

سيرورة التلقي من أفق انتظار المبدع إلى كتابة القارئ

الأستاذة سليمة محفوظي
جامعة محمد الشريف مساعدي

الملخص باللغة العربية

تتناول هذه الورقة البحثية مجموعة من الرؤى المتصلة بدور نظرية التلقي وفضلها في إنتاج ما لا نهاية له من النصوص؛ حيث يتحول القارئ / الناقد إلى مبدع / مؤلف ثان للنص الأدبي. ولم يكن الأمر كذلك حين كانت الهيمنة للمناهج التي أعلت من شأن المؤلف أو تلك التي أفسحت للظروف التاريخية والبيئية كما كان الحل مع الناقد الفرنسي (هيبوليت تين)، ورواد البنيوية التكوينية وقبلها المنهج السوسيولوجي مع كل من (جورج لوكاتش) في كتابه (الرواية التاريخية)، وتلميذه (لوسيان كولدمان) في مؤلفه الشهير (الإله المختفي). كما سنجد، فيما بعد، المنهج الشكلائي الروسي، يركز على النص خاصة مع (يوري لوتمان) و(طوماشيفسكي) و(ترويسكوي) و(فلاديمير بروب) و(رومان ياكبسون) وغيرهم...

Abstract:

This article discusses a set of visions for the theory of reception and virtues role in the production at the end of his texts, and it becomes the reader / critic creator / author second literary text. It was not good when the hegemony curriculum, which gives rise to the important author or those that, given the historical and environmental conditions as the solution with the French critic (Hippolyte Tin), and structural and formative pioneering sociological accepted approach with all the (George Lukacs) in his book

(historical novel) and his student (Lucien Koldman) in the famous author (god of the disappeared). As we will find later the Russian formalist approach, focusing on the text, especially with (Yuri Autaman) and (Thoma_evska) and (Trupasqui) and (Vladimir PRWEB) and (Roman Jakobson) and other.

مقدمة:

إستطاع النقد الغربي، منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أن يبرهن على قدرته المتفوقة في إنتاج مناهج الدرس الأدبي والاستفادة منها لصالح الآداب الأوروبية المحلية، وكذا الآداب العالمية؛ سواء تعلق الأمر بالشعر أم بالسرد. ويمكن القول بأن لا أحد كالنص استفاد من عبقرية التفكير الغربي الذي ظل يغذي مدارس التحليل والمقاربة على اختلاف مشاربها وتوجهات القائمين عليها؛ سواء في فرنسا أم ألمانيا أم بريطانيا أم إيطاليا أم غيرها من الدول التي تمكنت من استقطاب عدد هام من الباحثين المتمرسين بشؤون الدرس الأدبي بجامعاتها. ومن أبرز الأسباب التي تقف من وراء هذا التميز: التوازي الحاصل بين المعرفة والمنهج لدى الإنسان الغربي، الذي لا يألو جهدا في أن تكون المعرفة سببا في إنتاج المنهج، وأن يكون المنهج وسيلة لتطوير المعرفة. ومن هنا، ظهرت مجموعة من مناهج الدراسة الأدبية، أو لنقل مجموعة من المقاربات التي تنتمي كل واحدة منها إلى مدرسة من المدارس التي أخذت على عاتقها أمر دراسة النص الشعري والسرد على حد سواء.

ومن خلال هذه الدراسة، سأحاول قدر المستطاع تسليط الضوء على مجموعة من الرؤى المتصلة بدور نظرية التلقي وفضلها في إنتاج ما لا نهاية له من النصوص؛ حيث يتحول القارئ/ الناقد إلى مبدع/ مؤلف ثان للنص الأدبي. ولم يكن الأمر كذلك حين كانت الهيمنة للمناهج التي أعلنت من شأن المؤلف أو تلك التي أفسحت للظروف التاريخية والبيئية كما كان الحل مع الناقد الفرنسي

(هيبوليت تين)، ورواد البنيوية التكوينية¹ وقبلها المنهج السوسيولوجي مع كل من (جورج لوكاتش) في كتابه (الرواية التاريخية)، وتلميذه (لوسيان كولدمان) في مؤلفه الشهير (الإله المختفي)². كما سنجد، فيما بعد، المنهج الشكلائي الروسي، يركز على النص خاصة مع (يوري لوتمان) و(طوماشيفسكي) و(تروبيسكوي) و(فلاديمير بروب) و(رومان ياكبسون) وغيرهم...³

وكان على النقد العربي أن ينتظر مرحلة الستينات من القرن الماضي، ليظهر الحديث، بحدّة، عن مفهوم القراءة ونظرياتها؛ في فرنسا وألمانيا وإنجلترا وإيطاليا؛ ليتشكل نوع جديد من النقد يهتم بالقارئ ويعيد إليه اعتباره؛ على أساسا أنه أحد الأركان الهامة في إنتاج النص الأدبي وتوزيعه⁴.

(1) - إرهاصات القراءة والبحث عن القارئ:

إن مقولة القارئ كمكون أساسي في العملية الإبداعية، أثرت منذ القديم⁵ إذ نجد أصداؤه في التداول الشعري القديم في الإنشاد⁶، فالشاعر وهو ينشد قصيدته يفترض قارئاً إما أن يكون هو الممدوح أو المثقف الذي يحضر عملية الإنشاد والإلقاء، وفي تلك الأفعال التي يبدأ بها العلماء والنقاد والفقهاء في كتاباتهم مثل: "اعلم، فافهم"⁷. وقد بدأ الاهتمام بالقارئ والقراءة قبل ظهور نظرية التلقي، غير أن هذا الاهتمام لم يسفر عن تصور منهجي نسقي لهذه العملية، بحيث بقي في طور البدايات⁸، وإن الفصل الذي خصصه جون بول سارتر في كتابه "ما الأدب؟" تحت عنوان "لن نكتب؟". يبرز بجلاء الانشغال المبكر لدى هذا الفيلسوف الوجودي بمسألة القارئ والقراءة⁹.

فهو يذهب في إطار التفاعل بين الكتابة والقراءة إلى "أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم"¹⁰. إن مواصفات القارئ التي يضعها جون بول سارتر تتحدد من خلال مفهوم الحرية والتاريخية، فالقارئ

شخص منخرط في التاريخ ليس بالقارئ المثالي ولا بالقارئ الساذج. ومعامله تتحدد أيضا في ثنانيا العمل الأدبي،¹¹ إذ ما دامت "حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل مها عن الأخرى، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنانيا عالم واحد، فمن الممكن أن يقال: إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ، كما يمكن أن يقال أيضا إن الكاتب - حينما يختار قارئه - يفصل بذلك في موضوع كتابه. ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له"¹². وصورة القارئ المتضمنة في العمل هي ما سيصطلح عليها بالقارئ الضمني¹³. وهذا ينم على أن جون بول سارتر، كان على وعي عميق بوظيفته القارئ في انفتاح العمل الأدبي على إمكانيات لا نهاية لها من التأويلات، حيث انتقد التصور الذي يعلي من شأن المؤثرات الخارجية من جهة المؤلف...¹⁴

وبعد ذلك، سنجد الدارسين في أوروبا، خاصة بعد إفلاس البنيوية، يطرحون جملة من الأسئلة التي تحاول استعادة مكانة القارئ في النص¹⁵. من ذلك شدة اهتمام الباحثين بموضوع القراءة، حيث يذهب "فانسون يوف" في كتابة (ما القراءة ؟) إلى أن السبب في الاهتمام بالقراءة والقارئ هو المأزق الذي عرفته الدراسات الشكلانية والتطور الذي حصل في ميدان اللسانيات، لقد بدأ الاهتمام بالقراءة يتطور "في الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية بعض الفتور، إذ تبين أن اختزال النص الأدبي إلى مجموعة من الأشكال عديم الفائدة. لقد أصبحت الشعرية في مأزق؛ إذ كل دراسة تعنى بالبنيات فقط تؤدي إلى نماذج عامة وناقصة جدا"¹⁶.

أما السبب الثاني فهو الانطلاقة التي ستعرفها التداوليات بحيث أضافت للسانيات في وصفها لاشتغال اللغة فرعاً ثالثاً للفرعين المعهودين: "التركيب" الذي يعنى بدراسة العلاقة بين العلامات، و"علم الدلالة" الذي يبحث في علاقة العلامات بما تدل عليه، وهو التداوليات؛ أي البحث في علاقة العلامات بمستعملها¹⁷. وهكذا فالتداوليات ستركز على التفاعل داخل الخطاب، بين

الإرسالية والمرسل إليه وبين النص والقارئ. ومن تم سيحدث تحول كبير في علاقة المكونات التي يتم بها التواصل، وسيعاد النظر في تحديد الأدب وطريقة دراسة النصوص. فالسؤال ما الأدب؟ يعني أن نتساءل لماذا نقرأ كتاباً ما 18؟ لقد أصبحت أحسن وسيلة لفهم قوة واستمرارية بعض الأعمال هي أن نتساءل حول ما يجده القراء فيها.

ولازالت القراءة، انطلاقاً من آخر ما نُشيرَ في هذا الصدد، أكثر الممارسات الأدبية تكراراً وشيوعاً واتصافاً بالمباشرة. 19 ومثل هذا الشيوع لفعل القراءة هو الذي يجعل منه أساساً من أسس نظرية الأدب، ويجعل من القارئ عاملاً أساسياً في تفسير النص. 20 والنقد التقليدي الذي ظل منصرفاً ردحاً من الزمن إلى شخصية المؤلف وقواعد التأليف، على حساب شخصية القارئ، سينهار بمجيء البنيوية التي، خلال مرحلة الستينات من القرن الماضي، ستعلي من شأن القارئ على حساب المؤلف؛ كما فعل (رولان بارت) في أكثر كتاباته خاصة (موت المؤلف) الصادر عام 1968. 21

ولم تستطع (القراءة)، أن تشكل مفهوماً مستقراً ومحدداً دالاً على مقصد إلا في سبعينات القرن العشرين، خاصة في فرنسا، حيث بدأ الناس يتحدثون عن (القراءة الأدبية). وكان (أرمان كولين) قد دُشِّنَ، عام 1971، بإشراف (فيليب سوليه) مجموعة من سلسلة (U2) بعنوان (قراءات). غير أن هذا المفهوم لكلمة (قراءة) لم يَشِعْ إلا في تسعينات القرن الماضي، ويدل على الطابع الأدبي للنص المقروء والمنهج النقدي المعتمد في قراءته 22. ومن جهة أخرى، نجد أن المعجم الفرنسي (روبير الكبير / Le Grand Robert)، في طبعته الصادرة عام 1978، لا يحيل، في المداخل الثمانية الموجودة فيه لمادة (قرأ / Lire)، صراحةً إلى التأويل النقدي للكتابات التي سيشملها فعل (القراءة)، كما لا يشير إلى احتمال جمع كلمة (قراءة) على (قراءات). غير أن هذا المعجم يأتينا بتفسير خاص لفعل (قرأ)؛ حيث يأتي بالمثل: (أستاذ يقرأ لطلابه نصاً أو كتاباً)؛ ويبقى

للاستعمال الاستعاري في هذه الجملة متسع للخروج بها إلى الدلالات التي نريد.23

ومهما يكن من أمر، فإن (القراءة) في مقصدها الدال على (Approche) هو الذي استقر في الأذهان في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة؛ لذلك وجدنا كثيراً من العناوين خاصة في العنوان التجنيسي الثانوي الموجود عادة تحت العنوان الكبير تحتفل بهذا المفهوم.24

ولا أحد يشك في أن النقد هو ردة فعل على القراءة التي نقوم بها، أي أن القراءة العالمية هي نتيجة حتمية للقراءة العادية الإبداعية. إنه كتابة على قراءة، و(وساطة) و(تأويل) بمقدوره توجيه القارئ في اختياراته؛ كما ذهب إلى ذلك (إميل فاغيه) في كتابه الممتع (فن القراءة / L'art de lire).25 ويكمن دور الناقد في أنه يجعلنا نقرأ إبداع هذا المبدع أو ذاك من وجهة معينة. وهذا هو الأمر الذي جعل دارساً مثل (بونالد) يأتي بمثلثه الذي يفيد بأن كل قراءة إنما تتألف من ثلاثة أقطاب فاعلة، هي: المؤلف والقارئ وبينهما يأتي الوسيط الذي هو الناقد.26

وكان (فيكتور هوجو) قد تحدث في وقت سابق عن القراءة بمفهوم (إعادة الكتابة / Réécriture).27 أي أن كل قراءة مركزة ومستقرة من شأنها أن تؤدي إلى ولادة كتاب أو نص جديد؛ وفي هذا اعتراف واضح بقيمة القراءة حين تكون عامة ومبدعة. فإعادة الكتابة هي نتيجة للتلقي وأساس من أسس الإبداع الأدبي. وقد سبق لـ (جيرار جينيت) أن عدّد جملة من نماذج هذا النوع من القراءة التي تفيد الكتابة من جديد، في مؤلفه (Palimpsestes).28

(2) - نشأة نظرية التلقي / أو التَّقبُّل:

ظهرت نظرية التأثير والتقبل في ألمانيا في أواسط الستينيات (1966م) في إطار مدرسة كونسطانس وبرلين الشرقية قبل ظهور التفكيكية ومدارس ما بعد

الحدثاة على يدي كل من فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) وهانز روبير يابوس (Hans Robert Jauss) 29. ومنظور هذه النظرية أنها تثور على المناهج الخارجية التي ركزت كثيرا على المرجع الواقعي كالنظرية الماركسية أو الواقعية الجدلية أو المناهج البيوغرافية التي اهتمت كثيرا بالمبدع وحياته وظروفه التاريخية، والمناهج النقدية التقليدية التي كان ينصب اهتمامها على المعنى وتصيده من النص باعتباره جزءا من المعرفة والحقيقة المطلقة، والمناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق وأهملت عنصرا فعالا في عملية التواصل الأدبي ألا وهو القارئ الذي ستهتم به نظرية التلقي والتقبل الألمانية أيما اهتمام. 30

ويذهب أنصار نظرية التلقي إلى أن أهم شيء في عملية الأدب هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي 31؛ أي إن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له؛ تلذذا ونقدا وتفاعلا وحوارا. 31 ويعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد؛ لأن المؤلف ما هو إلا قارئ للأعمال السابقة. وهذا ما يجعل التناسل يلغي أبوة النصوص ومالكيها الأصليين. ويرى إيزر أن العمل الأدبي له قطبان: قطب فني وقطب جمالي. فالقطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي وتسييجه بالدلالات والقيمات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولات النص المعرفية والإيديولوجية؛ أي أن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكليا. 32

أما القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تخرج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله. ويقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص واستكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء

البيضات والفراغات للحصول على مقصود النص وتأويله انطلاقاً من تجربة القارئ الخيالية والواقعية.³⁴ ويجعل التأويل من القراءة فعلاً حدثياً نسبياً لا يدعي امتلاك الحقيقة المطلقة أو الوحيدة المتعالية عن الزمان والمكان. لأن القراءة تختلف في الزمان والمكان حسب طبيعة القراء ونوعيتهم. لذلك يرى أمبرطو إيكو U.ECO أن هناك أنماطاً من القراءة والقراء في دراساته عن النص المفتوح والنص الغائب³⁵:

نص مفتوح وقراءة مفتوحة.

نص مفتوح وقراءة مغلقة.

نص مغلق وقراءة مغلقة.

نص مغلق وقراءة مفتوحة.

ولا يتم حصول العمل الإبداعي إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور القارئ. ويدل هذا على أن العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسيين: النص الذي قوامه المعنى وهو يشكل أيضاً تجربة الكاتب الواقعية والخيالية، والقارئ الذي يتقبل آثار النص سواء أكانت إيجابية أم سلبية في شكل استجابات شعورية ونفسية (ارتياح - غضب - متعة - تهيج - نقد - رضى...).³⁶

وهذا يجعل النص الأدبي يركز على المفوظ اللغوي (النص) والتأثير الشعوري (القارئ) في شكل ردود تجاه حمولات النص³⁷. وهذا يدل على أن العمل الأدبي يقع في الوسط بين النص والقراءة من خلال التفاعل الحميمي والوجداني الاتصالي بين الذات والموضوع أي النص والقارئ. ومن ثم، فالعمل الأدبي أكبر من النص وأكبر من القراءة، بل هو ذلك الاتصال التفاعلي بينهما في بوتقة منصهرة واحدة.³⁸ وإذا كانت المناهج الأخرى تركز على اتجاه واحد في القراءة من النص إلى القارئ فإن منهجية التقبل والقراءة تنطلق من خطين مزدوجين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص على غرار القراءة الظاهرية (الفينومينولوجية)³⁹. ولا يحقق نص المؤلف مقصديته ووظيفته

الجمالية إلا من خلال فعل التحقق القرائي وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات والبياضات وتحديد ماهو غير محدد، وإثبات ما هو منفي⁴⁰، والتأرجح بين الإخفاء والكشف على مستوى استخلاص المعاني عن طريق الفهم والتأويل والتطبيق. ولن تكون القراءة مثمرة جادة إلا إذا وجد القارئ الافتراضي الخيالي الذي يعيد بناء النص عن طريق نقده وتأويله انطلاقاً من تجربة جمالية وفنية بعيداً عن تصور القارئ المعاصر الواقعي. والقارئ الضمني: "ليس له وجود في الواقع، وإنما هو قارئ ضمني، يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي. ومن ثم، فهو قارئ له قدرات خيالية شأنه شأن النص. وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدد، بل يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثاً عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، ووضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملأها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له".⁴¹

وتقوم الدراسة الأدبية عند (يوس) انطلاقاً من رؤية التَّقبُّلِ أو التلقي على أنها: "ليست تحليلاً للنصوص تحليلاً هيكلانياً مضمناً بها، وليست أيضاً استعراضاً للمعارف المتعلقة بالكاتب وبالأثر، وإنما هي التخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التاريخية والاجتماعية والثقافية من خصائص. إن موضوع الدراسة الأدبية هو أن نعرف كيف أجاب الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتصل بقرائه أو خلقهم خلقاً".

وتقوم نظرية التلقي على مرتكزات، يمكن حصرها في المفاهيم التالية:⁴²

- ✓ شائبة القارئ والنص.
- ✓ التأثير والتواصل.
- ✓ العمل الأدبي بين القطبين: الفني والجمالي.
- ✓ التحقق والتأويل.
- ✓ القارئ الافتراضي المثالي.
- ✓ أفق الانتظار.
- ✓ ملء البيضات والفراغات والبحث عن النص الغائب.

✓ النص المفتوح.

✓ المسافة الجمالية.

أما مرجعيات هذه النظرية الأدبية، أوجزها (روب هولب) في خمسة مؤثرات هي: 43

- المدرسة الشكلاية الروسية ومؤسسها (رومان ياكبسون).
- ما يُعرفُ بـ (بنيوية براك).
- الفلسفة الظواهرية كما أعلى صرحها (رومان إنجاردان).
- نظرية الهرمينوطيقا التي شيد مدرستها (جادامر).
- سوسيولوجيا الأدب عند روادها من أمثال (جورج لوكاتش) و(لوسيان كولدمان) وغيرهما.

لقد بات واضحاً بأن القراءة التي تكون عالمة، مؤسَّسةً على شروط واضحة، من شأنها أن تُغيَّرَ وَضْعُ النَّصِّ، وتنتقل به إلى معاني جديدة، لم يكن النقد التقليدي يؤمن بها ولا يفسح المجال لظهورها. وهكذا أُضيفتْ مَقْصِدِيَّةُ القارئ إلى قَصْدِيَّةِ المؤلف وقَصْدِيَّةِ الأثر/ النَّصِّ، واتَّجَهَ الْمَيْلُ من القراءة التفسيرية التي تفيد الشرح، إلى التلقي وإلى التفسير الذاتي الشخصي المتأثر بالظروف التي تُحيطُ بالقارئ الذي تحوَّلَ، بفضلِ قراءتهِ الْعَالِمَةِ، إلى ناقد.. إلى ناقدٍ مبدعٍ. 44

إن النقد الذي لا يكون بمقدوره الدفع إلى ولادة جديدة لنصوص إبداعية أخرى، لا يستحق أن يحمل هذه الصفة. والمبدعون الذين استطاعوا تطوير رؤاهم الإبداعية هم أولئك المحظوظون الذين قَيَّدَ لهم الله أقلاماً ناقدةً عالمة، استطاعت أن تقرأ إبداعاتهم وفق رؤية مبدعة؛ تُخَلِّجُ النَّصَّ وتعيد إنتاجه، حتى إن صاحبه يُصْبِحُ مُجَرَّدَ مُتَلَقٍّ لِمَا كَتَبَهُ. وهذا هو النقد الذي عاش إِبَّانَ عصر النهضة عند العرب، وهو نفسه النقد الذي لا يزال يحيا بين الآداب الغربية التي لم تتوقف عن التطور والظهور في أوعية جديدة وألوان مختلفة.

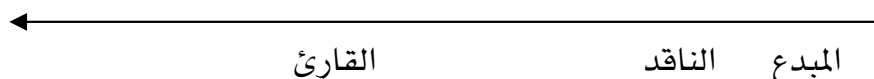
3- التلقي وولادة القارئ المؤلف:

يذهب الأستاذ الدكتور مصطفى سلوي، وهو أحد المهتمين بنظريات القراءة بالجامعة المغربية، بأن النقد/ الناقد هو العنصر الواقع في مرتبة وسطى بين المؤلف والقارئ، بالرغم من أنه، هو بدوره، يوجد في المكانين معا: مكان المؤلف؛ وذلك بإنتاجه نصا جديدا بعد الانتهاء من القراءة، ومكان القارئ؛ حيث يقرأ النص كما يتلقاه سائر القراء.⁴⁵

ومن خلال تتبعه لمختلف النماذج التنظيرية لمفهوم النقد، عند العرب ولدى المدارس الغربية الحديثة، تمكّن من حصر وظيفة هذا الجنس التأليفي الذي هو النقد في أمور ثلاثة، هي: التفسير، والتوجيه، والإبداع. يقول: "فأما الوظيفة التفسيرية، فتكمن في الحاجة إلى تفسير العمل الإبداعي، وشرحه، وترجمة معانيه؛ لأجل تحصيل فهمها واستيعابها من لدن المتلقي. في حين أن الوظيفة التوجيهية ترتبط بإصدار أحكام القيمة وتعليل تلك الأحكام، بما يفيد أن إبداع هذا المؤلف جيد لأجل جملة من الأسباب يَتِمُّ الوقوفُ عندها، وإبداع ذاك المؤلف رديء لأجل أسباب أخرى هي أيضا لا بد من التنصيص عليها. والحق أن مثل هذه الوظيفة هي في طريقها نحو الاندثار؛ على أساس أن الغاية من النقد ليست إصدار حكم قيمة في حقه أو حق صاحبه، بقدر ما إن الأمر يتعلق بتوجه الإبداع دون إصدار حكم للقيمة، فمن شأن هذا التوجيه أن يفيد في الدفع بالعملية الإبداعية إلى الأمام، وذلك حين يعمل النقد على إظهار مواطن الجودة ومواطن الرداءة في الإبداع"⁴⁶

أما الوظيفة الثالثة، وهي الوظيفة الإبداعية، فهي الغاية الأساسية من النقد الذي نتحدث عنه؛ وهي التي تكون، في أكثر الأحوال، القنطرة التي يَمُرُّ منها الإبداع نحو القارئ. وهنا بالذات، يكون من مهام الناقد إعادة إنتاج النص؛ نص المبدع، بحيث أن القارئ، حين يتلقى النص، فهو في حقيقة الأمر يتلقى نص الناقد بتأويل جديد لمظاهر الخطاب؛ إنه النص الذي أُعيدَ إنتاجه وفق شروط

وضوابط هي شروط وضوابط القراءة المبدعة. والترسيمة التالية تعيد أمامنا
سيرورة النص الإبداعي بين المؤلف والمتلقي، مع حفظ وساطة الناقد المبدع: 47



فالقارئ، في أكثر الأحوال، يقرأ خطاب الناقد في نص المؤلف. والنص كقوقعة لغوية من الألفاظ والجمل والتراكيب، هو نص المبدع، في حين أن ترجمة معانيه تحولت على يد الناقد إلى نص جديد. ومن هنا، نكون أمام قراءتين:

0 قراءة تتم عبر علاقة مباشرة (من المؤلف إلى القارئ).

0 قراءة تتم عبر علاقة غير مباشرة (من المؤلف إلى القارئ عبر الناقد).

فالقراءة الأولى هي التي يتلقى فيها القارئ نص المؤلف مباشرة، دون أن يمرّ على الناقد، وهنا تكون العلاقة مباشرة، بحيث يكون القارئ هو نفسه الناقد للإبداع الذي تلقاه. أما القراءة الثانية، فهي غير مباشرة، حيث يتلقى القارئ نص المؤلف؛ ولكن عبر وساطة الناقد؛ أي أن القارئ المتلقي يتلقى النص وقد تناوله بالدرس والتحليل ناقد من النقاد. ولن تتم هذه العملية وفق الشروط التي تحدثنا عنها، إلا في إطار ما دعوته بالقراءة الإبداعية؛ أي القراءة التي لا يكون فيها التحليل والأدوات والقواعد غاية، بقدر ما هي وسيلة؛ لإعادة إنتاج نص المؤلف. وفيما يلي نمثل لهذه العلاقات بالترسيمة الآتية:



هذه هي النتيجة التي تفضي إليها عملية القراءة الإبداعية التي تحدث عن طريق (خلخلة) نص المبدع، وبالتالي يصبح الناقد باثًا لعمل إبداعي/ نقدي جديد، يتلقاه القارئ، كما يتلقاه المبدع نفسه على أساس أن الأمر يتعلق بنص جديد.

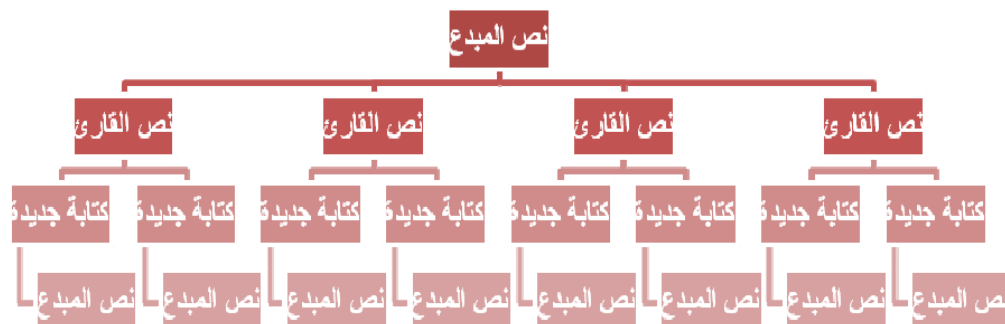
← الناقد المبدع الناقد القارئ

فالناقد الأول في الترسيم الأخيرة، هو الناقد الذي قرأ عمل المبدع، والمبدع الذي يأتي في الرتبة بعد الناقد هو المبدع الذي ظهر بعد قراءة نصه من قبل الناقد؛ أي أننا سنجد أنفسنا أمام النص الثالث، بعد النص الأول الذي ألفه المبدع، والنص الثاني الذي كتبه الناقد، وهذا هو النص الثالث الذي يكتبه المبدع بعد أن تعرض نصه الأول للقراءة. أما الناقد الثاني، فهو الناقد الذي يقوم بدور الوسيط بين المبدع والقارئ؛ أي أننا في مثل هذه الحالة، سنكون أمام النص الرابع الذي سيتلقاه القارئ، بعد نص المبدع الأول، ونص الناقد (النص الثاني)، ثم نص المبدع الثالث، فالنص الرابع الذي يتلقاه القارئ.48

ولابد هنا من الإشارة إلى أن الكتابة الأولى (كتابة المبدع) مفتحة على التعدد وكثرة الإبداعات، بعكس الكتابة الثانية (كتابة الناقد)، التي انطلقت من نص المبدع؛ وهو نص معروف، وهي كتابة مُنْغَلَقَةٌ على نفسها، إذ لا يُمكن أن تكون لها إبداعات كما هو الحال في كتابة المؤلف الموصوفة بالخصب والعطاء. إنها كتابة ولود تُتَّسَمُ بميزة (الخلود)، إذ هي دائماً حيّة، في مقابل الكتابة الثانية التي تُوصَفُ بأنها (مُحْنَطَةٌ) بالرغم من الدلالات التي تنتهي إليها. وإذا كان هنالك من فضل للكتابة الثانية بقلم الناقد، فذلك أنها تدفع، على

مستوى زمن الكتابة، إلى ولادة كتابات أخرى من النمط الخالد.49 فالكاتب/ المؤلف الذي يقرأ نقداً على كتابته؛ أي أنه يقرأ نصاً جديداً، أو كتابةً جديدةً؛ حين يقرأ هذه الكتابة الجديدة، فإنه سيعيد النظر في كثير من مسارات الكتابة لديه. ذلك بأن نص الناقد عبارة عن استئناف لكتابة المؤلف

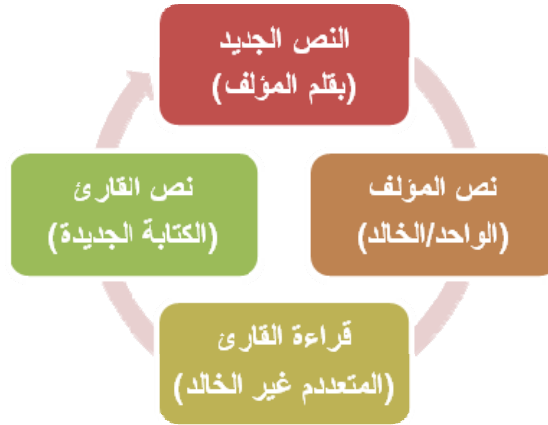
في نصوص جديدة أخرى لم يكن لتوجدَ لولا هذه القراءة/ الكتابة التي يقوم بها القارئ/ الناقد. وهذه ميزة النقد/ القراءة الذي يكون سببا في ظهور نصوص (خالدة) على مستوى الإبداع، في الوقت الذي يسمح فيه النص الخالد الواحد في ظهور ما لا نهاية له من نصوص القراءة التي توصفُ بعدم الخلود. 50



وهكذا تتوالى النصوص بدءا بالنص الأصل الذي هو نص المبدع وانتهاء بالنصوص الجديدة الأخرى التي سيكتبها المبدع في زمن لا نعرفه. ولنص القارئ/ الناقد الفضل في توجيه المبدع ولفت انتباهه إلى هذه النصوص الخالدة الجديدة التي أوحى إليه بها، والانطلاقة حصلت من نصِّ الأول. فالكتابة الأصل منفتحة على التعدّد في مجال النصوص النقدية، في حين أن النصوص النقدية التي تنطلق من التعدد تفضي إلى الوحدة على مستوى نص المبدع:



وعلى العكس من ذلك، كل النصوص التي تُحَسَّبُ على مستوى القراءة والنقد، لا تسمح سوى بظهور نصٍّ واحد؛ هو نص المؤلف/ المبدع. فالمفرد يلدُّ المتعدّد، والمتعدّد يلد المفرد، وهكذا تستمر الدورة الإبداعية الاستبدالية بين نص المؤلف ونص القارئ: 51



من هنا، يتبين لنا بأن عملية إنتاج النص لا تقتصر على المبدع/ الكاتب/ الشاعر فحسب، بل تتعداه إلى الناقد والقارئ معا. فالناقد/ الوسيط في عملية القراءة الإبداعية هو في حقيقة الأمر الشخص الذي يمنح الإبداع وجوده الفكري/ الواقعي، بعد أن كان مجرد تركيبة لغوية مُحَمَّلَةٌ بالدلالات، التي يُنتِجُها الكاتب، ويعرضُها على المجتمع المثقف الذي ينتمي إليه. والمبدع نفسه، حين يبدع، فإنما يُعيدُ إنتاجَ مجموعة من الرؤى التي يعيشها داخل مجتمعه، وهي الرؤى نفسها التي كان القارئ، وكل الناس، أبطالها على مسرح الحياة الواقعية. تلك المشاهدات هي التي يتفاعل معها المبدع، ويصوغها في إطار فني، فيمنحها بذلك سمة الإبداع. بمعنى أن القارئ، حين يصل النص بين يديه، فإنما هو بإزاء مجموعة من الصور والمشاهد والتفاعلات التي عاشها، منذ فترة، عيشة واقعية، وهو الآن يقرأها في مستواها الفني. 52

وهكذا نجد أنفسنا بدون الناقد / الوسيط الذي يتخذ مكانه بين المبدع والقارئ العادي / المجتمع، لا حياة للإبداع، ولا مسوغ للحديث عنه. الناقد هو المؤلف الثاني للنص؛ المؤلف الذي لا ينطلق من المشاهدات الواقعية التي كان ينطلق منها المبدع الأول للنص (المؤلف)، وإنما تكون انطلاقاته من الإبداع في صياغته الفنية التي تخفي بين ثناياها ما دعونه بالمشاهدات الإبداعية. وهكذا يصبح الواقع المعيش حياً مقاربتين: مقارنة مباشرة يقوم بها المبدع / المؤلف، ومقارنة غير مباشرة يقوم بها الناقد / الناقد المبدع. والذي يجني ثمار كل هذه العمليات المُعقَّدة هو القارئ / المتلقي الذي يجد نفسه أمام كتابتين متكاملتين للواقع: كتابة المبدع؛ وهي النص دون قراءة الناقد، وكتابة الناقد؛ وهي النص الإبداعي بعد أن خضع لقراءة الناقد.

وعلى هذا الأساس، أمكن القول بأن كل إبداع قراءة، وليس كل قراءة إبداعاً. ذلك بأن الذين يمارسون ما دعوته بالنقد الإبداعي، هم قلة من الدارسين الذين آمنوا، كما آمن الناقد الأنجليزي (ت. س. إليوت) في مؤلفه (فائدة الشعر وفائدة النقد)، بأن الشعراء النقاد أفضل من النقاد الشعراء؛ على أساس أن الناقد الذي سبق لديه هاجس الشعر / الإبداع، واكتوى بناره، يُحسُّ النص ويشعرُ به، بطريقة مخالفة لتلك التي يُحسُّ بها الناقد الشاعر. فالأول يُغلبُ الرؤية الإبداعية، في حين يركنُ الثاني إلى القواعد والأدوات التي من شأنها أن تُحلِّل النص، ولكنها لن تقرأه أبداً. ومن هنا، نجد مثل هذه الرؤية تُسيءُ إلى النص الأدبي أكثر مما تُحسنُ إليه. 53

في كثير من الأحيان، يكون الإبداع في غنى عن القواعد والأدوات والإجراءات المُعدَّة لقراءته. وفي مقابل ذلك، نجد النص الإبداعي في حاجة إلى مجرد تأملٍ، ومجرد رؤية عاشقة تُدغِرُ مكان من الرغبة فيه؛ فيبوح بما ينطوي عليه من أسرار. النص في حاجة إلى قارئ يُجيدُ التأمل، ويحيا بمعية النص وصاحبه؛ وذلك عن طريق استعادة طقوس الكتابة، والرجوع بالنص إلى زمنه الأول.

والخطاب الذي يُعدُّ مَقْصِدَ كُلِّ قارئٍ / ناقدٍ، يعيشُ مُخْتَفِياً بين ثنايا التركيب اللغوي الذي يُنسجُهُ المؤلفُ كما تَنسجُ العنكبوتُ خيوطَ شراكِها. والقَبْضُ على الخطاب، يقتضي التعامل مع النص / القَوَقَعَةِ بطريقة تُجَنِّبُنَا كَسْرَهَا (القوقعة) والإساءةَ إليها؛ لأنَّ كُلَّ كَسْرٍ يَطالُ القوقعة (النص) البناء اللغوي)، من شأنه أن يُؤثِّرَ على نظرنا في الخطاب الذي نُسعى إلى الإمساك بتلابيبه. 54

5- تركيب / خاتمة:

من هنا يتبين لنا الفضل الكبير الذي كان لنظرية التلقي في إنتاج أنواع من القراءات والنصوص الجديدة التي تتوالد من نص المؤلف. وهي نفسها النظرية التي مكنت من استعادة الدور الهام الذي يمكن أن يضطلع به القارئ؛ خاصة القارئ في صورته العالمة، أو كما سماه (أمبرتو إيكو): (القارئ النموذجي). وهكذا بات واضحاً بأن القراءة التي تكون عالمة، مؤسَّسةً على شروط واضحة، من شأنها أن تُغيِّرَ وَضْعَ النَّصِّ، وتنتقل به إلى معاني جديدة، لم يكن النقد التقليدي يؤمن بها ولا يفسح المجالَ لظهورها. وهكذا أُضيفَت مَقْصِدِيَّةُ القارئ إلى قَصْدِيَّةِ المؤلف وقَصْدِيَّةِ الأثر / النصِّ، واتَّجَهَ المِيلُ من القراءة التفسيرية التي تفيد الشرح، إلى التلقي وإلى التفسير الذاتي الشخصي المتأثِّر بالظروف التي تُحيطُ بالقارئ الذي تحوَّل، بِفَضْلِ قراءتِهِ العالِمةِ، إلى ناقدٍ مبدعٍ..

إن النقد الذي لا يكون بمقدوره الدفع إلى ولادة جديدة لنصوص إبداعية أخرى، لا يستحق أن يحمل هذه الصفة. والمبدعون الذين استطاعوا تطوير رؤاهم الإبداعية هم أولئك المحظوظون الذين قَيَّدَ لهم الله أقلاماً ناقدةً عالمة، استطاعت أن تقرأ إبداعاتهم وفق رؤية مبدعة؛ تُخلِّجُ النَّصَّ وتعيد إنتاجه، حتى إن صاحبه يُصْبِحُ مُجَرَّدَ مُتَلَقٍّ لِمَا كَتَبَهُ. وهذا هو النقد الذي عاش إِبَّانَ عصر النهضة عند

العرب، وهو نفسه النقد الذي لا يزال يحيا بين الآداب الغربية التي لم تتوقف عن التطور والظهور في أوعية جديدة وألوان مختلفة.

- الهوامش

- 1- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن- السرد- التبئير: ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء.ص98
- 2- جوليا كريستيفا علم النص: ، ترجمة: فريد الزاهي وعبد الجليل ناظم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.ص142
- 3- إيمانويل فريس وبرنار موراليس قضايا أدبية عامة، آفاق جديدة في نظرية الأدب: ، ترجمة: لطيف زيتوني، ضمن كتاب (عالم المعرفة)، ع. 300، فبراير 2004.ص197
- 4- التلقي العربي لـ (دون كيخوته): مقالة للأستاذ محمد الداوي.
- 5- مناهج النقد المعاصر: صلاح فضل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2002.
- 6- مصطفى سلوي مبدأ الخصوصية أو معينات قراءة النص الأدبي منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ جامعة محمد الأول، وجدة، ط. 1 / 2004.ص156
- 7- مصطفى سلوي صحوة الفراشات: قراءة في قضايا السرد النسائي المغربي المعاصر: ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ جامعة محمد الأول، وجدة، ط. 1 / 2012.ص205
- 8- دراسات للأستاذ مصطفى سلوي الملحق الثقافي لجريدة (رسالة الأمة)، الأعداد الخاصة بـ: (2013/06/04) و(2013/06/11)، و(2013/06/24).
- 9- هانز روبرت ياوس جمالية التلقي والتواصل الأدبي: ، ضمن: مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، عدد 38.
- 10- هانس روبرت ياوس، ترجمة رشيد بنحدو جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد 484، ط1، 2004.ص199

- 11- ن روبريت س. هولاب، ترجمة خالد التوزاني والجيلالي الكدية نظرية التلقي- (مقدمة نظرية): ، منشورات علامات، ط. 1999. ص87
- 12- فولفغانغ إيزر، ترجمة حميد لحداني والجيلالي الكدية - فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب): ، منشورات مكتبة المناهل، مطبعة النجاح الجديدة، 1995.
- 13- نبيلة إبراهيم لقارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال: ، مجلة فصول المصرية، المجلد 5، العدد 1، 1984. ص214
- 14- محمد مفتاح التلقي والتأويل: ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994. ص89
- 15- ندوة نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات، مراکش، 1992. ص65
- 16- أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة- مقارنة سيميائية في فلسفة العلامة ، عالم الكتب، 2004، ص165
- 17- حسين الواد، " من قراءة " النشأة إلى قراءة " التقبل " مجلة فصول، المجلد الخامس، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984، ص 114.
- 18- Hans Robert Jaus, " Pour une esthétique de la réception", Trad. De l'allemand par Claude Maillard, Editions Gallimard, Paris 1978, P.38.
- 19- Wolfgang Iser, " L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique", Trad. De l'allemand par Evelyne Sznczer, Bruxelles: P. Mardaga, 1985, P.23
- 20- Ibid, P.31
- 21- Ibid.
- 23- Ibid, P.8.
- 24- نبيلة إبراهيم، "القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال"، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول أكتوبر نوفمبر، ديسمبر 1984، ص 102.
- 25- جيرد براند: "العالم والتاريخ والأسطورة"، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، أفريل، ماي، جوان 1985، ص 107.
- 26- Wolfgang Iser, op. cit, p.50
- 27- Ibid, PP.52 et 53.
- 28- مقال محمد عبد القادر: " القارئ في نظرية التأثير والاتصال" ، فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984، ص 105.

- 29- نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص 103.
- 30- Wolfgang Iser, op. cit, p.69.
- 31- Ibid, P.70.
- 32- نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص 102.
- 33- وليم رأي، " المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية"، ترجمة يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة و النشر. بغداد الطبعة الأولى، 1987، ص 73.
- 34- روبرت هولب، مرجع سابق، ص 206.
- 35- نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص 64.
- 36- وليم رأي، مرجع سابق، ص 77.
- 37- Wolfgang Iser, op. cit, p.162.
- 38- روبرت هولب، مرجع سابق، ص 211.
- 39- Wolfgang Iser, op. cit, p.163.
- 40- Ibid, P.182.
- 41- Ibid.
- 42- Hans Robert Jaus, op. cit, p.51.
- 43- محمد محمود، " تدريس الأدب ، إستراتيجية القراءة و الإقراء"، دار الخطابي للطباعة و النشر، الدار البيضاء، 1993، ص 23.
- Hans Robert Jaus, op. cit, p.51.44
- 45- مصطفى سلوي، مبدأ الخصوصيات أو معينات قراءة النص الأدبي منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ جامعة محمد الأول، وجدة، ط. 1 / 2004. ص 25.
- 46- مصطفى سلوي، التلقي والإبداع، الملحق الثقافي لجريدة "رسالة الأمة"، عدد: السبت 24 يونيو 2013. المغرب، ص 12
- 47- هانس روبرت ياكوس، ترجمة رشيد بنحدو جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، العدد 484، ط 1، 2004، ص 69.
- 48- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال: نبيلة إبراهيم، مجلة فصول المصرية، المجلد 5، العدد 1، 1984، ص 102
- 49- حسين الواد، " من قراءة " النشأة إلى قراءة " التقبل" مجلة فصول، المجلد الخامس، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر 1984، ص 114.

50- Ibid, P.239.

51- Ibid, P.257.

52- Ibid, P.268.

53- Ibid, P.281.

54- علي حرب، "التأويل والحقيقة"، ص9.