا بخلقه لنص غامض تغمره البياضات والفارغات ، في المقابل يتحرك القارئ تأويليا حيث يقوم بفك مغالق النص وغموضه من خلال ملئه لهذه البياضات والفراغات. من هنا يتبين أن النص يشكل إطارا أو مسرحا فسيحا لتفاعل أو تصادم بين استراتيجيتين نصيتين: استراتيجية المؤلف واستراتيجية القارئ ، فالمؤلف- خلافا للإستراتيجية العسكرية التي تستهدف إحداث خسائر هائلة في العدو- ينهج استراتيجية الانتصار، يتم بموجبها بناء القارئ النموذجي. إلا أن الاختلاف يحدث على مستوى سنن كل من المؤلف والقارئ: إذ يحدث أن يكون سنن القارئ أضيق من سنن المؤلف -أو العكس- وبالتالي يتم استدعاء علاوة على القدرة اللسانية، ما يسميه " إيكو " بالموسوعة (Encyclopédie) بوصفها " مجموعة مدونة من التأويلات تدرك موضوعيا كخزانة الخزانات " [2] ،وهي التي يستحضرها القارئ ليس برمتها، وإنما الجزء الضروري منها لفهم وتأويل النص ، هكذا يفترض التأويل عند " إيكو " تحريك الموسوعة المعرفية لدى القارئ وتنشيطها من خلال تفاعله مع النص عبر تبني سيناريوهات معينة، وبناء مسارات استدلالية وتحديد عوالم ممكنة وفق ما تخطط له الاستراتيجية النصية، أو بعبارة " إيزر " مجموع التوجهات الأولية التي يقترحها نص تخييلي على قارئه . هذه إذن هي أهم القضايا التي أثارتها نظرية "إيكو" السيميوطيقية في مجال القراءة والتأويل، وهي قضايا استثمرها " إيزر " وحاول أن يطورها ويطوعها لتلائم مشروعه المنفتح على جمالية التلقي ،فكتابه " فعل القراءة "(L'acte de lecture) هو محاولة لتصميم نظرية في القراءة باعتبارها شرطا مسبقا وضروريا لجميع عمليات التأويل.

[1] - ينظر، عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص143.
[2] - فرناند هلين وآخرون : بحوث في القراءة والتلقي ، ص51- 52.

إلا أن القراءة التي يعنيها " إيزر " هي تلك التي لا تنظر إلى التواصل على أنه علاقة ذات اتجاه واحد، من النص إلى القارئ ، بل تنظر إليه في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص في إطار علاقة تفاعلية."[1]

ولكي يصف " إيزر " هذه العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، فإنه يقدم عددا من المفاهيم المساهمة في بناء هذه العلاقة ، وفي مقدمتها مفهوم " القارئ الضمني" (Le Lecteur implicite) باعتباره فرضية متضمنة في النص "[2] ، وبهذا التصور يتوضح أن مفهوم القارئ الضمني يقترب من مفهوم القارئ النموذجي عند " إيكو " من حيث كونهما محفلين نصيين. لكن هذا لا يعني تغييبا لدور القارئ الحقيقي، بل " شرط لحدوث التوتر الذي يعيشه القارئ عندما يقبل دوره ".

لقد كانت نقطة الانطلاق عند " إيزر " هي البحث عن الكيفية التي يكون فيها للنص معنى لدى القارئ. والمعنى هنا ليس هو المعنى الجاهز والمختبئ في النص، كما ترسخ في الشكل التقليدي للتأويل، بل المعنى الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ؛ أي بوصفه " أثرا يمكن ممارسته " واكتشافه من جديد وليس " موضوعا يمكن تحديده " والتقيد به . ولذلك ارتبط " الوقع " عند " إيزر " بالصورة التي يخلقها المعنى أو يوحي بها.لا بالمعنى ذاته، لذلك فمهمة التأويل حسب " إيزر " تكمن في تفجير الطاقات الدلالية الاحتمالية الكامنة في النص،بفضل المشاركة الفعالة للقارئ،باعتباره الشحنة الحرارية التي تتوهج باستمرار عند كل قراءة جديدة. ذلك أن " الموضوع الجمالي ينشأ من عمل ذهن القارئ "[3].

إن القارئ -كما يرى إيزر- مرتبط في الواقع، بمبدأ النص المفتوح كما حدده " إيكو " ، ذلك أن أي نص مفتوح يقوم على بنية احتمالية لا تنسخ الواقع،وإنما تعيد بناءه وفقا لآليات محددة.هكذا يطور " إيزر " فكرة " الوضعية المرجعية " التي يفتقدها الخطاب التخيلي لينتهي إلى الالتقاء مع" إيكو " في

[1]- ينظر، روبرت سي هول : نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – ، ص131.
[2]- ينظر، فولفغانغ إيزر : فعل القراءة ، ص20.
[3] - المرجع نفسه ، ص56

تحديده لعلاقة الدلالة بمرجعيتها، والتي تنبني بمشاركة القارئ عبر تمثل خاص للواقع، وفـي استقلال عنه في ذات الوقت. ولضبط هذه المرجعية، يستخدم " إيزر" مفاهيم قريبة من تلـك التي وضعها "إيكو" مثل " السجل" و " الإستراتيجية ".ويحدد " إيـزر "

" دور السجل في تنظيم البنية النصية كحدث في ضوء ما تتضمنه مـن تقاليـد فنيـة وقـيم تاريخية." [1] فينتج عن ذلك أن التأويل يظل متعددا بتعدد القراء وقدرتهم على أن يعكسوا تفاعلا جديدا بين أجهزة قراءتهم وبين الوقع الجمالي الذي يفرضه النص عليهم بحكم قيمته الفنية ."

وبحكـم اسـتناد الـنص إلـى الـسجل، فإنـه يـنظم نوعـا مـن الإسـتراتيجية التي تستهدف تنشيط خيال القارئ عبر تقديم بعض إمكانيات الالتحام للقارئ. لأن النص يجب أن يظل مفتوحا أمام إمكانية فهم وتأويل القارئ، وإلا فإن تلك الاستراتيجيات بتحديدهـا لكـل شيء " ستشـل" خيـال القـارئ فمقـولات " الاحتمـال " و" اللاتماثـل" و " اللاتناسـق " و" اللاتحديـد " وبنيـات " البياضـات " و "الفراغـات" و" طاقات النفي " ما هي إلا عبارات تـدل علـى تنوعها على مـا يـسميه " إيـزر "بـ " الفراغ الباني " (Le vide constitutif) والذي تنبني عليه العلاقـة التفاعلية بين الـنص والقارئ، وتضبطه إلى حد كبير. و" عامل " الضبط " هذا الذي حرص (إيزر) على تأكيده في نظريته هو ما يحصن آراءه ومواقفه من منتقديه ويمنع مفهومه للتأويل من الانزلاق في الذاتية السطحية (...) ويـرى " إيـزر " تماشيـا مع تصـور " إيكو" أنه بالرغم من كون المعنـى غير ثابت في النص، توجد ثوابت لا بد من مراعاتـها خـلال عمليـة التأويـل" [2]. بمعنى أن القارئ ولو أنه يبدو ظاهريا بأنه يتمتع بحرية مطلقة فـي تأويل نص أدبـي مـن خلال ملئه للفراغات والبياضات فإن هذه الحرية، من جهة أخرى، تبقـى مـشروطة ومقيـدة بمجموعة من النماذج أو المنظورات النصية، أو كما يسميها " إيكو " العوالم الممكنـة التـي تساهم في ضبط المسار التأويلي عند القارئ بإرشاد من التوجيهات النـصية. حيـث ينـدمج القارئ في " بنيات النص ويعدل في كل لحظة مخزون ذاكرته في ضوء المعطيـات الجديـدة لكل لحظة من لحظات القراءة، (ومن هنا تكون) غاية وجهة النظر الجوالة للقارئ هي بلـوغ

[1]- عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص129.
[2]- عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص65.

التأويل المتسق (أي الجشطالت) "[1].

تأسيسا على ما سبق، يتبين أن عددا من المفاهيم والأفكار التي طرحها " إيزر " على مستوى القراءة والتأويل، تشكل بحق امتدادا وتطويرا، إن لم نقل تقاطعا مع مجمل المفاهيم والأفكار التي قدمها " إيكو " ، لاسيما في كتابه القارئ في الحكاية.

هكذا وفي ضوء الاعتبارات السابقة، يمكن تلخيص ما تم عرضه ضمن النقاط التالية:

1) – القراءة، في تصور كل من " إيكو " و" إيزر " ،هي شرط مسبق وضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي .

2) – الإقرار بنسبية القراءة ، وانفتاح النص على تعدد التأويلات.

3) – إن الوظيفة الخاصة بالعمل الأدبي ، متمثلة في العلاقة بين النص والقارئ.

4) – إن النص الأدبي ليس إطارا أو شكلا يعبئه الكاتب بمعنى ثابت وسرمدي ، بل بنية افتراضية محققة من طرف القراء.

5) – الإيمان الراسخ بأن معنى النص لا يتشكل بذاته وفي ذاته،بل يتشكل لحظة القراءة وعبر مشاركة القارئ النموذجي أو الضمني ، كمحفلين وكإستراتيجيتين نصيتين.

6) – إن مهمة التأويل هي تفجير الطاقات الدلالية الاحتمالية الكامنة في النص ، وليس المعنى المطابق له .

7) – إن النص باعتباره " آلة كسولة ونسيجا من البياضات والفراغات ومواقع اللاتحديد" يترك الفسحة لتدخل القارئ ليتمكن من تحيين النص وفق إرغاماته الخطية .

8) – الإقرار بحدود التأويل من حيث أن النص له سلطة الضبط والتوجيه في عملية القراءة والتأويل .

[1] – المرجع السابق ، ص69

4- إستراتيجية التفكيك :

يراد بالتشريحية أو التفكيكية ؛ تفكيك العقل البشري في محاولة لتدمير الفلسفة الميتافيزيقية التي ظل الغرب خاضعا لها زمنا طويلا على أنها حقيقة مطلقة . انطلاقا من أرسطو وتعريجا على ديكارت وكانت وهيجل إلى ماركس ونتشيه وفرويد (على الرغم من أن هؤلاء الثلاثة قاطعوا الميتافيزيقيا بمفهومها الكلاسيكي) وبعثوا الشك في كثير من المفاهيم والقيم التي تقوم حولها) وعلى هدى هؤلاء يسير " جاك دريدا " Jacques Derrida * الذي يعتبر المؤسس الأول بلا منازع لإستراتيجية التفكيك – ونورد هنا مصطلح الإستراتيجية بدل المنهج لأن " دريدا" يعدها كذلك – منذ أن قام بنشر كتبه الثلاثة : " فـي علمانيـة النحـو " ، " الـصوت والظـاهرة " " الكتابة والاختلاف " والتي ضمنها آراءه وأفكاره التي عدّت بمثابة المبادئ والقواعد التي تقوم عليها هذه الإستراتيجية ."[1]

إذن فمن الناحية الفلسفية قامت التفكيكية على مبدأ الشك في المنهج العلمي وإمكانية تحقيق علمية نقدية كما ادعت بذلك البنيوية ، وانطلاقا من هذا الموقف سيطر الشك على كل شـيء خاصة القراءة الموثوقة للنص ، وهذا ما جعل أنصار التفكيك يرتدون إلى الذاتية الرومانـسية بلا قيود أو ضوابط ، كما احتضنوا مقولات الفلسفة المعاصرة بحماس خاصة فلسفة التأويـل والظاهراتية ."[2] ولكن كيف تعاملت التفكيكية مع النص الأدبي ؟

هذا ما يقودنا للحديث عن النقد التفكيكي في شطره المتعلق بالأدب ، وكذا أهم الأركان التـي يقوم عليها ، ولكن قبل هذا وذاك لابد أن نشير إلى تيارين مهمين تزامنت معهمـا التفكيكيـة **الأول** : " البنيوية " التي يرى بعض النقاد ومن أبرزهم "عبد المالك مرتاض" بأن التفكيك ولـد من رحم البنيوية ، أو ما هو إلا صورة مطورة عنها

---

* : دريدا (جاك) Drrida Jacques (1930–2004م) فيلسوف فرنسي يمثل الجيل اللاحق للبنيوية ، أي الجيل الذي استفاد مـن البنيويـة ولم يقبلها كلية ، ورفضها ولم يتخلص منها كلية أيضا . عرف دريدا عبر مصطلحه الشهير' التفكيك Déconstruction ' ومن ثمة عرفـت فلسفته بالتفكيكية ، وهي كما يقول ذاته ليست منهجا ، وليست فلسفة ، وليست إيديولوجيا ، فهي لاشيء وكل شيء في الوقت ذاته . في كتابه علم الكتابة أو الغراماتولوجيا (1967م) De La Grammatologie نادى(دريدا) بأولية الكتابة على الكلام . ومن ثمة خالف القاعدة الأساس التي استند إليها اللسانيون المعاصرون ، وعلى رأسهم (دوسوسير)من أن الكلام هو أسبق من الكتابة وأن الأصوات هي أكثـر بكثيـر مـن الحروف من أهم كتب دريدا التي لم نـذكرها : التـشتيت (1972م) La dissémintion ، هـوامش الفلـسفة (1972م) Marges de la philosophie مواقف (1972م) Positions ما بالإضافة إلى عدة مؤلفات أخرى . (ينظر ، جان غرانـدان : المنعـرج الهرمينـوطيقي للفينومينولوجيا ، ترجمة : عمر مهيبل ، ص15.)

[1] – عبد المالك مرتاض : دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ط ، د ت ، ص22.

[2] – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص298.

وذلك اعتمادا على عدد من الاعتبارات نوردها كما يلي :

- كتابات" جاك دريدا " ظهرت عام (1967م) ، وهي الفترة التي شهدت ازدهار البنيوية

- بعض كتابات" دريدا " لا تختلف كثيرا عن كتابات " رولان بارت " ونزعته البنيوية حيث يقرر في كتابه الشهير " الكتابة والاختلاف " بأن " النقد الأدبي بنيوي في كل عهد بـــالجوهر والمصير "

- " جاك دريدا " نفسه يقرّ ببنيوية النقد وثبوتية البنية وأنها " هي الوحـــدة الـــشكلية لثبوتيـــة المعنى " [1] ، وهذه الاعتبارات التي يورها" عبد المالك مرتاض " إن دلت على شيء فإنها تدل على أنه لا يوجد تعارض بين البنيوية والتفكيك على الأقل من ناحية المبدأ ، فكلهما يقرّ بـــأن النص عبارة عن نظام معقد ، إلا أنهما يختلفان في طريقة المعالجة والتحليل .

والثاني : " نظرية التلقي " التي تزامنت مع ذروة المد التفكيكي في أوائل الثمانينـــات حيـــث وصلت هي الأخرى إلى ذورة الاهتمام النقدي في الثلاثينيات " [2] ، فلا عجـــب إذن أن نجـــد التفكيكية تستمثر بعض ما جاءت به هذه النظرية خصوصا فيما يتعلق بقضية " التلقي أو علاقة القارئ بالنص " هذا بالإضافة إلى مناهج ونظريـــات أخـــرى ،ســـاهمت فـــي بلـــورة هـــذه الاستراتيجية ، إلا أننا نكتفي بما أوردناه لاتصاله الوثيق بقضيتنا المتمثلـــة فـــي " التلقـــي " . ونعود الآن للحديث عن النقد التفكيكي

إن التفكيكية باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل تخرب (Subverts) كل شـــيء فـــي التقاليد تقريبا وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والـــنص والـــسياق والمؤلـــف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير وأشكال الكتـــابة وأشكال الكتـــابة النقـــدية [3] ولهذا فقد تحولت القراءة التفكيكية للنصوص إلى اتجاه بيان أهميتها السيكولوجية والأنطولوجية فالناقد التفكيكي يفترض قارئ نموذجي يسبر أغوار النص إلى درجة تمكنه من أن يكتـــب قراءتـــه الشخصية على نحو لا يقل إبداعا عن النص المقـــروء ، وفـــي مجـــازات " جـــاك دريـــدا " واستعاراته التي عبر بها عن القراءة النموذجية المبدعة ما يلقي مزيدا من الضوء على ايجابية

[1] - عبد المالك مرتاض : دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد " ، ص24.
[2] - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص322.
[3] - المرجع نفسه ، ص291- 292.

المتلقي ومشاركته في الإبداع ."[1] إلا أن القراءة بهذا الشكل تفتح المجـال لكـل الاحتمـالات القرائية وتدعو إلى نقض النص وإلغاء سلطته "[2] ، وما يفعله " رولان بارت " التفكيكي نموذج صارخ عن هذه القراءة ، إذ يقدم في كتابه : " رولان بارت " تشبيها مبـدئيا لقـراءة الـنص الأدبي يقوم على العرافين وعلامات الطيور :

" إن النص في كليته يشبه صفحة السماء ، فهي منبسطة وناعمة وعميقة في نفس الوقت، مـن دون حواف أو علامات ، كالعراف الذي يرسم عليها بطرف عصاه مربعا وهميا يـستطيع أن يستقري منه ، حسب قواعد معينة حركة طيران الطيور. يتتبع المعلّق في النص مناطق معينة للقراءة لكي يستطيع أن يرصد فيها هجرة المعاني، ونشوء الثغرات وانتقال المقتطفات."[3]

ثم يمضي " بارت " ليتحدث عن وظيفة ذلك العراف الساحر :

" لابد أنه كان جميلا في ذلك اليوم أن يشاهد المرء تلك العصا تحدد معالم السماء، وهي الشيء الذي لا يمكن تحديده ، ثم أن شيئا كهذا من قبيل الجنون ، أن يقوم إنسان في جدية كاملة برسم حد لا يخلف وراءه شيئا في الحال "[4]

بتلك الصورة المبدئية المجنونة يصور " بارت " علاقة القارئ– كل قارئ – بالنص الأدبي ومحاولة قراءة معناه .

إن تتبع دقائق المقارنة يحدد إستراتيجية التفكيك بكامل عناصرها :

– السماء ناعمة ملساء منبسطة . لكن هذا مظهر مخادع فهي عميقة لا يعرف لها قرار تمامـا مثل المدلولات المراوغة لدوالها في النص .

– هذا (العراف / القارئ) يرسم حدودا في الهواء . حدود لا تترك علامات أو آثار. يحـاول عن طريقها تحديد حركة الطيور في (السماء / الدلالات) لكنها أبدا مهاجرة تنتج في هجرتهـا مناطق فراغ ، هي ثغرات النـص التـي يحـاول فيهـا(المعلق / القارئ) أن يرصد فيهـا هجرة المعاني والمقتطفات من نص إلى آخر، في حركة تناص لا تنتهي، وبرغم اختفاء الحدود

---

[1] – عاطف جودة نصر : النص الشعري ومشكلات التفسير ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ط1 ، 1996 ، ص52.
[2]- بسام قطوس : إستراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي ، دار الكندي للنشر والتوزيع الأردن ، د ط ، 1998م ، ص 31.
[3] – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص337.
[4] – المرجع نفسه ، ص337.

التي يرسمها العراف في السماء بمجرد الانتهاء من صنعها، وبرغم عدم ثبات الطيور وهجرة المعاني الدائمة ، فإن ذلك لا يمنع العراف من المحاولة مرات ومرات، أو أن يمنع عراف آخر مـن أن يـرسم دوائـر فـي فضـاء (السماء / النص) ليقرأ معنى جديدا. بـالرغم مـن عبثية (العراف / القارئ) الذي لا يصل إلى رصد نهائي يتمتـع بالثبـات، إلا أن (العـراف / القارئ) يشعر باللذة وهو يقوم بنشاطه المتكرر."[1]

إن العبثية التي يعيش في ظلها القارئ، هي ما جعلت " جاك دريدا " يعتقد بـأن النـصوص غير قابلة للقراءة " ، وهي التي ألهمته إلى صياغة مقولته الشهيرة التي أسالت حبرا كثيرا من طرف النقاد الذين تعرضوا لها بالنقد والمناقشة " كل قراءة هي إساءة قراءة "[2]

ولنعد الآن لتشبيهات " بارت " البدائية، لأنها تضع بين أيدينا كل عناصر التفكيك نوجزهـا كما يلي :

1) – طبيعة المدلولات مراوغة ، وبالتالي فهي تعمل على عدم استقرار النص علـى معنـى أو دلالة محددة .

2) – النص عبارة عن ثغرات أو فجوات، تنتج عن هجرة المعاني من نص إلـى آخـر فـي بينصية مستمرة ودائمة .

3) – عبثية القراءة ، فالشيء الذي يحققه القارئ لحظة لقائه بالنص ،لا يخرج عن كونه نـوع من اللذة أو المتعة .

نأتي الآن إلى عقد مقارنة بسيطة بين هذه الإستراتيجية ونظرية التلقي لنكشف عـن أهـم نقاط التقاطع والتنافر :

– تمجد كل من" التفكيكية " و" نظرية التلقي والتأثير " آراء وأفكـار الفلـسفة المعاصـرة والظاهراتية ، بل وتقومان باستثمارها ضمن مقترحاتهما النقدية .

– تشترك "إستراتيجية التفكيك" و " نظرية التلقي والتأثير" في نفس الحقل البحثي ، فكلاهمـا يحاول التنظير في مجال تلقي النص الأدبي .

[1] – المرجع السابق ، ص338.
[2] – بسام قطوس : إستراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي ، ص31.

- أما نقاط التنافر بينهما فتبدوا واضحة ، لا تستدعي الكثير من التحليل والتوضيح فالقراءة التفكيكية للنص الأدبي توصف بأنها قراءة غير محددة المعالم ، لاعتمادها المفرط على ذاتية القارئ. في حين أن القراءة من منظور " نظرية التلقي والتأثير " محددة بضوابط من شـــأنها منع فوضى القراءة ، من أهم تلك الضوابط – التي سنتناولها فيما بعد بشيء من التفـــصيل – " أفـــق التوقعـــات " ،" جمـــاعة التفسيـــر " ، " الفجوات النصية " ...الخ

ثـالثـا : القـــارئ فـي النقـد الحـديث والمعاصر :

إن النقد الحديث وحتى المعاصر بكل مناهجه وإجراءاته النقدية المتنوعة ، في الحقيقة لم يستطع أن يفرز سوى شكلين مختلفين من أشكال القارئ ، وحتى وإن اختلفت الاصـــطلاحات التي تعين هذا القارئ ، وتعددت وتشابكت وتعقدت ، فإنه لا يمكن تصنفه إلا ضمن شـــكلين هما : القارئ الواقعي والقارئ الافتراضي أو التخيلي أو النموذجي أو الـــضمني أو ... الـــخ وكلها في الحقيقة تعبر عن مسميات لقارئ مجرد ليس له وجود محسوس واقعيا .

1- أشكـــــــال القـــــــارئ :

1-1/ القـــــارئ الـــــواقعي:

يوجه المؤلف للعمل الأدبي –باعتباره مرسلا ــ رسالة أدبية إلى القارئ الواقعي الذي يعمل كمرسل إليه/متلقي، فالمؤلف ، والقارئ الواقعي شخصان حقيقيان، وهما لا ينتميـــان –بهـــذه الصفة ــ إلى العمل الأدبي، حيث يعيشان بمعزل عن النص الأدبي،عيشة مـــستقلة."[1] ، وإذا كان المؤلف يمثل شخصا ثابتا ومحددا، في الفترة التاريخية لإبداعه الأدبي،فإن قراءه يتغيرون عبر التاريخ. وتوجد بين المؤلف والقارئ علاقة جدلية: فعلى القارئ أن يمتلك شفرة المؤلـــف الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والأيديولوجية من أجل فك رموز الرسالة الأدبية، وهو غيـــر ملزم بالاتفاق معه في تبني النظـــرة نفسهـــا" لأنه بإمكان المؤلف حسب جمالية التلقي (مـــن وجهة نظر الجماعة التابعة لجامعة " كونسكانس" أن يغير أفق انتظار القارئ، مثلما يمكن لهذا الأخير، بتلقيه الاستهجاني أو الاستحساني أن يؤثر في الإنتاج الأدبي. "ولما كان القارئ فـــي بعض وجوهه يمثل أفق انتظار الكاتب،فإن المسرود لـــه لا يمكن إلا أن يكون شخصية خيالية

[1] – رومان ياكبسون : قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1988 م ص31

تمثل ــ داخل النص ــ أفق انتظار السارد، وصورة مثلى لمن يتوجه إليه بسرده ."[1] هذا مـا يقودنا إلى الحديث عن القارئ المجرد .

1-2/- القـــارئ المجـــرد:

وإذا كان المؤلف والقارئ الواقعي يحضان بوجود مجاوز للنص ، فإن القـارئ المجـرد ينتمي إلى العمل الأدبي . لكن دونما أن يكون مشخص فيه مباشرة ،لأنه لا يعبر عن نفسه أبدا بشكل مباشر أو صريح، وعلى القارئ الواقعي أن يتفاعل مع ما يقترحه للوصول إلـى فـك شفرة النص .

فالقارئ المجرد هو صورة أدبية مسقطة عن ذات المؤلف الواقعي، أي أناه الثانية هـذه الأنـا تنقل إلى المرسل إليه/المتلقي، أي القارئ الواقعي منظوراتها حول العالم الذي تكونه ."[2]

2- أصنـــاف القـــراء :

سبق وأن اشرنا إلى أن القارئ الواقعي هو: شخص محدد ضمن الزمان والمكان .

أما القارئ الافتراضي أو التخيلي فهو: قارئ ليس له وجود واقعي ، وإنما يمـارس وجـوده كبنية أو إستراتيجية نصية ، وقد استحدثت مناهج النقد لاسيما مناهج ما بعد البنيوية أصناف متعددة من القراء منها ما هو واقعي ، ومنها المجرد . نذكر من بين هذه الأصناف ما يلي :

2-1/ القـــارئ المثـــالي :

هو قارئ أقرب إلى صنف الأشياء الخيالية والوهمية ، منه إلى صنف المقولات التجريبية والمتعالية التي نجدها في الرياضيات والفلسفة مثلا . إذ أنه ليس له أساس ملموس ، وزيـادة على ذلك فهو يمثل وضعية تواصلية "مستحيلة "أولا؛لأن القارئ أيا كان ،وحتى المؤلف نفسه كقارئ لنصه الخاص ، لن يتمكن أبدا من استنفاذ كل الإمكانات الدلالية التي ينطـوي عليهـا النص ، وثانيا؛لأن معاني النص لا يمكن أن تتجلى دفعة واحدة ، بل تظهر بكيفيـة انتقائيـة حسب الأفق التاريخي الذي يحكم تلقي النص،وعملية بناء معناه في كل مرة . وبالتـالي فـإن إمساك القارئ بكل معاني النص يعني تملصه من وضعيته التاريخية الخاصة ، وتموضعه في

---

[1] - علي عبيد : كيف يرى المبصرون ما صوره الأعمى في رسالة الغفران، مجلة سنوية تصدرها مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية ، الدار البيضاء ، 2000م ، ص10

[2] - رومان ياكبسون : قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، ص32

كل الوضعيات التاريخية الممكنة،وهو ما يبدو أقرب إلى المثالية منه إلى الواقع ."[1] وهكذا فإن مثالية هذا المفهوم تجعله عاجزا عن توفير المعطيات الضرورية التي تسمح لنا بفهم الآليـات التي تتحقق بها عملية بناء المعنى،باعتبارها عملية موضوعية وملموسة .

2-2/ القـــارئ الحقـيـقـي :

يعرف هذا القارئ من خلال ردود أفعله الموثقة " [2] ، فهو قارئ واقعي محـدد ضـمن الزمان والمكان ، وكمثال على ذلك النقاد فهم قراء واقعيون يمارسون نشاطهم القرائي على نصوص معينة من أجل توثيقها ضمن بحوث ودراسات ومقالات وملتقيات ...الخ

2-3/ القـــارئ المعـــاصـر :

إن مفهوم " القارئ المعاصر " يحيلنا على مجموع الأحكام الصادرة بشأن عمـل أدبـي معين من طرف جمهوره المعاصر ، وعلى مجموع المعايير والقيم الأدبية والاجتماعية التـي تتأسس عليها هذه الأحكام ، وذلك باللجوء إلى شهادات القراء أنفسهم التي تعكس لنـا كيفيـة استقبالهم لهذا العمـل الأدبـي ، وبالتـالي فـإن مفهـوم " القارئ المعاصر " يضعنا ضمن اهتمامات " تاريخ التلقي " [3] ، ولا يمكن أن يُوضع كأساس لنظرية التأثير.

2-4/ القـــارئ النمـــوذجـي* :

هو مفهوم استخدمه " ميكائيل ريفاتير "، ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التـي تقتضي الشخص المتمرس إلى أبعد حد ممكن بنظام لغة الشعر،وبأنواع الاختلاف بـين هـذه اللغـة واللغـة اليوميـة.[4] فقـد قـام بتطويـر نظريتـه فـي كتابـه " سيميوطيقيـا الشعـر" (1978م) ، حيث يذهب إلى أن القراء الأكفاء يتجاوزون المعنى السطحي، فـنحن إذا نظرنـا إلى القصيـدة على أنها سلسلة من الجمل.قصرنا انتباهنا على معنـى واحـدا لا يمكن أن يشيـر إلى كل وحدات الإعلام في القصيـدة.كما أننا إذا قصـرنا انتباهنا علـى

---

[1]- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 186.
[2]- فولفغانغ إيزر : فعل القراءة ، ص20.
[3] - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص186.
* : هنالك من يطلق عليه اسم " القارئ الأعلى " (ينظر : فولفغانغ أيزر : فعل القراءة ، ص : 24.) ،وهناك من يترجمه بـ " القـارئ الجـامع " (ينظر، ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص160.)
[4] - إدريس بلملیح : القراءة التفاعلية ، ص07.

معنى فحسب في القصيدة فإننا نختزلها في خيط من الأجزاء المنفصلة(التي قد لا يكون لها معنى)." [1]

ويرى " ريفاتير" " بأن استجابتنا الحقة إلى القصيدة تبدأ بملاحظة أن عناصر "علامات" القصيدة تنحرف عن النحو العادي أو المحاكاة العادية، فالقصيدة تؤسس دلالاتها على نحو غير مباشر وتهدد المحاكاة ، ولفهم معنى القصيدة فإن " المقدرة الأدبية " لازمة للتعامل مع اللانحويات المتكررة التي يواجهها القارئ أثناء قراءة القصيدة، فالقارئ مضطر خلال عملية القراءة أن يواجهه فيها العائق المربك من الانحراف النحوي إلى الكشف عن مستوى ثان (أعلى) من الدلالة،التي تفسر الملامح اللانحوية للنص. " [2]

وعليه فالظاهرة الأدبية- عند ريفاتير- ليست النص فحسب، بل هي القارئ أيضا وردود فعله إزاء النص. ولهذا ركز " ريفاتير " اهتمامه على النص وسلطته على القارئ الذي ليست له الحرية في التأويل، وإنما الطواعية للنص، وبهذا يختلف التحليل الأسلوبي الذي يعتمده " ريفاتير " عن التحليل البنيوي الذي يفترض "بنية" كبرى للنص ثم "بنيات" صغرى، تقوم بينها "علاقات" تنافر وتضاد أو تشابه ومماثلة... وهذا لا يعني أن تحليله الأسلوبي لا يعتمد على تقسيم النص إلى "وحدات"، فهو يفعل ذلك، ولكن بشرط أن تكون"الوحدات" مترابطة مع بعضها بعضاً. ومن هنا فإنه يرفض منهج الكلمات- المفاتيح في التحليل الألسني. "[3]

وهذا ما جعله يعرف قارئه بـ " القارئ الأعلى " الذي هو " **مجموعة من المخبرين** " الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص،وبالتالي يؤسسون وجود " **واقع أسلوبي** " من خلال ردود أفعالهم المشتركة ؛ والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المسنن في النص،وأثر التطور التاريخي في تغيير هذه السنن من خلال ممارسة عملية القراءة ."[4]

---

[1] – رمان سلدان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص179.
[2] – المرجع نفسه ، ص181.
[3] – محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ط 2003م ، ص15.
[4] – ينظر، حميد الحمداني : القراءة وتوليد الدلالة – تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي – ، ص81

وعلى الرغم من أن التقاطع واضح بين ما تقترحه نظرية " ريفاتير " ونظرية " إيزر " فكلهما قد استثمرا ما قدمه المناهج النصية ، إلا أن " ريفاتير " لم يستطع تجاوز القوانين الشكلية وظل يجاريها حينا ويجاوزها أحيانا أخرى فيما نجد " إيزر " قد استنفذ ما قدمته المناهج النصية ، بل وقام بمجاوزة مقترحاتها وهذا ما سنعاينه عن قرب عندما نقوم ببسط " أطروحات إيزر النقدية "

2-5/ القارئ المطلع* :

استخدمه " ستانيلي فيتش " وهو يريد لفت الانتباه إلى تأثير البنية السطحية على النتاجات الدلالية التي شكلها القارئ انطلاقا منها. فالبنية السطحية لم تعد- في نظر " فيتش"- تحيل مباشرة على البنية العميقة ، بل تكشف للقارئ باستمرار خلال سيرورة القراءة خطأه في تقدير المعنى أو البنية العميقة ، وبالفعل نفسه تفرض عليه أن يلاحظ ويراقب ردود أفعاله الخاصة على البنية السطحية ويصححها باستمرار لأن كفاءاته وقدراته الأدبية والمعرفية تسمح له بذلك ، وهكذا يظهر لنا أن هذا المفهوم هو مجرد شرط ضروري لحدوث هذه السيرورة بكيفية تؤدي إلى تحسين كفاءة القارئ وليست أداة إجرائية تمكننا من وصف ما يحدث خلالها ، وزيادة على ذلك فإن مفهوم القارئ المطلع يتمنع عن النظرية أصلا ، أي أنه من الصعب التنظير له ، لأنه لا يمتلك تحديدا فاصلا ونهائيا ."[1] وعلى الرغم من اقترابه من القارئ الواقعي ، إلا أنه يبقى قارئا مفترضا صعب التحقيق لتشابك وتعقد المفاهيم التي تؤسسه. وعلى عكس " فيتش" يرى " إيزر " أن المعنى ينتج من القارئ والنص أو تفاعلهما معا ولتحقيق هذه النتيجة يؤكد " إيزر" أن تحليل عملية القراءة تتطلب ثلاثة طرق : النص ، القارئ ، وشروط التفاعل بينهما." [2]

2-6/ القارئ المقصود* :

حاول " إرفين فولف " إعادة بناء صورة القارئ المتخيل ، لأن صورته لا تنعكس في النص فحسب ، بل هي التي تحدد شكله النهائي ما دام المؤلف يبني نصه حسب شكل ونوع

---

* : هناك من يطلق عليه اسم " القارئ الخبير أو المخبر " (ينظر، فولفغانغ إيزر : فعل القراءة ، ص25.)

1 - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص187.

2 - مخلوف بوكروح : التلقي والمشاهدة ، ص20.

* : هناك من يطلق عليه اسم " القارئ المستهدف " (ينظر،عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص135.)

المصور الذي يتوجه إليه . ولأنه يسمح لنا بفهم طبيعة التأثير الذي يريد المؤلف ممارسته على قناعات وانتظارت جمهوره المقصود . إلا أنه ليس في نهاية المطاف سوى بعد واحد من أبعاد النص المتبقية والمتمثلة في بعد السارد، وبعد الشخصيات وبعد الحـدث أو العقـدة، وهـو إذ يمنحنا كل تلك المعطيات التاريخية الهامة، فإنه لا يمنحنا أي شيء عن كيفية استقبال الـنص من طرف القارئ الفعلي وكيفية بنائه للمعنى ؛ إذ أن القارئ المتخيل شيء وعملية بناء المعنى شيء آخر والأول مجرد بعد نصي، أما الثانية فإنها عملية التنسيق والتداخل بين كل أبعاد النص التي يضيء ويكمل بعضها البعض الآخر ، ولذلك فإن " القارئ المتخيل هو اختـزال لـدور القارئ ، أثناء عملية القراءة أو أثناء سيرورة بناء المعنى، ويمكننا أن نفهم هذه الحقيقة بكـل بساطة إذا عرفنا أن القارئ البعيد تاريخيا عن النص يستطيع أن يفهمه دوما ، في حين أن هذا النص لم يكن يتوجه إليه أصلا ."[1]

2-7/ القـــــــارئ الضـــمنـــــي :

من الممكن أن نقول عنه أنه آخر ما توصل إليه الباحثون المعاصرون في مجال القـراءة ثم أنه يهمنا بشكل أساسي في هذا البحث ولذا فإننا سنتناوله بشيء من التفصيل حينمـا نقـوم بعرض المفاهيم النقدية الإجرائية لنظرية " إيزر " .

إن أول بـاحث حـدد هـوية هـذا القـــارئ وسيمـاته هـو" امبرتـو إيكـــو " فـي كتابه: " القارئ في الحكاية Lector in Fabula " [2] ، إذ يرى أن " كلا من المعنى والبنـاء في العمل الأدبي يتولدان عن التفاعل مع نص القارئ الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه تعلم وظائف الأدب وأهدافه وعملياته ، إضافة إلى عدد من الميول والمعتقـدات التـي يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين في المجتمع ، إذن فالمعنى والبناء ليسا خصائص مقتصرة على النص ، وإنما خصائص يقوم القارئ باكتشافها ، فالقارئ هو إلى حد ما المبدع المشارك لا للنص وذاته وإنما لدلالته وقيمته وأهميته ." [3]

أما" إيزر " فقد استطاع تجاوز كل هذه المفاهيم ، إلى مفهوم معين بشأن القارئ الضمني .

---

[1] – عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص188 .
[2] – إدريس بلمليح : القراءة التفاعلية ، ص08.
[3] – عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص149.

بعد عرض أهم الأسس المعرفية لنظرية " التلقي والتأثير " ، وكذا علاقـــة النظريـــة بمـــا أفرزته دوائر النقد الحديث والمعاصر، فيما يخص " مفهوم القراءة " والإشكالات التي تطرحها أصل من خلال الفصل الثاني ، إلى بسط المفاهيم النقدية الإجرائية للنظرية محاولا تطبيقهـــا على المدونة التي اخترتها لهذا الغرض ضمن الفصل التطبيقي .

الفـــصـــل الثـــانـــي : نظرية القراءة وجمالية التلقي

" المفـــاهيم والإجـــراءات "

- تـــــوطئـــة

I. إشكـــالية المصطلـــح

1- مفهـــوم جمـــالية التلقـــي

II. أطـــروحـــات " يـــاوس "

1- أفـــق الانتظـــار أو التـــوقعـــات

2- المســـافة الجمـــالية أو الانـــزياح الجمـــالي

3- أبعـــاد عمليـــة التـــلقـــي

III. أطـــروحـــات " أيـــزر "

1- القـــارئ الضمنـــي

2- مـــواقـــع " الـــلاتحـــديـــد " أو الفجـــوات النـــصيـــة "

3- السجـــل النـــصـــي

4- الاستـــراتيجيـــات النـــصيـــة

تـــوطئـــة :

لقد أحدثت جمالية التلقي (Rezeptionasthetik) ثورة في الدراسات الأدبية . وذلك منـذ أعلن " هانـس روبيـرت يـاوس " (Hans roberty Jouss) " عـام(1969م) تغييـر النموذج في علـوم الأدب ، بعدما لاحظ أن جل الـدراسات ركـزت علـى ثنـائية (الكاتب / النص) ، وأهملت ثنائية (النص / القارئ) .

وقد كان التلقي قبل " ياوس " و " إيزر " ضيق المفهوم منغمسا فـي التيـار الـسيكولوجي (الأنجلو- أمريكي) . فجاء رد فعل هؤلاء الألمان المنضوون تحت لواء مدرسة كونـستانس* فوسعوا المفهوم وأقاموه على مفهوم التجربة الجمالية بأبعادها الثلاثة : البعد الاستقبالي ، البعـد التطهيري والبعد التواصلي."[1]

فما هي المقترحات التي جاء بها هؤلاء المنظرون " ياوس ، إيزر " ؟ ومـا هـي الأدوات الإجرائية النقدية البديلة التي بإمكانها تـوسيـع دائـرة النقـد المهتـم بثنائيـة(الـنص / القارئ) ؟ ولكن قبل التعرض لأهم المقترحات النقدية التي تقترحها النظرية الألمانية ، لا بد أن نشير لقضية مهمة كثيرا ما أهملها الباحثون والدارسون لاسيما أولئك الذين تعرضـوا لـشرح وتحليل النظرية الألمانية بشكل مستفيض، ألا وهي " إشكالية المـصطلح " فمـا هـو مفهـوم " جمالية التلقي " ؟ وما هي الإشكالات التي يطرحها المصطلح ؟

---

* : مجموعة من العلماء ذوي آراء حرة ، شكلوا وحدة فكرية تعبر عن اهتمامات منهجية واحدة ، وقد كان من بين اهتمامات هذه الجماعة من الأكاديميين إعادة النظر في قوانين الأدب الألماني القديمة ، بعدما أصبحت هذه القوانين غير مقبولة ، وبعدما وصل النقد الأدبي إلى أزمة حقيقية ، وقد شرح "ياوس" في مقال له بعنوان : " التغير في نموذج الثقافـة الأدبيـة " ، نـشر عام : 1969 م العوامل التي أدت لظهور نظرية التلقي ، نوجزها كما يلي : - السخط العام تجـاه قـوانين الأدب ومناهجـه التقليدية السائدة .- حالة الفوضى والاضطراب السائدة في نظريات الأدب .- وصول أزمة الأدبية خلال فترة المـد البنيـوي إلى حد لايمكن قبوله واستمراره .- ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمـل فـي الثـالوث الشهير

(المبدع / العمل / المتلقي) (ينظر ، د/ عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص99 .)

[1] - محمد خير البقاعي : تلقي " رولان بارت في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي كتابه " لذة الـنص " نموذجـا" ص25 .

I. إشكالية المصطلح :

1- مفهوم " جمالية التلقي " : تعرض الكثير من الباحثين والنقاد والدارسين إلى جوانب متعددة تتعلق بالنظرية الألمانية ، إلا أنهم لم يناقشوا بشكل مستفيض إشكالية المصطلح ، ونعتقد أن ذلك راجع لأسباب كثيرة ومتنوعة لعل من أبرزها : تشابك النظرية مع مناهج ومذاهب وتيارات فكرية وفلسفية ، مما يصعب عملية ضبط المصطلح وإعطاءه مدلولا موحدا يحيل على اتجاه بعينه .

نجد من بين النقاد الغربيين الذين تعرضوا لهذه القضية " روبرت سي هول " في كتابه : " **نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية –** " إذ يرى أن الصعوبة المركزية تكمن في تقرير الاصطلاح بدقة ، " فكل من مصطلح " **الاستقبال** " و " **الاستجابة أو التأثير** " يهدفان لتعزيز العمل الأدبي مما يجعل إمكانية الفصل بينهما متعذرا "[1] ، ويتساءل عن كيفية التمييز بين " **جماليات التأثير والاستجابة** " و " **جماليات التلقي والاستقبال** "ولكي يخرج من هذا الإرباك قام بالتمييز بين المصطلحين : فنظرية " التلقي والاستقبال " تشير إلى تحول عام في الاهتمام من **(الكاتب والعمل)** إلى **(النص والقارئ)** ، ويدخل ضمن هذا التوجه عمل كل من "ياوس " و " إيزر" بينما " **جمالية الاستقبال** " استخدمت فيما له علاقة بعمل " ياوس"."[2]

كما يؤكد " هولب " هو الآخر على التمايز الواضح بين كل من أعمال "ياوس " و" إيزر" قائلا : " إذا عنّ للمرء أن يرى في " ياوس " باحثا في علم التلقي الأكبر ، فإن" أيزر " يبدو مشتغلا بعالم التأثير الأصغر."[3]

أما النقاد العرب الذين تعرضوا لشرح وتحليل النظرية ، فإنهم في الغالب الأعم يتجنبون عن قصد أو عن غير قصد مناقشة هذه القضية . كالدكتور "صلاح فضل" في كتابه : " **مناهج النقد المعاصر** "[4] ، إذ نجده يركز على عرض جوانب من النظرية قصد تعريف القارئ العربي بها

---

[1] - روبرت سي هول : نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية - ، ترجمة : جواد عبد الجليل ، ص07 .

[2] - المرجع نفسه ، ص8 .

[3] - عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص 123.

[4] - ينظر : صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي القاهرة ، ط4 ، 2005م ، ص97.

ويحذو حذوه كل من صاحب " **الأصول المعرفية لنظرية التلقي** " [1] ،وكذا " لخضر العرابي" في كتابه : " **المدارس النقدية المعاصرة** "[2]... أما الدكتور " محمود عباس عبد الواحد "[3] فيناقش هذه الإشكالية من حيث اختيار المصطلح ودلالته .

يقول :

" لعل أول ما يستدعي وقفة هو المصطلح المستخدم عنوان لهذه النظرية (reception theary) أي نظرية الاستقبال،فالمصطلح غير مألوف بالنسبة لآذان المشتغلين بحركات النقد في الشرق والغرب على السواء ..." ويواصل مناقشته للمصطلح من حيث دلالته واشتقاقاته المختلفة في كل من اللغتين العربية والانجليزيةدون تمييز واضح بين كل من الطروحات التي قدمها" ياوس " و " إيزر " ومجال اشتغال كل منها على حدة .

أما الدكتور" محمد خير البقاعي " فيرى أن مفهوم " **جمالية التلقي** " (rezptionasthetik)* يعد ثورة في مجال الدراسات الأدبية ، إلا أننا لا نجده يميز بين كل من عمل " ياوس " وعمل " إيزر " ، وإنما يدرجهما تحت مفهوم التلقي يقول : " كان التلقي قبل " ياوس " و " إيزر " ضيق المفهوم منغمسا في التيار السيكولوجي (**الأنجلو –أمريكي**) ، فجاء أولئك المنضوون تحت لواء " **مدرسة كونستانس** " فوسعوا المفهوم وأقاموه على مفهوم التجربة الجمالية."[4]

أما "عبد الله إبراهيم " فعلى الرغم من أنه لم يتعرض لإشكالية المصطلح، إلا أنه قام بربط النظرية الألمانية بنظرية الاتصال ، وفي هذا الصدد يقول :

" لا يمكن فهم أهمية " **نظرية التلقي** " بوصفها نظرية نقدية تعنى بتداول النصوص الأدبية وتقبلها ، وإعادة إنتاج دلالاتها ، سواء كان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه ، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " **التلقي الخارجي** " ، أو داخل العمل الفني التخيلي للنصوص الأدبية

---

[1] – ينظر : ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص102.

[2] - ينظر : لخضر العرابي : المدارس النقدية المعاصرة ، ص301.

[3] – محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص وجماليات التلقي ، ص 13.

* :هناك من يترجم (rezptionasthetik) إلى " جماليات التلقي " (بصيغة الجمع) ، (ينظر، عبد الكريم شرفي :من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص143 .)

[4] – محمد خير البقاعي : تلقي " رولان بارت " في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي كتابه " لذة النص " نموذجا ، ص26.

ذاتها ، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " **التلقي الداخلي** " ، إلا إذا نزلت هذه النظرية منزلتها الحقيقية ، بوصفها نشاطا فكريا متصلا بنظرية أكثر شمولا هي " نظرية الاتصال " ... وذلك قبل أن يشرع " ياوس " و " إيزر " في ترتيب الأطر العامة لنظرية تعنى بالتلقي الأدبي والتأثير والاستجابة في مطلع السبعينيات..." [1]، وعلى الرغم من اعترافه الضمني بأن النظرية ليست نظرية موحدة، وإنما تنضوي على اتجاهين هما : " **التلقي** " و" **التأثير** " ، إلا أنه لم يناقش هذه الجزئية بل راح يبحث عن مصوغات منطقية تمكنه من ربط النظرية الألمانية مع نظرية الاتصال التي جاء بها " هابرماز " .

فيما نجد الباحث "عبد الكريم شرفي " ، يأتي برأي واضح لا لبس فيه ومصوغات نجدها منطقية إلى حد بعيد ،كما أنه إذا نظرنا إلى مواطن الالتقاء والاختلاف بين المنظرين، سنجد بلا شك ولا ريب أن " جمالية التلقي " تندرج تحتها نظريتان مختلفتان ومتكاملتان، وليس كما اعتقد البعض بأنها نظرية واحدة ، وفيما يلي بسط لهذه النقاط التي تدعم الرأي الذي صاغه عبد الكريم شرفي "[2] :

1-1/ مواطن الاتفاق :

- اعترض كل من " ياوس " و " إيزر " على أسس المقاربات البنيوية والنصوصية بعامة وشددا على أهمية التلقي في قضيتين أساسيتين هما : تطور النوع الأدبي وعملية بناء المعنى .

1-2/ مواطن الاختلاف :

- اهتم " ياوس " وتطور النوع مركزا جهوده في مراجعة " نظرية الأدب ".

- اهتم " إيزر " بقضية بناء المعنى ، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى في الإنتاج .

---

[1] - عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية ، ص09.

[2] - عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص122- 123.

– قام " ياوس " بتعديل بعض أفكاره الأولى ، وأخذ يحدثها ويطورها • أما – نظرية " آيزر " فقد جاءت في مرحلة النضج امتدادا لمشروعاته الأولى .

– اعتمد " ياوس " على علم التفسير (الهرمينوطيقيا) متأثرا بـ " هانس جورج غادامير " على نحو خاص .

– تأثر " إيزر " بالظواهرية (الفينومينولوجيا) ، وتبنى أفكار " رومان انغاردن " خصوصا تلك المتعلقة بالعمل الأدبي .

– اهتمام " ياوس " بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية واسعة النطاق ، فعلى سبيل المثال دراسته لتاريخ التجربة الجمالية تطورت إلى عملية مسح تاريخي هائل.

– اهتمام " إيزر " بصفة مبدئية بالنص المفرد ، وبكيفية ارتباط القراء به ،ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلا أو المندمجة فيها.

كل هذه الأمور المفصلية الخلافية، وحتى الائتلافية منها بين الرائدين يجعل مفهوم " جمالية التلقي " (Rezptionasthetik) لا يحيل على نظرية موحدة ، بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح على الرغم من تداخلهما وتكاملهما هما : " نظرية التلقي " و " نظرية التأثير " وفيما يلي عرض لكل مفهوم على حدة

- **مفهوم " نظرية التلقي " :**

تهتم " **نظرية التلقي** " بالكيفية التي تم بها تلقي النص الأدبي في لحظة تاريخية معينة ولذلك نجدها تركز على شهادات المتلقين بشأن هذا النص ، أو بشأن الأدب عموما ، وعلى أحكامهم وردود أفعالهم المحددة تاريخيا ، وتعتبرها عوامل في تحديد كيفية التلقي في هذه اللحظة التاريخية بعينها ، وتوجهها هذا هو ما يبرر اعتمادها على المناهج التاريخية."[1]

[1] - عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص143.

- **مفهوم " نظرية التأثير " :**

تعتقد " **نظرية التأثير** " أن النص يبني بكيفية مسبقة استجابات قرائه المفترضين ،ويحدد بكيفية قبلية سيرورات تلقيه الممكنة ، ويثير ويراقب كل واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي يمارسها . مستندة في ذلك على المناهج النظرية والنصية .

وقد يتبادر للذهن أننا نستطيع أن نجمع مفهوم " **التأثير** " ومفهوم " **التلقي** " ضمن مفهوم اشمل هو : " **جمالية التلقي** " ، ولكن الواقع غير ذلك . فـ " إيزر" يخصص مفهوم " **جمالية التلقي** " لنظرية التلقي ، أو الاتجاه الذي يهتم بالتلقي ، والذي يتزعمه زميله " ياوس " ، ويقابله بمفهوم " **جمالية التأثير** " ، ويخصصه للاتجاه الذي يهتم بالاستجابة والتأثير ، ومن هنا تزيد حدة الإشكال الذي يطرحه هذا المفهوم ، ويتضح لنا أكثر أن مفهوم " **جمالية التلقي** " لا يكفي في الحقيقة للتدليل على الاهتمامات والنظريات التي تندرج ضمنه .

وبغض النظر عن العجز الدلالي الذي يعرفه المفهوم ، فإن جل منظري مدرسة " **كونستانس** " يؤكدون على التعالق والتداخل القائم بين التلقي والتأثير."[1]

ولكن هذا التعالق والتداخل بين " **التأثير**" و " **التلقي** " . لم يكن ليمنع من إمكانية الفصل الإجرائي وتمييزهما عن بعضهما البعض كطرفين مختلفين ، ومتفاعلين في الوقت نفسه ، ومن هنا ظهرت " نظرية التلقي " و" نظرية التأثير" اللتان أسسهما على الترتيب كل من " ياوس" و"إيزر" ويؤكد " إيزر" انه يعرض في كتابه : " **فعل القراءة** " نظرية للتأثير الجمالي ، وليست نظرية للتلقي ."[2]

إذن فالعلاقة التفاعلية بين المتلقي والأثر علاقة متميزة بمظهرين اثنين : **الأول** مظهر جمالي يعكس أحكام قيمية يستند إلى المرجعية المشتركة بين الباث والمتلقي،وهو ما يحيلنا على المفاهيم الإجرائية النقدية لدى " إيزر " .

والثاني مظهر تاريخي يتمثل في أن الاستيعاب المبدئي للنص،لا يفتر عن أن يغتني ويتطور ليكشف خلال سيرورته التعاقبية على أنواع من التلقي،التي لابد أن تعكس قيمة الأثر ومكانته .

---

[1] – المرجع السابق ، ص144.
[2] – المرجع نفسه ، ص147.

ومعنى هذا أن الأثر الفني ليس شيئا موجودا بذاته ، إذ أن خلوده لا ينعكس إلا عبر التفاعل التاريخي الذي يقدر على أن يقيمه مع أوساط مختلفة من القراء ، وترجع هذه القدرة حسب رأي صاحب " **نظرية التلقي** " " ياوس " إلى ما يضمنه النص من فاعلية يمارسها في مستوى أفق قرائه ، وهو أفق يتكون من التجربة الأدبية التي يتوفر عليها المتلقي ، ومجموع الأعمال السابقة التي يفترض في العمل الفني الجديد أن يكون ملما بها ، ثم من التعارض بين الأثر الأدبي وبين الكلام اليومي ؛ أي بين المتخيل والواقع ."[1]

إلا أن نظرية القراءة الألمانية . تبلغ كامل تطورها ، وشموليتها وخصوصيتها . عندما تؤلف بين هذين الاتجاهين المتكاملين والمتداخلين .

بعد الفصل الإجرائي بين كلتا النظريتين اللتين تندرجان تحت " **مفهوم جمالية التلقي** " أصل إلى عرض مفاهيم كل منها على حدة .

فيا ترى ما هي الأطر المنهجية التي استخدمها كل من " ياوس " و " إيزر " في تعاملهما مع النص الأدبي بغية الكشف عن جمالياته ؟ ثم ما هي الآليات التي يمكن استثمرها لكي تطبق على النص المسرحي ؟

[1] – إدريس بلملیح : القراءة التفاعلية دراسة لنصوص شعرية حديثة ، ص11.

II. أطروحات " ياوس " H.R. JAUSS:

لقد اهتم " ياوس " بشؤون الاستقبال المنبثقة عن العلاقة بين الأدب والتاريخ،بعدما لاحظ تنامي عدم الاهتمام بالطبيعة التاريخية للأدب . لهذا فقد ركز جل اهتماماته لمد جسور العلاقة بين التاريخ والأدب في ظل الاهتمام بالحلقة المفقودة والمشتركة بين الاثنين (التاريخ ، الأدب) وهي المتلقي .

ففي المحاضرة التي ألقاها بكلية كونستانس عام (1967 م) ، والتي حملت عنوان " لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب ؟ " ، أبدى سخطه ورفضه لكل ما هو مألوف في النقد الأدبي وبخاصة الشكلانية والماركسية . "[1]

فقد حاول النظر إلى قضية التاريخ الأدبي في إطار منهجتين متعارضتين هما: الماركسية ممثلة للتاريخ ، والشكلانية ممثلة لعلم الجمال .

يقول: " ياوس "

" إنني أرى أن الحافز لدراسة التاريخ ، يأتي من خلال النزاع الناشئ في تاريخ الأدب ، مابين الأسلوب الماركسي والأسلوب الشكلي ، ومن هنا فإن محاولة بناء جسر من التواصل بين الأدب والتاريخ وكذا التعرف التاريخي الجمالي يمكن أن تكون في مكانها ، عندما يتماسك هذين الاتجاهين "[2]

وقد انتقد " ياوس " كل من الماركسية والشكلانية ، حيث أن الأولى حسب رأيه أصبحت ممارسة أدبية غير صالحة ، بسب تركيزها على الوظيفة الاجتماعية للأدب،والثانية بسبب ميلها إلى جماليات الفن للفن."[3]

فالماركسية إذن ، اتجاه يعامل القارئ مثل المؤلف : حيث يتسأل عن موقفه الاجتماعي أو يبحث عنه في التقسيم الطبقي للمجتمع .

---

[1]- روبرت سي هول : نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – ص71 .
[2] - ينظر، عبد الناصر حسن محمد : نظرية التواصل وقراءة النص الأدبي ، ص104 .
[3] - المرجع نفسه ، ص105

إن " ياوس " على النقيض من رواد نظرية التلقي والتأثير الذين كانت اهتماماتهم فلسفية إلى حد بعيد ، فالملاحظ عليه أنه اعتنى بمسائل التلقي ، إذ قام باستحداث ميكانزمات نقدية تحاول تفعيل عملية دراسة الأدب ، وذلك بإعطائها صبغة نفعية ، لهذا أوجز المطالب التي يجب الوفاء بها منهجيا في إطار نموذجه الجديد في النقاط التالية :

1)- وجوب انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي ، والتحليل المتعلق بالتلقي التاريخي .

2)- الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية .

3)- يجب أن لا يكون اختبار جماليات التأثير مقصورا على الوصف وبالتالي فعليها أن تحسن شرح أدب " الطبقة العليا" ، بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري."[1]

يقدم " ياوس " عددا من المفاهيم الإجرائية النقدية التي تسهم في إبراز كيفية تلقي النصوص الأدبية ، سنحاول شرحها وتبيان أهدافها ومقاصدها للوصول إلى تفاعل مثمر مع النص الأدبي ولعل أهم أداة نقدية يطالعنا بها هذا المنظر هي : " أفق التوقعات أو الانتظار" ، الذي يلعب دورا بارزا في أطوار نظرية التلقي حيث يعد بناؤه منطلقا لتصور النظم الأدبية عبر العصور المختلفة فما هو أفق التوقعات ؟ وما هي الطريقة أو الكيفية التي يشتغل بها مع النصوص الأدبية ؟ وهل نستطيع أن نحدده تحديدا دقيقا بوصفه مصطلحا جوهريا يجسد استراتيجيات نظرية التلقي ؟

1- أفق الانتظار أو التوقعات (Horizon of Expectation) :

في الحقيقة هذا المصطلح لم يكن من ابتداع" ياوس " ، لأنه كان مستعملا في الدوائر الفلسفية الألمانية ، فقد استخدمه " غادامير "(Gadamer) فمفهوم الأفق يعني عنده أنه " لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها ، لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما ، هي التي تمكننا – بعد أن اكتمل العمل وأصبح ماضيا – من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمه معاصروه بها " [2] ، ويشير

[1] - ينظر، المرجع السابق ، ص102 .
[2] – ينظر، ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص138.
وينظر أيضا ، روبرت سي هول : نظرية الاستقبال ، ص76 .

" ياوس " من أنه استفاد من مفهوم " كارل بوبر" (Karl .R. Popper) الذي يرى أنه " حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالاتنا بالواقع الفعلي (...) لذلك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة "[1] ، كما كان " هورسل" يستعمل مفهوم الأفق لتحديد التجربة الآنية أو الزمنية ، أي الفينومينولوجية مؤكدا أن " أفق الانتباه أو الاهتمام " (L' horizon d'attention) " يقابله أفق آخر هو " أفق اللاانتباه أو اللااهتمام " (L' horizon de l'nattention) " .

أما استخدام الأفق مركبا مع عبارة " **الانتظار** " فلم يكن هو الآخر جديدا كل الجدة فقد تبنى " كارل مانهايم " المصطلح قبل " ياوس " بزمن طويل ، وهو ما أكده " ياوس " نفسه."[2]

يشير " ياوس " إلى أن مفهومه يتضمن ثلاث مبادئ أساسية.حيث " يتطور إطار الأفق هذا بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق للنوع ومن شكل وثيمات الأعمال المعروفة سلفا،ومن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية"،ويتضح من ذلك أننا أمام حقيقتين هما : أن التطور الذي يجري على النوع الأدبي إنما يتم من خلال(**الفهم**) السابق للمقومات الأساسية للنوع في شكله وثيماته وأسلوب لغته،أي أن الأعمال المؤسسة إنما تطور في نوعها من خلال تراكم (**الفهم**) والقراءات المتعددة ، حيث يكون النوع عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الأدب نفسه والبعض الآخر من العلوم المجاورة ، وتعمل تلك التفسيرات – وهي تحمل طابعا شخصيا للفهم – على جعل النوع مستعدا لأن يتطور ، وربما ذلك التراكم من الفهم هو الذي جعل الملحمة تتطور إلى الرواية.حيث وجد " هيغل " أن الرواية هي ملحمة العصر ، وقد فسر" هنري فيلدنغ " طريقته بكتابة الرواية في استيحاء شكل الملحمة بأنه أراد أن يوفر لروايته أساسا من الإقناع في عصر كل الجنس النثري في بداية نهوضه."[3]

وبناءا على ذلك يتضح أن مفهوم " **أفق التوقعات أو الانتظار** " مصطلح فلسفي يعني " **السوابق** " أي الفكرة السابقة عن شيء ما ، وهو مفهوم يعيد تعريف التاريخ الأدبي الذي يعتمد في نظر" ياوس " على الخبرة السابقة لقراء النصوص الأدبية ، فالنص الأدبي لا يمتلك أي

[1]– ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص : 139 .
[2] - ينظر، عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص163 .
[3] - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص139 .

يعتمد في نظر" ياوس " على الخبرة السابقة لقراء النصوص الأدبية . فالنص الأدبي لا يمتلك أي تأثير ما لم يدرك القارئ أن قراءة أي نص ليست مغلقة عن أفق توقعات القراءة والتاريخ الأدبي في رأيه هو مجموعة من النصوص رشحتها القراءات المختلفة في أزمنة مختلفة طبقا لمعـــايير هذه القراءات ، وحين يتعامل القارئ مع نص ما فإنه يقارن بينه وبين نصوص سابقة التي تشكل في الحقيقة أفق توقعاته . معنى هذا أن النص عندما يظهر للمرة الأولى يرتبط باستقبال معـــين ويعتمد على أفق التوقعات السائد في الفترة الزمنية التي ظهر فيها وقد يتغير ذلك الاستقبال من فترة زمنية إلى أخرى ترفع من شأن النص أو تخفضه حسب أفق التوقعات الجديد."[1]

غير أنه توجد أعمال أدبية لا تتحدد معالمها التاريخية بوضوح وفي هذا الصدد يقترح ياوس ثلاثة طرق لتموضع أفق توقعات القراء مع مثل هذه الأعمال .

أولا : يجب على القارئ أن يستخدم المقايس المعيارية المرتبطة بالجنس الأدبي .

ثانيا : أن ينظر في العمل الأدبي عن طريق مقابلته بأعمال مناظرة له في التراث الأدبي نفسه .

ثالثا : يستطيع القارئ أن يقيم أفقا عن طريق التمييز بين التخييل القصصي والواقـــع أو بـــين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العملية ، ومثل هذا التمييز متاح للقارئ فـــي أي لحظـــة مـــن لحظات التاريخ."[2]

إن الحقيقة التي نتلمسها من خلال مفهوم " **أفق الانتظار** " أن مقياس تطور النوع إنما هـــو " **المتلقي** " وذلك لأن مجموعة المعايير التي يحملها من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعما هي التي تشخص ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها تلك المعايير إلـــى " **تجاوزات** " في الشكل والثيمات واللغة ، وهذه اللحظة هي لحظة " الخيبة " حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مـــع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد . "[3]

---

[1] – مخلوف بوكروح : التلقي والمشاهدة التلقي والمشاهدة في المسرح ، ص17– 18.

[2] – موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي : من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، مراجعة وإشراف : ماري تريـــز عبـــد المـــسيح ص484.

[3] - ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص140 .

ويحدد " ياوس " الكيفية التي يتم بها قراءة أفق التوقعات ضمن مستويين : مستوى النصوص نفسها ، وذلك من خلال الكشف عما تتضمنه من مفاهيم وعلاقتها بالنصوص السابقة ، والمستوى الثاني : والمتمثل في الكتابات النقدية والصحفية المرافقة للنص وقت ظهوره بالإضافة إلى ملاحظات الباحث الشخصية إذا كان قد عاصر تلك الفترة .

ويخلص " ياوس " إلى القول :

" إن أفق التوقعات يعمل في اتجاهين اتجاه القارئ واتجاه النص ، والكاتب مطالب بمرافقة أفق توقعات القراء في الفترة التي يكتب فيها ، لأن الأصل في الموضوع هو الكشف عن القراءات المتعددة لهذا النص بعينه ، وليس إلى النص نفسه ، وإذا كان أفق التوقعات يؤكد على أن المعنى لا يكمن في النص وليس قيمة ثابتة بداخله بحيث إذا أدركها القارئ كان قارئ جيدا ، وإذا لم يدركها فالعيب فيه وليس في النص ، والمقصود من كل ذلك أن المعنى مرتبط بالقارئ ، فهو الذي يعطي أفق التوقعات الذي يسود المجتمع لحظة القراءة."[1]

[1] مخلوف بوكروح : التلقي والمشاهدة في المسرح ، ص17 .

إذن فلا يمكننا الحديث عن " أفق التوقعات أو الانتظار "، إلا باستحضار خبرة القارئ الأدبية التي تمكنه من بناء افتراض سابق، ينتظر تحققه في العمل الأدبي الذي سيلتقيه أثناء القراءة حيث لا يمكن أن تكون قراءة ما هي القراءة الأولى، ولا قراءة وليدة لحظة تفاعل مع النص فكل قارئ يقبل على النص وهو محمل بأفكار وأحكام يطرق بها باب هذا العمل، فالجمهور القارئ مهيأ من قبل من خلال مرجعيات تاريخية وثقافية واجتماعية يعيشها في حياته اليومية ، فيعيش المتلقي توقعا يجعله في حالة انفعال وإقبال على العمل الأدبي ، مما يجعل هذا التوقع ينتهي إلى مصير لا يتحدد إلا بتفاعل القارئ والنص وبداية عملية القراءة . فقد يحتفظ بهذا التوقع كأن يقرأ قارئ عربي قصيدة من الأدب الجاهلي (ولأنه يعلم مسبقا ما تحتويه من أغراض وأوزان وإيقاعات ، والموضوعات المحتملة) يكون محضرا مسبقا لقراءتها ويحافظ بذلك على توقعاته نتيجة الخبرة الواسعة له بهذا الجنس الأدبي . إلا أن هذه الحالة قد تحدث في المتلقي مللا وسأما نتيجة الركود والروتين الذي يؤدي إلى الميكانيكية في عملية إنتاج المعنى والفهم والنشاط التأويلي للنص، مما يقتل الروح الإبداعية لدى القارئ ، ما دام العمل الأدبي يحتكم إلى نموذج كلاسيكي وتكرار تجارب متوقعة يفصل بينها الزمن فقط ، وعلى النقيض من ذلك قد يصدم القارئ بنص يجبره على إعادة توجيه الأفق وإعادة بنائه ، أو هدمه نتيجة عدم توافق أفق القارئ مع أفق النص ، وغالبا ما يحدث هذا على مستوى النصوص الطلائعية التي تحمل سيمات المعاصرة تجعل القارئ يرتبك ويحتار، لأنه لم يقدر على استيعاب وإدراك وفهم معانيها."[1]

والقصيدة العربية المعاصرة " تستدعي قارئها بإلحاح لفك رموزها وتتبع بنائها العضوي وعقد علاقة بين أجزائها المبنية وإرجاع الصور إلى أصولها الأسطورية والتراثية والتاريخية والصوفية والذهنية ، هكذا تحولت القصيدة العربية المعاصرة إلى فضاء مشيد يجد فيه المتلقي العربي حريته الكافية للمشاركة الفعلية ، لأنه لا يصطدم بصرامة الوزن والقافية الثابتين ، ولا بالتسطير المتوازي أمامه إمكانية متاحة في كل اتجاه ، فهو إذن ينتقي منها الأنساق التي يتجاوب أو يتفاعل معها ويسهم بنفسه في تشييد قصيدته المفضلة."[2]

---

[1] – المرجع السابق ، ص19.

[2] – لخضر العرابي : المدارس النقدية المعاصرة ، ص302.

على الرغم من أهمية الأطروحات النقدية التي أتى بها "ياوس" وخاصة مفهومه المحوري " **أفق التوقعات أو الانتظار** " ، إلا أن البعض يعيب عليه أنه لم يشر إلى تنوع الجمهور في فترة زمنية معينة ، إذ يمكن القول أن هنالك في كل فترة زمنية" **آفاق توقعات** " طبقا للتنوع الاجتماعي والثقافي للجمهور."[1]

وقبل التطرق للمفاهيم النقدية التي صاغها زميله " إيزر " ، لابد أن نشير إلى مفهوم آخر هو أكثر المفاهيم ارتباطا بـ " **أفق التوقعات** " ، وهو مفهوم " **المسافة الجمالية** "، فما هي المسافة الجمالية ؟ ولماذا قام " ياوس " بربطها بمفهومه الآنف الذكر ؟

2- المسافة الجمالية أو الانزياح الجمالي (La Distance Esthétique):

هو من بين المصطلحات الإجرائية التي وظفها " **ياوس** " في نظريته ،ويعتبر من أهم مفاهيمه ؛ إذ يراه معيارا للحكم على جودة النص من عدمها، فـ " **المسافة الجمالية** " هي ذلك العامل الذي ينشأ بين القارئ والنص."[2] ؛ أي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد وتلحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد ."[3]

يربط " ياوس " القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد بدرجة " انزياحه الجمالي " عن أفق الانتظار المعهود ، أي بمدى تعطيله للتجربة السابقة وتجاوزه لها وتحريره لوعي بتأسيس إمكانات جديدة للرؤية والتجربة ،وبعبارة أخرى فإن القيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد تكون أكبر كلما كان " تغيير الأفق " السائد ضرورة ملحة يتطلبها استقبال هذا العمل وفهمه ."[4]

وعلى العكس من ذلك ، فكلما تضاءلت هذه " المسافة الجمالية " ولم يقتض العمل الأدبي الجديد أي تغيير في الأفق ، بل استجاب تماما للانتظار المألوف والمستقر ، فإنه يقترب حين إذن من ميدان الفن الاستهلاكي والتسلية البسيطة .

---

[1] - مخلوف بوكروح : التلقي والمشاهدة ، ص19

[2] - المرجع نفسه ، ص19.

[3] - عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص 111 .

[4] - عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص166.

ولكن هذا الانزياح الجمالي الذي يكون محسوسا جدا لدى الجمهور الأول ، والذي يشعر به أول الأمر كمصدر للاندهاش والحيرة، يتضاءل شيئا فشيئا لدى الأجيال اللاحقة من القراء كلما تحولت الجدة الأصلية للعمل الأدبي إلى شيء بديهي ومألوف، واندمجت بدورها في أفق التجربة الجمالية اللاحقة الذي يمكن أن يحدث انزياح آخر بالنسبة إليه . وغالبا ما تنطبق هذه الحالة على " الروائع " التي تتلاشى " علاقتها السلبية " بأفق الانتظار الذي تجاوزته أول الأمر،لتتحول إلى قيم معيارية وتصبح بدورها جزءا من الأفق المستقر . وهكذا أكد " ياوس " على أن " الآثار الأدبية الجيدة هي التي تنمي انتظار جمهورها بالخيبة ، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها وتلبي رغبات قرائها المعاصرين ، هي آثار عادية جدا تكتفي عادة باستعمال النماذج الحاصلة في التعبير والبناء ، وهي نماذج تعود عليها القراء إن آثار من هذا النوع هي آثار للاستهلاك السريع سرعان ما يأتي عليها البلى ، أما الآثار التي تخيب آفاق انتظارها وتغيظ جمهورها المعاصر لها ، فإنها آثار تطور الجمهور وتطور وسائل التقويم والحاجة من الفن ، أوهي آثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا."[1]

وتجدر الإشارة إلى أن هذه التغيرات الحاصلة في الأفق،والناجمة بالدرجة الأولى عن التأثير الأدبي ، ليست أدوات للتقييم الجمالي فحسب ، بل يمكن أيضا الاعتماد عليها في التأريخ للأدب . وهكذا فإن مفهوم " تغيير الأفق " باستناد على مفهوم " أفق الانتظار " السائد ، يمكن أن يصبح هو الآخر " مقياسا للتحليل التاريخي."[2]

وبهذا فإن المسافة الجمالية تعتبر من أهم المفاهيم التي وظفها " ياوس في نظريته ،لأنه اتخذها معيارا للحكم على جودة النص أو عدمها، فهو إجراء تقوم به الذات القارئ مع النص المقروء ، وهذا الإجراء حسب ما يرى " ياوس " يفضي إلى نتيجتين :

[1] - حسين الواد : في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة ، المغرب، ط 2 ، 1985 ، ص79-80 .
[2] عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص167 .

1)- إما أن يحدث تطابق أفقي بين القارئ والنص ، وهذا يؤدي إلى غياب أو تلاشي المسافة الجمالية ، ويصبح التفاعل بين النص والقارئ مبتذلا ،وغالبا ما تحدث في النصوص ذات الصفة الإجترارية ، فهي لا تضيف لمعرفة القارئ شيئا ولا تستفزه ،بل تجعله يعاني من السأم والملل .

2)- وإما أن يحدث اللاتواصل بين أفق القارئ وأفق النص ، فيجبر القارئ على تغيير الأفق حتى يصل إلى أفق النص ، وغالبا ما تحدث في النصوص ذات القيمة الفنية العالية .

وفي هذا الصدد يرى " ياوس " أنه كلما كانت المسافة الفاصلة بين القارئ والعمل الأدبي كبيرة كان النص ذا قيمة فنية عالمية ، ونجح في إثارة المتلقي ،وإثارة متعته القرائية ، وكلما كانت المسافة الفاصلة بينهما قليلة أو منعدمة ، كان العمل الأدبي روتينيا وتكرارا ،وسهل المنال مما يضفي عليه ركودا وألفة تفقده القيمة الجمالية ،ويقترب العمل الأدبي من الفن الترفيهي الذي يعمل على إشباع رغبات وتوقعات مألوفة ؛ إلا أنه لا يجب تعميم الحكم الذي قرره " ياوس " وذلك لاعتباريين اثنين [1] :

الأول : إذا كان القارئ الذي نتعامل معه يفتقد إلى الخبرة والقدرة الأدبيتين ،والمعرفة بالجنس الأدبي ، ففي هذه الحالة فإنه لن يحدث أي تواصل بين القارئ والنص ، بل تكون المسافة الجمالية كبيرة جدا بينهما ،مع أن النص يفتقد للمميزات الفنية والجمالية ، بل ما هو إلا اجترار وتكرار لنصوص سابقة ، وإذا طبقنا ما قرره " ياوس " نجد أن هذا النص يحمل قيمة فنية عالية ، في حين قد يكون العكس هو الصواب.

الثاني : إذا كان القارئ متكلفا في قرأته ، ففي هذه الحالة سيتظاهر بالفهم وبالتالي فإنه سيقوم بتحميل النص برؤى وتصورات وأفكار لا تمت بصلة إلى النص ،وباختصار فإنه يقوم بممارسة نوعا من التسلط على النص ، فيؤوله تأويلات منحرفة بعيدة كل البعد عن معانيه وهنا نرى أن المسافة الجمالية تصبح منعدمة ، فيتطابق بذلك أفق القارئ مع أفق النص ،ويصبح النص حسب رأي "ياوس " يميل إلى الترفيه وإشباع رغبات وتوقعات مألوفة ، في حين قد يكون النص عكس ذلك تماما ؛ أي نص ذا جودة فنية عالية .

---

[1] – حفيظة زين : قصيدة " بلقيس " لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي ، إشراف الدكتور : بشير أبرير السنة الجامعية 2004م ، رسالة ماجستير مخطوط موجود في جامعة محمد خيذر ببسكرة ، ص77-78.

وإذا عدنا إلى التاريخ العربي القديم. نجد أن أفضل نص أحدث زلزلة وخرقا واضحا للأفق السائد ، وانزياحا جماليا باهرا هو: " النص القرآني " ، فقد كان العرب يعتبرون أنفسهم أمراء البيان وأسياده ، لا يبزهم في هذا السلوك باز ولا يجاريهم مجار. "[1] ، وفي هذا يقول الأستاذ محمود شاكر:

" كان أهله يعكفون عليه عكوف الوثني للصنم ، ويسجدون لآياته سجدة خاشعة لم يسجدوا مثلها لأوثانهم قط ، فقد كانوا عبدة البيان ، قبل أن يكون عبدة الأوثان ، وقد سمعنا من استخف منهم بأوثانهم ، ولم نسمع قط منهم من استخف ببيانهم. "[2] ، وسط هذه البيئة التي تعجّ بكل ألوان الإبداع جاء القرآن مميزا في حداثته الأدبية والإبداعية بكل ما تحمل كلمة إبداع من معنى في طياتها. حقيقيا كان أو مجازيا ، فإذا كان الإبداع هو الإتيان بشيء جديد على غير مثال سابق فقد صحت هذه المقولة ههنا بامتياز، وذلك لأن هذا النمط الأسلوبي الجديد، لا عهد للناس به من قبل وإن كان الإبداع يعني التجاوز والاستشراف الرؤيويين ، فالنص القرآني هو خير شاهد عليهما معا ، والذي يتقصى التاريخ الإسلامي بعمق . يلاحظ أن القرآن قد أحدث صدمة أدت إلى خرق توقعات الجاهليين ، وما زاد في حيرتهم أن الأسلوب القرآني مغاير للسائد والمألوف ، وفي نفس الوقت كان قريبا منهم. بل ومألوفا أيضا "[3] ، حتى أن " المغيرة ابن يزيد" عبر عن دهشته قائلا :

---

[1]- محمد أبوعلي : مدخل إلى الأدب الجماهيري ، المركز العالمي لأبحاث ودراسات الكتاب الأخضر ، طرابلس ، ط1 1988 م ، ص151 .

[2]- ينظر ، مالك بن نبي : الظاهرة القرآنية ، دار الفكر ، الجزائر ، ط 4 ، 1987 م ، ص61 .

[3] - محمد أبو علي : مدخل إلى مفهوم الأدب الجماهيري ، ص151 .

" والله لقد سمعت كلاما لا هو من كلام الإنس ، ولا من كلام الجن، وإن له لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة ..."[1] فالقوم قد انبهروا وأصابهم الانخطاف ، واحتروا أين يصنفوا هذا الوافد الجديد فهرع مثقفوهم إلى استقراء نماذج السلف ، علهم يجدون له حيزا يخيم في أرضه، فسقط في أيديهم وبآؤوا بفشل ذريع ، بعد أن أعيتهم الحيلة وسدت في وجوههم طرق النجاة ." [2] وحقيقة الأمر تعود إلى أن أنماط التراث المعهودة لديهم ، لا تعدوا أن تكون سجع كهان رتيب فيه من التقعر والتكلف الشيء المبالغ فيه ، أو أمثال سائرة في بعضها بلاغة واضحة يحيق بها التواصل الاجتماعي على خير وجه ، أو خطبا بليغة فصيحة يغلب عليها قصر النفس ، أو شعرا أوزانه محددة ، وصورة بالرغم من جمالها أضحت بالنسبة للجاهليين مكرورة، إلا باستثناءات يسيرة ، لذلك كله فقد فقد هؤلاء القوم المعيار التقويمي في نظرتهم إلى القرآن الكريم واحتاروا كيف يصنفونه ، ولعل أول ما تبادر إلى أذهانهم ، أن هذا النص هو خروج عن المألوف ، فلا بد أن يكون ناقله ، أو حامله ، أو الآتي به خارجا عن المألوف ، فلا بأس إذن من تسميته بالمجنون ، والجنون بهذا المعنى هو اعتراف من العرب آنذاك بطريقة ما ، بأن هذا النتاج يشكل اختراقا للموروث السائد "[3] ، واستشهادي في هذا الموضع بالنص القرآني ، لم يكن بدافع التدليل على وجود مسافة جمالية كبيرة بين أسلوبه ومتلقيه (العرب في الجاهلية) ، ولا بدافع تطبيق إجراءات نقدية عليه ، لأن هذا النص له قدسيته التي نعتز بها ونحترمها ، ولكن الدافع الحقيقي وراء الاستشهاد به ، هو كون هذا النص الإلهي العظيم ، هو أول من أحدث خرقا واضحا في أفق التوقعات جعل كل من يقرؤه يقف منبهرا أمام جماليته وإعجازه.

إلا أن معيار المسافة الجمالية الذي قرره " ياوس " وأتبعه في ذلك بعض المنظرين "[4] يبقى معيار غير واضح المعالم ، إذا ما ربطناه بعملية التأثير والاستجابة التي تحدث فعلا مابين النص والقارئ أو الجمهور ، لأن خرق العمل الأدبي للأفق السائد يبقى قاصرا على أن يكون معيارا نحدد من خلاله جودة أو رداءة العمل الأدبي ، أو بمعنى آخر تصنيف الأعمال الأدبية إلى أعمال فنية عالية " غير مكررة " ، وأخرى مبتذلة وروتينية

[1] – ينظر، مالك بن نبي : الظاهرة القرآنية ، ص62
[2] – محمد أبو علي : مدخل إلى الأدب الجماهيري ، ص151 .
[3] – المرجع نفسه، ص152
[4] - ينظر ، حسن بن حسن : النظرية التأويلية عند بول ريكور ، ص46 .

(مكررة) . ولعل أقرب مثال يؤيد ما ألمحنا إليه هو مثال " الشعر الحر " الذي خرق الأفق السائد في " الستينات " من خلال حملة التجديد التي مورست على القصيدة التقليدية . التجديد في العروض أو الموسيقى الشعرية(...) "[1] وقد كانت محل استهجان من طرف النقاد ذوي التوجه المحافظ الملتزمين بمبادئ " الشعر العمودي" ،وحتى نازك الملائكة نفسها – وهي من أقطابه – والتي أطلقت نبوءتها الشعرية منذ نصف قرن تقول :

" الذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف، لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا فالقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا ، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاق جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية – الموضوعات – ستتجه اتجاها سريعا داخل النفس . بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد ... "[2]

وهي بهذا تدعو الشعراء إلى تغيير أفق النص الشعري ،لأن تشبث الشاعر بتقاليد الشعر القديمة – حسب رأيها – أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة " ، إلا أنها في ديوانها " شظايا ورماد " تنتقد موجة التجديد التي إجتاحت الشعر العربي ، وقضت أو كادت تقضي على أهم مرتكزاته الفنية والجمالية ،وضمت بذلك صوتها إلى الأصوات المتهمة لأصحاب الشعر الحر ، لأنهم بالغوا في تحررهم . متناسين أهمية الشعر القديم في حياتهم . وبهذا يتضح بأن تغيير الأفق لابد أن يكون مؤسسا ، لأنه إذا كان غير مؤسس فقد يقضي على توقعات القراء ،وبذلك تصبح الهوة كبيرة جدا . مما سيؤدي إلى عملية نفي وتغريب الأدب فيصبح بذلك بدون هوية وبدون تاريخ للتلقي .

ولعل أهم مشكلة واجهت المفهومين اللذين طرحها " ياوس " ونقصد بذلك مفهومي " أفق التوقعات " و " المسافة الجمالية أو الانزياح الجمالي " ، كان يتعلق بالنماذج الإبداعية الخالدة " الروائع " ، فهذه النصوص التي تندرج ضمن الموروث الماضي ،والتي تكون المسافة بينها وبين أفقنا الحاضر شبه منعدمة أو تساوي الصفر،إلا أنها لا تشكل اغترابا كبيرا

[1] – فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولة التطور والتجديد فيه ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، د ط 1998 م ص235 .

[2] – فاروق شوشة : جمال العربية ، كتاب العربي ، ط1 ، 15 أفريل 2003 م ، ص35 .

لدى القارئ المعاصر ، كما أنه لا يجد صعوبة في فهمها، والتلذذ والاستمتاع بجمالياتها، ولم يعز " ياوس " الحجة فقد أرجع ذلك إلى " الوسيط التاريخي الذي تحدثنا عنه آنفا.

بفضل مفهوم أفق الانتظار القابل للموضعة ، يمكننا إذن أن نفهم التجربة الجمالية والتاريخية التي تحكم الفهم والتلقي ، ويمكننا أيضا أن نستوعب طبيعة العلاقة التي تقيمها مختلف الأعمال الأدبية مع آفاق الانتظار المستقرة ، بحيث تكون مجرد إعادة إنتاج لها أو تعدلها أو تنحو إلى خلق آفاق انتظار أخرى جديدة تماما ، وبالفعل نفسه نمسك بتاريخية الأدب باعتبارها تطورا مستمرا ، أو مراوحة ، في الإنتاج والتلقي على حد سواء."[1]

وبناء على ما سبق فقد وضع " هانس روبرت ياوس " عددا من المبادئ التي رأى بأنها ضرورية لأي منهج يعتمد تاريخ الأدب ، نوجزها في النقاط الآتية :

1) تبدأ أهمية العمل الأدبي في اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور ، فتتحقق وظيفته، ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة الاستهلاكية البسيطة ، بل يجب تفاعله مع النص جدليا لينسج علاقات مختلفة من السؤال والجواب .مع الأخذ بعين الاعتبار أهمية الأحكام التي تم إصدارها بفعل التلقي وهو ما يؤكد أهمية التعاقبية في عملية تاريخ الأدب .

2) ظهور عمل جديد لا يعني أنه جديد جدة مطلقة ، بل هو يستند إلى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التي تعد مألوفة ، أي أن العمل لا يأتي من فراغ ، بالإضافة إلى أن الجمهور الذي يوجه إليه مسلح بمجموعة من المعايير اكتسبها عبر تجاربه الخاصة مع النصوص السابقة، ويستدعي العمل بشكل ضمني مجموعة من القراءات واضعا القارئ في حالة انفعالية معينة وراسما منذ البداية نوعا من الانتظار. يحمل القارئ أثناء قراءته للعمل مجموعة من التوقعات هي بمثابة انتظارات ، ويتغير هذا الانتظار حسب ما يقدمه النص المعطى، فإما أن يكون النص محافظا على المعايير والقيم الموجودة في علاقته مع الجنس الذي ينتمي إليه ، ومغيرا لهذا السائد ، وهنا تغيير لأفق انتظار القارئ وما كان ينتظره.

[1] - عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص166 .

3) تشخيص الإجابات التي يقدمها العمل الأدبي،لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة وهذا يدل على أن كل عمل جديد يشمل في طياته رغبات المتلقي في تعديل شروط الاستجابة و التواصل .

4) لابد من تحديد وضعية النص الأدبي في إطار السلسلة الأدبية التي ينتظم فيها ، إذ تفترض جمالية التلقي " أن يندرج كل أثر أدبي داخل السلسلة الأدبية التي يمثل جزءا منها ، وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخية وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجربة الأدبية ."[1]

5) دمج التحليلين التعاقبي والتزامني في عملية تحليلية واحدة ، وذلك عن طريق التركيز على أهمية المرجعيات التاريخية " مرجعيات الفهم " من ناحية والاستفادة من الدراسة التزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللساني من ناحية أخرى . وهنا يتبدى لنا أن " أفق الانتظار" قائم في الأساس على تعديلات تجري على الشكل ومضمون النص .

6) لا يمكن دراسة التاريخ الأدبي بمعزل عن علاقته بالتاريخ العام أي تاريخ الوقائع الاجتماعية التي لا يمثل الأدب فيها سوى جانب من باقي الجوانب الأخرى.

وأخيرا نستطيع القول في ضوء " نظرية ياوس " السابقة بأنه استطاع أن يطور مجموعة من الأفكار في فلسفة التاريخ ، ليؤكد في النهاية من خلالها على أن النص الأدبي ، لا يتطور بإرادة المؤلف وحده ، كما أنه ليس بنية منعزلة ومستقلة تشكل نسقا منفردا ، بل إن قضية تطور الأنواع الأدبية تخضع لمؤثر كبير ، وهو المتلقي الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة على النص الأدبي ، وقد بين" ياوس " في إطار مفهومه " أفق الانتظار" على ما أوضحنا سالفا – الحاجة الضرورية إلى تاريخ أدبي يستثمر الأفكار المطروحة حول تلقي الأعمال الأدبية."[2]

وحتى لا أوغل في التفاصيل التي أجدها مشتتة ومربكة إلى حد كبير . لا بأس من تحدد المنطلقات التي يمكن من خلالها تلمس جوانب من أفكار" ياوس " التي تلامس موضوع بحثي الذي يتعلق بجمالية التلقي في مسرحية النخلة وسلطان المدينة ، لهذا فإني سوف أقتصر على

[1] – عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص117.
[2] - المرجع نفسه ، ص 118 .

الأبعاد الثلاثة التي أثبتها سابقا والمتمثلة في : البعد الاستقبالي الجمالي ، البعد التواصلي التطهيري

3- أبعاد عملية التلقي :

3-1/ البعد الاستقبالي الجمالي :

إن الاستقبال الأول للعمل من قبل القارئ يتضمن اختبار قيمته الجمالية مقارنة بأعمال تمت قراءتها ، وهذا يشير إلى أن فهم القارئ الأول سوف يوضع ضمن سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل ، وبهذا فإن الدلالة التاريخية للعمل سوف يتم تقريرها وسيتم اعتبار قيمتها الجمالية بمثابة دليل ، وهذا ما يبرر اهتمام"ياوس" بتاريخ تلقيات النصوص ،لا بتاريخ النص ذاته وبالتالي الاستفادة من بناء أفقنا الحاضر على ضوء تلقي النصوص القديمة ، فيبحث في آليات هذه التلقيات وآفاق انتظار القراء ، والتغيرات التي تحدث على هذه الآفاق . هذا هو التصور الذي أوجده " ياوس" ؛ أي " تأرخة الاستقبال الأدبي الذي سيلعب دورا وسيطا واعيا بين الماضي والحاضر. "[1]

إن الأفكار التي يتبنها " ياوس " ترمي إلى تكوين منهجية قرائية تبحث عن الآثار التي تتركها فينا الأعمال الأدبية ، ولاسيما الخالدة منها ويعني هذا أن ما يهم "ياوس" وكذا " إيزر " ليس ما يقوله النص ولا من قاله ، بل ما يتركه العمل من آثار شعورية ووقع فني وجمالي في النفوس ،والبحث عن أسرار خلود أعمال مبدعين كبار وأسباب ديمومتها وحيثيات روعتها وعبقريتها الفنية . وهذا ما جعل " ياوس " ينادي بوجوب ربط الصلة بالموروث الأدبي والإبداعي ، فكانت جل إسهاماته النقدية تركز على التأثيرات التي تمارسها الآثار الكلاسيكية كرواية " دون كيشوت " لـ " سرفنتيس " مسرحيات شكسبير مثلا على القارئ ، وهو بهذا لا يركز على العمل الإبداعي في حد ذاته ، وإنما يركز على دراسة ردود القراء أثناء ممارسة فعل القراءة ، وعلى طبيعة التأثيرات التي تتركها النصوص نفسيا وجماليا لدى القراء عبر اختلاف السياقات التاريخية والاجتماعية ، وهكذا يدعو كل من" ياوس " و" إيزر" – من خلال الإجراءات النقدية التي ينادون إلى تطبيقها – إلى إعادة كتابة التاريخ

[1] - روبرت سي هول : نظرية الاستقبال – نظرية نقدية – ، ص76

الغربي على ضوء جمالية القراءة لمعرفة الذوق السائد وطبيعة التفكير ، والتفاعل بين الذات والنصوص الإبداعية والمقايس الجمالية التي استخدمت في التأويل عبر التطور التاريخي الأدبي والنقدي .

يقول " ياوس " في هذا الصدد :

" إذا أردنا كتابة تاريخ أدبي جديد ، من خلال رسم يعيد تكوينه ، انطلاقا من بقايا الأعمال والتفرعات التاريخية ،والتأويلات ودعاوي الاتصال الأدبي .علينا أن نسارع إلى تاريخ التجربة الجمالية ونظرياتها وتظهر لي ضرورة كل هذا لأنه يمنحنا (الجسر الهيرمينوطيقي) لبلوغ حقب بعيدة في الزمان وفي الثقافات الأجنبية ذات التقليد الأوروبي."[1]

إذن لا يجب أن يبق التاريخ مجرد سرد للوقائع ، عاريا من البعد الجمالي متجاهلا لقيمة الأعمال الأدبية لدى أجيال القراء المتعاقبين ، بل لابد له من المزاوجة بين معارين أساسيين هما : " **الإدراك الجمالي لدى المتلقي** " ومعيار " **المعرفة بالخبرات الماضية** " .

وبهذا يكون " ياوس " قد أرجع للأدب ما سلب منه من طرف كل من الماركسية والشكلانية فالماركسية ممثلة في كل من" لوكاتش" و " لوسيان غولدمان" اللذان اعتبرا الأدب مرآة مجهولة للعالم الخارجي ،وهذا ما انتقده" ياوس" بشدة .أما الشكلانية حسب رأي " ياوس "... فقد قدمت الإدراك الجمالي كأداة نظرية لاستغلال الأعمال الأدبية."[2]

3-2/ البعد التواصلي التطهيري* : إن قضية تاريخية الذوق والمتعة الجمالية ترتبط عند " ياوس " بمفهوم" التطهير"(Catharsis) الذي فهمه على أنه العنصر الواصل بين الفن والمتلقي ، وقد تتبع المصطلح منذ نشأته عند " أرسطو" وحتى " بريخت " مركزا على الجانب الاتصالي في المسألة " فغلبا ما يحدث التطهر بفعل المسرح (خاصة الأعمال الدرامية و الأوبرا) حيث يعتبر الوصول إلى سيطرة أكبر على الرعب الذي نشعر به ، خاصة ما يتعلق

[1] - هانس روبرت ياوس : جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، الفكر العربي المعاصر بيروت لبنان ، عدد : 38 ، ص112 .
[2] - ينظر، روبرت سي هول : نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية- ، ص74 .
* : كلمة إغريقية تعني التطهر والطهارة purification ، وهي كلمة تشير إلى التحرر من التوتر وهو تحرر يفترض حدوثه نتيجة إطلاق العنان للانفعالات الحبيسة أو المكظومة بداخلنا .

بصدمات تنتمي إلى من ماضينا هو جوهر ما يسمى " التطهر " [1] ، وفي رأي " ياوس " " أن جانبا مهما من الاتصال يتمثل في نقل نماذج من السلوك لها وظيفتها ،وبالتالي فإن التطهير يمكننا من تحليل التوحد الجمالي " على اعتبار أن التوحد الجمالي لا يمكن أن يكون تلقيا سلبيا من طرف الجمهور ، بحيث تستطيع فيها الذات من خلال متعتها الجمالية أن تلم بكل المواقف الصادرة عن الباث . وتبدي بذلك تجاوبا معها. " [2]

من خلال هذا العرض ، يلاحظ أن نظرية التلقي والتأثير الألمانية تكتسي أهمية كبيرة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية ، غير أن هذه الأهمية لا ترجع لكونها جاءت كرد فعل لما آلت إليه المناهج الاجتماعية والشكلية على السواء ، أو أنها جاءت نتيجة للتحول الذي مسّ الجوانب التاريخية والسوسيو ثقافية التي ميزت فترة بذاتها أو بلدا بعينه ، وإنما لأن هنالك خصوصيات شكلت العامل الحاسم في ذلك التحول يمكن ردها لسببين رئيسيين ، كما يشير إلى ذلك عبد العزيز طليمات هما :

1)- أن هذه النظرية لم تسقط في نفس المنزلق السابق بالتركيز فقط على القراءة (والتلقي عامة) كمحدد لطبيعة العمل الأدبي ، وقيمته ، بل هي تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية برمتها ،وهي بذلك تتجاوز النظرة الأحادية التي ترتكز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها .

2)- أن النظرية استنفذت جل إمكانات مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها وقامت بتجاوزها في آن واحد ، عن طريق الحوار والنقد والاحتواء."[3]

---

[1] – جلين ويلسون : سيكولوجية فنون الآداب ، ترجمة : شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، عدد : 258 ، مارس 2000م ، ص40.

[2]- عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص19.

[3] – المرجع السابق ، ص150 ، نقلا عن : عبد العزيز طليمات : فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات ، منشورات كلية الآداب بالرباط ، د ط ، 1992، ص 149.

III. أطروحات " إيزر " W.Iser:

يجسد" إيزر " التحول الذي طرأ على التأويلية من دراسة معنى المؤلف ومعنى النص إلى المعنى المنتج بفعل " **فهم** " المتلقي ، فوجد أن في النص أبعادا لا يمكن تجاوزها في عملية " **تحقق** " المعنى الأدبي ،أهم هذه الأبعاد : الاحتمالات التي يتضمنها النص بوصفه تمثيلا لما كان يطلق عليه " انغاردن " المظاهر التخطيطية وهو مبدأ اعتنقه " إيزر " والبعد الثاني يتمثل في تلك الإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي ،وذلك لأن بنية التخيل التي يبنى عليها النص إنما تضع المعنى في نسق من الصورة الذهنية وذلك لتعميق الطابع الاحتمالي الأول . أما البعد الثالث فيتضمن البناء المخصوص للأدب على وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية ، وذلك باشتماله على حالات تصعد وتحكم تفاعل النص والقارئ ولا شك أن عملية التفاعل هذه مستخلصة من كون النص الأدبي يحتوي مرجعيات خاصة به [1] ، ويسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى ، إن هذه المرجعيات ليست ذات منحى تاريخي أو واقعي ، إنما هي مرجعيات يخلقها النص ،وهذا أحد الافتراضات الأساسية في التحول الذي حصل للنظرية النقدية الحديثة ، وقد أسهمت البنيوية في تأسيس علم للنص ، وإذا كانت البنيوية والنصوصية بعامة تبحث عن العلاقات من خلال مادة اللسان ، فإن جمالية التلقي تبحث عن العلاقات المرجعية من خلال العلاقات الضمنية التي ينطوي عليها الخطاب في بناء تصوراته المتجهة نحو حدوث التواصل .[2] وقد استخدم " إيزر " عددا من المفاهيم لضبط هذه المرجعية منها:"القارئ الضمني " ، " مواقع اللاتحديد " ، " السجل النصي " ، " الاستراتيجيات النصية " وسنتطرق لهذه المفاهيم النقدية بشيء من التفصيل .

يقدم " إيزر " عدد من المفاهيم النقدية التي أخذها عن عدد من المنظرين ، وربما أكثر تلك المفاهيم خلافية هي " القارئ الضمني " [3] ، الذي يشكل قمة الهرم فيما ابتدعه " إيزر " من مفاهيم وخطوط إجرائية ، فما هو مفهوم القارئ الضمني ؟ وما طبيعته ؟

---

[1] – عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص128.
[2] – المرجع نفسه ، ص129.
[*] : أخذه " إيزر " عن " وايان بوث " عن " المؤلف الضمني " ، والذي ظهر في كتاب " بلاغة الخيال " 1961م .
[3] – روبرت سي هول : نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – ، ص103.

1- القـــارئ الضمنـــي :

قام " إيزر " بعملية التمييز بين قارئه الضمني وبقية القراء الآخرين الذين حدّدتهم القـــراءات البنيوية والأسلوبية التي سبقته كالقارئ المثالي، والقارئ المعاصر ، والقارئ الجـــامع والقـــارئ الخبير ، والقارئ المستهدف وغيرهم ، فقارئ " إيزر " ليس لـــه وجـــود حقيقـــي فهـــو يجـــسد التوجيهات الداخلية لنص التخيل ، فهو مجرد تصور يضع القارئ في مواجهة النص ، إذ يـــنص على " تحقق فعل التلقي في النص من خلال استجابات فنية "[1]، والقارئ الضمني " ليس شخـــصا خياليا مدرج داخل النص ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ فعلي أن يتمثله. " [2]

وقد ميز " إيزر " في بداية عمله التنظري بين ثلاثة نماذج مـــن القـــراء أحـــدهم حقيقـــي وتاريخي، ولـــه وجود فعلي؛ إذ نعرفه من خلال تجاربـــه وردود أفعالـــه الموثقـــة والآخـــران افتراضيان يتضمنهما النص، يكون الأول صورة ذخيرة، تتكـــون مـــن المعرفـــة الاجتماعيـــة والتاريخية لفترة معينة "[3] ، والثاني هو الذي يتصوره المؤلف ويضعه في حسبانه عندما يـــضع إستراتيجية النص، ومن ثم فقد يكون امتداداً لقارئ تاريخي يبدو في شكل نماذج مكررة ومتماثلة أو قد يشكل نموذجاً جديداً إذا كانت إستراتيجية المؤلف تخترق المألوف وتخرج عن السائد، وذلك في محاولة تعمد إلى تخيل قارئ جديد ورسم ملامح صورته المستقبلية.

ولهذا فإن القارئ الذي يقصده " إيزر" ليس قارئاً افتراضياً يكتسي طابعاً نمطياً يستقل عن أي نص منفرد، وإنما هو قارئ حقيقي؛ لـــه وجود واقعي يتفاعل مع نص بعينه، ومن ثم تكون لـــه وظيفة فعلية، "ولا يمكن إدراكه منفصلاً عن "فعل القراءة" ويؤكد " إيرز " أن هناك علاقة وطيدة تجمع بين القارئ الضمني والقارئ الحقيقي، إذ لا يمكننـــا أن نتـــصور قارئـــاً ضـــمنياً دون أن نستحضر القارئ الحقيقي والتطورات التاريخية التي قطعها عبر مراحله التاريخية وحقبه الفنية. وهنا نكون إزاء تاريخ أدبي من نوع جديد وظيفته التركيز على تجاوبات القراء، وأنواع الأحكام التي يصدرونها عقب تلقيهم للعمل الأدبي"، ويصح هذا أيضاً عندما ينتمي القراء المذكورين إلى

---

[1] - بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات ، ص51.
[2] - أحمد بوحسن : نظرية الأدب - القراءة - الفهم - التأويل - ، نصوص مترجمة ، دار الأمان للنشر والتوزيع الربـــاط د ط ،2004م ، ص71.
[3] - فولفغانغ إيزر : فعل القراءة ، ص22.

حقب تاريخيّة مختلفة، إذ كيفما كانت الحقبة التي قد انتسبوا إليها؛ فإن حكمهم على العمل المعني سيكتشف مع ذلك معاييرهم الخاصة وبذلك يقدمون حجة ملموسة على معايير وأذواق مجتمعاتهم الخاصة بهم. وبطبيعة الحال تعتمد إعادة تركيب القارئ الحقيقي على بقاء وثائق تلك الحقب."[1]

إن هذا القارئ الحقيقي هو نفسه الذي يتحول ــ عند إيزر ــ إلى قارئ ضمني تتضمنه بنية النص دون أن تحدده بالضرورة. ولكننا نستطيع أن نرسم له ملامح تقريبية بناء على صورتين اثنتين يكون عليهما.إحداهما نصية تتجلى في بنية النص وثانيهما تتجسد في بنية فعلية تستدعي تجاوبا ينتج عنه فهم وتأويل، وبهذا المفهوم يكون للقارئ الضمني في نظر إيزر مظهران مترابطان: الأول ذو معنى تجريدي يتبدى في صورة نمطية مثالية، تحضر في جميع النصوص التي تنتمي إلى حقبة فنية داخل ثقافة ما، في حين يكون الثاني مجسداً في قارئ كفء له وجود فعلي؛ ويملك مقدرة على التفاعل."[2]

وإذا كان مفهوم " **القارئ الضمني** " يتشابه مع مفهوم " **اللغة** " عند " دي سوسير" ، فإن القيمة الأساسية لهذا المفهوم تكمن في أنه أوقف التدخلات المستمرة في مفهوم القارئ وشيد بناءه على وضعية تتضمن قيمتين أساسيتين : قيمة مرجعية وقيمة نصية ، وهاتان القيمتان هما ما يميز مفهوم " إيزر " عن غيره من المفاهيم .

إلا أن " إيزر" كان يلجأ في تحديد بنيته التصورية على مصطلحات أدبية صرف فمثلا يقول :

" إن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص " ، بل إنه في أحد المواضيع يكتب قائلا :

" إن مفهومه هو بنية نصية تتطلع لحضور متلق ما،دون أن تحدده بالضرورة " غير أن وجود القارئ كبنية نصية يجعله مرادفا لمفهوم التشويق في العمل الأدبي ."[3]

وما يمكن استنتاجه مما سبق هو أن المعنى لدى أصحاب جمالية التلقي والتأثير.لاسيما " إيزر " أصبح بنية يشيدها المتلقي بإفقار المفاهيم أو المرجعيات السابقة وتجاوز المدلول

[1] – حميد سمير : النص وتفاعل المتلقي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2005م ، ص39.
[2] – المرجع نفسه ، ص39.
[3] – عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص138.

اللساني الواحد . فالقارئ الضمني مفهوم إجرائي ينم عن تحول التلقي إلى بنية نصية نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي ، ويعبر عن الاستجابات أو التأثيرات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص .

إن المفاهيم النقدية التي ابتدعها " إيزر " على الرغم من التنافر الظاهر بينها ، إلا أنها في الحقيقة تشكل بنية واحدة متكاملة تقود إلى عملية " تحقق الموضوع الجمالي " فمفهوم القارئ الضمني لا يمكن فصله عن بقية المفاهيم ، وفيما يلي عرض لهذه المفاهيم الإجرائية ، وسأبدأ بمفهوم " مواقع اللاتحديد أو الفجوات النصية " فماذا يعني هذا المفهوم ؟ وما علاقته مع بقية المفاهيم ؟

2- مواقع اللاتحديد أو الفجوات النصية:

أخذ " إيزر " هذا المفهوم عن " انغاردن " ، وأدخل عليه تعديلا فأصبح يشير إلى معنيين متناقضين ومتعارضين ، ففي الوقت الذي كان فيه " انغاردن " يؤمن أن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحديدها يجب أن يتم بتلقائية ، فإن " إيزر " قام باستبعاد تلك النمطية ،إذ يرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي وهذا هو أحد اعتراضاته الأساسية على " انغاردن " ، إلا انه يدرج هذه العملية في إطار تفاعلي ، ففي الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي بعض العناصر فإنه يقوم بنشاط تعويضي من خلال إضفاء معنى ما "[1] وتعرف الفراغات في النص الأدبي بأنها تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب أو بين المبدع والمتلقي ، بحيث يعرف أحدهما ما لا يعرفه الآخر ، وينتج هذا التفاوت ثغرة معرفية بين الطرفين ، تعد إحدى العناصر الضرورية للتواصل ، أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة ويمكن القول إنها المكان الذي يتطور فيه المعنى حين يقوم القارئ بملئها في سبيل إنتاجه."[2]

أما " إيزر " فيقصد بالفراغات ؛ تلك المساحات التي يحدث فيها التفاعل وهي عبارة عن " بياضات " موجودة في النص تسمح للمتلقي بالمشاركة الفعلية في بناء معناه ، إذ أن تفاعل المتلقي ومشاركته في إنتاج معنى النص يأخذ أشكالا مختلفة كالحذف ، والإضافة

---

[1] – المرجع السابق ، ص130.

[2] – ينظر، فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ص153 ، نقلا عن : رمزي منير بلعلكبي : معجم المصطلحات اللغوية ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط1 ، 1990م ، ص207.

والتعديل وغير ذلك وفكرة مواقع اللاتحديد تقوم في أساسها على ما يضيفه المتلقي للنص عند قراءته له لملء ما يلمسه فيه من فراغات ، تركت بقصد أو عن غير قصد من طرف المبدع مشرعة الباب أمام كل متلق لكي يملأها ويضفي بذلك معنا جديدا على النص ."[1]

ويشير" إيزر " إلى وجود نوع آخر من الفراغات تختلف عن أماكن اللاتحديد التي تحدث عنها " انغاردن "، وهذه الفراغات تتموقع بين الخطاطات أو المنظورات النصية (منظور السارد ، منظور الشخصيات ،منظور الحبكة ، منظور القارئ المتخيل) وتحث القارئ على ضرورة التركيب والتوليف بينها من أجل بناء الموضوع الجمالي ، إن هذه الفراغات يسميها "آيزر " البياضات النصية Les bloncs 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 تمثلها ." [2]

أما عن البنية الوظيفية لهذه البياضات ، فإنه حينما يتنقل القارئ خلال سيرورة القراءة من جزء نصي إلى آخر ، فسوف يمنحه كل واحد من هذه الأجزاء وجهة نظر معينة بشأن الموضوع الذي يقصد إليه النص وهكذا وبفضل البنية الوظيفية للبياضات تتبادل هذه الأجزاء النصية التأثير فيما بينها وتتقابل وتتكامل في نظر القارئ وتدفعه إلى إيجاد العلاقة الدلالية النصية التي تربط بينها ، أو إلى بناء التشكيل الدلالي الذي يضمن تناسق هذه الأجزاء .

ومن هنا يتبين لنا أن البياضات لا " تفصل" فقط بين الأجزاء النصية ، بل وتخلق أيضا إمكانات الربط بينها . وبفضل هذه الشبكة من العلاقات ، فإن وجهة نظر القارئ لن تتموقع في أي من الأجزاء النصية على حدة بل ضمن " حقل التداخل بين الجزاء النصية " وهو الحقل الذي يحد من اعتباطية التوليف والربط لدى القارئ المدعو إلى التنسيق بين الأجزاء النصية المختلفة وحل التوتر القائم بينها ، وذلك بإيجاد " الإطار الدلالي المشترك " الذي يضمن

[1] – المرجع السابق، ص152.
[2] – شرفي عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص226.

تناغمها ، ولكن هذا الإطار في حد ذاته ليس سوى " بياض " يجب أن يملأه نشاط التخيل لدى القارئ ."[1]

إن الفراغات أو الفجوات تتيح للقارئ أن يبني جسوره الخاصة رابط بين المظاهر المختلفة للموضوع ، لهذا فإن الأقسام غير المحددة أو فجوات النصوص الأدبية لا يمكن أن تعد عيبا ، على العكس إنها العنصر الأساسي المسؤول عن إحداث الاستجابة الجمالية كما أنها الطريقة التي تمكن النص الأدبي من ممارسة نوع من الإغراء الجمالي يجعل القارئ يقبل على قراءة النص وبالتالي المشاركة في بناء معناه ولهذا فإن النصوص التي تنشر الأشياء أمام القارئ على نحو يستطيع أن يقبلها أو أن يرفضها ستقلل من درجة المشاركة لأنها لا تأذن له إلا بنعم أو لا .

أما النصوص التي تتمتع بقليل من اللاتحديد فإنها تكون باهتة فنيا وبالتالي فإنها مضجرة ومملة في حين تكون النصوص التي تتمتع بقدر كاف من مواقع اللاتحديد مستفزة للقارئ لأنها تعطيه فرصة المشاركة الفعلية في بناء ومحاورة بنيات النص الذي سيحمل بدون شك بعضا من سيمات هذا القارئ . وعلى هذا النحو يمكن القول إن اللاتحديد هو الشرط القبلي الأساسي لمشاركة ، القارئ ذلك أن العناصر الغير محددة تمثل العلاقة الأكثر أهمية بين النص والقارئ إنها المفتاح السحري الذي ينشط القارئ في استخدام فكره لكي يحقق قصد النص ، وهذا يعني أنها أساس البنية النصية التي يكون القارئ مندمجا بها من قبل . صحيح أن المعنى يحدده النص من قبل ولكن لا يتم ذلك إلا في صورة تسمح للقارئ أن يوضحه . " [2]

وحتى يتمكن القارئ من معاينة مواقع اللاتحديد وملئها لبناء الموضوع الجمالي الذي يقصده النص ، لابد من وجود سجل نصي يجعل هذه المواقع ظاهرة ومحددة ليتمكن القارئ من مباشرة عملية القراءة التفاعلية ، فما هو مفهوم السجل النصي ؟ وكيف يقوم بتنظيم العلاقة الحوارية التي تنتج عن تفاعل كل من القارئ

والنص ؟

---

[1] – المرجع السابق ، ص227.

[2] – ينظر ، ك.م نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة : عيسى العاكوب ، دار النشر Macmillan Education ltd في هامبشير ولندن ، ط1 ، 1988 م ، ص241– 242.

3- السجـل النصـي* :

يقصد" إيزر" بالسجل أو الذخيرة "مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما أي أن النص لحظة قراءته ولكي يتحقق معناه ، يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق عن النص مثل النصوص الأخرى ، وكل ما هو خارج عنه مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية ."[1]

غير أن النص الأدبي لا ينقل هذه المواضعات والمعايير والتقاليد إلى داخله كما هي بل نجدها دائما في حالة " اختزال " ، وتتلقى " تشويها يشكل الشرط الأساسي لعملية التواصل إنها تُنتزع من سياقاتها الاجتماعية والأدبية الأصلية وتدمج في سياق نصي جديد بحيث تكتسب أبعادا دلالية جديدة لم تكن تمتلكها في سياقاتها الأولى ولكنها تستمر مع ذلك في إثارة الواجهة الخلفية التي جاءت منها ، والتي تسمح لنا بفهم دلالاتها الجديدة . ومن هنا تتجلى لنا وظيفة عناصر السجل النصي ؛ إنها تشكل الواجهة الخلفية التي نجمت عنها ونجدها في السياق الجديد وقد تحررت قدرتها العلائقية ، في حين كانت في سياقاتها الأولى مربوطة بوظيفتها الخاصة .

إن عناصر السجل ليست مطابقة لما كانت عليه في الأصل ، ولا لما كانت تستعمل من أجله وبهذه الكيفية بالضبط يستطيع النص أن يقول للقارئ شيئا ما عن الواقع ."[2]

وإذا كانت الذخيرة أو السجل تُفسر من خلال حضور قيم اجتماعية وثقافية وتكرارها ضمن نصوص متعددة ومتنوعة داخل فضاء ثقافي ما، فهذا يتضمن شيئين اثنين: أولهما يشير إلى أن القراءة لا تكتسي صبغة فردية وإنما تحدث بصورة جماعية ويتحكم فيها لا وعي جمعي مادام القراء يصدرون في ردود أفعالهم عن سياق وأعراف متشابهة. وثانيهما يعني أن هذه النصوص ذات الذخيرة الواحدة تعكس أنظمة دلالية تحيل على واقع زمني أفرزها وأن هذه الأنظمة تظل مستمرة ومتمددة داخل ثقافتها ومجتمعها ويتفاعل معها أكبر عدد من القراء إلى أن تفقد قدرتها على التعبير عن واقعها وعن بنياتها المركزية، فتضعف وتتلاشى ومن ثم لا يعود لها جمهور

---

* : هنالك من يستعمل مصطلح الذخيرة أو المخزون بدل السجل (ينظر ، روبرت سي هول : نظرية الاستقبال ، ص113. وينظر أيضا ، محمد خير البقاعي : بحوث في القراءة والتلقي ، ص39.

[1] – عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص129.

[2] – شرفي عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص194.

متلق يتفاعل معها.

وانطلاقا من هذا الفهم يمكن تحديد السجل أو الذخيرة في جميع السياقات التي يمتصها النص ويجمعها ويخزنها في ذاكرته، إما في هيئة نتاجات سابقة تتجه صوب التعبير ، وتتبدى بوصفها نماذج عليا، ونصوصا معيارية تعكس التضاد بين الصواب والخطأ، وإما في صورة معايير وقواعد تتجه صوب المضمون فتوجه النصوص وتتحكم في إنتاجها وذلك وفق ثنائية الجودة والرداءة أو التنظيم واللاتنظيم." [1]

إن من مهام السجل النصي تنظيم وضعيات القارئ بالنسبة إلى النص وبالتالي بالنسبة إلى الفضاءات والأنساق المرجعية المبثوثة داخله وهكذا يقوم السجل بعملية تنظيم البنى الدلالية التي يجب إعطاؤها أكبر قدر ممكن من المردودية أثناء قراءة النص ، فالأمر لا يتعلق بتكميل هذه البنى بقدر ما يتعلق بتفعيلها وإعطائها أكبر قدر من التدليل ، وبالتالي من المردودية الدلالية هذه المردودية سوف تبقى مشروطة بمعرفة القارئ وكفاءته . وإذا كان القارئ هو الذي يحدد توافق عناصر السجل النصي فهذا لا يعني أن هذا النسق ، والمعنى الناجم عنه سوف يكون اعتباطيا لأنه يبقى مشروط دائما بتفعيل البنيات النصية الممنوحة والاستراتيجيات التي توجه القارئ في كل واحدة من عمليات التحقق الممكنة "[2] ، وهذا ما يقودنا إلى ولوج مجال فاعلية الاستراتجيات النصية ، فما هو مفهومها وما علاقتها بعناصر السجل النصي ؟

4- **الاستراتيجيات النصية :**

وتعني عدد من الإجراءات أو القواعد التي تؤدي إلى تحقيق تواصل ناجح بين كل من المرسل والمرسل إليه ، ولذلك فالنص – طبقا لما يراه " إيزر " "يقوم بتنظيم نوع من الإستراتيجية التي من بين وظائفها الوصل بين عناصر السجل والعمل على إقامة علاقة بين السياق المرجعي والمتلقي "[3] ، إذن فالاستراتيجيات النصية " عبارة عن توجيهات عملياتية تقدم للقارئ سلسلة من الإمكانات التأليفية التي ينبغي عليه الاعتماد عليها حين ممارسة فعل القراءة ، وتبدو أهمية الاستراتيجيات كلما حاولنا تلخيص قصة أو عمل أدبي حيث نعمل على هدم معمار النص

[1] – حميد سمير : النص وتفاعل المتلقي ، ص38.
[2] – ينظر، شرفي عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص200.
[3] – عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص130.

وخلخلته فيضيع منه جزء معين نتيجة لإحداث نوع من الفوضى على نسق النص وكذا التنظيم الاستراتيجي الرابط بين عناصر سجله ."[1]

إلا أنه لا يجب أن تفهم الاستراتيجيات كتنظيم تام مكتف بذاته لأنه في هذه الحالة لن يعود للقارئ دور تنظيمي ، كما لا يجب اعتبارها كتقنيات سرد تقليدية أو أساليب بلاغية لأن هذه الاعتبارات تعتبر من وجهة نظر " إيزر " ليست إلا ظواهر سطحية للنص ، إذ أن الاستراتيجيات تعني لدى " إيزر " ذلك البناء الكامن تحت التقنيات المصطنعة ، والذي يسمح لتلك التقنيات أن يكون لها تأثير ."[2]

ولكي يبيّن " إيزر " عملية اشتغال هذه الاستراتيجيات حدد لها بنيتين أساسيتين هما : بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية وبنية الموضوع والأفق ، الأولى مسؤولة عن تنظيم علاقة النص بأفق المرجعي ؛ أي بمحيطه الخارجي الأدبي والاجتماعي والثانية تعمل على تنظم " العلاقات الداخلية " للنص ؛ أي أنها تتحكم في نوعية العلاقات الممكنة بين عناصر النص التي يدعى القارئ إلى تحقيقها من أجل بناء الموضوع الجمالي الذي يقصد إليه النص ."[3]

4-1/ الواجهة الأمامية / الواجهة الخلفية :

تثار الواجهة الخلفية أو السياق المرجعي بمجرد انتقاء عنصر معين ، أدبي أو غير أدبي من عناصر السجل النصي ، غير أن انتقاله على الواجهة الأمامية يفقده دلالاته ووظائفه التي كان يؤديها داخل سياقه الأصلي ، ويمنحه دلالات ووظائف جديدة داخل السياق الجديد وبهذه الكيفية تخلق عناصر السجل النصي علاقة معينة بين الواجهة الخلفية والواجهة الأمامية "[4] ، ولكن النص لا يحدد الواجهة الخلفية المثارة بكيفية نهائية لأن امتدادها واتساعها يتعلقان دائما بالكفاءة المعرفية التي يمتلكها القارئ وما دامت الواجهة الأمامية هي التي تثير الواجهة الخلفية لدى القارئ فإنه على ضوء هذه الأخيرة سوف تتحدد القيمة الدلالية والوظيفية الجديدة التي اكتسبتها العناصر المنتقاة في السياق الجديد ، وبتقدم القراءة وتطور هذه العلاقة ، فإن الواجهتين معا يمكنهما أن تتحولا ، فالقارئ يقيم علاقة دلالية أولية معينة بين الواجهتين ، ومهما كانت طبيعة

---

[1] – محمد خير البقاعي : بحوث في القراءة والتلقي ، ص40.
[2] – روبرت سي هول : نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – ، ص107.
[3] – شرفي عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص202.
[4] – المرجع نفسه، ص204.

ونوعية هذه العلاقة ، فإن العنصر اللاحق من السجل النصي سوف يؤثر بالضرورة على الشكل الدلالي الذي منحه لحد الآن للواجهة الأمامية . وهكذا يفرض النص على القارئ بفضل استراتيجياته الخاصة * أن يغير باستمرار شكل الواجهتين وكذا العلاقة الدلالية التي أقامها بينهما إلى أن ينتهي إلى بناء الموضوع الجمالي . "[1]

وهكذا يتضح لنا أن انفصال الواجهة الأمامية عن الواجهة الخلفية وتبادلهما الإضاءة يشكل الشرط الأساسي لعملية التلقي والإدراك وان العلاقة بين الواجهتين باعتبارها بنية أساسية للاستراتيجيات النصية " تنتج توترا يوجه سلسلة من الأعمال المختلفة والتفاعلات وذلك يتم تقريره بانبثاق الهدف الجمالي للموضوع. "[2]

4-2/ بنية الموضوع / الأفق :

يقدم النص الأدبي رؤية منظورية للعالم ، وما النص سوى تركيبة مكونة من منظورات متنوعة ترسم رؤية للعالم ، وتسهل بلوغ ذلك الشيء الذي ينبغي على القارئ تصوره ، وأحسن مثال على هذا هو الرواية ؛ التي هي عبارة عن نسق من المنظورات المصممة كي تنقل الخاصية الفردية لرؤية المؤلف ،وحسب اعتقاد " إيزر " فإنها تحوي أربعه منظورات رئيسية وهي : منظور السارد ، منظور الشخصيات ، منظور الحبكة ، منظور القارئ التخيلي " وعلى الرغم من أن هذه المنظورات تتفاوت درجة أهميتها ، إلا أنه لا يمكن لأي منظور بمفرده أن يكوّن معنى النص ،لأن معناه موزع بينها . وما يمكن أن تفعله هذه المنظورات هو توفير الخطوط العريضة الموجهة النابعة من نقط انطلاق مختلفة كالراوي أو البطل أو شخصية من شخصيات العمل الفني ...الخ ويتوارى بعضها وراء البعض باستمرار إلا أنها مصممة للالتقاء في موضع عام ، ونسمي موقع الالتقاء هذا معنى النص."[3]

وهكذا يبني النص دور قارئه مسبقا ، بواسطة ثلاثة مكونات أساسية وهي : المنظورات المتمثلة في النص ، وزاوية النظر التي انطلاقا منها يربط القارئ بين هذه المنظورات ، ثم المكان الذي تلتقي فيه .

---

* : سبق وأن أشرنا إلى أن الاستراتيجيات هي المسؤولة عن توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السجل على النسيج النصي .

[1] – المرجع السابق ، ص205.

[2] – روبرت سي هول : نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – ، ص107.

[3] – فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ، ص31.

وانطلاقا من هذا النموذج يتبين أن دور القارئ ليس مطابقا لدور القارئ التخييلي المرسوم في النص . وما النص إلا جزء واحد مكوّن لدور القارئ ، بواسطته يتسنى للمؤلف عرض استعدادات قارئ مفترض ما للتفاعل مع بقية المنظورات النصية ."[1]

ولكن المعنى ليس معطى جاهز يقدمه النص ببساطة ، وإنما ينشأ من خلال نشاط القارئ وانطلاقا من مجهوداته الذهنية المتنوعة يمكن له أن يقوم بعملية إنتاج المعنى الجمالي الذي لا يظهر إلى الوجود إلا عندما ينتهي القارئ من قراءة العمل من بدايته وحتى نهايته ولوصف هذه العملية يستخدم " إيزر " مفهوما غاية في الأهمية هو " وجهة النظر الجوالة " فماذا يعني هذا المفهوم ؟ وما هي وظيفته داخل النص ؟

4-3/ وجهة النظر الجوالة :

يعتبر من المفاهيم النقدية الإجرائية المهمة التي وظفها " إيزر " ضمن نظريته ويعني أن هنالك وجهة نظر متحركة تتجول داخل النص أو بين منظوراته المختلفة إذ يعتقد " إيزر " أننا دائما نقف خارج الموضوع المعطى في حين أننا نحتل موقعا داخل النص." [2] وبالتالي فالعلاقة بين النص والقارئ تؤسسها وجهة نظر متجولة هي المسؤولة عن نقل القارئ من الموضوع إلى الأفق أو من الأفق إلى الموضوع ومن البنيات الظاهرة وصولا إلى البنيات الخفية التي تشكل بنيات الغياب في النص .

غير أن هذا التجول لا يكون للتمتع فحسب ، بل هو نشاط قصدي واع يقوم به القارئ من خلال عمليتي الهدم والبناء و تحويل الموضوعات لأن المؤلف – كما رأينا عند حديثنا عن السجل النصي – يقوم بانتقاء الموضوعات وينتزعها من سياقها التداولي ثم يقوم بعملية تحطيم الإطار المرجعي الأصلي لهذه الموضوعات ، لتتناسب مع مرجعية جديدة خاصة بالنص يبينها المؤلف ولهذا يجب على القارئ أن يقوم بمجموعة إسقاطات يعدلها باستمرار ليقضي على اللاتماثل بينه وبين النص ، من خلال الجمل التي تكوّن البنية التركيبية ، " فالجمل تترابط بشتى الطرق لتشكل وحدات دلالية من مستوى عال ، وهذه الوحدات تظهر بنيات متنوعة جدا ؛ ومن هذه البنيات

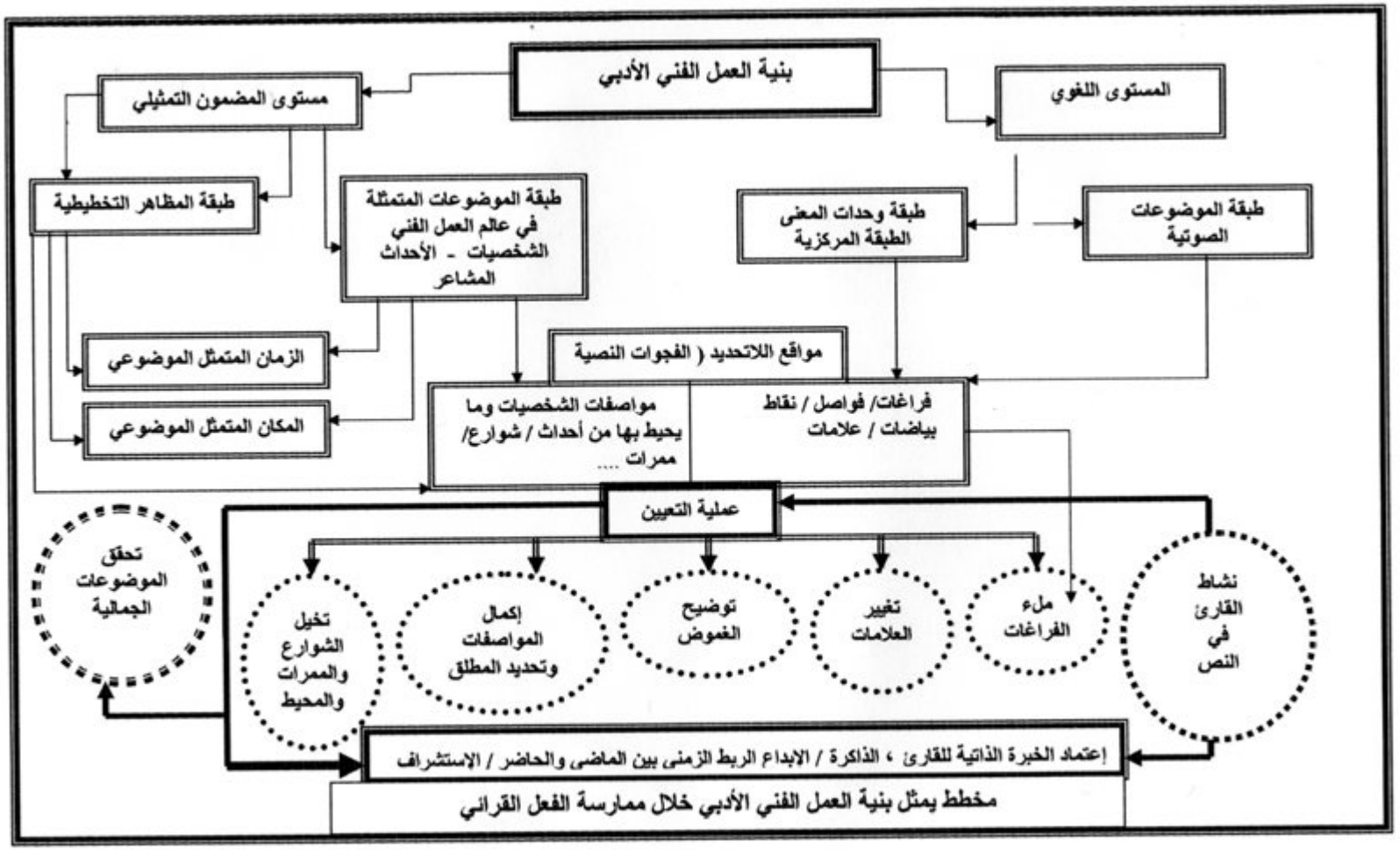
[1] – المرجع السابق، ص32
[2] – المرجع نفسه، ص57.

تتشكل كينونات مثل القصة والرواية والمحادثة والمسرحية ..."[1] ، وعندما يباشر المتلقي عملية قراءة النص ، فإنه سيجد نفسه أمام الكلمات التي تشكل جملا ، هذه الجمل تكوّن عنده موضوعا معينا ، سرعان ما يتغير هذا الموضوع عند قراءته للجملة الموالية ، فيكوّن موضوعا جديدا يمتزج فيه الموضوع الأول والموضوع الجديد الذي نشأ من الجملة الثانية ، فيهدم ما بناه ليعيد البناء مرة أخرى مسترجعا ما يدخره في ذاكرته الخاصة ومتنبئا بما سيرسمه له النص من آفاق جديدة من خلال الجمل ، وهذه العملية يطلق عليها " إيزر " " الاسترجاع " و " التنبؤ " ، في حين يترجمها كل من " حميد الحمداني و الجلالي الكدية " بـ "المنظور الجملي " وذلك في كتاب" فعل القراءة . "[2]

غير أن عملية بناء المعنى الجمالي و إدراكه من طرف المتلقي ،تبقى عملية معقدة ومتشابكة وذلك لكثرة النشاطات التي تمارسها الذات القارئة لحظة التقائها الاختياري مع النص الأدبي . ونظرية التأثير الألمانية تعتبر من أهم وأبرز النظريات التي قدمت وصفا موضوعيا ، شمل عرضا مفصلا لأهم الإجراءات التي يستعين بها القارئ من أجل تحقيق متعته القرائية . المرتبطة بالبعد الجمالي الذي يوظفه النص من أجل التأثير في المتلقي. وفي نهاية هذا الفصل النظري حاولت حوصلة المفاهيم وكذا الإجراءات المتعلقة بالنظرية ضمن مخطط توضيحي [3]، وذلك لاعتقادي بأنه كفيل بوصف القراءة الفينومينولوجية ، وكذا إظهار القنوات التي يسلكها القارئ لتحقيق هدفه المنشود.

---

[1] – المرجع السابق، ص58.
[2] – المرجع نفسه ، ص58.
[3] - تم أخذ المخطط عن : حفيظة زين : قصيدة " بلقيس " لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي إشراف : د/ بشير إبرير (مرجع سابق) ، ص100



مخطط يمثل بنية العمل الفني الأدبي خلال ممارسة الفعل القرائي

الفصل الثالث : إستراتيجيات تلقي نص مسرحية

" النخلة وسلطان المدينة "

أولا : تقديم المدونة :

ثانيا : تلخيص أحداث المسرحية .

ثالثا : تحليل المدونة على ضوء "نظرية جمالية التلقي والتأثير"

1- استحضار السياق الثقافي والتاريخي للنص

1-1/ استحضار السياق

1-2/ قراءة (الغلاف / النص)

أ/ الدلالة اللغوية

ب/ الدلالة الرمزية

2- مواقع " اللاتحديد " وتنشيط تفاعل القارئ

2-1/ قراءة (العنوان / السند البصري)

2-2/ المنظورات النصية

3- إستراتيجية التناص

4- بناء الموضوع الجمالي

أولا : تقـديم المـدونـة:

(غلاف المدونة)

تتكون المسرحية من خمسة عشرة لوحة. مرتبة ترتيبا تصاعديا ؛ أي من اللوحة الأولى إلى غاية اللوحة الخامسة عشرة . ولكل لوحة عنوانا يلخص مجريات أحداثها ، وغالبا ما تبدأ بوصف يليه مباشرة حوار بين الشخصيات .

- **شخصيات المسرحية** : تضم المسرحية اثنتا عشرة شخصية وهي :

الشيخ : زعيم المدينة متقدم في السن يميل إلى الطول والسمرة ذو لحية بيضاء كثة ، قوي البنية .

السيف : شاب قوي طويل شجاع مكلف بشؤون الدفاع عن المدينة .

النخلي : شاب ربع القامة وسيم ، مكلف بالمحافظة على أصالة المدينة وتاريخها .

اللسان : شاب يميل إلى الطول فصيح اللسان ، مكلف بالخطابة .

(السيف والنخلي واللسان ليست أسماء أشخاص ، ولكنها مراتب يتقلدها شباب أكفاء تختارهم المدينة)

السلطان : ابن الشيخ وخليفته كما جرى العرف ، عاش متغربا وعاد إلى المدينة قبل موت الشيخ بأشهر . خلف أباه بعد موته .

القائد : قائد السلطان ، كان مغمورا وقت الشيخ .

الدرويش : إنسان زاهد في الدنيا محب للمدينة منشغل بأمورها .

الرسول : مبعوث بني الأشقر للسلطان .

المخبرون : جواسيس السلطان .

شباب وشيوخ من أهل المدينة .

- **أحيـــاز فـــي المـــدينة :**

المدينة : مدينة النخيل ... مدينة كبيرة جدا ... شاسعة سكانها يعدون بالآلاف بهـــا خيـــرات كثيرة تشتهر بواحات النخيل .

بيت الشيخ : بيت بسيط كبيوت أهل المدينة ...واسع... كبير .

النخلة والينبوع : علىٰ ربوة قريبة جدا من بيت الشيخ .

القصر والحديقة : وهما اللذان أقامهما السلطان مكان البيت .

السجن : كهف كبير مظلم ، رطب بارد خال من كل متاع ... محفور في سفح جبل بالمدينـــة ... بابه من حديد... يقف أمامه حارسان غليظان قويان .

ثانيا : تلخيص أحداث المسرحية :

- **اللـــوحة الأولـــى : الأمـــــل**

اجتياح الأعداء لـــ " مدينة النخيل " ، وتمكن أهل المدينة من طردهم ، بعد أن ألحقوا بهـــم خسائر فادحة . في العدّة والعدد ، وها هو كل من " السف " و" النخلي " و" اللسان " رفقة أهل المدينة يسردون وقائع الحرب ، التي قضت على الأخضر واليابس . حتى لم يبق فوق أرضهم شجرة نخيل واحدة ، لهذا فهم يبدون تذمّرهم وغضبهم – على الرغم من انتـــصارهم البـــاهر العظيم الذي حققوه بقيادة كل من " الشيخ ، السيف ، النخلي ، اللسان " – لأن الأعداء قد حققوا جزءا لا يستهان به من مخططاتهم الدنيئة ، والتي من بينها القضاء على أشجار النخيل ، مما سيعرض المدينة إلى أخطار جمة (سياسية ، اقتصادية ، اجتماعية ، بيئية...الخ).

- **اللـــوحة الثـــانية : الجـــــذور**

إلا أن " الشيخ " بفضل حكمته وحنكته . يجد حلا للمشكلة التي تعترض ســـبيلهم ، والتـــي كادت تؤدي إلى اندثار المدينة تحت رمال الصحراء ، فلا يسمع لها خبر ، وتـــصبح نـــسيـــا منسيـــا.

لقد كان " الشيخ " على دراية كافية بمخططات ، ومكائد أعداء المدينة ، لهذا فقد حـــرص على الحفاظ على فسيلة من أشجار النخيل ، إلا أن هذه الفسيلة لن تحيـــا وتنمـــو ، إلا إذا تـــم توفير الماء ، وقد دمّر الأعداء كل مصادر المياه ، ولكن " الشيخ " بفضل خبرتـــه ومعرفتـــه الجيدة بجغرافية المنطقة . تمكّن من العثور على آثار نبع قديم ، فحمل فأسه وشرع في التنقيب باحثا عن الماء في هجير الصحراء ، وكله أمل في أن يجد مراده ، وبفضل سعيه ومثابرته لم يخيب الله أمله ، وينبجس من الينبوع ماءا فوارا ، فيفرح أهل المدينة ، ويشرعون من جديـــد في زرع بذور الحياة بعد أن كانت مدينتهم قاب قوسين أو أدنى من الهلاك .

- **اللـــوحة الثـــالثة : الفئـــــران**

عادت الحياة تدب في أوردة المدينة من جديد ، بفضل حكمة ونباهـــة " الـــشيخ " ، فعمّـــت الأفراح كل ركن من أركانها ، إلا أن هذه الفرحة لم تعمّر طويلا ، فقد عكّر صـــفوها خبـــر

مرض الشيخ ، وها هم سكان المدينة حاسروا الرؤوس ، على ملامح وجوههم تعلو مسحة من الحزن والأسى الشديدين . يؤدون واجب عيادة المريض ، وكلهم أمل في أن يرفع الله عن قائدهم الضعف والوهن ، وأن يرجع إلى سابق عهده أسدا جسورا . تتداعى قلوب الخانعين متقية غضبه وبطشه ، وتنشرح قلوب الأوفياء لفرحته وبهجته .

أما " الشيخ " ومن على فراش المرض . اغتنم الفرصة وراح يبث توجيهاته ، ووصاياه التي أراد حفرها على راحة كل قلب ينبض من أفراد مدينته . لقد كان شغله الشاغل أن يشحذ النفوس ويقوي الهمم ، ويستعطف القلوب وينبه العقول إلى ضرورة المحافظة على ميراث المدينة النفيس ، الذي ضحى من أجله خيرة النساء والرجال ، من أجل أن تبقى راية الأجداد شامخة شموخ النّسر فوق القمّة الشمّاء .

ويموت " الشيخ " بعد أن أخذ عهدا من أهل مدينته. الذين أقسموا له بأغلظ الأيمان على رعاية النخلة والينبوع ، تحت أي ظرف ومهما كانت المصاعب ، لأنهما رمز لأصالة وعراقة وكرامة المدينة.

- **اللوحة الرابعة : الحيرة**

مرّت أيام قلائل على وفاة " الشيخ " ، وها هو ذا ابنه الذي عاد منذ شهور إلى المدينة يحضّر نفسه ليعتلي سدّة الحكم . تماشيا مع أعراف المدينة ، ومنذ البداية باشر في عملية استفزاز الأهالي ، وذلك بتغيير كل الأنظمة والمواثيق التي وضعها أبوه بموافقة أهل المدينة ولأنه وجد معارضة من طرف كل من (السيف ، النخلي ، اللسان) قرّر عزلهم وتجريدهم من الألقاب التي منحهم إياها أهل المدينة ، بل تجرأ على سجنهم ووضعهم ضمن زمرة المجرمين والخارجين عن القانون ، وأخيرا قام بإجبار السكان على مناداته بالسلطان ، بدل الشيخ ، وقام بتحويل المدينة إلى سلطنة ، فما كان على الرعية إلا الانصياع على مضض للأوامر الجديدة والدّهشة والحيرة تملأ وجوههم العابسة الذليلة .

- **اللـــوحة الخـــامسة : الفـــــرس**

أخذ " السلطان " يفكر في حيلة تمكنه من أن يصنع لنفسه ملكا تليدا . يبهر القاصي والداني ولكنه في كل مرة ، كان يصطدم بالإرث الذي تركه والده (النخلة والينبوع) ، وبمدى ارتباط أهل المدينة بهما ، فقد فكّر مرارا في القضاء على هذين الشيئين ، إلا أن تخوفه من انقـــلاب الرعية ضده يمنعه من الإقدام على هذا الفعل .

- **اللـــوحة الســـادسة : الفـــــرج**

أقدم " السلطان " على التحالف مع أعداء المدينة . بعدما أدرك بأنه لن يجـــد مـــن يـــدعم خططه الدنيئة ، والمتمثلة في التمرد على جميع وصايا والده . خصوصا تلك المتعلقة بالنخلة والينبوع ، وقد وجد ترحيبا منقطع النظير من طرف الأعداء . الذين أمدوه بخطط غاية فـــي المكر والدهاء والخبث . تمكنه من القضاء على النّخلة والينبوع وتحقق له مآربه الذاتية الدنيئة والمتمثلة في أن يضع لنفسه ملكا خالدا ، كما اقترح الأعداء عليه مـــصاهرتهم ، وقـــد قبـــل اقتراحهم بكل فخر واعتزاز ، ولكنه طلب منهم أن يمهلوه ، حتى يجد حيلة تمكنه مـــن طـــرد زوجته التي هي من نساء مدينة النخيل ، والتي زادته همّا على همّ ، لأنها كانت إلـــى جانـــب أهل مدينتها .

- **اللـــوحة الســـابعة : الكـــهـــف**

في الكهف (السجن) دخل الأصدقاء الثلاثة (السيف ، النخلي ، اللـــسان) فـــي ســـجال ومشادّة كلامية حامية الوطيس . أسفرت عـــن كشف النوايـــا الخفية لكـــل منهم ، فبينما كان " السيف " و" النخلي " متشبثان بوصايا الشيخ تحت أي ظرف . أبدى " اللسان " تخوفه بل وعدم إيمانه أصلا بأفكار الشيخ ، مما جعل كل من " السيف " و" النخلي " يعربان عن خيبة أملهمـــا فيه ، وبأنهما قد خدعا به طوال هذه المدة .

- **اللـــوحة الثـــامنة : الذكـــــاء**

أصبح " السلطان " مقتنعا، بكل الخطط والحيل والمكائد ، التي اقترحها عليه أصهاره الجدد بل باشر على الفور في تنفيذها ، فها هو ذا يأمر قائده المطيع ، بأن يـــزرع الـــشوك وينـــشر

السوس حول النّخلة ، وأن يقوم بتلويث الينبوع ، ليظهر هو فيما بعد . في صورة السلطان العليم بأمور وشؤون رعيته ، المحافظ على سلامتهم من الأمراض والأوبئة الفتاكة ، ويكون بهذا قد ضرب عصفورين بحجر واحد ، فقد كسب أهل المدينة إلى جانبه ولو إلى حين وأزال الحواجز التي تمنعه من تحقيق طموحاته .

- **اللوحة التاسعة : الرأس**

في الكهف (السجن) يدخل كل من " السيف " و" النخلي " في جدال حول قضية الحق والباطل ، وأيهما سينتصر في النهاية ، وبينما هما كذلك إذ يسمعا صرير باب السجن ، فيظنان بأن " اللسان " قد عاد ، وبأن السلطان لم يستطع التأثير عليه بمكره وخداعه ، ولكن سرعان ما يخيب ظنهما حين يتبيّنا ملامح الشخص المتجه نحوهما .

إنه شاب من خيرة أبناء المدينة في حالة يرثى لها من جراء التعذيب . ينقل هذا الشاب إلى " السيف " و " النخلي " أخبارا غير سارة عن الأوضاع المتردية التي آلت إليها المدينة ، فقد أصبح " اللسان " مستشارا لـ " السلطان " ، كما أن " السلطان " تمكّن من اقتلاع النّخلة وردم الينبوع ، وأمر بأن يقام مكانهما تمثالا من المرمر تخليدا لذكرى " الشيخ " . ليس هذا فقط بل أقدم على مصاهرة أعداء المدينة .

في هذه الأثناء يفتح باب السجن ، ويصدر قرار بخروج النخلي ، وفي أثناء خروجه يلوّح لأصدقائه قائلا : " إذا سمعتم شيئا عن خيانتي فلا تصدقوا ."[1]

- **اللوحة العشرة والحادية عشرة : القوة و الإجهاض**

ظلّ السلطان يخطط للقضاء على كل من (السيف ، النخلي ، اللسان) ، وها هو قد استطاع إغراء " اللسان " ، وضمّه تحت جناحيه ، فماذا سيفعل يا ترى بخصوص كل من " السيف " و" النخلي " ؟

[1] - عز الدين جلاوجي : مسرحية " النخلة وسلطان المدينة ، مطبعة دار هومة ، د ط، دت ص90.

لقد قام بإخراج " النخلي " من السجن ، غير أنه لم يحقق مبتغاه ، فلم يستطع التأثير عليه مثلما فعل مع " اللسان " ، لهذا فقد أخلى سبيله ، وأمر مخبريه بأن يراقبوا كل سكناته وتحركاته .

عاد " النخلي " إلى بيته ، ومكث داخله مدة شهر أو يربوا عن ذلك ، دون أن يكلّم الناس لهذا فقد يئسوا منه ، وانقسمت آراؤهم حوله ، فمنهم من اعتقد بأنه قد خان ، ومنهم من اعتقد بأنه قد يئس ، ومنهم من فضل الحياد .

وفي أحد الأيام ، وبينما كان نفر من أهل المدينة يناقشون الأوضاع المتدهورة التي ألمت بهم من كل حدب وصوب . فاجأهم " النخلي " بحضوره مبديا قلقه وحيرته مواسيا حينا ومعاتبا حينا آخر . إلا أنهم في الأخير استقروا على وجوب إيجاد حل سريع لهذه المشاكل .

وبينما هم كذلك إذ بقائد السلطان يفرّق شملهم ، وما هي إلا لحظات قلائل حتى وصل " السلطان " في موكبه الفاخر رفقة خدمه وحشمه ، واتّهم " النخلي " على مرأى من الناس بالخيانة العظمى . المتمثلة في تآمره مع الأعداء لقتل " الشيخ " ، فدافع " النخلي " ببسالة عن التهم الموجهة إليه ، غير أن الدّليل الذي قدّمه " السلطان " كان دامغا ، لقد تآمر " السلطان " هذه المرة مع " السيف " ، وطلب منه أن يشهد زورا على " النخلي " وقد رضخ " السيف " أخيرا لنزوة " السلطان " ، وتسبب في سجن أغلي أصدقائه .

أما الرّعية فقد اندهشوا لما يحدث أمام أعينهم ، غير أنهم تفرقوا هذه المرة ، وقد تغيّرت بعض قناعاتهم فيما يخص " السلطان " ، خصوصا بعد انضمام " السيف " لجانبه .

- **اللوحة الثانية عشرة : السد**

لقد تحالف كل من " السيف " و " السلطان " أخيرا ، فأمر السلطان بتعينه قائدا على الجند في احتفال رسمي . قام من خلاله بإصدار قرارات فيما يخص جنده ، فقد زوّد مرتباتهم ، كما سمح لهم بالزواج من أية امرأة يختارونها ، سواء كانت من داخل السلطنة أو من خارجها .

بعد تعيين " السيف " قائدا على الجند . أبدى ولاءه وخنوعه لإرادة سيده " السلطان " وباشر في تنفيذ بعض مقرراته المتعلقة بالقضاء على الفوضى السائدة في المدينة ، كملاحقة

الخارجين عن إرادة " السلطان " . وإذلال الرعية لكل المقررات ، لاسيما المتعلقة بدفع الضرائب ، وذلك من أجل بناء قصر فخم يبرز وجاهة ومكانة السلطنة أمام جيرانها .

وهذا ما جعل السلطان يبدو في الآونة الأخيرة ، مرتاحا لما يقوم به كل من مستشاره " اللسان " وقائد جنده " السيف " ، لهذا فقد فضل الانغماس في حياة اللهو والترف حتى النّخاع فأصبح قصره مرتعا للرّقص والغناء والفجور بكل أنواعه .

- **اللوحة الثالثة عشرة : النملة**

انغمس " السلطان " في حياة اللهو والترف والمجون ، وترك شؤون الرعية إلى كل من مستشاره وقائد جنده .

أما المدينة ، فقد أصبحت تعيش أحلك وأصعب الظروف ، خصوصا بعدما ضاعف السلطان من قيمة الضرائب لبناء قصر فخم يليق بمقامه العالي ، وما زاد الأمور تعقيدا هو الظّلم الذي أصبح يمارس ليل نهارا ، فغدت المدينة بذلك تعيش على شفى جرف هار . مما سينذر بانفجار عنيف ظلت المدينة تترقبه منذ فترة طويلة .

- **اللوحة الرابعة عشرة : اليأس**

أصبحت أحوال الرّعية تسير من سيئ إلى أسوء ، لاسيما بعدما اقتنعوا بأن كلّ السبل قد أغلقت في وجوههم ، وذلك بعدما عاينوا خيانة كل من " السيف " و" اللسان " ، ولا بد أن " النخلي " سيخون هو الآخر، أو يبقى صامتا إلى الأبد . كل شيء أصبح وارد الحدوث .

لقد غدا ظلم وجور وجبروت " السلطان " . كابوسا يطاردهم أينما حلّوا ، لهذا فقد أصبحوا شبه مقتنعين بأن اللّعنة قد حلت بدارهم ، ولا مناص لهم سوى الصبر، والتشبث بخيوط الأمل حتى ولو كانت واهية .

- **اللوحة الخامسة عشرة : المحاكمة**

طلب " السلطان " من قائد جنده أن يعلن في الناس ، بأن يتجمعوا أمام قصره الفخم لكي يطلعهم عن بعض المستجدات ، التي من بينها محاسبة الخارجين عن القانون الذي سطره لهم لكي يكونوا عبرة لمن تسوّل له نفسه الخروج عن إرادته ، وهاهم منذ الصباح الباكر يتوافدون

إلى باحة القصر ، ليشهدوا محاكمة السلطان لأعدائه ، وعلى وجوههم العباسة مسحة من الحزن الممزوج بالألم والحسرة . يتهامسون فيما بينهم لاعنين حظهم العاثر الذي أوصلهم إلى ما هم فيه من الخزي والذّل والهوان .

يخرج " السلطان " محاطا بحاشيته ورجاله المخلصين ، ومن بينهم " السيف "و" اللسان " اللّذان يتفننان في خدمة وطاعة سيدهما .

ويباشر " السلطان " في إلقاء خطبه . التي كان من بين بنودها الحكم بالشنق على مجموعة الكلاب المسعورة كما وصفهم ، ومن بينهم " النخلي " الذي كان مقيدا في سلاسل من حديد .

إلا أن بعضا من شباب المدينة المخلصين أبدوا استنكارهم لما يحدث ، فما كان من"السلطان" إلا أن يزمجر آمرا جنده بإلحاق كل مستنكر بزمرة المحكوم عليهم ، ليأمر قائد جنده " السيف " بأن يقطع رؤوسهم ويعلقها وسط السلطنة .

في هذه الأثناء يتقدّم " السيف " خطوات إلى الأمام .. حتى يقف بين المساجين و" السلطان " ، ثم يمد يده ويصفع السلطان حتى يكاد يسقط ، ثم يصفع اللسان فتهزّ الدّهشة الجميع فتقع فوضى ويغرق بعضهم في الضحك .

ليمدّ " السيف " صوته مخاطبا الجميع قائلا : " إن الحديد بالحديد يفلح .. ولقد تأكدت وأنا بالسجن . أن قوّة الظلم لابد لها من قوة أشدّ منها وأكبر، فلجأت إلى المراوغة ، وإنّي على يقين بأنّي قد ظلمت بعضكم فاعذروني وسامحوني (يزيل الحبل عن المساجين) "[1]

وكهذا بفضل حنكة وذكاء وصبر " السيف " . استطاع أن يحافظ على المدينة ، وأن يرجع الحقوق إلى أصحابها الأصليين ، ولكنه للأسف الشديد لم يستطع المحافظة على معالم المدينة (النخلة والينبوع) فهل يمكن أن تحيا المدينة من دون نخلتها السامقة ؟

إن " الدرويش " لا يمكن أن يرى مدينته من دون نخيل ، لهذا فقد حسب حسابا لهذه اللحظة ، فقبل أن يقدم " السلطان " على اقتلاع النّخلة . اقتطع منها فسيلة وزرعها بقمة الجبل وسهر على حمايتها ورعايتها ، وبعد أن تأكد من أن زمان " السلطان " قد أفل نجمه . عاد إلى

[1] ـ عز الدين جلاوجي : مسرحية " النخلة وسلطان المدينة ، ص127.

المدينة ليسلم الأمانة إلى أهله وذويه ، الذين لم يصدقوا صنيعه ، لأنهم كلهم كانوا يعتقدون بأنه مجنون يعيش في عالم غير عالمهم .

وبهذا ينتهي هذا المتن على وقع صوت " الدرويش " الذي أخذ يردد قائلا : " انتشروا في الأرض ..ازرعوا فيها النّخيل .. أنا يا أحبتي غرستها في القلب منذ الزّمن الطويل .. هناك يا أحبتي (يشير إلى قمة الجبل) عند الرجال العليين ..ويندفع الدرويش إلى قمة الجبل .. تودعه عيون الجميع وقد اندفعوا عائدين إلى المدينة في صمت .) [1]

[1] - المصدر السابق ، ص131.

ثالثا : تحليـــل المـــدونة علـــى ضوء نظرية جمالية التلقي والتأثير :

1- استحضـــار السيـــاق الثقـــافي والتـــاريخي للنـــص :

تؤكد نظرية القراءة على المشاركة الفعالة في بناء المعنى فـــ " إيزر " " يعتقـــد أن الـــشيء الأساسي في أي عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه ... " [1] وتلقي النص الأدبـــي جهـــد ينفقه القارئ إذا أراد أن يضفر بأكبر قسط من الفهم والمتعة الجمالية ، إذ يجب على القارئ استحضار جملة من النقاط قبل القراءة لعل من أبرزها السياق الذي ولد في رحمـــه الـــنص فكيف يستحضر القارئ السياق ؟ وما هي الخطوات الواجب إتباعها لبلوغ هذه الغـــاية ؟

1-1/ استحضـــار السيـــاق :

القارئ الذي يستحضر هذا الإطار يكون على بينة من النسق الذي يفرضه النص، فيوجـــه النشاط القرائي نحو أهداف ومرامي معينة ، فإذا غاب هذا السياق أضـــحت مقـــاطع الـــنص القصصية أو الحوارية المدرجة فيه غير واضحة الدلالة ، تقطعها القراءة فقط لتجنـــي منهـــا الخبر ،لكنها لا تستنفذ العنصر المقطعي في تركيبة النص الكلية .

هذا الفهم يحيلنا على الذي يتأمل لوحة فنية فيقبل على العناصر يتملاها من غير أن يكلف نفسه عناء استقطاب مجال الرؤية الإستشرافية ، التي تقدم له اللوحة الفنية فيقبل على مجموعها الفني ، إنه يتلقى العنصر بعيدا عن السياق الهندسي الذي يكتنفه ، غريبا عن التركيبـــة التـــي يشكل فيها طرفا حيويا للدلالة العامة .

والفن يعلمنا أن أمثل طريقة لتلقي اللوحة الفنية ، هو التدرج نحوها مـــن مـــسافة تكفـــل للمشاهد التقاطها في كليتها أولا ، وتشرب أبعادها ، والتأكد من حدود إطارها المنظم لـــشعث عناصرها فإذا تم للمشاهد هذا القسط من المعرفة ، كان تملي العناصر الجزئية أدعى للتـــولج بعيدا في عالمها الخاص ، لأننا كلما أدركنا قضاياها ، فهي كلام واحد يتعلـــق أولـــه بـــآخره

[1]- فولفغانغ إيزر : فعل القراءة ، ص12.

ويترامى بجملته إلى غرض واحد "[1] ، وأول قضية أتعرض لها هي علاقة (العناصر المشكلة للغلاف للغلاف بالنص)

2-1 قـراءة (الغـلاف /النـص) :

لكي يكون تحليلنا لغلاف هذه المسرحية تحليلا يتصف بالشمولية ، والدقة المرتبطة بمنهجية الطرح . لابد من تحديد دلالة العناصر المشكلة للغلاف ، والتي لابد للمتلقي أن يدرك بعضها أو كلها تبعا لرصيده ، أو مخزونه الثقافي والمعرفي .

يتكون غلاف هذا المتن المسرحي من :

- صورة فوتوغرافية لمكان واقعي ، والصورة كما هو معـروف ؛ عبـارة عـن أشـكال وخطوط ومجسمات ذات ألوان محددة تعطيها طابعا مميزا . تجعل المتلقي يمارس نوع مـن التأويل ، الذي لا يخرج عن الإطار المحدد لها .

- وأشكال عبارة عن حروف تكوّن عنوان هذا النـص ، والشيء المـلاحظ أن هذا العنوان (النخلة وسلطان المدينة) يتوسط السند البصري ، كما أنه مكتوب بحروف بارزة واضـحة ذات لون أبيض . يجعل الناظر يشعر بنوع من التناسق ، والانسجام بـين لـون الـصورة الفوتوغرافية الذي يميل إلى القتامة ، ولون العنوان الأبيض الناصع .

أسفل الصورة كتبت عبارة (نص مسرحي) . أما اسم المؤلف فنجده يحلّق- إن صح التعبير- في سماء الصورة .

فهل لهذه العناصر المشكلة للغلاف دلالة معينة . تمكّن القارئ من ممارسة فعـل تـأويلي يجعله إما أن يقبل على قراءة النص ، أو يدبر عن ممارسة القراءة أصلا ؟

[1] - ينظر، حبيب مونسي : قراءة السرد القرآني النص والقارئ ، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة سـيدي بلعبـاس الجزائـر عدد : 03 أبريل 2004م ، ص38.

إن الأشياء التي تؤسس هذا (المكان / الصورة) ، لا يمكن أن تكون دون معنى ، لذلك فإن المتلقي يباشر نوعا من التأويل الذي قد يمكنه من ملامسة أفق النص ، ولو من بعيد ، وربما أول الأشياء التي تحرض القارئ على ممارسة فعل التأويل هو : " **النخلة** " لكونها تحمل دلالات كثيرة ومتنوعة ، وذلك راجع لأهميتها البارزة في الفكر العربي والإسلامي على حدّ السواء ، وكما هو معروف فإن هذه الشجرة من أهم العناصر المشكلة للبيئة العربية ، لهذا فقد استخدمها الإنسان العربي في أمور عدّة تتعلق بحياته اليومية .

فمن جذوعها وسعفها قام ببناء مسكنه ، كما أنجز منها بعضا من مقتنياته وتحفه ، وفي كنف ظلها أنشد أروع قصائده ، كما اتّخذ من ثمرها غذاء و دواء له ولعياله ، لهذا فلا نعجب من كون العرب في جاهليتهم جعلوا النخلة إلها لهم .

ففي " نجران " " عبدوا نخلة طويلة كانوا يحتفلون بها كلّ عام ."[1]

كما ارتبطت قيمة " النخيل " عند العربي ، بخلفية دينية وتاريخية ، ففي القرآن الكريم ذكر النّخيل أكثر من عشرين مرة."[2]

فقد ذكر مثلا في سورة مريم عندما استظلت العذراء يوم جاءها المخاض تحت جذع النخلة فقالت :" يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا ، فناداها من تحتها ، ألا تحزني قد جعل ربّك تحتك سريا ، وهزّي إليك بجذع النّخلة تساقط عليك رطبا جنيا."[3]

وكان جذع النخلة يابسا فاخضرت بقدرة الله وأعطت ثمرا دون تلقيح . هذه المعجزة القرآنية أعطت للنّخلة احتراما بالغا عند المسلمين والعرب ، وأصبحت رمزا شائعا . كيف لا والخالق خصها بكل هذا التقدير ؟

---

[1] – أكرم قانوص : التصوير الشعبي العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت العدد : 203 ، نوفمبر 1995م ، ص86.

[2] – ورد ذكره في : سورة البقرة ، الآية 266 / سورة الأنعام ، الآية98/ سورة الرعد ، الآية 04 / سورة النحل ، الآية 10-11 وسورة الإسراء ، الآية 90- 91 / سورة الكهف ، الآية 31 / سورة طه ، الآيتين 70-71 / سورة المومنون الآيتين 18- 19 / سورة الشعراء ، الآيات147- 148 / سورة يس ، الآيات 33-34-35 / سورة ق ، الآية 09 / / سورة القمر، الآيتين 19-20

[3] – القرآن الكريم : سورة مريم / الآيتان 23 و25.

نضيف أنه روي عن الرسول سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم أنه قال : " أكرموا عمّاتكم النخل " قال القزويني : " إنما سماها عمّاتنا ، لأنها خلقت من فضلة طينة آدم"[1] ، وهذه الأهمية هي التي جعلت الشعراء يحتفون بذكرها في قصائدهم وذلك لأنها محملة بطاقة دلالية كبيرة. وأقرب مثال نسوقه هنا . على سبيل الذكر لا الحصر رائعة بدر شاكر السياب " أنشودة المطر " التي ذاع صيتها بين الشعراء والنقاد والقراء :

عيناك غابتا نخيل ساعة السّحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

يصرح " فاروق شوشة " بأن الصورة الشعرية التي استهل بها السياب " أنشودة المطر" جديدة ومفاجئة ، وفي الوقت نفسه عميقة الارتباط ببيئة السياب الأولى ، ومخزون دلالاتها في وجدانه " فالنخيل " ميراث حضاري وشعري في ذاكرة السياب ، ورمز للعراق الذي يحمله في أعماقه حيث ارتحل أو اغترب (...) "[2]

فالنخيل إذن غالبا ما يكون رمزا للخصب والنماء ، كما أنه يعبر عن البعد الحضاري الثقافي والتاريخي للأمة العربية ، والمتن المسرحي الذي بين أيدينا يوظف الطاقة الدلالية التي تحملها هذه اللفظة ، وذلك من خلال تصعيد الصراع الدرامي بين القوى المتناقضة ، وجعل علّة نشوب هذا الصراع. يقوم في أساسه حول " النخيل "، فهو رمز للأصالة والعزة والكبرياء فالمدينة من دونه تصبح مهددة في وجودها ، لهذا فأن اسمها يرتبط به دوما ، وهذا ما تصرح به شخصيات المسرحية :

" **السيف** : أرضنا طيبة لا تنبت إلا طيبا .

[1] – أكرم قانوص : التصوير الشعبي العربي ، ص87 ، نقلا عن : حسن الباش : المعتقدات الشعبية في التراث العربي ، دار الجليل د ط ، د ت ، ص335.

[2] – فاروق شوشة : جمال العربية ، كتاب العربي (52) ، 15 أفريل 2003م ، ص93.

الشيخ : صدقت...وأول الطيبات النخيل . ألم يسمي أجدادنا مدينتنا مدينة النخيل ؟ إنها الشجرة التي تخيف الأعداء"[1] ، من خلال هذا الحوار. يدرك القارئ العلاقة التكاملية التي تربط المدينة بالنخلة .

أما فيما يخص أشكال الحروف ذات اللون الأبيض ، التي تكون العنوان المتوسط للسند البصري فإنها بالنسبة للقارئ ذات دلالتين : دلالة لغوية ودلالة رمزية .

أ/ الدلالة اللغوية : إن المتأمل للعنوان يجده عبارة عن " مركب اسمي " . يتكون من مسند ومسند إليه والمركب الاسمي غير المركب الفعلي ، فإذا كان هذا الأخير يدل على التحول والتغير والتبدّل ،فإن المركب الاسمي على العكس من ذلك تماما ، إذ أنه يدل على الديمومة والثبات .

هذا الفهم البسيط يقود القارئ لتكوين اعتقاد مبدئي بشأن النص ، والمتمثل في أن نص المسرحية . سيركز على الثوابت بدلا من المتغيرات .

ب/ الدلالة الرمزية : من خلال هذه الدلالة . سيصل القارئ إلى تكوين قراءة تأويلية ، تستعين بالألوان فالعنوان الأبيض الناصع ، وشجرة النخيل الخضراء ، ودماء الشهداء . كلها تسهم في كشف الوطن الذي يحوي هذه المدينة التي تقبع في الصحراء .

أما في ما يخص اسم المؤلف الذي يحلق في سماء هذه (الصورة / المكان) ، فأنه إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أن " عز الدين جلاوجي " مثال الكاتب الملتزم بقضايا أمته وشعبه . إذ أنه لا يقف موقف المتفرج على القضايا المصيرية التي تحكم بلاده ، وإنما يسهم في تشكيل الصورة التي يراها مناسبة . بل ويلج فضاء تلك (الصورة / المكان) ملتحما بسماء المدينة ومعانقا نخلتها الباسقة الظليلة .

2- مواقع " اللاتحديد " وتنشيط تفاعل القارئ :

إن استراتيجيه " **مواقع اللاتحديد** " لها أهمية بالغة في نظرية " القراءة وجماليات التلقي والتأثير " وبخاصة عند " انغاردن " و " إيزر " ، فهي تصف وتحلل النشاط الذي يقوم

[1] - عز الدين جلاوجي : النخلة وسلطان المدينة ، ص11.

به القارئ أثناء مباشرة عملية القراءة . حيث يعتبرها " إيزر " السبب في إنجاح العمل الأدبي " إن الفجوات تتيح للقارئ الفرصة ليبني جسوره الخاصة . رابطا بين المظاهر المختلفة للموضوع...إن الفجوات النصية لا يمكن أن تكون عيبا ، على العكس إنها عنصر أساسي للاستجابة الجمالية."[1]

ومن خلال " **مواقع اللاتحديد** " ، أو كما يطلق عليها " إيزر " اسم " **الفجوات النصية** " سأحاول تطبيق هذه الإستراتيجية على نص مسرحية " **النخلة وسلطان المدينة** " لعز الدين جلاوجي ، لأعاين آلية حضور القارئ على مستوى عملية القراءة ، ومدى فاعليتها – مواقع اللاتحديد – في نمو حركة القراءة ، وسأعتمد في هذه الدراسة لـ " **مواقع اللاتحديد** " على تقسيم " رولف " (Rolof Klocpper) لأنواع اللاتحديد في كتاب " بحوث في القراءة والتلقي " ، حيث قسمها إلى خمسة أنواع كما يلي[2] :

1)– شكل من اللاتحديد هو على الأرجح اتفاقي : يفضي إلى ما لا يشير إليه النص، بسبب ما يعانيه من نقص في الملائمة .

2)- كل فضاء أو " نقطة نصية " يشعر فيه القارئ ، بسبب مهما كان ببعض الخلل.

3)- كل فضاء أو " نقطة نصية " من شأنها تفعيل مشاركة القارئ .

4)– كل فضاء أو " نقطة نصية " حيث يتعثر القارئ بدلالات متناقضة .

5)– كل فضاء أو " نقطة نصية " تتدرج في أفق مرجع مكثف ، إلى حد أن القارئ ليس بوسعه أن يبني بخصوصه دلالة تحافظ على المعنى بكل أشكاله .

---

[1] – ك.م نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة : عيسى علي العاكوب ، ص241.
[2] – فيزناند هالين و آخرون : بحوث في القراءة والتلقي ، ترجمة وتقديم : محمد البقاعي ، ص45.

2-1/ قـراءة (العنـوان / السنـد البصـري) :

تعتبر العلاقة (عنوان / نص) الرسالة الأولى التي يسعى الكاتب إلـى تبليغهـا للقـارئ بهدف إثارة فضوله وتحريضه على قراءة النص"[1] ، فعلى العنوان أن يشوش الأفكار ، وليس يوحدها ، فلا شيء يطمئن المؤلف أكثر من أن يكتشف القراءات التي لم يفكر فيهـا ، والتـي يوحي له بها القراء ، وعليه أن يلتزم الصمت اتجاه تلك القراءات ، وعلى الآخرين أن يناقشوا ذلك بالاعتماد على النص نفسه"[2] ، وفي حال ما حدث نوع من التشويق ، ورغبة في إزاحـة الغموض الذي غالبا ما يكتنف العنوان . يجد القارئ نفسه متورطا في ملء مـا يـسمى بـ " **مواقع اللاتحديد** " أو " **الفجوات النصية** " ، وفي حالة عجزه عن ملء هذه المناطق – وهـذا ما يحدث غالبا عند قراءة العنوان– فإنه يجد نفسه يقبل على قراءة النص ، لإشـباع فـضوله ومتعته القرائية.

نقف في بداية قراءتنا على أول موقع من " **مواقع اللاتحديـد** " هـو العنـوان :(**النخلـة وسلطان المدينة**) هذا اللاتحديد يمكن إدراجه ضمن النوع الثالث : كل فضاء أو نقطة نصية من شأنها تفعيل ، وتحريض القارئ على قراءة النص .

إن من خصائص العنوان الغموض والالتباس المتعمّد من قبل المؤلف ، وذلك مـن أجـل تحفيز القارئ على المشاركة في عملية بناء المعنى ، مـن خـلال طـرح مجموعـة مـن الأسئلة : (ما دلالة النخلة وما علاقتها بالمدينة ؟ أين تقع هذه المدينة ؟ وما اسمها ؟ وما نـوع الأحداث التي وقعت بها ؟ وهل هي حقيقية أم خيالية ؟ ثم هل أحـداث هـذه المـسرحية ذات مضمون تاريخي أم عقائدي إيديولوجي أم اجتماعي ؟ ...) وحبل الأسئلة لا ينقطع غيـر أن القارئ ، لا يمكنه أن يقف على تأويل مقنع يرجح احتمالا بعينه عن سائر الاحتمـالات التـي يتوقعها . حتى يباشر عملية قراءة النص فعليا ، وباختصار فإن القارئ يبق يشعر بنوع مـن النقص ، لا يمكن أن يكمله إلا من خلال قراءة النص من بدايته وحتى نهايته .

---

[1] – رشيد بن مالك : سيميائية العنوان في رواية : " نوار اللوز " لوسني الأعرج ، أعمال وبحوث الملتقى السابع عبد الحميد بن هدوقة للرواية ، وزارة الاتصال والثقافة ، ط6 ، 2003م ، ص133.
[2] – عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية ، ص14.

إن " **اللاتحديد** " يتيح للقارئ حرية واسعة للتدخل في بناء معاني النص . انطلاقا من ذاته وجهة نظره التي تتجاذبها احتمالات عديدة يغذيها (الدين ، التاريخ ، العرف ، التقاليد ...) يجعل هذا " **اللاتحديد** " عندما يباشر القارئ عملية قراءة النص . يسقط بعض الاختيارات والاحتمالات على البنية النصية للمسرحية ، ليعمل على تعيينها " إلا أن هذا التعيين لن يكون نهائيا ، بل يعيش تعينا مؤقتا معرضا للتعديل والتغيير . اعتمادا على آليتي الترقب والتذكر."[1]

وقبل أن أنتقل لمعاينة " **مواقع اللاتحديد** " التي يزخر بها النص . كان لابدّ من الإشارة إلى أن المؤلف قد تعمد أن يرفق بالعنوان المحدد لنصه سندا بصريا (هو عبارة عن صورة لبيوت مبنية من الطين تتخللها أشجار النخيل) * ، وإرفاقه لهذا السند البصري ليس عملا اعتباطيا خاليا من القصدية ، وإنما الهدف منه هو استثارة مخيلة القارئ ، وجعله يلغي بعض الاحتمالات التي يمكن أن يكونها عن المكان المتمثل والزمان المتمثل ، " فالمكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى لا مباليا "[2] ، ولهذا فإن النص يحاول أن يفرض نمطا محددا للمكان المتمثل ، وكذا الزمان المتمثل مستعينا بالصورة ، فالسند البصري لا يعمل من أجل أن يسهل علينا فهم معناه . بل يعمل على خلق إدراك مميز للشيء ، فالصورة تعالج (الشيء / المكان) معالجة تحرك فينا الرغبة في التأويل ، والتوصل إلى دلالات المكان ومعطياته ، وهو ما تذهب إليه الباحثة " دوني " بقولها :

" إن الصورة لا يجب أن تفهم على أنها نسخة مادية ، ولكن على أنها محتوى فكرة . يكون لانتباه فيها مركزا على نوعية حسية بشكل ما . " فالصورة تتفاعل مع المكان ليس على أساس نه معطى مادي مرئي مكون من مرئيات ، التي تقسم إلى مجسمات ومسطحات وخطوط لكن على أساس أنه محتوى لهذا المعطى ، وترسيخ للفكرة التي ينطوي عليها ، فالفكرة ارجة من الكل المكاني الشامل ، ومحملة بخصائصه وملامحه ومعطياته "[3] ومن بين عطيات المكان كما يصرح " غاستون باشلار " احتواؤه على الزمن مكثفا يقول :

---

[1] – فولفغانغ إيزر : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ، ص61..

* : ينظر ، غلاف المدونة المرفق ضمن هذا الفصل ، ص105.

[2] – غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط3 ، 1987 م ص31.

[3]– طاهر عبد مسلم : عبقرية الصورة والمكان – التعبير – التأويل – النقد – ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ط1 2002م ، ص101.

" إن المكان في مقصوراته التي لا حصر لها . يحتوي على الزمن مكثفا "[1] ، واستثمار النص للسند البصري يجبر القارئ ، على كبح جماح بعض التصورات والاحتمالات ، فالمدينة التي يتحدث عنها النص ، هي مدينة صحراوية تحكمها أعراف وتقاليد معينة . تنتمي إلى حقبة زمنية محددة . هذه الحقبة الزمانية التي تحدد موضوع النص . قد تنتمي إلى الزمن الراهن الذي يعيش فيه القارئ ، وقد تنتمي إلى الزمن الماضي . كما أنها قد تكون استشراف للمستقبل. كما أنها قد تتضمن ما هو ماض وحاضر ومستقبل في نفس الوقت ، ولا يمكن إلغاء هذه الاحتمالات ، إلا إذا حدّد القارئ الزمن المتمثل المقصود ، بالاستعانة طابعا بما يتضمنه النص .

ومع ذلك يمكن للقارئ أن يضيف بعض الأشياء للمكان ، كأن يتخيل بأنها مدينة جمليّة تتوسطها واحة ، وبأن سكانها بسطاء يمتهنون مهنا بدائية كالفلاحة ، وتربية الإبل ، والرعي ...الخ ، إلا أن القارئ لا يمكنه في أي حال من الأحوال . أن يخرج عن الإطار العام الذي يحدده السند البصري ، لأنه إن فعل ذلك فقد يؤدي فعله التأويلي إلى إلغاء قصدية النص .

إن السند البصري الذي هو عبارة عن صورة لمكان واقعي . يقودنا إلى تقرير حقيقة مهمّة والمتمثلة في أن القارئ سيعتقد جازما بأن المكان المتمثل هو مكان ذا وجود حقيقي " ، فالعالم المكاني المتمثل لا يسعه أن يكون مستقلا استقلالا ناجزا عن العالم الواقعي بل يتداخلان ويأخذان معناهما من الخزين الثقافي للقارئ. "[2] وبالتالي فإن القارئ سيقبل على قراءة القصة ، وهو مقتنع أو شبه مقتنع بأن الأحداث التي تعرض أمامه هي أحداث واقعية على الرغم من أنها قد تكون من نسج خيال المؤلف ، وما هي سوى تمويه يحاكي الواقع .

إن بناء الموضوع الجمالي يبقى دائما رهين الاحتمالات التي يثيرها القارئ ، والتي قد تتوافق مع قصدية النص ، وقد تختلف عن القصدية التي يريدها ، إلا أنه يكون مدعما بالشرعية باعتباره ناتج عن التحديدات التي يفرضها النص .

يقول:" **إيزر**" على لسان " **انغاردن**" :

---

[1] – غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة : غالب هلسة ، ص39.
[2] – عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية ، ص12.

" إن مواقع اللاتحديد تجعل الموضوع القصدي مفتوحا ، بمعنى تجعله مستحيل الإغلاق وهكذا فإن ملء هذه الفراغات . يقدم عددا كبيرا من التحققات ، ومع ذلك فإن القارئ يميز بين تحققات صحيحة وأخرى خاطئة."[1]

2-2/ المنظورات النصية :

أ- منظور* السارد / النص :

بعد حصري لـ " **مواقع اللاتحديد** " التي شملت العنوان وكذا غلاف المسرحية . أفتح دفتي الكتاب لأسافر عبر النص باحثيا عن مواقع أخرى ، وقبل أن أبحر في أعماق عالم النص صادفت في بداية المقطع السردي الأول . الواقع ضمن اللوحة الأولى المعنونة بـ " **الأمل** " ما كنا أبحث عنه . وهو موقع من " **اللاتحديد** " يمكن إدراجه ضمن النوع الخامس كل فضاء أو " نقطة نصية " تندرج في أفق مرجع مكثف ، إلى حد أن القارئ ليس بوسعه أن يبني بخصوصه دلالة تحافظ على المعنى بكل أشكاله .

وقبل ذلك يجب أن أشير إلى طبيعة السارد أو الراوي الذي أتعامل معه . ضمن هذا المتن المسرحي ، فالسارد -وكما هو معروف- " الذات الفاعلة للتلفظ الذي يمثل عملا من الأعمال فهو الذي يرتب عمليات الوصف ، فيضع وصفا قبل آخر ، على الرغم من تقدم هذا على ذاك في زمن القصة ، والسارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الحكائية ، أو بعينيه هو . دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا ، وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه التحولات أو تلك ، عبر الحوار بين شخصيتين ، أو عن طريق وصف موضوعي"[2] ، ولابد أن أنوّه إلى أن سارد أو راوي متن هذه المسرحية ، هو " راو مفارق لمرويه ؛ أي أنه يقوم بالرواية دون أن تربطه علاقة بما يرويه "[3]، وهذا ما يجعل وقائع

---

[1] - فولفغانغ إيزر : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ، ص103.

* : " المنظور " : هو من المصطلحات المتداولة في السرديات الحديثة ، ويرد بعدة مسميات منها : الرؤية ، وجهة النظر البؤرة التبئير ، وعلى الرغم من وجود بعض الاختلافات فيما بينها ، إلا أنها تدل كلها على الرؤية ، التي لا يمكن حصرها في شخصية أو حدث وإنما يعبر عنها الخطاب الأدبي في عمومه . (ينظر : نور الدين السيد : الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الحديث دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر ، ج2 ، د ط ، د ت ، ص177.)

[2] - سعيد الوكيل : تحليل النص السردي معارج ابن عربي نموذجا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د ط ، 1998م ، ص63.

[3] - المرجع نفسه ، ص64.

وأحداث المسرحية تبدو للمتلقي ، وكأنها حقيقية ، لأنه يسهم في بنائها دون تدخل من قبل السارد الذي هو عبارة عن بنية نصية موجهة أكثر منها بانية .

يقول السارد* :

" في مكان ما في المدينة حيث تظهر آثار الحرب...دخان وخرائب ... وجذوع متهالكة وآلات حرب متناثرة هنا وهنالك ... كان السيف يجلس وعليه لباس المحارب وفوق رأسه خوذة من حديد وفي يده سيفه ينظفه ويمسح عن نصله الدم...بعد لحظات يقبل النخلي من بعيد كان يلبس نفس لباس السيف وعلى وجهه آثار الجراح وذراعه الأيسر مشدود إلى عنقه ، يلحظ السيف فتنفرج أساريره ويبتسم ."[1]

لم يحدد السارد المكان الذي جرت به هذه الحرب ، وإنما صرح بأنها قد وقعت في ناحية من أنحاء المدينة ، وبهذا فهو يترك فسحة للقارئ . ينشط من خلالها مخيلته ليستحضر عدد من الصور الجشتالتية* ، فقد يتخيل القارئ بأن الفضاء الذي وقعت فيه هذه الواقعة فضاء شاسع ومنبسط بحكم أنه يحوي جيشين متصارعين ، وقد يتخيل بأن مكان الحرب مكان ذو تضاريس وعرة كالجبال والهضاب مثلا ، وقد يتصور أن المكان الذي جرت فيه الحرب هو واحات النخيل أو بالقرب منها ، إلا أنه لا يمكنه أن ينتزع من هذا المكان . الأشياء التي تؤسسه باعتباره مكانا للحرب (الحراب ، السيوف ،الخوذ ، القتلى ، النيران ، الدخان ...) كل هذه الصور التي يكونها القارئ . تبقى مختزنة في مخيلته أثناء ممارسته لعملية القراءة حتى يصل إلى مرحلة ترجيح احتمال واحد ، هذا الاحتمال يدعمه النص ، فعندما يقول: " النخلي " مجيبا " السيف " :

" لقد حرّق الأعداء كل أشجار النخيل ليقضوا علينا ، وأعتقد أن ليس في مدينتنا على شساعتها نخلة واحدة."[2]

---

* : تجدر الإشارة إلى أن السارد أو الراوي في الدراما يكون محايدا بحيث يجعل الشخصيات تظهر وكأنها تعبر بتلقائية عن نفسها كما هو الشأن في هذه المسرحية (ينظر ، حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط3 ، 2000م ، ص14.)

[1] ـ عز الدين جلاّوجي : مسرحية " النخلة وسلطان المدينة " ، ص05

* : هي الصور التي يتخيلها القارئ ، عن طريق الاستعانة بسنن وعلامات النص .

[2] المصدر نفسه ، ص : 11.

يدرك القارئ بأن مكان الحرب قد جرى بواحات النخيل ، أو بالقرب منها وبأن علة الصراع هو " النخيل " ، وبأن النص الذي يقرؤه ، لا يخرج عن النصوص المسرحية الكلاسيكية التي يتم فيها الصراع الدرامي بين قوتين متناقضتين . تمثل إحداهما الخير المطلق والأخرى الشر المطلق ، فكما هو معروف فقد " تحول الصراع الدرامي من صراع خارجي بين الشخصية وقوى غيبية (المسرحيات اليونانية القديمة) إلى صراع داخلي نفسي كما في مسرحية " السيد " للشاعر " كورناي " وذلك منذ القرن السابع عشر ميلادي"[1] ، وهذا ما سيقود القارئ إلى عملية تفسير العنوان من جديد ، ولكن هذه المرة من الناحية اللغوية فيدرك بأن حرف" الواو" الوارد في العنوان . لا يجب أن يفهم على أنه حرف وصل ، بل يجب أن يفهم على أنه حرف فصل ، بين كل من " النخلة " و " سلطان المدينة " بصفتهما قوتين متصارعتين .

كما تبرز في هذا المقطع السردي ظاهرة الحذف . التي تظهرها بوضوح النقاط الثلاثة بعد هذه العبارات " تظهر آثار الحرب ...دخان وخرائب ...وجذوع متهالكة وآلات حرب متناثرة هنا وهنالك ..." إن علامة الحذف (...) تدل على وجود محذوف يسلم نفسه للقارئ . كي يعينه ، فعلى القارئ أن يحدد بنفسه الخسائر الجسيمة التي خلفتها هذه الحرب ، كما عليه أن يتخيل الآلات المستعملة كالمجانيق التي تقذف بالحجارة الملتهبة مثلا، وأن يتخيل جذوع أشجار النخيل المتهالكة ، والهلع والفوضى العارمة التي أصابت الأهالي العزل ، وأنين وصراخ الجرحى ، وعدد القتلى ...الخ .

بعد أن يرسم القارئ مشهدا كاملا عن هذه الحرب . يواصل القراءة " كان السيف يجلس وعليه لباس المحارب ، وفوق رأسه خوذة من حديد ، وفي يده سيفه ينظفه ، ويمسح عن نصله الدم... " لقد كانت الحرب حامية الوطيس ، إلا أنها انتهت لصالح أنصار الخير المحددين من طرف المتن المسرحي (الشيخ ، السيف ، النخلي ، اللسان ، أهل المدينة) والعبارة الدالة على ذلك هي " يمسح عن نصله الدم ... " إن علامة الحذف (...) ، تجبر القارئ على أن يتخيل " السيف " في هيئة فارس مغوار شجاع مقدام لا يهاب الموت ، وما أشبه صورة هذا

[1] - ينظر : محمد مندور : الأدب وفنونه ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط5 ،2006 م ، ص105.

البطل بالأسطورة التي كونها العقل العربي عن "عنترة العبسي" . الذي كان بإمكانه قهر جيش بمفرده ، وهكذا فقد استطاع أهل المدينة بقيادة كل من (الشيخ ، السيف ، النخلي اللسان) أن يقهروا العدو ويبعدوه عن أرضهم ، إلا أنهم يبدون بعض الضيق والتذمر يكتشفه القارئ من خلال الحوار التالي :

" – **الشيخ** : فلنملأ مدينتنا نخيلا ، ولنتعلم منه العزة والإباء والكبرياء والثبات والإصرار والتماسك .

– **السيف** : (محتارا) ولكني لا أرى نخلة واحدة فوق أرضنا .

– **النخلي** : (بغيظ) لقد حرق الأعداء كل أشجار النخيل ليقضوا علينا، واعتقد أن ليس في مدينتنا على شساعتها نخلة واحدة .

– **الشيخ** : (مطمئنا) لا تحملا هما فعندي الحل هيا لنستريح قليلا وغدا نلتقي

– **النخلي** : صدقت نحن متعبون .

– **السيف** : موعدنا الصبح .

– **الشيخ** : أليس الصبح بقريب

(يغرقون في الضحك وينطلقون وفي أنفسهم جميعا إصرار على مواصلة السير على درب التضحية والمصابرة) ."[1]

بمثل هذا الحوار الهادئ تنتهي اللوحة الأولى المعنونة بـ " **الأمل** " ، ولكن عن أي أمل يتحدث النص ؟ إن الأمل الذي يحذوا شخصيات هذه المسرحية هو العيش بسلام ، وأن يغرسوا بأرضهم أشجار النّخيل ، ولكن من أين لهم بأشجار النخيل وقد قضى الأعداء عليها جميعها ؟ إن أملهم يبقى مرتبط بشخصية " **الشيخ** " فما الذي يمكن أن يفعله لأهل مدينته ؟

هذا ما يجعل القارئ في بحث مستمر عن الحقيقة التي يخفيها النص ، ولعل السؤال الذي يمكن أن يراود القارئ هو كالتالي :

[1] – عز الدين جلاوجي : مسرحية " النخلة وسلطان المدينة ، ص11.

ما هي الشخصية التي سيتم تسليط الضوء عليها في اللوحة الثانية ؟ وبقليل من التفكير وبالعودة إلى اللوحة الأولى لن يعدم القارئ النشط المتفاعل مع النص الإجابة ، إن الشخصية التي سيتم تسليط الضوء عليها في اللوحة الثانية هي ولا ريب شخصية الشيخ ، وذلك لوجود عدد من الدلائل المدعمة لهذا التوقع نذكر منها :

1)- أن الشيخ هو حامل وزارع الأمل ، واللوحة الأولى قد انتهت مبشرة بهذا الأمل.

2)- أن دور الشيخ في هذا النص المسرحي دور محدود. سينتهي بانتهاء العمل الموكل له والمتمثل في إعطاء النصائح والإرشادات لأهل المدينة من أجل المحافظة عليها .

يقول **الشيخ** : أراني قد أكملت دوري

النخلي : ولمن تكلنا ؟

الشيخ : بل أكل المدينة وأهلها إليكما ، أنتما عينا المدينة ومن دونكما تكون كفيفة تسير على غير هدى"[1] ، وبهذا فلا شك بأن النص في اللوحة الموالية سيسلط الضوء على شخصية " الشيخ " .

وهذا ما يقودني عند تحليلي للوحة الثانية ، إلى الحديث عن منظور الشخصية باعتبارها آلية تمكن القارئ من التعرف على عالم النص ؛ أي(رؤية المؤلف) فـ " إيزر " يعتقد " بأن العمل الأدبي يتشكل من أربعة منظورات رئيسية وهي : منظور السارد ، منظور الشخوص منظور الحبكة ، منظور القارئ التخيلي . هذه المنظورات تنقل الخاصية الفردية لرؤية المؤلف كما أنها تصمم بطريقة تتجمع فيها كلها في موقع التقاء عام ، ونسمي موقع الالتقاء هذا معنى النص ."[2]

ب- منظور الشخصية/ النص :

إني لن أتحدث عن الشخصية المسرحية بوصفها " ذلك الكل الحيوي (السيكو-فيزيزلوجي) العاقل الذي يتعامل بكل ما لديه من قدرات جسدية وذهنية مع(الحدث – الموضوع) عبر معايشته تجربة درامية ، تفرض عليه أن يتغير ، ويتلون تماشيا مع ما أسند

[1] – المصدر السابق ، ص09.
[2] – فعل القراءة ، ص31.

إليه من أعباء ومسؤوليات في عالم القصة ، وما خصته إيّاه من عواطف وميولات ، وكل ما يمدّ شخصيته بعدا وجوديا دراميا متصلا (بالموضوع – الحدث) لكونه كيانا يحمل غرائز وأفكار واستعدادات نابعة كلها عن ذات (الموضوع – القصة) "[1] ، ولكني سأتحدث عن الشخصية بوصفها شخصية ورقية فما مفهومها ؟ وما طبيعة الرؤية التي يمكن أن تجسدها عن العالم ؟

الشخصية الورقية هي شخصية من ابتداع المؤلف ، وهي عبارة عن فكرة أو مجموعة من الأفكار التي يريد إيصالها إلى القراء ، وهي تمثل الحجر الزاوية التي تبنى عليها كل من الرواية والمسرحية "[2] ، لذا فإنها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص ، لأن القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية ، ليقدم صورة مغايرة عما يراه الآخرون ، وهذا ما عبر عنه " فليب هامون " PH Hamon " عندما رأى بأن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ ، أكثر مما هي تركيب يقوم به النص"[3] ، وعندما قال " رولان بارت " معرفا الشخصية بأنها " نتاج عمل تأليفي " كان يقصد بأن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تسند إلى اسم" علم " يتكرر ظهوره في النص."[4]

وللشخصية في النص الأدبي الفني عموما (رواية ، مسرحية ...) أبعاد ثلاثة – حسب ما يرى الكثير من النقاد – تحددها لكي تكتمل صورتها ، وتتحدد قسماتها العامة. مما يضفي عليها طابع الإقناع. والأبعاد الثلاثة هي : بعد جسمي ، وبعد نفسي ، وبعد اجتماعي ، وهذه الأبعاد في الغالب الأعم تتداخل مؤثرة بعضها في بعض ، وذلك من أجل إعطاء طابعا من الإيهام يجعلها تحاكي الواقع"[5] ، إلا أن صورتها تبقى غير مكتملة ، وعلى القارئ أن يضيف لها بعض السيمات والخصائص والمميزات باستثمار رصيده الثقافي والمعرفي .

---

[1] – جدري عبد الكريم : التقنية المسرحية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر ، د ط ، 2002م ، ص47.
[2] – عبد الله خمار : تقنيات الدراسة في الرواية الشخصية (1) ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة ، الجزائر د ط ، ديسمبر 1999م ، ص12.
[3] – حميد الحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء ، ط3 ، 2000م ص50.
[4] – المرجع نفسه ، ص51.
[5] – محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص99.

أما فيما يتعلق " بطبيعة الرؤية التي تجسدها الشخصيات في العمل الأدبي ، فإنها لا تتنافر مع طبيعة الرؤية المنظوريه للعالم ، أي أنها تجسيد لرؤية المؤلف ."[1]

سبق وأن أشرت عند تقديمي للمدونة أنها تتضمن اثنتا عشرة شخصية . سيقوم القارئ بالتعرف عليها تدريجيا أثناء القراءة ، فيدرك بأن لشخصية " الشيخ " وظيفة هامة في المتن المسرحي ، لأنها تمثل الشخصية المانحة أو الواهبة ، فهي التي تهب الأمل لأهل المدينة . كما أنها شخصية موجهة ومرشدة تقدم النصائح والإرشادات والوصايا ، لهذا فإن دورها الفعلي سينتهي بمجرد تسليم الأمانة المتمثلة في (النخلة والينبوع) ، إلا أن دورها المعنوي سيبقى حاضر من بداية النص وحتى نهايته . وهذا ما يجعلها تجسد رؤية المؤلف للعالم .

إن شخصية " الشيخ " تمثل فكرة أكثر مما تمثل شخصية ، فهو الذي يملك تجربة كبيرة في الحياة ، ويعدّ شخصية مرجعية بالنسبة لأهل المدينة ، حيث يسرد عليهم تجاربه الكثيرة المختلفة ، ويفتح أمامهم مجالات عدّة للتفكير ، إذ أنه من قدماء المحاربين فقد شهد الحرب الأولى التي خاضها الأجداد وهو لا يزال صغيرا ، وقد حمّله أبوه أمانة ، وهو غارق في دمائه يلفظ أنفاسه الأخيرة في ميدان العز والشرف ، وكانت الأمانة فسيلة من شجرة النخيل طلب منه غرسها ورعايتها ، واستطاع الشيخ بتوفيق من الله ورفاقه المخلصين . تبليغ الأمانة بعد أن عانى في سبيلها الأهوال والصعاب ، وها هو ذا بعد أن أدرك بأن الجراح التي تملأ جسده لا بدّ وأنها هذه المرة قاتلته . حريص على بثّ وصاياه الأخيرة لأبناء مدينته .

الشيخ :

" احفظوا ماءكم ، وحفظوا نخلتكم (يتأمل النخلة كالحالم) ، جذورها في قلب المدينة ورأسها في قلب الجوزاء ، بها تحيون ومن دونها تموتون ... (متذكرا) كانت مدينتكم ذات يوم واحات من نخيل بها الظل الظليل ، يأوي إليها العزيز والذليل ... وذات ليلة باردة مظلمة وكنت حينها طفلا بلغت السعي . هاجمتها من الشمال والغرب قطعان من الخنازير والدببة والذئاب ، وأناس لهم أشكال البشر وأرواح الشياطين ، شقر وحمر وبيض حين تنظرهم تعجبك أجسامهم وحين تسمعهم تفتنك أقوالهم ، فإن اطّلعت على حقيقتهم وليت هاربا

[1] – فولفغانغ إيزر : فعل القراءة ، ص31.

...(يصمت متألما ثم يواصل) لقد عاثوا في أشجارها وينابيعها ، وحولوا الخضرة جفافا وقحطا ، وقتلوا خيرة الرجال الذين رفضوا الانزواء في بيوتهم ، والارتكان إلى حياة الذل والهوان ، ومات والدي وقد بلغت معه السعي."[1]

ويواصل من خلال خطبته العصماء هذه . استمالت قلوب أهل المدينة للحفاظ على معالمها ولم يهنئ له بال حتى أخذ موثقا من سكانها يتعهدون من خلاله بأن :

- يحافظوا على النخلة والينبوع

- أن يفتحوا نوافذ بيوتهم ناحية الغرب وأبوابهم ناحية الشرق ، لأن شمس الغرب باردة وأنها إلى زوال وانحدار . أما شمس الشرق فدافئة تسهم في إنعاش حياتهم الروحية منها والمادية .

من خلال هذه الوصايا يتبين بأننا أمام شخصية تمثل فكرة المؤلف بامتياز . إذ انه يسهم في توعية قرائه الذين يحملون نفس الموروث الثقافي والتاريخي والديني ، بضرورة معرفة ذاتهم المختلفة عن الذات الأخرى ، فهو يؤكد على تميز حضارة الشرق بما تحمله من موروث عن حضارة الغرب المادية الهمجية ، وهي فكرة " ميزت الخطاب الأدبي العربي المعاصر ، فشغلت بال العديد من المفكرين والفنانين والأدباء نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر (رواية : " عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم ، ورواية : " موسم الهجرة إلى الشمال " للطيب صالح ،وكذا رواية : " قنديل أم هاشم " ليحي حقي ...) "[2]

و"عز الدين جلاوجي " من خلال متنه هذا . يتعرض إلى هذه القضية الشائكة مبرزا وجوب ضرورة التمسك بالثوابت والاعتزاز بها ، لأنها أهم شيء يميز الذات العربية فمن دونها تصبح بلا هوية بلا ماض وبلا مستقبل .

أما رؤيته إلى الآخر فهي رؤية يشوبها الكثير من الحذر والتخوف وعدم الراحة ، لأن هذا الآخر – حسب رؤية المؤلف – كاذب ومنافق ومخادع ، وهذا ما أورده على لسان شخصية " الشيخ " فقد وصفهم بأنهم :

---

[1] – عز الدين جلاوجي : مسرحية " النخلة وسلطان المدينة ، ص37.

[2] – قطوش حورية : وعي الذات ورؤية الآخر في الرواية العربية روايتا " الأقلف ورأس المحنة " أنموذجا ، إشراف الاستاذ : جمال مجناح ، السنة الجامعية : 2003 /2004 م ، رسالة ليسانس ، مخطوط موجود بجامعة المسيلة ، ص16.

" أناس لهم أشكال البشر وأرواح الشياطين ، شقر وحمر وبيض ، حين تنظرهم تعجبك أجسامهم وحين تسمعهم تفتنك أقوالهم ، فإن اطلعت على حقيقتهم وليت هاربا."[1]

إن صورة الآخر ترتبط بصورة المستعمر. الذي تتشكل صورته بحسب الظروف والمعطيات ، لهذا فأن الحرب التي قادها الأجداد ضد أعداء الماضي . هي نفس الحرب التي قادها الشيخ معهم ، وهي نفسها التي سيقودها أبناء المدينة بعد وفاة الشيخ . إنها صراع من أجل الحفاظ على الثوابت الوطنية التي هي جزء من الميراث الذي خلفه الأجداد.

أما شخصية" السيف " فتمثل شخصية البطل المناضل من أجل الحفاظ على الأمانة التي سيضحي من أجلها بكلّ ما يملك من قوّة وعزيمة ومثابرة وصبر. وبرغم من أننا نعتبر " السيف " هو البطل الرئيسي ، لأنه يسجل حضوره من بداية المتن وحتى نهايته . إلا أننا حينما نتحدث عن المسرحية ، بوصفها رؤية مستقلة تطرح إشكالية " الصراع الحضاري " نجد أنفسنا أمام بطولة جماعية يشارك فيها كل من (السيف ، النخلي الدرويش ، بالإضافة إلى نماذج من أبناء المدينة المخلصين .) وهذا ما جعل النهاية تتجسد بفعل تضافر جهود كل هذه الشخصيات ، ليكون آخر من يتكلم في نهايته المسرحية هو " الدرويش " – الذي لم يتكرر ظهوره في النص أكثر من أربع مرات – قائلا :

" انتشروا في الأرض ... ازرعوا فيها النّخيل ...أنا يا أحبتي غرستها في القلب منذ الزمن الطويل ... هناك يا أحبتي (يشير إلى قمة الجبل) عند الرجال العليين ... هناك عرشي ..وفرشي .. هناك مأواي الأمين (ويندفع الدرويش إلى قمة الجبل .. تودعه عيون الجميع وقد اندفعوا عائدين إلى المدينة في صمت.) "[2]

وبهذا يتضح بأن النص منذ بدايته وحتى نهايته . يقوم على فكرة الحفاظ على الثوابت التي هي أغلى شيء يمكن أن يضحي من أجله الإنسان . هذه الثوابت إن نسيها أهل المدينة يوما فعليهم أن يحولوا أنظارهم ناحية الجبل . الذي لن يبخل عليهم بسرد بعض من الوقائع التي شهدها لرجال كانت أرواحهم معلقة بحرية الوطن المفدى .

[1] – عز الدين جلاوجي : مسرحية " النخلة وسلطان المدينة ، ص37.
[2] - المصدر نفسه ، ص131.

أما فيما يتعلق بـــ شخصية : (" النخلي ، اللسان ، الدرويش ، أهـــل المدينـــة ") : فهـــي شخصيات تقوم بالتصدي للسلطان من أجل تدعيم إرادة الشخصية البطلة .

أما شخصية (السلطان الموالي لأعداء المدينة) فهي شخصية مضادة لإرادة البطـــل . إذ تعمل من أجل القضاء على كل آمال ، وأحلام أهل المدينة . فما هي إلا صورة مصغرة لقوى الاستدمار التي غيرت بعضا من ملامحها لتبدو في صورة الرفيق والصاحب والجار ، لكـــن الوقائع تفضح في كل مرة وجهها المستعار، فالنص من خلال الحرب الثانية التي شهدها أهـــل المدينة بعد وفـــاة " الشيخ " – الـــذي ما هـــو إلا رمـــز عن الحلقـــة الواصـــلة بين الماضي (الأجداد) والحاضر (سكان المدينة) – يبرز سمة من سيمات هؤلاء الأعداء ، وهي ســـمة النفاق والكذب والمراوغة من أجل تشتيت أهل المدينة وإبعادهم عن مورثهم الثقافي والتاريخي لهذا فإن شخصية مثل شخصية " الدرويش" والتي هي عبارة عن نموذج يتكلم باسم الجماعـــة التي تشكل مصيرا مشتركا ، فهي تؤدي وظيفة الكشف عن الواقع الذي يعيشه سكان المدينـــة وبالتالي فهي " شخصية موصلة " ، وهي علامة عن حضور الكاتب في النـــص ، أو القارئ أو ما ينوب عنهما"[1] ، إذ تكشف هذه الشخصية الخطر الذي يشكله مثل هؤلاء الأعداء الـــذين وصفهم بالأفعى السوداء قائلا :

" يا قوم .. يا قوم.. الأفعى السوداء .. و سمها ماله دواء .. سمها في الناب .. نابها خطر .. على كل البشر .. حتى على الشجر .. و الحجر .. و الثمر .. و ضوء القمر .. و نابها فـــي الرأس .. و الرأس تقطعه الفأس .. اقطعوا الرأس .. اقطعوا الرأس .. يزل الهم .. يزل البأس .. الرأس .. الرأس .. الرأس .. الرأس ."[2]

من خلال هذا المقطع تكشف الشخصية عن وعيها بالخطر الذي يشكله الأعداء ، بل وتصف الدواء (قطع الرأس) وبالتالي فإن الصراع القائم في الحرب الثانية هـــو صـــراع أفكـــار . والنص يدعوا إلى عدم قبول كل هذه الأفكار . بل يجب وضعها تحت مصفاة الموروث الثقافي والتاريخي الخاص بالمدينة .

[1] - يوسف الأطرش : المنظور الروائي عند محمد ديب ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، د ط ، 2004م ، ص246.
[2] عز الدين جلاوجي : مسرحية " النخلة وسلطان المدينة ، ص78.

هذا بالإضافة إلى وجود شخصيات أخرى مدعمة لإرادة السلطان وهي : (القائـد الحاشية الجنود ، أعداء المدينة) : هذه الشخصيات تساعد السلطان لتحقيـق مآربـه الدنيئـة وهـي شخصيات انتهازية ، ووصولية تسعى إلى تحقيق بعضا من مآربها الذاتية .

ج – منـظـور الحـبكـة / النص :

الحبكة أو العقدة " تدلّ على تتابع الحوادث في المسرحية . " [1] وتبدأ مع بداية التـوترات الدرامية ، التي ينشأ عنها التأزم من جراء الاصطدام بين القوى الدرامية المتعارضة التـي تتشعب بها الأوضاع لاستمرار وجود الاختلاف بينها ... الشيء الذي يمدّ الحبكة قوة التأثير على الوقائع في تغيرها، وعلى الشخصيات المسرحية في سلوكها وتصرفاتها"[2] ، وهـذا مـا أحاول تلمسه من خلال تتبع مسار سير الأحداث في المسرحية وصولا إلى قمـة المنحنـى الدرامي " التأزم " الذي ينفرج بـ (النهاية – المفاجأة)

أول حدث يبتدئ به متن " النخلة وسلطان المدينة " . هو حدث انتصار أهل المدينـة علـى الأعداء. الذين اجتاحوا ديارهم من أجل القضاء على المعالم المميزة للمدينة ، ولكي يطـور المؤلف الصراع الدرامي . لجأ إلى خلق نوع من التوتر الناتج عن افتقاد المدينة لأهم شـيء يؤسس كيانها وهويتها ، والمتمثل في قضاء الأعداء على كل أشجار النخيل ، إلا أن المؤلف يقوم بعملية تخفيف هذه التوترات ، من خلال إحياء جذوة الأمل من جديد في نفـوس أهـل المدينة ، وهذا ما جعل اللوحة الأولى تحمل عنوان الأمل .

وحتى يكون الحدث الثاني امتداد لسابقه وبانيا له في نفس الوقت ، يحدثنا النص عن أهمية النخلة في حياة سكان المدينة ، فإلى جانب أنها تمثل بالنسبة إليهم مصدرا مهما فـي حيـاتهم المادية ، فهي ذات أبعاد روحية ومعنوية ، ولهذا فإنها تعكس حضارة الشرق بما تحمله مـن موروث ثقافي وتاريخي . المختلفة تماما عن حضارة الغرب . هذه الحضارة التـي أدركـت أهمية مثل هذا الموروث في نفوس الشرقيين ، فأرادت القضاء عليه . هذا ما جعـل اللوحـة الثانية تحمل عنوان الجذور .

[1] ـ س.و.داوسن : الدراما والدرامية ، ترجمة : جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات ، بيروت – باريس ، ط1 ، 1980م ص120.
[2] ـ عبد الكريم جدري : التقنية المسرحية ، ص60.

أما الحدث الثالث ، وعلى الرغم من أنه قد يبدوا للوهلة الأولى حدثا بسيطا . إلا أنه في الحقيقة يمثل حدثا بارزا ، لأنه سيضع القارئ في صلب الموضوع . إذ بعد وفاة الشيخ تنتهك حرمة النخلة من قبل بعض الفئران . الذين وجدهم الدرويش يعبثون بجذور النخلة ، وسكان المدينة في شغلهم الدنيوي يتنافسون لاهيين عن إرثهم النفيس ، مما جعل الدرويش يثور ويشتط غضبا ، ولكن لا حياة لمن تنادي ، ولعل هذا ما جعل اللوحة الثالثة تحمل عنوان الفئران التي تعبث بلوازم وأثاث ومقتنيات البيت إذا كان قاطنوه لا يعيرون أهمية لها .

أما الحدث الرابع المؤسس للوحة الرابعة المعنونة بـ الحيرة ، فهو حدث يسهم في رفع التوترات بين القوى المتصارعة ، مما يجعل القارئ يعيش نوعا من التوتر الناتج عن ما ستسفر عنه المواقف التي تتبناها الشخصيات ، والتي يتوقع القارئ بأنها مواقف لا تختلف عن المواقف التي يعتقدها ، وبداية من هذه اللوحة تبدأ المواقف في التشابك والتعقد ، وذلك منذ أن يعتلي السلطان الظالم الموالي للأعداء سدة الحكم . مغيرا كل ما له صلة بعهد الشيخ ، مما يجعل الرعية تعيش نوعا من الحيرة والاغتراب عما ألفته ، فيلبس الباطل ثوب الحق والحق ثوب الباطل ، وهذا ما يجعل الأحداث تتطور بسرعة والمواقف تتغير، مما يؤدي إلى نشوء نوع من الحيرة التي تكتنف هذه المرة القارئ ، لأن النص يصر على هدم بعض التوقعات التي يبنيها بخصوص مواقف وسلوكات بعض الشخصيات ، التي كان يعتقد بأنها ستبقى محافظة على مبادئها ومعتقداتها .

أما اللوحة الخامسة فتطلعنا على بعض النوايا الخفية التي يريد السلطان تحقيقها ، من أجل إرضاء نزواته الذاتية الضيقة ، التي هي في صالح أعداء المدينة . هذه النوايا التي من بينها تحويل المدينة إلى سلطنة ، وبالتالي تغيير كل ملامحها . يقف أهل المدينة حجرة عثرة في طريق نواياه ، لأنهم لن يكونوا عونا له في تثبتها وإرسائها ، لهذا فإن السلطان لن يجد بدا من التريث ، لأن الرعية مثل الفرس الجموح . التي لابد من ترويضها حتى يتسنى لراكبها أن يمتطى صهوتها ، لهذا حملت هذه اللوحة عنوان الفرس .

أما اللوحة السادسة ، فتصور لنا حالة اليأس والقنوط التي وصل إليها السلطان ، جراء عجزه على تنفيذ مخططاته لأنه كان يخشى من ثورة الرعية ضده . وفي ظل ركود الصراع

بين القوى المتصارعة . كان لابد من خلق حدث يؤدي إلى رفع التوترات من جديد ، وحتى يكون الحدث مناسبا . لابد وأن يكون بانيا للأحداث السابقة له ، لهذا كان لابد من إدخال الأعداء كطرف يسهم في تطوير الصراع ، الذي بدأ يأخذ منحاه تدريجيا نحو التأزم .

وبهذا يزول الغمّ والحزن الذي كان يطبق على السلطان ، ليتحول إلى بهجة وسرور. ولهذا كان عنوان هذه اللوحة الفرح .

يكتشف القارئ من خلال اللوحة السابعة ، المكائد التي زود الأعداء بها السلطان ، إلا أنه مع ذلك يبقى متخوفا ومترددا في تنفيذها ، إلا أن الأعداء أشاروا عليه بأن يقوم بتنفيذها على مراحل مما سيضمن له التوفيق والنجاح . وبهذا تتشعب أحداث المسرحية لتلتقي في نقطة تقاطع واحة هي الحبكة المسرحية ، فنعيش جزء من هذه الأحداث في الكهف (السجن) رفقة كل من (السيف ، النخلي) فعلى الرغم من أنهما في عزلة عما يحدث خارج أسوار السجن إلا أن الأحداث تصلهما بفضل شخصية الشاب الذي سينقل إليهم أبرز وأهم المستجدات التي من بينها : القضاء على النخلة عن طريق زرع السوس من حولها وإقامة مكانها تمثالا تخليدا لذكرى الشيخ ، ردم الينبوع بعد تلويثه ، لكي يكون للسلطان حجة مقنعة وهي الحفاظ على صحة الأهالي من الأمراض والأوبئة الفتاكة ، وخيانة اللسان بعد أن أغدق عليه السلطان من ماله فنصبه مستشارا له .

أما الجزء الآخر من الأحداث فنعيشه داخل قصر السلطان ، الذي طلق زوجته التي هي من أبناء المدينة ، وقام بمصاهرة الأعداء .

وبهذا يكون السلطان قد حقق كل ما يصبوا إليه ، ولم يبق له سوى النظر في شأن كل من " السيف " و" النخلي " خصوصا وأنا لهما تأثير أقوى من السحر على عقول الرعية .

تعتبر اللوحة التاسعة محطة بالنسبة إلى القارئ . تمكنه من مشاهدة الأحداث من زوايا متعددة ، وذلك من خلال تنشيط خاصيتي التذكر والترقب ، فيتذكر أحداثا مرت به ، لابد وأن يربطها بأحداث موالية لها . كأن يتذكر مثلا : صورة شخصية اللسان في عهد الشيخ ، وكيف أنه كان يستميت في الدفاع عن القضايا المصرية المتعلقة بالمدينة ، ويربطها بشخصيته زمن السلطان ، حيث تغيرت مواقفها وسلوكاتها رأسا على عقب ، فيدرك بأن

الأسماء التي تحملها هذه الشخصيات لها وظيفة دلالية . هذه الوظيفة تعمل على كشف سلوكاتها ومواقفها فشخصية " اللسان " هي " شخصية أقوال لا أفعال . وهذا ما يقوده إلى ترقب مسارات بقية الشخصيات " السيف " و" النخلي " ، مما يجعله يرجح بعض التوقعات التي قد تتوافق مع الأفق الذي يبنيه النص ،وقد تختلف عنه تماما ، ولكي يكتشف القارئ خطأ أو صحة توقعه عليه أن يتعرف على بقية مجريات الأحداث التي يجسدها النص.

د- منظور القارئ التخيلي / النص :

يعتبر القارئ التخيلي أو الضمني إستراتيجية نصية. شأنها شأن بقية الإستراتيجيات التي يعمل المؤلف على خلقها، من أجل تحقيق التواصل بينه و بين قارئه الفعلي . إذ أنه لحظة شروعه في بناء موضوعه الجمالي ، لا بد أن يستحضر قارئا مفترضا يتوجه إليه بخطابه أو رؤيته حول العالم ، فالنص يقوم بعرض استعدادات قارئ مفترض ما للتفاعل مع بقية المنظورات النصية ، ومن خلال النشاطات التي يقوم بها القارئ الفعلي ، و انطلاقا من مجهوداته المتنوعة المرتبطة بالمنظورات الأربعة المذكورة آنفا (منظور السارد ، منظور الشخصيات ، منظور الحبكة ، منظور القارئ التخيلي) يتم إنتاج المعنى الذي لا يتجسد ، إلا عندما ينتهي القارئ من قراءة العمل من بدايته وحتى نهايته ، وبهذا فإن القارئ التخيلي ما هو إلا مظهر ، أو خطاطة مفترضة يقوم المؤلف بتكوينها مسبقا .

وإذا جئنا إلى تبين الطريقة التي يتم من خلالها بناء الموضوع الجمالي فإننا سنقوم بعرضها من خلال هذه الخطاطة البسيطة ، إذ غالبا ما يلجأ المؤلفون إلى إنشاء مخطط هيكلي تنظيمي للعمل المراد إبداعه :

خطاطة مفترضة تبين هيكلة العمل الفني المراد إنشاؤه من طرف المبدع

- **بداية النـــص :**

❖ صراع من أجل البقاء.

❖ الأطـــراف المتـــصارعة : (الأنـــا / الآخـــر)

↓ ↓

(عربية) (صورة المستعمر)

❖ انتصـــار الأنـــا عـــلى الآخـــر بســـبب التمسك بالموروث الثـــقافـــي والحـــضاري والديني والتاريخي .

- **وســـط النـــص :**

❖ بروز الصراع من جديد .

❖ تحول الصراع إلى صراع حول الأفكار .

❖ الأطراف المتصارعة :(حضارة الشرق/ حضارة الغرب).

❖ احتدام الصراع بين شخصيات تمثل ثوابت ومبادئ الأمة وشخصيـــات موالية للآخـــر تريد القضاء على المعـــالم المؤسسة لحضارة الشرق .

❖ تأزم الأوضاع و تشابك و تعقد في المواقف .

نهـــاية النـــص :

❖ زوال الصراع مع احتمال بروزه من جديد.

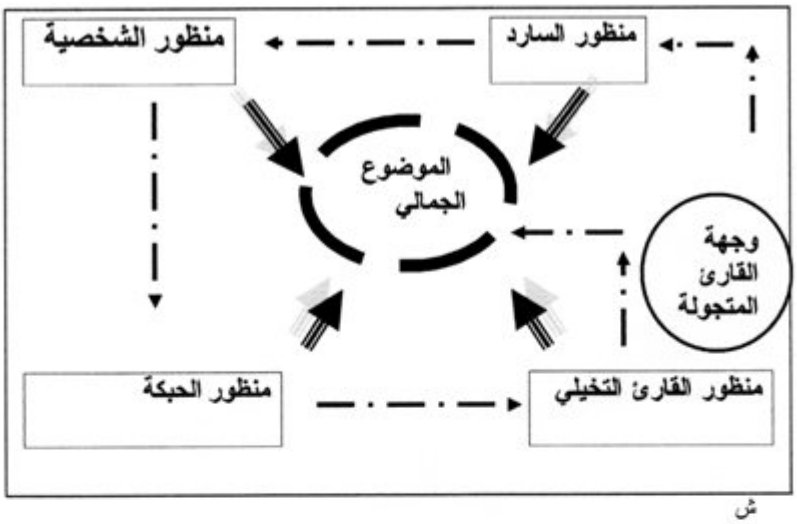
❖ انتصار الأنا على الآخر بسبب تمسكها بالثوابت (الموروث الثقافي والحضاري للأمة).

وبعد فراغه من إنشاء خطاطته المبدئية . يقوم بعملية توزيعها على المنظورات النصية مستعينا بالسجل النصي . الذي لا بد وأن يكون موجها لقارئ مفترض ، بإمكانه حل شفراته ورموزه ، إلا أن هذا التوزيع لابد وأن يستحضر مجموعة من الضوابط المنظمة له ، فحتى يكون الموضوع الجمالي قادرا على " التواصل " ، لابد وأن يكون محددا ضمن كون زماني وآخر مكاني ، فإذا كان " التزمين داخل بنية النص هو برمجة مسبقة لمجموعة من الأحداث فإن الفضاء لا يمكن النظر إليه إلا بهذه الصفة ، وذلك لأنه سلسلة من الأماكن التي أسندت إليها مجموعة من المواصفات لكي تتحول إلى فضاء ، وبهذا فالفضاء ما هو إلا برمجة مسبقة للأحداث وتحديد لطبيعة هذه الأحداث (الفضاء يحدد نوعية الفعل) وليس مجرّد إطار فارغ تصب فيه التجارب الإنسانية. "[1] ، كما أنه يجب على المؤلف أن يدرك طبيعة الشخصيات التي يوظفها باعتبارها أهم مكون تسند إليه عملية " التلفظ " فبناؤها " ليس عملية اعتباطية خاضعة لمزاج المبدع أو مزاج المتلقي ، بل هي عملية واعية تخضع لمجموعة من القيود ، وهذه القيود هي في الأصل حمولة دلالية محتملة ، حيث يقوم النص باعتباره سلسلة من الأفعال الممكنة القابلة للتحقق من خلال سيرورة القراءة ، بتخصيص هذه الحمولة عبر نفيها أو إثباتها أو بلورة حمولة مضادة ."[2]

بهذه الطريقة المنظمة والمعقدة يتم تكوين الموضوع الجمالي .

غير أن هذا الموضوع لن يتجسد معناه إلا حينما يقوم القارئ بالتنقل بين المنظورات النصية ، مستخدما وجهة نظره المتجولة أو الطوافة ، وانطلاقا من تجوله هذا يتم إنشاء المعنى الجمالي تدريجيا ، ولن يكتمل هذا المعنى إلا لحظة فراغ القارئ من عملية قراءة النص من بدايته وحتى نهايته . وبهذا يصل القارئ إلى نقطة التقاطع التي تجسدها هذه المنظورات ، التي تسعى كلها لعملية إبراز المعنى وتحقيق الموضوع الجمالي .

[1] ـ سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط2 ، 2003 ، ص87.
[2] ـ المرجع نفسه ، ص77.



ش

مخطط يبين مسار وجهة نظر القارئ المتجولة لبناء الموضوع الجمالي

رقم: (06)

ومن خلال عرض المنظورات النصية ، الخاصة بمسرحية النخلة وسلطان المدينة يتبين بأن الموضوع الجمالي الذي قام النص حوله هو " ضرورة المحافظة على الموروث الثقافي والتاريخي والديني للأمة العربية . "

وقد وظف في سبيل إبرازه وإظهاره للقارئ عدد من الأدوات الفنية التي قمت بدراستها وتحليلها آنفا ، ولا بأس أن أذكر ببعضها في ختام هذه الدراسة فمن بين هذه الأدوات : كلمات ذات دلالة رمزية وإيحائية (النخلة الينبوع ، المدينة الصحراوية ...) الشخصيات التي جسدت الإنسان العربي بكل ما يحمل من صفات وطباع وأخلاق ، السارد الذي ظل ينقل بعد الأحداث ويصفها ، إلا أنه كان يتورط أحيانا في الكشف عن معتقداته ومبادئه ، مما يجعل القارئ يشعر بأن السارد يجسد أفكار وتصورات وآراء المؤلف الذي أراد بشكل أو بأخر استمالة القارئ لاعتناق مبادئه ومعتقداته...

وقبل إنهاء أطوار هذا البحث ، لابد أن أقوم بعملية ربط النصوص الغائبة بعض الدلالات التي يشير النص إليها ، وهذا ما يقودني إلى دراسة " الإستراتيجية " التناصية التي يوظفها النص .

3- إستراتيجية التناص :

إن أي نص أدبي هو نتاج أعمال وتراكمات سابقة(تاريخية ، ثقافية ، دينية ، عرفيـــة..) هذا ما أثبتته نظريات النقد الحديث الغربية ، إذ نجد " ميخائيل باختين "* يشير إلى هذه القضية من خلال استعماله لمفهوم " حوار النصوص (Dialogisme) ، وذلك ضـــمن بحثـــه فـــي جماليات الرواية عند دوستفسكي (1966م)"[1] ، وربما يكون هذا الباحث أول من أشار إلـــى وجود تعالقات نصية ، دون أن يصرح بذلك مباشرة ، عندما راح يقارن بـــين حالـــة الـــنص الأدبي وحالة المهرجان (Carnival) الذي يختلط فيه كل شيء الثقافة العليا والدنيا والرسمية والشعبية"[2] ، وقد تطور مفهوم " باختين " إلى ما يطلق عليه اليوم في النقد الحديث والمعاصر " التناص " ، حيث تعرفه " جوليا كريستيفا " Julia kristiva * قائلة :

" إن النص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، وكل نص هـــو تحـــول وتـــشرب لنصوص أخرى."[3]

إن أي نص أدبي لا يمكن أن يكون خاليا من نصوص أخرى . تشكل جزء من هويته التي هي عبارة عن مجموع القراءات المختزنة في ذاكرة المبدع ، أو لاوعيه والتي تمتزج بعـــالم النص المنتج من طرفه لحظة الكتابة .

هذا الرصيد الثقافي المعرفي المختزن ، يشكل ما يسميه رواد " نظرية القـــراءة " الـــسجل النصي والنصوص الغائبة ما هي إلا جزء من هذا السجل ، حيث تسهم فـــي تعميـــق الـــنص وإعطائه أبعادا متعددة (تاريخية ، دينية ، فكرية ، ذاتية ...) وبهذا فإن التناص يعتبر عنصرا مهما يسهم في تكوين السجل النصي . وسنحاول من خلال هذه الإستراتيجية استخراج بعـــضا من الأبعاد التي يختزنها المتن المسرحي .

---

* : مخائيل باختين ناقد روسي توفي عام (1975م) تمركزت دراساته حول الدراسات النقدية الحديثة ، حيث يعتبر مؤسس مفهوم الحوارية Dialogisme ، من أعماله : " الماركسية وفلسفة اللغة " ، " مشاكل الابداع عند دوستويفسكي " ، " الخطاب الروائي " (ينظر ، عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية ، ص58.)

[1] - حسن خمري : فضايا المتخيل مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2002م ، ص102.

[2] - عبد الناصر حسن : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ، ص59.

* : Julia kristiva جوليا كريستيفا باحثة بلغارية الأصل والمولد ولدت عام (1941م) ، تعمل في فرنسا منذ عام (1966 م) أستاذة بالسربون تكتب بالفرنسية ، مهتمة بعلم الدلالة ، من مؤلفاتها : " تعددية الكلمة " ، " ثورة اللغة الشعرية " ، " علم النص " (ينظر ، يمنى العيد : في معرفة النص ، ص297.)

[3] - نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ص96.

إنّ قارئ مسرحية " النخلة وسلطان المدينة " يجدها تزخر بالعديد من النصوص الغائبة القابعة على مستوى عمق النص ، مما يحرّك فيه مغامرة البحث والتنقيب داخل حفريات النص غير انه يجب على هذا القارئ . أن يتسلح بما تزوده به مدارس النقد الحديث والمعاصر من آليات وأدوات نقدية ، من شأنها الكشف عن هوية هذه النصوص ، ومدى إسهامها في بناء السجل النصي وبالتالي بناء الموضوع الجمالي .

- **التناص الديني :**

هو تداخل نص المسرحية مع نصوص أخرى دينية (القرآن الكريم ، الحديث الشريف الكتب السماوية ...)

إن توظيف النصوص الدينية في هذا المتن . يعتبر من الوسائل الناجحة . إذ أنها تلتقي مع خلفية أو مرجعية المتلقي ، ولهذا فإنه لا يجد صعوبة في الربط ، واستخراج الدلالات المقصودة ، فقد لمح المؤلف ضمن اللوحة الثانية التي تحمل عنوان " الجذور " إلى سورة قرآنية ، وذلك عندما صرّح " الشيخ " في معرض حديثه عن الحرب التي خاضها الأجداد قائلا :

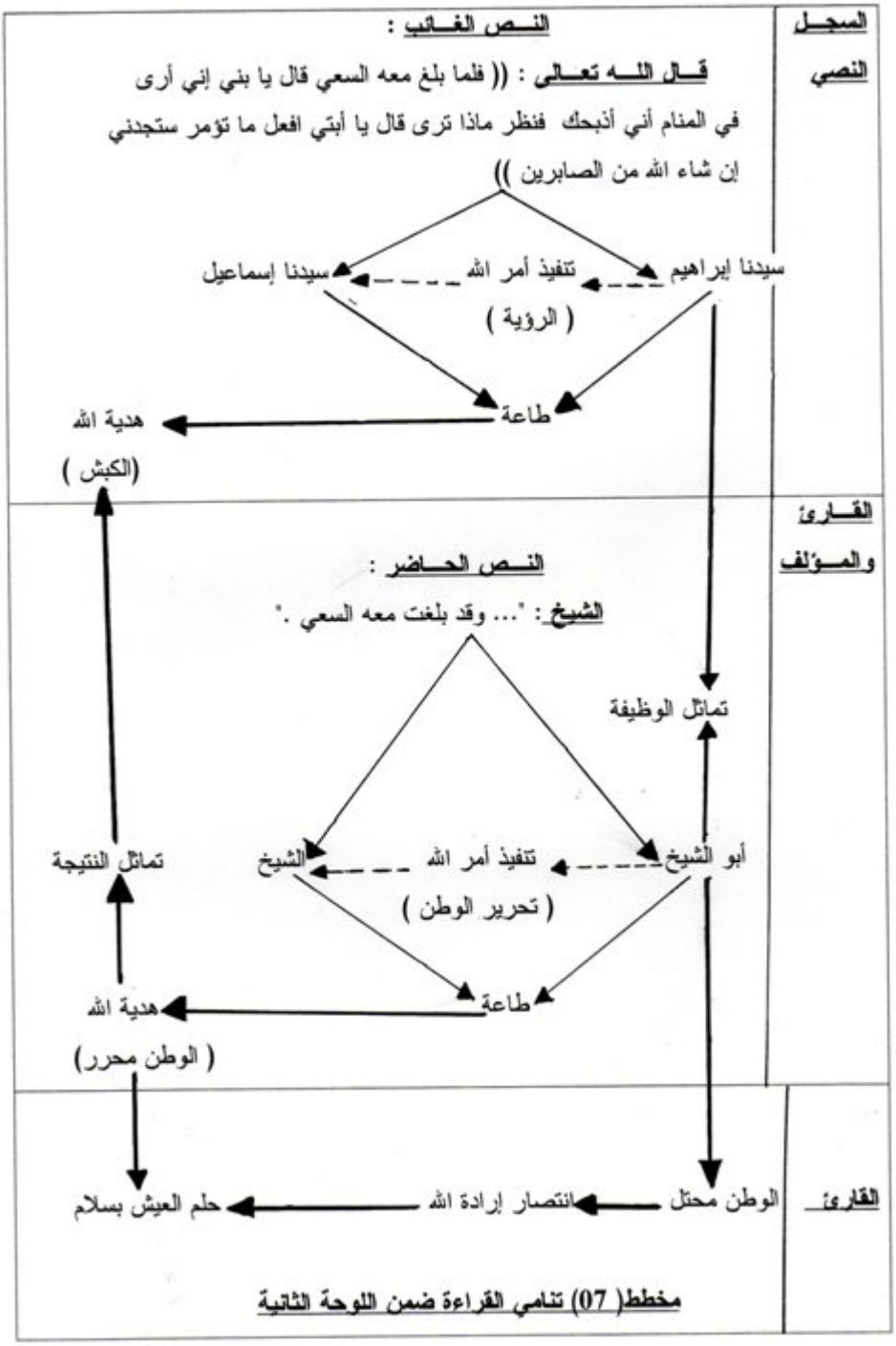
" ... قتلوا خيرة الرجال الذين رفضوا الانزواء في بيوتهم والارتكان إلى حياة الذل والهوان ومات والدي وقد بلغت معه السعي."[1]

فعبارة " وقد بلغت معه السعي " تحيل القارئ إلى استذكار نص قرآني والمتمثل في قصة " سيدنا إبراهيم مع ولده إسماعيل عليهما السلام ".

قال تعالى : ((فلمّا بلغ معه السّعي قال يا بنيّ إنّي أرى في المنام أنّي أذبحك فنظر ماذا ترى قال يا أبتي افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين)) "[2]

وبعد أن يحدد القارئ هذا التعالق يباشر بحثه عن الدلالات الخفية التي يريد النص المسرحي توظيفها . ولعل السؤال المنطقي الذي يفرض نفسه هو : ما علاقة القصة القرآنية مع الأحداث التي يجسدها النص المسرحي ؟ هذا ما سنحاول تبينه من خلال هذا المخطط :

[1] - عز الدين جلاوجي : مسرحية " النخلة وسلطان المدينة " ، ص15.
[2] - القرآن الكريم : سورة الصافات الأيتين :101-102.



مخطط(07) تنامي القراءة ضمن اللوحة الثانية

من خلال هذا المخطط أصل إلى بلورة الأبعاد والمرامي التي تجعل هذا التوظيف مؤسسا والتي سأحصرها ضمن ثلاث أبعاد أو مرامي مشتركة بين القصتين :

- **البعد الأول :**

القصة القرآنية : عرض " سيدنا إبراهيم " لتفاصيل الرؤية على إبنه " سيدنا إسماعيل " .

القصة المسرحية : عرض " أبو الشيخ " المهمة على إبنه " الشيخ " والمتمثلة في الحفاظ على الأمانة وتحرير الوطن .

- **البعد الثاني :**

القصة القرآنية : معرفة " الابن " لطبيعة المهمة المسندة إليه ،(تحقيق الرؤية) وامتثاله لأمر والده طاعة وإرضاء لله .

القصة المسرحية : معرفة الابن لطبيعة المهمة المسندة إليه (المحافظة على الأمانة وتحقيق النصر على المستعمر) ، وامتثاله لأمر والده طاعة وإرضاء لله .

- **البعد الثالث :** **تماثل النتيجة**

القصة القرآنية : هدية الله (كبش الفداء) .

القصة المسرحية : هدية الله (الأمانة مصانة والوطن محرر) .

وبهذا يدرك القارئ بأن توظيف ، التناص ضمن هذا المتن المسرحي ليست عملية اعتباطية تعمل على حشد النصوص دون أن تعطي دلالات من شأنها رفع القيمة الأدبية الفنية والجمالية للنص .

وفيما يلي عرض لتناص من نوع آخر يعزز ما أومأت له سابقا . هذا التناص يندرج ضمن التناص الديني أيضا. إلا أنه يتعلق بالحديث الشريف ، أو بالأحرى بخطبة النبي محمد عليه أفضل الصلاة وأزكى السلام . فعندما أحسّ " الشيخ " أنه قد بلّغ الأمانة على أحسن وجه . ختم خطبته بالعبارة التالية : " اللهمّ قد بلغت اللهمّ فاشهد "[1] . مما يقودنا إلى رحاب الخطبة المحمدية الخالدة " خطبة الوداع " ، وهي خطبة أسالت دموع المآقي قبل أن تسيل حبر الأقلام .

[1] - عز الدين جلاوجي : مسرحية " النخلة وسلطان المدينة " ، ص16.

وسأحاول من خلال هذه القراءة . الكشف عن إستراتيجية التناص ، التي من شأنها إثـــراء السجل النصي كما سبق الإشارة لذلك آنفا ، والتي تمكّن القارئ من إدراك الأبعاد الجماليـــة لمثل هذا التوظيف

السجـــل النـــصي	**النـــص الغـــائب :** **الرسول :** خطبة الوداع للنبي صلى الله عليه وسلم ↓ انتهاء الوحي وقرب أجله صلى الله عليه وسلم
المـــؤلف والقـــارئ	**النـــص الحـــاضر :** ↓ **الشيخ :** " اللهم قد بلغت اللهم فاشهد " ↓ تسليم الأمانة (النخلة والينبوع) والإعلان عن انتهاء دوره
القـــارئ	النخلة والينبوع من صميم الموروث الديني والثقافي والتاريخي للمدينة الذي يجب الحفاظ عليه **مخطط (08) تنامي القراءة ضمن اللوحة الثانية**

من خلال هذا المخطط . تتشعب دلالة كل من" النخلة " و" الينبوع " ، لتكتسي معاني دينية وثقافية وتاريخية .

وبهذا تصبح النخلة رمزا للخير والسلام . لاسيما إذا ما ربطناها بهجرة النبي عليه الصلاة والسلام إلى المدينة . عندما استقبله الأنصار ملوحين بسعف النخيل تعبيرا عن فرحتهم وغبطتهم العارمة ، لأنهم تشرفوا بحلول رسول الخير والسلام بينهم .

أما دلالة " الينبوع " فهي الأخرى تتسع ، لتدل على تلك المبادئ السامية التي جهاد النبي عليه الصلاة والسلام ، لكي يبلغها إلى البشرية جمعاء من أجل إحلال الأمن والسلام . وبهذا يتبين بأن " التناص " تقنية فنية من شأنها إثراء السجل النصي ، بإعطائه دلالات إضافية يستطيع القارئ استثمارها من خلال تنشيط رصيده الثقافي والمعرفي .

وإلى جانب ما أشرت إليه ، فأن النص المسرحي يوظف لغة الموروث الشعبي بما تحمله من طاقة دلالية. تجعله يستفز القارئ ليرغمه على العودة إلى طبيعة حياته الشعبية البسيطة ولعل أوضح مثال على ذلك كون النص يستعين بشخصية مسرحية قريبة من الحياة البدائية الشعبية . هي شخصية " الدرويش " الذي تصدر عنه أفعال تبدوا بأنها عفوية ، وقريبة من هلوسات المجانين ، إلا أن القارئ يجدها في كل مرة تعبر عن مواقف جدية ومصرية بالنسبة لسكان أهل المدينة ، وأشير هنا إلى أن هذه الشخصية تكاد تتطابق مع شخصية " اللاز" في روايته " الموت والعشق في الزمن الحراشي " للروائي الطاهر وطار . هذه الشخصية التي تعيش انفصالا عن الواقع والتي تظل تردد المثل الشعبي" ما يبقى في الواد غير حجاره " [1].

إلا أن ما يميز شخصية " اللاز " عن شخصية " الدرويش " ، كون أن هذه الشخصية " الدرويش " لا تعيش حالة انفصال عن الواقع ، وإنما تقوم بتفسير الواقع على عكس ما يراه الناس العاديون ، مما يجعل هذا التفسير بالنسبة إليهم بعيدا عن مدركاتهم الحسية وقريبا من الهرطقة الفارغة ، في حين أنه يمثل قمة الكشف ،وقمة العقلانية ، وسأسوق فيما يلي مثالا

[1] ـ الطاهر وطار : العشق والموت في الزمن الحراشي ، اللاز الكتاب الثاني ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 1982م ص12.

يعزز ما أشرت إليه ، فبعدما يموت " الشيخ " يظل " الدرويش : حريصا على العناية بالنخلة وفي أحد المرات . يجد فأرا في جذع النخلة ، فيظهر فزعه وقلقه مؤنبا أهل مدينته قائلا :

" النار تلد الرماد ... والرماد يقتل الجمر (يصرخ بصوت أعلى) الرماد... الرماد... الرماد... الرماد .(يهرول الدرويش مبتعدا حتى يغيب عن الأنظار ويبدأ صوته يخفت رويدا رويدا ..أما الجميع فقد عقدت الدهشة ألسنتهم.) "[1]

من خلال هذا المقطع يستعين " الدرويش " بمثل شعبي ليبرز غضبه وفزعه ، وليبين لأهل مدينته بأنهم قد تمادوا بتفريطهم في النخلة. التي هي عزهم وكبرياءهم. بل ويؤنبهم ويحملهم مسؤولية ذلك ، ويصل به الأمر إلى حد السخرية منهم ، لأنهم إن كانوا حقا من أبناء الشيخ وأحفاده ، لكان حريا بنارهم أن تلد نارا أعظم منها ، ولكنهم حادوا عن الطريق ، وبالتالي أصبحت نارهم لا تلد إلا رماد ستعبث به النسمات .

وبهذا تصبح المواقف التي يتبناها " الدرويش " مواقف ذات وجود واقعي تجسدها الأحداث الموالية، مما يجعله كما سبق وأشرت عبارة عن " شخصية موصلة " تعمل على نقل رؤية الكاتب التي يعبر عنها بلغة شعبية عفوية تنقل أحاسيسه وعواطفه المتأججة بصدق وأمانة مما يجعلها تتغلل ملامسة عواطف القارئ الذي يتوجه إليه بخطابه .

[1] - عز الدين جلاوجي : مسرحية " النخلة وسلطان المدينة " ، ص25.

4- بنـــاء المـــوضـــوع الجمـــالي/ المـــرجـــعيـــة :

وحتى يتمكن القارئ بعد فراغه من قراءة النص من بدايته وحتى نهايته من إعطاء قـــراءة واضحة ومؤسسة للنص ، لابد له من إيجاد الخلفية الثقافية والتاريخية التي بني عليها الـــنص وغالبا ما يسهم المؤلف في كشف هذه الخلفية أو المرجعية من خلال تحديد الفترة التي فـــرغ فيها من الكتابة ، إلا أني كقارئ لهذا المتن المسرحي (النخلة وسلطان المدينة) لم أعثر على أية إشارة ،وكأن المؤلف لم يشأ التصريح بذلك ،غير أني باشرت البحث في مصادر أخـــرى للمؤلف ، وقد توصلت إلى كشف المرجعية التي استقى منها أحداث مسرحيته ففي مجموعتـــه القصصية التي تحمل عنوان " صهيل الحيرة " عثرت على قصة شعرية " الأمير شـــهريار " والشيء اللافت للانتباه أن مضمون هذه القصة هو نفس مضمون المتن المـــسرحي ، بـــل إن الأحداث في كليهما (القصة – المسرحية) متشابهة ، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل بلا شك ولا ريب بأن المؤلف قد رجع إلى القصة ، وقام بعملية إضافة أسهمت في تكوين هذا المـــتن المسرحي ، بالإضافة إلى أن مجموعته القصصية " صهيل الحيرة نشرت قبل هذه المـــسرحية حيث أن المؤلف يضع عنوان هذه المسرحية ضمن أعماله المخطوطة *، مما يرجح الاعتقـــاد الذي سقته آنفا.

يقول في قصته الشعرية " الأمير شهريار "[1] :

ذات صباح

من زمان مضى وباد

رتّل الجد وصاياه على مسامع الأحفاد

قال :

هي ذي نخلتكم سامقة

تمدّ جذورها الدّافقة

---

* : ينظر، الصفحة الأخيرة الخاصة بأعمال المؤلف ضمن مجموعته القصصية " صهيل الحيرة "

[1] – ينظر ، عز الدين جلا وجي : صهيل الحيرة ، قصص ، مؤسسة أشغال الطباعة لولاية سطيف ، د ط ، د ت ، ص36– 60.

في أعماق القلوب الباردة

تهزمُ الهَجير والقحط في أرواحكم

تملأ الشقوق في أنفسكم

إحفظوها

تحفظوا عهدكم

وهي نفس الوصايا التي رددها " الشيخ " على مسامع أهل المدينة في مسرحية " النخلة وسلطان المدينة " وما يهمنا من خلال هذا الكشف الذي توصلت إليه أن المؤلف قد فرغ من كتابة قصته الشعرية " الأمير شهريار " في عام (1992م) ، وهي الأعوام التي شهدت فيها الجزائر عشريتها الحمراء، مما يعنى أن الخلفية الثقافية والتاريخية للمتن المسرحي الذي تتطابق أحداثه مع القصة ينتمي إلى هذه الفترة ذاتها، وهذا ما يؤهل القارئ إلى إعطاء دلالات إضافية تكون أكثر دقة وشمولية فيما يتعلق بقراءته لـ (النص) فالنخلة هي رمز للخصب والنماء ، كما أنها موروث تاريخي وثقافي يطبع المدينة بطابع خاص يجعل القارئ يدرك بأن وجود المدينة مرتبط ضمنيا بوجود النخلة ، إذ أنهما يشكلان كلا منسجما ومتكاملا يعكس صورا عن الحياة الاجتماعية البسيطة لأهلها الذين تضطرهم الظروف للأسف الشديد لمشاهدة نخلتهم وينبوعهم مرة أخرى تعبث بهما أيادي الظلم والطغيان (القوى الموالية للأعداء).

إن هذا الفهم يجعل القارئ العليم بالفترة الزمنية التي تبلور في ظلها هذا النص يسقط بعض الرؤى والتصورات المختزنة في ذاكرته على بنية المتن ، مما يمكنه من ممارسة فعل تأويلي مرتبط بالنسق الثقافي والتاريخي ، وبما أن النص كما سبق وأشارت ولد في رحم ظروف صعبة ميزت بلدنا الحبيب وهي ظروف لا تخفى على من عايش تلك العشرية الحمراء حيث استطاعت الجزائر بتوفيق من الله وبفضل أبناءها المخلصين مجاوزة المحنة وتضميد الجراحات النازفة .

لهذا فإن النص يبتدئ بالحرب – اللوحة الأولى المعنونة بـ الأمل– التي تنتصر فيها شخصيات المسرحية عن الأعداء (بني الأشقر) الذين ما هم إلا رمز عن فرنسا الاستعمارية

التي لقنها الشعب الجزائري دروسا لا ينساها التاريخ إن تناستها هي في التضحية والإخلاص والوفاء للوطن المفدى .

وينتهي النص بحرب أيضا . إذ تجسد اللوحة الخامسة عشرة المعنونة بـــ " المحاكمـــة " الحرب التي خاضتها شخصيات المسرحية(أبناء المدينة) ضد السلطان الجائر الظالم الموالي لأعداء الأمس الذي أرد القضاء على أهم معالم المدينة التي خلفها الأجداد (النخلة والينبـــوع) وتسفر هذه الحرب الداخلية على انتصار المدافعين عن الميراث الغالي الذي خلفـــه الأجـــداد وهذا ما يقود القارئ إلى اكتشاف دلالات أخرى لكل من النخلة والينبوع والمدينة .

إن علة الصراع في الحرب الأولى نشأت بسبب " النخلة " ، فقد أراد الأعداء القـــضاء عليهـــا لأنهم أدركوا بأنها القلب النابض للمدينة ، فمن دونها تصبح مهددة في وجودها خصوصا وأنها تعتبر بالنسب للأهالي مصدر قوت وإلهام وهدوء وراحة وسكينة ، فهي تشتمل علـــى بعـــدين معا. بعد مادي ، وآخر روحي.

وهذا ما نلمسه من خلال منجاة شخصية" الدرويش" للنخلة حيث يكشف عن عـــشقه وهيامـــه بمحبوته التي تتخذ بالنسبة له صورة الأم الحنون العطوف التي يجب على أبنائها حمايتها لأنها مهددة من طرف القوى الموالية للأعداء .

" أماه أنا اليتيم لا أم لي سواك...أمي مالي أرى ضفائرك محلولـــة ؟... مـــالي أرى أجفانـــك مكسورة ؟ ... ما لعراجينك العسجدية أماه قد يبست ؟...ما لأنوار وجهك المتلألئة انطفـــأت ؟ ...من يضمني إلى صدره أماه ؟... من يرضعني حليبه ؟ ... من يداعبني ؟ من يهدهـــدني ؟ ... أنا الصغير أماه ... من يمسح عن جبيني الحزن والآه ؟ (ينظر إلى السماء فجأة يتأمـــل قليلا بخوف وفزع) ما للسماء اسودت فوق مدينتي ؟ ما هذه السحب الكثيفة السوداء ؟ ستسرق الشمس منا الدفء والنخلة والماء (يشيد فزعه وقد أرعدت السماء) إنها ترعد أماه إنها ترعد (يغلق أذنيه ويجلس القرفصاء في خوف شديد) إنها ترعد ... لك الله أماه ... مات الذي كان يحميك ... هل تذكرين الذي كان يحميك ؟ ... من دموعه كان يسقيك ... بسيفه كان يحميـــك ... هل تذكرين فرسه الأدهم ؟ ... حين يعزف لك الألحان فتطـــربين ... على وقع أقـــــدامه وصهيله ترقصين (يشتد حزنه فيطأطئ رأسه ويخفت صوته تماما) والآن أماه ذبلت أزهـــار

شفاهنا ... ماتت عصافير عيوننا ... جفت ينابيع قلوبنا ... تكسرت أصابعنا (يقوم مسرعا وقد تصبب عرقا) ... الغيوم السوداء أمطرت ... أمطرت ... أمطرت جرادا ... جرادا أصفر... جرادا أحمر ... جراد أشقر ... جراد من كل الأنواع ... من كل الأشكال (يحمل جرادة في عجب وحذر شديد) ما أكبره ما أشرسه ما أخطر لك الله يا أمي (يضم النخلة ويزداد نحيبه ...) [1]

من خلال هذه المنجاة التي تعمدت نقلها كاملة . يستشف القارئ أهم الأحداث التي جرت في زمن " الشيخ " ومدى ارتباط أهل المدينة بوصاياه وإرشاداته التي حققت لهم النصر على الأعداء (فرنسا الاستعمارية) والتي ستحقق لهم الأمن والسلام إن تمسكوا بها في أيامهم الآتية ، غير أن " الدرويش" يبدي خوفه بعدما مات " الشيخ" من نسيان أهل مدينته لهذه التضحيات والوصايا والإرشادات ، فتحل عليهم بذلك لعنة الأجداد التي بدأت بعض علاماتها تظهر للدرويش العابد الزاهد ، الذي قرر اعتزال الناس والانعزال في قمة الجبل رفقة جثمان الشيخ والشهداء الأبرار . إلا أنه ينزل من حين إلى آخر لكي يتفقد النخلة .

إن علامات نزول اللعنة بساحة أهل المدينة ، يلخصها الوصف الذي جاء على لسان شخصية الدرويش ، فالسماء بعدما كانت صافية تبعث في النفس الراحة والطمأنينة فجأة تجتاحها سحب سوداء داكنة محملة بأمطار غزيرة مدمرة ، ولكن عندما تمطر السماء فإنها على غير العادة تمطر جراد من كل الأنواع والأشكال ، والجراد كما هو معروف عندما يجتاح أرضا فإنه يسبب أضرارا وفسادا ليس بعده فساد .

إن الصورة التي كونها الدرويش كتعبير حي على حلول لعنة الأجداد تبقى بالنسبة إلى القارئ صورة مستفزة لمخيلته لأنها تنقل " اللعنة " بصورة محسوسة يستطيع تلمس أبعادها الجمالية المعبرة عن قمة السوداوية ، التي سارت إليها المدينة بعدما رحل عنها صاحب الفرس الأدهم.

والحرب الثانية التي خاضها الأهالي ضد القوى الموالية لأعداء الأمس . كانت بسب " النخلة " أيضا، غير أن الأعداء هذه المرة أردوا القضاء على الينبوع ، لأنه يروي ويغذي

[1] - عز الدين جلاوجي : النخلة وسلطان المدينة ، ص37.

شراين و عراجين النخلة العسجدية . وهذا ما أرادت أن تفعله قوى الإستدمار بالجزائر في مطلع التسعينيات مستغلة كل الوسائل الممكنة التي كان من أبرزها التستر وراء المعتقدات الدينية .

وبهذا يصل القارئ إلى تحميل " النخلة " والينبوع " دلالات أخرى على ضوء الخلفية الثقافية والتاريخية ، فالمدينة ما هي إلا رمز للجزائر البيضاء التي ستظل متمسكة بميراث الأجداد الثمين.

أما " النخلة " فهي رمز للمبادئ والأفكار التي ضحى من أجلها شهداء الأمس البعيد والأمس القريب ، فالمدينة ستظل تحتوي هذه النخلة وترعاها وتدافع عنها ، لأنها قبس من نور المبادئ التي ضحى من أجلها الشهداء الأبرار ، من أجل أن تبقى راية عروس بحر المتوسط متوهجة كنجمة الجوزاء في عنان السماء .

أما " الينبوع " فهو رمز العبارة الخالدة . التي رددها المجاهدون ذات يوم من الفاتح من نوفمبر عام1954م ، " الله أكبر تحيا الجزائر "، والتي سيبقى يرددها كل جزائري غيور على دينه وشرف بلاده . والمتمعن في هذا التاريخ(الفاتح من نوفمبر 1954م) يجد بأن المجاهدين كان على وعي تام فقد أردوا أن يكون هذا التاريخ موافقا لمولد خير الأنام محمد عليه الصلاة والسلام ، وذلك لجعل هذا المولد فأل خير على الثورة المضفرة ، ولكي يبرهنوا لفرنسا والعالم كله بأن الشعب الجزائري شعب يعرف جيدا موروثه الديني والثقافي والتاريخي ، ومهما حاول المستعمر وأذنابه طمس هويتة وانتمائه الحضاري ، فإن كل محاولاته ستبوء بالفشل ، لأن الجزائر قد أنجبت رجالا صدقوا ما عاهدوا الله عليه ، فمنهم من استشهد فداء الوطن ، ومنهم من لا يزال يناضل من أجل الحفاظ على أمانة الأجداد الغالية .

الخـــاتـمـة :

لكل جهد مبذول نتائج و خلاصة تثمنه ، و من خلال بحثي هذا . الذي بقدر مـــا تمنيـــت أن يكون ممتعا و شيقا ، بقدر ما حرصت على الوصول به إلى نتائج موضوعية يمكن أن تكون لبنة صغيرة في صرح الدراسات النقدية الأكاديمية الجادة ، وعلى الرغم من إدراكي المسبق بأن كـــل شيء يدعي الكمال ما هو إلا شيء ناقص ، فإني أقر مسبقا بالنقص الذي أرجو أن لا يكون نقصا مخلا فادحا .

وفيما يلي عرض لأهم النتائج المتوصل إليها ، و التي قمت بحصرها ضمن النقاط التالية :

1)- لقد استطاعت " نظرية القراءة و جماليات التلقي و التأثير " الألمانية إرساء مجموعة مـــن القواعد و المبادئ المنظمة للنشاط القرائي ، محاولة عدم السقوط في فخ الذاتية المفرطة الذي آلت إليه بعض المناهج و النظريـــات التـــي عملت ضمن حقل " تلقي النص الأدبي " وعلـــى الرغم من أنها استفادت من بعض ما أفرزته دوائر النقـــد الحـــديث و المعاصـــر ، إلا أنهـــا تجـــاوزت إخفاقـــات هـــذه المناهـــج و النظريات ، فعملت بذلك على إنشاء منظومـــة مـــن الأدوات النقدية الإجرائية التي استطاعت بحق وصف النشاط الذي تقوم به الـــذات المدركـــة لحظة التقائها بالنص الأدبي .

2)- تبقى بعض الأدوات النقدية الإجرائية المستحدثة من طرف رواد هـــذه النظريـــة ، غيـــر صالحة للتطبيق على النص الأدبي ، على الرغم من دقتها ووضـــحها النظـــري ، كمعيـــار " المساقة الجمالية " الذي ابتدعه " ياوس " ، فهو معيار واضح ودقيق في جانبه النظري . أما في الجانب التطبيقي ، فإن الكثير من النصوص خصوصا النصوص الكلاسيكية الخالدة تتمنع على الخضوع له .

3)- لقـــد أثبتت نظـــرية " القـــراءة الألمـــانية " بأنهـــا قـــادرة علـــى مجـــاوزة الحـــدود الجغرافية و القومية والعرفية التي تعرفها النصوص ، من خـــلال قـــدرتها علـــى محـــاورة نصـــوص ألمانية و أخرى غير ألمانية ، و كذا إثباتها بأن أدواتها النقدية مرنة يمكن تطبيقهـــا على كل الأجناس التي يعرفها النص الأدبي ، من شعر و رواية و مسرحية والـــنص الـــذي أخضعته للمقترحات النقدية الإجرائية المتعلقة بالنظرية خير دليل على ذلك.

4)- تحتوي بعض النصوص المسرحية على دلائل نصية ، بإمكانها جعل المتلقي يستغني عن حضور العرض تماما ، و ذلك إذا استطاع أن يدرك أبعاد العملية الإبداعية ، من خلال إقامة حوار بينه (كذات مدركة) و بين النص (كإنتاج جمالي) يحتاج إلى من يدركه ، و يغوص في أعماقه للظفر بأشيائه الثمينة ، التي لا يمكن أن يبوح بها إلا إذا وجد إصرار و تحد وعناد من طرف القارئ .

وهذا ما عاينته من خلال نص مسرحية " النخلة و سلطان المدينة ". الذي عمل في كثير مـــن الأحيان على تشويش أفكار القارئ . بل قام بهدم بعض توقعاته ، وهذا ما جعله نصا طموحا يريد مجاوزة الطرائق التقليدية الكثيرة الشائعة الاستخدام من طرف بعض المؤلفين المسرحيين وذلك من خلال العمل على إيجاد بعض الطرائق الفنية المستحدثة ، كاستعانته بعلامات غير لغوية التي شملت غلاف النص (السند البصري) مثلا.

أما إذا جئت لعملية تصنيف هذا النص المسرحي ، فإني أجده يكاد يقترب من المسرح الذهني هذا المسرح الذي بإمكانه الاستغناء عن العرض المسرحي- حسب رأي الكثير من النقاد – وذلك لأنه يقوم في عرض أفكاره على فلسفة تجسد رؤية المبدع إلى العالم . هذه الرؤيـــة كثيـــرا مـــا يشوبها بعض الغموض و الالتباس المفتعل . الذي يجعل النص يغرق فـــي الـــضبابية ، وعـــدم الاستقرار على دلالة معينة . يمكنها الحد من عدم استقرار المعنى الجمالي . وهذا ما لمسته مـــن خلال الدراسة التطبيقية ، إذ أن نص مسرحية " النخلة وسلطان المدينة " يوظف رمـــوزا تبـــدوا للوهلة الأولى بأنها ذات دلالة واضحة ومحددة ، غير أنها تحمل طاقة دلالية كبيرة . كلمـــا تـــم تفجيرها من طرف القارئ ، كلما أمطرته بوابل من المعاني ، وهذا ما يقوده إلى عملية مقارنتهـــا مع بعض الدلائل النصية الثابتة أو القارة ، لكي يتم التخلص من الدلائل الزائدة أو الإضافية ، التي تعوق عملية بناء المعنى الجمالي للنص .

قـــــائـمـــة المصـــــادر والمـــــراجـــــع :

- **القـرآن الكـــريم، روايـة ورش عـن نـــافـع**

أولا : المصادر :

1-عز الدين جلاوجي : النخلة وسلطان المدينة نص مسرحي ، مطبعة دار هومة د ط ، د ت

2- : صهيل الحيرة ، قصص ، مؤسسة أشغال الطباعة لولاية سطيف د ط ، د ت .

3- الطاهر وطار : العشق والموت في الزمن الحراشي ، اللاز الكتاب الثاني ، الـشركة الوطنيـة للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط2 ،1982م

ثانيا : المراجع :

1 - إبراهيم خليل : النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، قسم اللغـة العربيـة وآدابهـا الجامعة الأردنية ، د ط د ت .

4-إدريس بلمليح : القراءة التفاعلية ، درا توبقال المغرب ، ط1 ، 2000م.

5-أكرم قانوص : التصوير الشعبي العربي ، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنـون والآداب الكويت ، العدد : 203، نوفمبر 1995م

6-بسام قطوس : إستراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي ، دار الكندي للنشر والتوزيع الأردن د ط ، 1998م .

7-بشرى موسي صالح : نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي الدار البيـضاء ط1 2001م .

8- حسن بن حسن : النظرية التأويلية عند بول ريكور، دار الاختلاف الجزائر ، ط1 ، د ت

9- حسن خمري : قضايا المتخيل مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1 ،2002م

10- حسن الواد : في مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة المغرب ط2 1985م .

11- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، د ط 2005م .

12-حميد الحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء ، ط3 ، 2000م .

13- : القراءة وتوليد الدلالة – تغيير عاداتنا في قراءة النص – المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 2003م .

14- سعيد بنكراد : مدخل إلى السيميائية السردية ، منشورات الاختلاف الجزائر،ط2 ، 2003 م.

15-صفاء عبد السلام علي جعفر : هيرمينوطيقيا الأصل في " العمل الفني " دراسة في الانطولوجيا المعاصرة ، منشاة المعارف الإسكندرية ، د ط 2000م .

16-صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر ، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي القاهرة ، ط4 2005م .

17-طاهر عبد مسلم : عبقرية الصورة والمكان – التعبير – التأويل – النقد – دار الشروق للنشر والتوزيع عمان الأردن ، ط1 ، 2002م .

18-عاطف جودة نصر : النص الشعري ومشكلات التفسير ، الشركة المصرية العالمية – لونجمان ط1 ، 1996م .

19-عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، د ط 1998م

20-عبد الكريم جدري : التقنية المسرحية ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر ، د ط 2002م .

21-عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف الجزائر ط1 2007م .

22-عبد الله إبراهيم : التلقي والسياقات الثقافية ، منشورات الاختلاف الجزائر ط2 ، 2005م

23-عبد الله خمار : تقنيات الدراسة في الرواية الشخصية (1) ، دار الكتاب العربي الجزائر ، د ط ديسمبر 1999م .

24-عبد المالك مرتاض : دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ط ، د ت .

25- عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي المكتب المصري للمطبوعات الجامعية ، د ط ، 1999 م .

26- عيد الوكيل : بنية النص السردي معارج ابن عربي نموذجا ، الهيئة المصرية للكتاب، د ط 1998م .

27- عمر بلخير : تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية منشورات الاختلاف الجزائر ط1 ، 2003م .

28- عمر مهيبل : من النسق إلى الذات ، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1 2007م .

29- فاروق شوشة : جمال العربية ، مجلة العربي الكويت ط1 ، 15 أفريل2003م .

30- فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط1 2006م .

31- فوزي عيسى : النص وآليات القراءة ، منشاة المعارف الإسكندرية د ط ، د ت .

32- فوزي سعد عيسى : العروض العربي ومحاولة التطور والتجديد فيه ، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ، د ط ، 1998م .

33- لخضر العرابي المدارس النقدية المعاصرة ، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران الجزائر ، د ط 2006م .

34- مالك بن نبي : الظاهرة القرآنية ، دار الفكر الجزائر ، ط4 ، 1987م .

35- محمد أبو علي : مدخل إلى الأدب الجماهيري ، المركز العالمي لأبحاث ودراسات الكتاب الأخضر طرابلس ليبيا ، ط1 ، 1988م .

36- محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج الحديثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، د ط 2003 م .

37- محمد فراح تحليل الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي ، مطبعة النجاح الدار البيضاء ، ط1 2006م .

38- محمد شوقي الزين : تأويلات وتفكيكات ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط1، 2002م

39- محمد مندور : الأدب وفنونه ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ط5 ، 2006م .

40- محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، ط1 1996م .

41- مخلوف بوكروح : التلقي والمشاهدة في المسرح ، مؤسسة فنون وثقافة لولاية الجزائر د ط ، 2004م .

42-منذر عياشي : الكتابة الثانية وفاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط1 1998م .

43-ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق عمان الأردن ، ط1 1987م .

44-نور الدين السد : الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الحديث دار هومة للنشر، ج2 ، د ط د ت .

45-يمنى العيد : في معرفة النص ، بيروت لبنان ، ط3 ،1985م .

46-يوسف الأطرش : المنظور الروائي عند محمد ديب ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، د ط 2004م.

ثالثا : الكتب والمقـــالات المترجمة :

1-أحمد بوحسن : نظرية الأدب – قراءة – الفهم – التأويل – نصوص مترجمة ، دار الأمان للنشر والتوزيع الرباط ، د ط ، 2004م .

2-إ. م . بوشنسكي : الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ترجمة : عزت قرني سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ،عدد :165 سبتمبر 1992م .

3-جان غراندان : المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا ، ترجمة وتقديم : عمر مهيبل منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2007م .

4-جيلين ويلسون : سيكولوجية فنون الآداب ، ترجمة : شاكر عبد الحميد سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ، عدد : 258 ، مارس 2000م .

5-روبرت سي هول : نظرية الاستقبال – مقدمة نقدية – ترجمة : رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية ، ط1 ، 1992م .

6-رومان سلدان : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، دار قباء للنشر والتوزيع د ط ، 1998م .

7-رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الوالي ومبارك حنوز دار توبقال الدار البيضاء ، د ط ، 1988 م .

8-س.و.داوسن : الدراما والدرامية ، ترجمة : جعفر صادق الخليلي منشورات عويدات بيروت – باريس ، ط1 ، 1980م

9-غاستون باشلار : جمالية المكان ، ترجمة : غالب هلسة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ، ط3 ، 1987م.

10-فولفغانغ إيزر : الإدراك والتمثيل وتشكيل الذات القارئة ، ترجمة سعد بن كراد مجلة علامات عدد : 17 ، 1998م .

11- : فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ، تقديم وترجمة حميد الحمداني و الجيلالي الكدية ، مكتبة المناهل فاس ،د ط ، د ت.

12-فيرناند هالين : بحوث في القراءة والتلقي ، ترجمة د/ محمد البقاعي مركز الإنماء الحضاري حلب ، ط1 ، 1998م .

13-ك.م نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة : علي العاكوب ، دار Macmillan Education Ltd في هامبشير ولندن ، ط1 ، 1988م .

14-مجموعة من الكتاب : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة : رضوان ظاظا المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ، عدد : 221 ، ماي 1997م .

15-موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي (8) : من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية مراجعة وإشراف : ماري تريز عبد المسيح ، ترجمة : أمل قارئ وجمال الجزيري وآخرون ، المجلس الوطني للثقافة ، ط1 ، 2006م .

رابعا :المجـــــلات والـــدوريـــات :

1- جاب الله أحمد : العلامة والعمل المسرحي ، محاضرات الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبـــي الكتاب الثالث ، منشورات قسم الأدب ، جامعة محمد خيضر بـــسكرة الجزائـــر ، 19-20 أفريـــل 2004م .

2-حبيب مونسي : قراءة السرد القرآني النص والقارئ ، مجلة الآداب والعلوم الإنـــسانية جامعـــة سيدي بلعباس الجزائر ، عدد : 03 ، أفريل 2004م .

3-رشيد بن مالك : سيميائية العنوان في رواية " نوار اللوز " لوسيني الأعرج أعمال وبحوث ملتقى عبد الحميد بن هدوقة للروية ، وزارة الاتصال والثقافة الجزائر ، ط6 2000م.

4- شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنـــون والآداب ، الكويت ، عدد : 267 مارس 2001م .

5-علي عبيد : كيف يرى المبصرون ما صوره الأعمى في رسالة الغفران مجلة سنوية تـــصدرها مؤسسة عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية ،الدار البيضاء 2000م .

6-محمد خير البقاعي : تلقي " رولان بارت " في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي كتابه " لذة النص " نموذجا ، عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت المجلـــد : 27 عدد : 1 ، سبيتمبر1998م .

7-هانس روبرت ياوس : جمالية التلقي والتواصل الأدبـــي ، الفكـــر العربـــي المعاصـــر بيـــروت عدد :38 .

8-يونس الوليدي : مفاهيم في النقد المسرحي ، مجلة علامات ، عدد : 17 1998م .

خامسا : الـــــــرســـائل الجـــــامعيـــــة :

1- حفيظة زين : قصيدة " بلقيس " لنزار قباني دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقـــي إشراف الدكتور : بشير إبرير السنة الجامعية 2004م ، رسالة ماجستير ، مخطوط موجود في جامعة محمد خيذر ببسكرة

2- حورية قطوش: وعي الذات ورؤية الآخر في الرواية العربية روايتا " الأقلف ورأس المحنـــة " أنموذجا ، إشراف الاستاذ : جمال مجناح ، الـــسنة الجامعيـــة : 2004/2003 م رســـالة ليـــسانس مخطوط موجود بجامعة المسيلة.

سادسا : اللقاءات الخاصة

1- لقاء مع المؤلف " عز الدين جلاوجي " بدار الثقافة لولاية سطيف يو الثلاثاء 29 ماي 2007

فـــهـــرس الموضـــوعـــــات :

أرقام الصفحات :

- مقدمة :..... أ - ز
- مدخـــل :.....09-29

1- طبيعة الجمهور المسرحي 10

2- طبيعة التلقي المسرحي 13

3- الخطاب المسرحي وفعل القراءة 15

4- المقاربة الجمالية للتلقي المسرحي 21

الفصل الأول : قضايا التلقي في النقد الحديث والمعاصر.....31

أولا : الأسس المعرفية لنظرية التلقي والتأثير.....31

1- الفلسفة الظاهراتية أو الفينومينولوجيا 31

1-1/ فلسفة التأويل عند " هانس جورج غادامير "".....33

- مستويات الحوار 38

2-1 / ظاهراتية " رومان انغاردن ".....39

أ- طبقات العمل الأدبي وسيرورة القراءة الفينومينولوجية.....43

- طبقة صوتيات الكلمة 43
- طبقة وحدات المعنى 43
- طبقة الموضوعات المتمثلة 44
- المظاهر التخطيطية 45

ب- طبقة اللاحسم وإضفاء العيانية.....45

- المخطط توضيحي 48

ثانيا : مفهوم القراءة عند بعض النقاد الحداثين والمعاصرين 49

1- نقاد الوعي 50

2 - النقد البنيوي 52
3- النقد السيميولولجي 55
4- إستراتيجية التفكيك 65
ثالثا : القارئ في النقد الحديث والمعاصر 69
1- أشكال القارئ 69
1-1 / القارئ الواقعي..... 69
1-2/القارئ المجرد..... 70
2- أصناف القراء..... 70
2-1 / القارئ المثالي 70
2-2 / القارئ الحقيقي 71
2-3 / القارئ المعاصر 71
2-4 / القارئ النموذجي 71
2-5 / القارئ المطلع 73
2-6/ القارئ المقصود..... 73
2-7/ القارئ الضمني 74
الفصل الثاني : نظرية القراءة وجماليات التلقي (الإجراءات والمفاهيم)..... 76
– توطئة :..... 77
I. إشكالية المصطلح..... 78
1- مفهوم جمالية التلقي 78
1-1 / مواطن الاتفاق 80
1-2 / مواطن الاختلاف 80
- مفهوم نظرية التلقي..... 81
- مفهوم نظرية التأثير..... 82
II. أطروحات " ياوس "..... 84

1- أفق الانتظار أو التوقعات 85
2- المسافة الجمالية أو الانزياح الجمالي 90
3- أبعاد عملية التلقي 98
3-1/ البعد الاستقبالي الجمالي 98
3-2 / البعد التواصلي التطهيري..... 99
III. أطروحات " آيزر "..... 101
1- القارئ الضمني 102
2- مواقع اللاتحديد أو الفجوات النصية 104
3- السجل النصي 107
4- الاستراتيجيات النصية 108
4-1 / الواجهة الأمامية / الواجهة الخلفية.....109
4 -2 / بنية الموضوع / الأفق 110
4-3 / وجهة النظر الجوالة 111
5- مخطط النشاط القرائي.....113
الفصل الثالث : استراتيجيات تلقي نص مسرحية 114
" النخلة وسلطان المدينة "
أولا : تقديم المدونة 115
ثانيا : تلخيص أحداث المسرحية 117
ثالثا : تحليل المدونة على ضوء نظرية " جمالية التلقي والتأثير "..... 125
1- استحضار السياق التاريخي والثقافي للنص..... 125
1-1 / استحضار السياق 125
1-2/ قراءة (الغلاف / النص) 126
أ - الدلالة اللغوية..... 129

ب- الدلالة الرمزية 129
2- مواقع " اللاتحديد " وتنشيط تفاعل القارئ..... 129
2-1/ قراءة (العنوان / السند البصري)..... 131
2-2/ المنظورات النصية 134
أ - منظور السارد 134
ب- منظور الشخصية..... 138
ج - منظور الحبكة 144
د - منظور القارئ التخيلي..... 147
3- إستراتيجية " التناص "..... 151
• التناص الديني 152
4- بناء الموضوع الجمالي / المرجعية 158
خاتمة 163
المصادر والمراجع 166
فهرس الموضوعات 172

المسرح فن الإنسانية الأول، كل هذا الكون كان خشبة .. فضاء دراميا .. ووحده الإنسان ظل ممثلا بارعًا يتقن دوره الذي رسمه أو رسم له.

المسرح فن الفرجة، وفن الحوار، وفن المتعة الفنية والفكرية يشتد ارتباط الإنسان به كلما ارتقى في سلم التحضر والرقي.

وإن عولمة الغرب فإن لكل أمة طقوسها وللعرب طقوسهم التي ظلوا يبحثون عنها عبر تجارب لم تكد تنتهي مشرقا ومغربا.

هذا النص النخلة وسلطان المدينة ينداح على هذا السفح محاولا أن يقف زهرة فيه تمثل ذاته ولكنها ليست نشازا في سنفونية الزهور الأخرى.

الإيداع القانوني: 2002/39