

مضمار الكفاءة في القراءة الأدبية

أطروحة أرتور نيزان

د/ حفيظ ملواني

جامعة البليدة 2

قد أتوجه بدوري إلى قارئ هذا المقال: هل تعتقد أن ما تقرأه يعود إلى فضل ما تقرأه تحديدا أم أن الأمر يستند إلى معطياتك الثقافية والفكرية والنفسية التي تشكلك باعتبارك ذاتا قارئة؟ ولو عقدت العزم أن تبحث عن إجابة حاسمة فقد لا تجدها بهذه الصورة التبسيطية في معالجة هذه الإشكالية؛ بالمقابل لك أن تستفيد بإحدى التصورات الصادرة من أحد الباحثين الفرنسيين ألا وهو أرتور نيزان (ARTHUR Nisin)¹ الذي أبرز موقفا جديرا بالعناية والاهتمام بغض النظر عن المشاريع النظرية المعاصرة التي أعطت لدور القارئ فعاليته وكفاءته في صناعة المعنى.

1- الكيان النصي

قد نربط وجود النص في عموميه بشرط وجود الكتابة التي تحقق ماديته مبدئيا وبالرغم من انفصال النص عن مؤلفه فيبقى النص نصا وفق هذا الاعتبار؛ وهو ما يمكن أن يتحقق مع خاصية الإبداع الأدبي دون إشكال، لكن هل يمكن قبول أن فكرة الإبداع غايتها تتوقف في النص ذاته لحظة تشكيكه أم أن المسألة تراهن على الطرف الذي يستقبله؟ فما من كاتب يطمح لنفسه الوجود والتأثير إلا وفكر في طبع نصه ونشره ليصل بين يدي المتلقي بوصفه قارئاً وهذا المنطق الذي يأخذه أرتور نيزان في حسابه² يتفق تمام الاتفاق مما عبّر عنه جان بول سارتر (jean Paul Sartre) فيما معناه: «الموضوع الأدبي خذروف غريب لا وجود له إلا بالحركة ولا بد لإبرازه إلى الوجود من فعل حسي يدعى القراءة ووجوده لا يدوم إلا بمقدار ما تدوم

هذه القراءة أما خارجا عن ذلك فلا وجود إلا لخطوط سوداء على الورق
«³ ما يفيد أن بقاء النص بما في ذلك العمل الأدبي (l'œuvre
littéraire) هو مستوحى من قراءته على الدوام على مرّ الأزمنة و
العصور؛ و حتى و إن كان يستعرض النظرية الكلاسيكية التي تجعل من
الأدب محاكاة ؛ فإنه يصّر على أن العمل الأدبي له خصوصيته الإبداعية
باعتباره محاكيا للواقع الطبيعي في الوقت الذي يختلف عنه؛ لأننا نتحدث عن
عالم الفن لا عالم الطبيعة؛ هذا يفعل على الدوام فكرة توحى بضرورة ارتباط
الفن بالبعد الجمالي على وجه اللزوم إنه تحصيل حاصل ؛ غير أن الجمالية
المتعلقة بالبائع الفني تختلف شيئا ما عن جمال الطبيعة من قبيل أنه ينبعث
لدى المتلقي نوعا من الإحساس بتجربة عاطفية خاصة يروق لها الانتباه وهي
لا تنفصل عما ترسمه مخيلة هذا المتلقي الذي يمارس فعل القراءة⁴ لكن
سرعان ما يحرك نيزان الفكرة الإبداعية من حيز المحاكاة إلى حدود الذات التي
صنعتة من وحيها و انطباعها؛ ذاك ما يتقرر على واجهة التأثير لمن يتلقى الفن
و منه يتلقى الخطاب الأدبي على وجه التحديد؛ إنه بطريقة ما يميز للإبداع
في مصدر وجوده باعتباره إلهاما ؛ ما يفسّر ذلك في تقدير نيزان هو حصول
المفاجأة لدى المبدع قبل أن تنتقل وتمسّ متلقي هذا الإبداع؛ فمهما توقعت
من العمل الأدبي على ضوء خبرتك بشكله و مواصفاته فإنك ستصدم به
لحظة تلقيه ؛ فهذه الصدمة التي نجعلها في مضمار عواقب التلقي سنضعها في
خطها الإيجابي ؛ كي تتجسد خريطة تمثل النص الأدبي في الذهن⁵ ضمن
خصوصية لا تجد تكرار مع متلق آخر و مع نص آخر حتى و إن وصفناه
بأدب كيفما كان ضمن حلة الشعر أو النثر .

إن قراءة النص الأدبي في الاعتبار الأول يعود إلى بنيته و خصوصيته إنه نص
واحد غير أنه متعدد تتعدد أشكاله الدلالية بتعدّد قراءاته ؛ فالمطلوب من هذا
النص حسب فرضية نيزان باعتباره عملا أدبيا أن يشق طريقه في الحياة دون
أن يطمح لنفسه الخلود المهم أن يترك بصمته فيها⁶ ؛ و لعل نموذج الإبداع

اليوناني (الإغريقي) يعد خير دليل على ذلك إن أي أدب يمتلك شاعر مثل هوميروس وحده أو سوفوكليس أو أريستوفانيس أو حتى كاتباً ناشراً مثل أفلاطون أو أرسطو أو قل خطيباً مثل ديموستينيس أو مؤرخاً مثل هيرودوتوس أو توكيديس أي أدب يمتلك واحداً فقط مثل هؤلاء المؤلفين يقين بأن يصبح أدباً عالمياً و إنسانياً خالداً⁷ و سرعان ما تتحول نصوص الفتية إن صح التعبير محفلاً إبداعياً دافعاً لظهور أجناس أدبية و أنواع جديدة؛ فلنا في سياق ذلك أن نعين مجموعة من الثنائيات :

أولاً: صلة الملحمة بالرواية

لو أننا نعود إلى بنية الملحمة في قراءتنا لطبيعتها و بنيتها و الوظيفة الملقاة عليها فنجدها بأنها تشكل سرداً متصلاً لفعال بطل من الأبطال.. إنها المثال يقطع من الواقع ثم تضيف عليها العقلية الجماعية الظلال و الألوان و البطل الملحمي بطل فردي بمعنى أنه يعكس موقف ذات بعينها و عن هذه الطريق يعبر عن الجماعة و موقفها⁸ معنى ذلك أن الملحمة تشكل أحداثاً و أبطالاً تلتقي فيها البشرية بالخوارق الإلهية؛ تجتمع فيها الوقائع التاريخية بالعقلية الأسطورية و حتى الخرافية من خلال أسلوب متميز على طريقة إبداع هوميروس (الإلياذة و الأوديسة) كنموذج أسمى في تشكيل و تأصيل الفن الملحمي إذ " يتسم الأسلوب الملحمي النمطي عند هوميروس بالحيادية أي أنه يترك الجمهور يحس بنفسه و لنفسه و هذا أسلوب يدفع هذا الجمهور إلى تركيز الانتباه في كل صغيرة و كبيرة مما يروي عليه . و مع أن شخصيات هوميروس بطولية و خيالية إلا أنها بأفعالها و حياتها اليومية قابلة للتصديق و جد مقنعة " ⁹ هذا المنطق قد نجد أثره في عمقه لا في ظاهره على مستوى الرواية؛ و ذاك تقدير جورج لوكاتش (Georg Lukacs)¹⁰ فالملحمة و الرواية تنتمي إلى الأدب الملحمي بسبب أنهما خضعتا إلى شروط إبداعية واحدة ضمن اعتبارات فلسفية و تاريخية مشتركة في أغلبها؛ تعكس إشكالات المجتمع و قضاياها و أنماط تفكيره ؛ غزيرة بالحس العاطفي هذه النواة نجدتها في

بنية الرواية بشكل فرداني أكثر من الصبغة الجماعية التي يشير إليها عالم الملحمة؛ فما تعبر عن الرواية تجريديا كانت الملحمة تنصّ عليه بشكل محسوس^{1 1} لكن ما إن زادت الحياة تعقيدا تحوّلت أجوبة و حلول الألغاز في الملحمة إلى أسئلة و ألغاز في الرواية؛ فطرأت مشكلة الصراعات و تفاقمت الاهتمامات مما أوقع التحوّل من الشكل الملحمي إلى شكل جديد تحت مسمى الرواية إن دور الملحمة من حيث هي جنس أدبي أصلي مرتبط بعالم أصلي، إضاءة الرواية التي هي جنس أدبي غير أصلي أملاه مجتمع فقد الأصلي فيه أيضا... غير أن التعرف على خصائص الملحمة لا يستوي إلا بالتعرف على الرواية^{1 2} ففي وجود زمنين مختلفين زمن القيم و التكافل الاجتماعي بالرغم من الحروب التي سادت آنذاك؛ فإن الأزمة صارت أزمة فرد تحت مسمى "البطل الإشكالي" حيث طغت أنانيته و من ثمة فردانيته فوق كل اعتبار مما أفقد سلاسة التعبير و عفويته في التعبير الروائي بخلاف النسيج الملحمي المعتاد، إذا نحن أمام شكل ثري في ثوب جديد من خلاله ندرك سمات الإبداع الروائي على أساس المقوم الزمني و هذا ما يفسّر الاختلاف الحاصل بين زمن نشأة الملحمة و زمن نشأة الرواية إذ تسبّب في حدوث فروق بين الجنسين الأدبيين المرتبطين بهما فعلى مستوى اللغة تركز الرواية إلى الشر إلى شكل من اللغة يسعفها على تقصي المعنى و الكشف عن وجوهه عل خلاف الملحمة التي تعيش المعنى قبل أن تفصح عنه^{1 3} فتصير لغة الرواية لغة غامضة في طرحها و تصورها و مقصدها على عكس الملحمة التي حاولت أن تروج لقيم إنسانية و فضائل بطولية بصريح الشعر و بآتم المعنى. و عليه إن أردت أن تقرأ نصا روائيا فثق بحسب منظور نيزان أنه لا يمكن أن يطابق آلية قراءتك للملحمة

ثانيا: الرواية الجديدة و الرواية البوليفونية

إن من شأن خصوصية القراءة بالنظر إلى خصوصية النص يعد أمرا لا مناص منه في ترتيبات القارئ امتثالا إلى قاعدة أرتور نيزان في طرحه؛ فندرك ملامح

هذه الآلية عندما نكتشف السلم الإبداعي الذي من خلاله بنيت الرواية ؛ فأغلب النقاد بحسب تصوّر كليبر هايدنس (Kléber Haedens)¹⁴ يميلون إلى تعريف الرواية بوصفها سردا متخيلا ؛حيث يقع على مبدعه مهارة صناعة الحبكات و رواية الأحداث؛ مما يشكل فضولا مثيرا لدى المتلقي قارئ الرواية بطريقة نكتشف أحوال حياة الأفراد عبر منطق حكاوي يشبه الحياة الواقعية لكنه مرتبط بأولويات إبداعية على أساس أن هناك بداية ثم وسط باعتبارها العقدة ثم النهاية التي تستجيب إلى حل هذه العقدة هذا منطق الرواية الكلاسيكية لكن عندما نعين سمات الرواية الجديدة علينا ألا نتقيد باعتبارات زمانية محددة حتى ننبئ بميلاد الرواية الجديدة ؛من منطلق أن وجودها رهين وجود الأسطورة في الرواية¹⁵ فعندما تطرق ميشال بوتور (Michel butor) إلى قضية الرواية الجديدة فقاساها بالمسافة التي تفصلها عن الحقيقة التي نعهدا و تروق لحرفية الواقع انطلاقا من كون علاقة "الرواية بالحقيقة التي تحيط بنا لا يمكن أن تتحول إلى هذا الواقع ؛و هو أن تصفه لنا الرواية يمثل جزءا خادعا من الحقيقة ،جزءا منعزلا تماما مرنا ،تمكن دراسته عن كثب .إن الفرق بين حوادث الرواية و حوادث الحياة ليس في أننا نستطيع التثبيت من صحة هذه بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذي يظهرها فحسب ،بل هي إلى ذلك (أي حوادث الرواية) -و لنستعمل تعبيرا معروفا -أكثر تشويقا من الحوادث الحقيقية¹⁶ و في ذلك ما يبرز خاصية الرواية الجديدة أنها تتجاوز الصورة الإنسانية التقليدية إلى عالم الأشياء و الأمكنة برؤى جديدة و إشكاليات غير مسبوقة؛ و هي على الدوام في اشتغالها و تطورها تبحث عن شكل مغاير يمكن أن يضع مفهوما جديدا للعلاقة بين الإنسان و العالم¹⁷ كما يظهر في هذا المنحى تقليص دور الكاتب إلى درجة الصفر إن صح التعبير ما يسمح للشخصية الورقية أن تعبر عن أفكارها بلغتها و هي في مواجهة أصوات أخرى قد تكون متكاملة؛ كما يمكن أن تكون في إطار مخالف إن لم نقل

متعارضة مع توجهاتها و قناعاتها ، ما يجعل الرواية تتحول من سياق الشيئية إلى سياق التلفظ بمقياس الحوارية التي أشاد بها باختين (Mikhail Bakhtine) وهو يقرأ أعمال دوستويفسكي (Dostoievski) ¹⁸ ليقرّ على طريقته بأن المنجز الروائي لدى هذا الكاتب المتفرد يتمتع بقدر كبير من الخصوصية و الجدلية؛ مقارنة بنصوص روائية أوروبية أخرى؛ و حتى على صعيد التاريخ الأدبي ككل ؛ إنه بحق يشكل طفرة على ساحة الكتابة الروائية، فخطاب البطل في الرواية (متعددة الأصوات) هو ضميره و صوته و ثقافته ورؤيته للعالم؛ وعليه فمنطقه لا يجري بالضرورة مع الدور المؤلف في نطاق الرواية التقليدية ؛ و لعل هذا التحول على مستوى البنية النصية للرواية بالضرورة سيغيّر في طريقة و نتيجة قراءتها

ثالثا: الشعر العمودي و الشعر الحر

لا نناقش أسباب وجود الشعر الحر و لا نحتاج إلى تبرير منطقي يفسّر كيانه ، المهم أنه شكّل في أحضان الثقافة الإبداعية تحولا مما ينبئ أن الأشكال الإبداعية في ظاهرها توحى بالتكامل غير أن حقيقتها هي حقيقة جدلية و هو ما ينطبق على الشعر و النثر على حد سواء ، فما من عمل أدبي يصل إلى مستوى الذروة إلا و يملك القدرة لأن يغيّر في مستوى المفاهيم و الأطروحات؛ و يوجد لنفسه حضورا إبداعيا مميزا مما يسهم في تجلي ممارسات نقدية بدورها جديدة، و لعل ظهور الشعر الحر بمنطق نازك الملائكة باعتباره "ظاهرة عروضية قبل كل شيء ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة و يتعلق بعدد التفعيلات في الشطر" ¹⁹ هو تغيير مسّ الشكل و لم يمس بقيم الأفكار و فلسفة الشعر العربي في عمومها، لكننا قد نكتشف أن الأمر ليس كذلك ؛ لأنه قد أوقع اهتزازا مربكا في مستوى الإبداع الشعري العربي المعاصر ؛ ليصير الشعر العمودي في موقع الثبات و مواجهة هذا الوافد الشعري "ذلك أن هذا الشعر الذي تسميه نازك الملائكة شعرا لم يعد تلبية لرغبة في التجديد الشكلي كما بدا و إنما أصبح مع الزمن طريقة من التعبير عن نفسية الإنسان

المعاصر و قضاياها و نزوعاته فهو يتطور في ذاته كلما تطورت المداخل لفهم تلك النفسية و المبادئ المطروحة لفهم تلك القضايا²⁰ معنى ذلك أنه يقدم ثقافة جديدة تستدعي من القارئ استعدادا نفسيا و فكريا مختلفا عما ألفه بما في ذلك المنظومة الشعرية التي عهدها من تراثه العريق؛ حتى يستجيب لمطلب قراءة مثل هذا الصنف من النصوص الشعرية .

فكل ما سبق يأتي انطلاقا من أن إستراتيجية القراءة تراعي المقروء؛ و هذا لا يخرج عن مشروع أرتور نيزان في بسط نظريته حول القراءة الأدبية و عندما يخوض في المسألة النقدية يعترف بأن المرصد النقدي في مكمنه هو تقييمي معياري لكنه مطالب بأن يعتمد على أولويات تخصه حتى يصير بدوره إبداعا ثانيا بل يمكن عدّه فنا بالدرجة الأولى²¹ غير أنه وهو يتابع مسار تاريخ النقد يجد بأن الإفراط في مسألة النقد التوليدي (**critique génétique**) أو ما يمكن تشبيهه بالتحقيق البوليسي قد يفقد أثر الحقيقة الفنية²² أي لو أردت أن تركز على أسباب وجود النص فهذا سيخرجك من حضرة الأدبية المحضة و هذا تحديدا ما أفصح عنه ياوس و هو ينتقد الممارسة النقدية عند كولينغود (**R.G Collingwood**) بحيث جعل النص الأدبي خاضعا للحقيقة التاريخية المحضة دون أن يراعي أن شاعرية الأدب هي أمر لا يتعلق بظرف و لا حكم بقدر ما هو حالة معيشة ارتدادية فاعلية يظفر بها القارئ حيال قراءته لهذا النص أو ذاك²³؛ و عليه ينبغي أن تكون المراجعة النقدية على سبيل حركيتها و استقلاليتها في سياق التركيز على زاوية التلقي فبقدر وجود فكر صنع الإبداع فينتظر أن يتموقع فكر آخر في الواجهة المقابلة؛ كي يمارس عمله النقدي وفق ترتيباته و أولوياته؛ فالعمل الأدبي هو تشكيل يفوق قاعدة الانسجام و التوافق كما هو الحال بالنسبة للوحة الفنية و لا يمكن إصلاح خلل وقع فيه بمجرد اكتمال بنائه على عكس ما يمكن مراجعته على مستوى اللوحة الفنية ؛ و هذا ما يفسّر بأنه يشكل تجربة روحية من نسيج اللغة الأدبية و هي صميم إبداعيته؛ و لذلك سرعان

ما يتحول أثرها على المتلقي دون سابق إنذار و قد لا يستبعد في أن تكون البيئة التي ولد فيها هذا الإبداع هي سبب تحقيق كيانه على مستوى النشأة بغض النظر عن التلقي^{4 2} إن فكرة خصوصية الإبداع و أحاديته تؤكد على استحالة استنساخ الإبداع فهل من شاعر من عصرنا قادر على أن يقدم على إعادة صياغة جديدة لمعلقة من معلقات الجاهلية الشهيرة؟ بالطبع هذا الأمر غير وارد بالمقابل على قدر ثبات الإبداع فإن مسار فهمه معرض للتغيير و على أساس ذلك حسب نيزان فيستوجب على القارئ و من ثمة الناقد على مستوى الأولوية أن يفسره باعتباره شكلا فنيا و أدبيا فلا يترك المنحى التاريخي يستولي عليه؛ فأى عمل إبداعي تنظر إليه فإنك تعينه من واقعك و عصرك و فهمك الآن؛ فترى الناقد إن عمل بمسلك التقويم و هو بصدد معاينة نص ينتمي إلى الأدب القديم خارج رقعة زمانه فهو يقرأ بمنطق معايير عصره و فهمه^{5 2} غير أن الشرط الثابت الذي لا يمكن أن يحيد عنه هو ضرورة معرفة اللغة التي كتب بها النص إن أراد بحق أن يمارس فعل القراءة و منه إمكانية النقد تكون واردة

2-مغامرة القراءة

لقد أخذ فعل القراءة عناية القدامى من فلاسفة و كتاب و مبدعين لأهميته باعتباره مركز تحصيل المعرفة و جوهر تكوين المرء رؤية عن العالم؛ فرهان القراءة يتوقف على حركية بصر القارئ و قدرة فهمه و ألفته إزاء ما يقرأ في ظل تركيبة النص و وضوح أسلوب صاحبه بالنسبة إليه؛ إنها اعتبارات أولية أفصح عنها رالف. س. ستايجر (Ralph C. Staiger) في مؤلفه مسالك القراءة (Les chemins de la lecture)^{6 2}

ليس من غرض القراءة أن تستقر على معرفة خصائص شكلية أو أسلوبية بعينها لنص من النصوص فحسب أو أن تقتصر على حيزه الموضوعاتي إنه في الاعتبار الأول فعل إنساني تذوقي انطباعي و هذا ما يجعل الباعث النفسي مرتكزا على الحس الجمالي بقدر من البراءة؛ و هذا ذاته ما يشكل سحر العمل

الإبداعي في حقل فن الأدب ^{2 7} دون أن نضع ما تقوله النظرية في نطاق الأولوية أو حسابات إستراتيجية كالعملية الإحصائية و عليه فترسم ملامح فعل التلقي حسب أرتور نيزان ^{2 8} انطلاقا من العلاقة المعقدة التي تربط القارئ بالنص المستهدف التي تفوق حدود المحاورة بحيث يجد القارئ نفسه غير قادر على أن يتحكم في سيرورة قراءته بوعيه بحيث يحصل له نوع من الانجذاب بل الامتصاص الذي يمارسه النص الأدبي عليه فيفقد صلته بعالمه الخارجي و هذا تحديدا ما عبر عنه الشاعر و الباحث الفرنسي جان تورتال (Jean tortel) في حوار مع لوك ديكون عبر كتاب مفاتيح القراءة ^{2 9} و حتى يسترجع زمام أموره و يوقظ وعيه من جديد فتراه يسلك مدارج القراءة الثانية التي بدورها تتأسس على أثر المنجز من القراءة الثانية حتى يتعين قدرا من التأمل و الوصف للخطاب الأدبي المنشود تحقيقه من زاوية التلقي؛ فهي مسألة تستدعي تكويننا و توجيهها يتوقف على أساسها بذور الوعي الأدبي لدى الناقد إن من شأن القارئ و فق هذه الصورة أن يعيد تحيين النص فيحركه من نطاق العدم إلى الوجود؛ أي وجود النص بقارئه يعيد بناءه أو يكمله أو يثريه في ذلك مسار حيويته و ترجمان حقيقته الفنية؛ فمهما طال الزمن على نشأة النص فالقراءة تعيد ترسيخ مجده لتحقيق صلاحية فهمه فتطفو روح التجديد فيه و هذا ما يجعل النص الأدبي ينبوعا روحانيا بقدر ما كان مصدرا في مساهمة المبدع سيكون الأثر فيما يخلفه المتلقي ذاته و هو في صورة الناقد لقد بات عمل النقد اليوم مساويا لعمل المبدع، أو هابطا عنه أو متفوقا عليه حسب قدرة القارئ، فهو قراءة للبنى العميقة في النص و محاولة لتسويغ جمالياته، و إسهام في فك شيفرته و رموزه. و هذه العملية تسمى قراءة عوضا عن النقد لما يحمل النقد من وجهة نظر سلطوية و في كثير من الأحيان استعلائية ^{3 0} خلاصة ذلك ما يؤهل لأن تكون القراءة عبارة عن إبداع موجه تلتقي فيه بنية النص و ذاتية القارئ فتثيره أحاسيسه و تستحضر معارفه فإمكانات القراءة و مردوديتها يتوقف على إمكانات القارئ بالدرجة الأولى ^{3 1} لكن قد نجد بأن

القارئ الذي يقرأ رواية من الروايات في غياب الحس النقدي لديه أو بالنسبة للقارئ غير المتمرس فهو في الغالب قد لا يفرق بين الحقيقة الإبداعية و ما يعيشه في محيطه الاجتماعي إضافة أنه يعتقد أن ما يعرفه هو بالنسبة إليه المخلص لمازق المعنى ؛و في الحقيقة أن القارئ عندما يشعر بقدر من الإفلاس سيجد نفسه ملزماً ؛بل قد تزداد رغبته نحو المعرفة فيأتي فعل القراءة كي يلي هذه الحاجة ^{2 3} بالمقابل قبل إلقاء أية مسؤولية على هذا القارئ فينبغي الاعتياد بالنص؛ بل بلغته على وجه التحديد ما يبرر الخوض في العنوان الموالي

3-مقوم اللغة

إن علاقة الأدب باللغة علاقة وطيدة حسب تصور أرتور نيزان ^{3 3} فهي لا تؤمن وجهه المادي فحسب بل تحقق وظيفته القرائية ؛إنها ليست مجرد كلمات تعبر عن أفكار و إنما هي علاقة عضوية موضوعاتية تقرها صلة المحايثة و مهما بلغت هذه اللغة في نسجها و سبكها و متنها فهي غير قادرة أن تعبر عن كل شيء و هنا مكنم القارئ و فرس مرتبط فرسه بسبب أن اللغة في الصيغة الأدبية تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى لغة الكلام العادي لدى أفراد الإنسانية ؛إذ تعتمد على طرائق شتى من التفكير و التعبير ،و الرمز و التصوير ،و الإيقاع و الدلالة ..إلى غير ذلك مما اكتمل من خبرات فنية لدى أدباء تلك اللغة " ^{4 3} و أي إدراك للطابع الفني الذي يحقق خصوصية الجنس الأدبي لزوما يمر عبر نظام التعبير الأدبي ^{5 3} ، فاللغة الأدبية في نظر جيل فيليب (Gilles Philippe) لا تصنع أدبا و إنما الأدب هو الذي يصنع لغته الاستعارية بنفسه؛ إنها لغة خاصة تختلف شيئا ما عن اللغة الأم التي نتحدث بها في سلوكنا اللفظي اليومي ^{6 3} فجان بول سارتر بدوره يقر بأن لغة الكتابة الأدبية هي لغة أجنبية عنا و هي سرّ وجود الكتابة ^{7 3} فبسبب تقاليدنا في القراءة لا نكتشف بأن النص تتخلله فراغات؛ ما يراد من ذلك أن اللغة الأدبية تتحدث بمضمرات على القارئ أن يشغلها في غياب الحسم النهائي في استكمالها ضمن الحدود القصوى ^{8 3} و في ذلك يتجلى موقف

رومان إنجاردن (Roman Ingarden)^{9 3} الذي يعبر عنه سعيد توفيق بقوله: «الجميل التي ترد في الصياغات اللغوية الأدبية بأنها لا تقرر شيئاً عن الواقع... الجملة الأدبية لا تتبع قواعد البرهنة المنطقية كما هو الحال في اللغة العلمية التي تستخدم التقريرات و الأحكام الموضوعية»^{0 4} إن اللغة باعتبارها الوسيط سواء بين إنسان و آخر أو بين ذات و موضوع فهي جسد القراءة بامتياز حيث يقع عليها مدار التفكير؛ و لعله ما يدعو إلى الدهول في نظر نيزان أن النص برمته لا يستغرق زمناً يفوق زمن قراءة الكلمات المشكلة للنص ذاته بشكل منفرد و منه فندرك بأن الأدب وفق الاعتبار اللساني هو وليد سياق القارئ الذي يقبل على قراءته و لا يكون وليد ظروف مغايرة خارج اشتغال التلقي في صلبه و مردوده^{1 4} ليس من سلوك القارئ المتعاطي مع الأدب أن يخضع بهذه البساطة إلى مضمار التاريخ بحذافيره و لا أن يخضع إلى حرفية اللغة التي تخاطبه و يخاطبها بل له من القدرة أن يشحن هذه اللغة بدلالات تبرر صلته بالنص على سبيل بإحاطته بلغة الجنس الأدبي ما يكسبه تجربة تختلف عن تجربة المبدع كما تختلف عن تجربة قارئ آخر يمد بصره إلى هذا النص المستهدف؛ "فالشعر أفق مفتوح، و كل شاعر قادر على الإبداع يستطيع أن يزيد من سعة هذا الأفق و يضيف إليه مسافات جديدة... إن كل إبداع هو في آن ينبوع و إعادة نظر: إعادة نظر في الماضي و ينبوع تقييم جديد"^{2 4} و لعل حركية القارئ لا تعتمد على ما يمليه الواقع من أوضاع بقدر ما ترسمه مخيلته فتتحول المسألة من فضاء جغرافي طبيعي إلى عالم شديد الارتباط برؤية القارئ لما يبدو له في مخياله^{3 4} و في سياق ذلك لنا أن نتصور ما يقوله القارئ في هذا المقطع الشعري لمحمود درويش »

عينان تائهتان في الألوان خضراوان قبل

العشب، زرقاوان قبل الفجر. تقتبسان

لون الماء. ثم تصوران إلى البحيرة نظرة

عسلية، فيصير لون الماء أخضر ... »^{4 4}

فلكل قارئ يكتنف من زاده اللغوي و من خياله و عرفه الشعري كي ينسج لنا دلالة على طريقته يغيب فيها التبرير و لا تستحق هي الأخرى تبريرا لأنه إيقاع شعري متناغم يستحضر خيال كل قارئ على حدى، فمهما وجدت دلالة تعكس صورة العينين الجميلتين و ما تنظران إليه تتماوج الألوان على وقع المرئية المتحركة بالغاز و شفرات مرمزة ، و عليه فمن شأن لغة الخطاب أن تشكل الفاصل بين عالمي الواقع و الخيال بل هو وسيط من صنف خاص متميز إذ بإمكانه أن يسحب المفهوم من سياق واقعه ليجره مفهوم مغاير في سياق ثوب جديد بحيث يأخذ الدال من الواقع فيغذيه بمبدول من نسيج الخيال كما لا يمكن أن نعتبر هذه الوساطة حيادية بمنطق قراءة نيزان دون أثر ملموس على نسق الإبداع و منه في نطاق فهمه الأدبي^{4 5}

4-القارئ في مواجهة النص

مآل هذا البعد يستوجب قدرا من الإحقاق الذي يجعل من هذا القارئ على دراية بالجنس الأدبي الذي يستهدفه من قراءته ؛بل حتى بالنوع الأدبي الذي يفرض خصوصيته على منوال الرواية الجديدة أو القصيدة الحرة؛ وهذا يستجيب بشكل مباشر إلى أطروحة ياوس و هو يحدد آلية بناء أفق الانتظار بحسب الاحتمالات التالية على حد تعبير عبد القادر بوزيدة :

«* التجربة السابقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل .

* شكل و موضوعات سابقة يفترض أن الجمهور مطلع عليها.

* التناقض بين اللغة الشعرية و اللغة العملية بين العالم الخيالي و الواقع اليومي.»^{4 6}

فلو تعلق الأمر بعتبة الرواية لوجد في عالمها عالما خاصا من صنيع اللغة دون أن يعبأ بها القارئ العادي بصورة آلية ، لأن حسب تصور نيزان اللغة في ذاتها لا تمارس تأثيرها المباشر إلا من خلال عالم الرواية ؛فاللغة لا تكون إلا بوصفها المادة التي شكلت هذا العالم دون أن يكون لها دخل في الحس الخيالي

المنبثق منه بالضرورة، ما يبرر ذلك في تقدير نيزان أن الأحداث و الشخصيات و الأمكنة و الأزمنة كلها تقوي فرضية التأثير؛ و لعل هذا المقطع من رواية "البيت الأندلسي" قد يدعم دلالات هذه الرؤية "هذه الدار تسمى البيت الأندلسي اسم مالکها موجود على الباب سنراه مع بعض عمرها أكثر من أربعمئة سنة، أربعة قرون و نيف. كانت في الأصل مكانا معزولا، قبل أن يتم تشييدها شيئا فشيئا، بحسب الحملات التي تواكبت عليها. السكان الأوائل، الرومان، الأندلسيون، الأتراك، الفرنسيون ثم ناس ما بعد الاستقلال، أي نحن" 4 7

إذا شرط العفوية في القراءة الأدبية يعد أمرا مطلوباً إن أراد القارئ أن يحتفظ بقدر من المتعة في قراءته و يظهر كفاءته الأدبية، بحيث لو اتجهت عناية القارئ إلى المنظومة التعبيرية و الدلالية للغة على شاكلة الباحث في فقه اللغة سيخرجه ذلك سراعاً من هذا العالم؛ فبمجرد أنه يفكر في الاستعانة بقاموس لأجل فك لغز الكلمات ستمر القراءة بفتور قد يؤدي إلى انقطاعها و عليه فمن الضرورة الأدبية أن يتجاوز القارئ قصدية المعرفة من قراءته تلك طالما أن النص غير معني بوظيفة الإخبار بقدر ما يلتبس وظيفته بالإيهام دون أن نسقط في ذلك المكسب الثقافي الذي يستثمره القارئ من النص و ما يراود مخيلته لحظة تشكيل هذا العالم السحري على حد سواء؛ و هو ما يمكن أن تفعله الروائع الأدبية فكلما قرأها تشعر أنك بحاجة إلى قراءة أخرى كي تدرك حينئذ دون أن تشعر بأن المعنى سيتشكل على أساس السنة الذوقية للقارئ 4 8 عندما يريد نيزان تحديد وجه الاختلاف بين قراءة الرواية و قراءة الشعر فهو يتجاوز فكرة إيهام الإخبار بالحقيقة و نحن نعلم كذلك بحسب حدود التمايز بين عالم الواقع و عالم الخيال؛ المسألة في الشعر لها وقع خاص يعود ذلك في تصور نيزان كون الشاعر هو مهندس لموسيقى خاصة ليست من وظيفتها أن توهمنا بأنها تحدثك عن الواقع و هي من صلب الخيال و إنما الأمر أبعد من ذلك إنه إيقاع لفظي يحرك أنشودة القصيدة و يرتدي مجلته الصوتية

الشاعرية إحساسا ملفتا للنظر؛ فإن كانت العناية في الرواية إلى صناعة هذا العالم فالعناية في شعر هي عناية بسبك الألفاظ فيجعلك تتحرى الخطاطة الصوتية للفظ و منه الجرس الموسيقي الذي ينبض مع كل القراءة، فإن كانت اللغة هي جسر بناء عالم الرواية ففي الشعر اللغة هي المقصد قبل أي اعتبار للمعنى؛ و لعل صعوبة الشعر حسب نيزان هو نظام لا يراعي شروط فهم القارئ؛ لأن القارئ حتى و إن امتلك ثقافة فهو غير قادر على اقتحام عالم الشعر ما لم يدرك لغة الشعر^{4 9} تتسم اللغة الشعرية خلافا للغة البلاغية بالطاقة التصويرية فهي لا تقد آراء و لا تفسيرات، تتعلق ببعض المشكلات و. إنما تثير عالما ممتلئا امتلاء شيئا و بما أنها لا تستند، خلافا لأية لغة أخرى، إلى أشياء توجد خارج اللغة إذ عليها أن تخلق ذلك هي نفسها أولا^{5 0} يبقى في كل الأحوال العمل الأدبي رهين بنيته قبل أن يعكس كاتبه أو موضوعه حتى تلك البنية ما هي إلا صورة لم يتم الحسم فيها بطريقة مسبقة و الدليل على ذلك يتعذر أن يتوقع المبدع شكل عمله النهائي ما لم يتم إنجازها بكامله؛ ضف إلى ذلك أن مصير هذا النص و مآله يفوق صلاحية مبدعه و يبقى عرضة التلقي، لكن مهما يكن فالنص يحاول أن يقاوم حرمة انتهاكه على ضوء البنية التي تشكله واللغة التي تنسجه؛ مما يجعل أية اعتبارية في حقّه أمرا صعب المنال لأنه بفضل تلك البنية و على مدار تلك اللغة هو يصرح بوجود حدّ أدنى من المعنى؛ بل يمكن للطابع الدلالي للنص أن يتحرك من معطى دلالة اللغة في عمومها إلى خصوصيتها في أعقاب البنية الماثلة عبره؛ فإن كان لسياق اللغة دور في إنتاج الدلالة فالسياق النصي هو الاختبار الحقيقي الضابط لها^{5 1} ففي جنس الشعر يجد القارئ نفسه أمام معنى ما له أن يرتضيه باعتباره جوهر الموضوع الذي يعرضه في محتواه؛ لكن يمكن أن يوسّع دائرة المعنى بسبب هذه الخصوصية الأدبية على أساس أنه يزيد من اعتبار مكانة النص و يسند قيمته الفنية و الجمالية؛ لأنها ستصير في مركز التدعيم؛ و لنا أن نكتشف ذلك عبر هذا النموذج الشعري الغنائي

"تبدأ أغنية الصيادين jagerlied للشاعرة موريكه -1875 Mörike (1804) :

لطيف هو خطو الطائر فوق الثلج
عندما يجول في أعلى الجبال
وبشكل ألطف تخط يد الحبيبة الحبيبة
تخط رسالة إلي في البلاد الغربية " 5 2

فعلى حدّ قول نيزان لنا أن نختير بين المعنى الخاص فيه قصد مثبت و بين المعنى الشامل الذي هو وليد قراءة ينبغي أن تتجاوز حدود كون الأدب هو مجرد رسالة قصدية يرسلها مبدع و يتلقاها قارئ ما مفترض محدّد سلفاً؛ ليس ثمة قراءة بريئة أو قراءة تبدأ من درجة الصفر و ليس هناك قراءة مكتملة البناء تامة الوفاء بل هنالك قراءات بعضها أوفى من بعضها الآخر و أن الاختلاف بين هذه القراءات أو التأويلات هو خلاف في الدرجة لا في الصفة " 5 3 بالمقابل يتحفظ نيزان من مبدأ إنتاج المعنى على أساس هوى القارئ و مزاجيته لأن في ذلك يعد تمرداً على سلطة و قيد البنية النصية 5 4 بالرغم من أنه يقرّ بأن للنثر وجه القصديّة فيه ظاهرة بشكل مميز مقارنة بما ينسجه الشعر برمزيته و حلته الإيقاعية ؛ لكن إن أراد القارئ أن يعطي للنثر صفة الشعرية و الإيقاعية فيتحوّل هذا النثر من إطار الوضوح إلى إطار الغموض الفني؛ فيصير لعنصر المعنى التكميف؛ و سيفوق عندئذ الترميز فيه كل اعتبار؛ في غربتي الكبرى يحدث أن أجمع أحزاني على كفيك و أنتظر المعجزة .

يحدث أن أسرق منك قبلة و أنا أسير في المدن البعيدة مع غيرك .
يحدث أن أتسلل معك نحو عنب الخليل ... أن أزحف معك على الأرض الطيبة " 5 5 إنها بحق رواية لكن بإمكان القارئ أن يستشعر أنه بصدد قراءة قصيدة ليس بالضرورة أنها تتنظم مع نظام القصيدة المألوفة و المهم أنها تمتاز بإيقاع ألفاظها و رمزية دلالتها و كأن صياغة فعل "يحدث" هو شبيه بما يدخل في قيد اشتغال اللازمة الشعرية .

مهما يكن فقد يفهم من ذلك أن المعنى المتوصل إليه هو بناء على علاقة حميمة بين القارئ و النص بشكل يدعو إلى إحساس القارئ بما يقرأ؛ ما يفترض أننا لسنا أمام المعنى المقصود المرتب له و إنما نحن أمام معنى من صميم المعيشة (*le sens vécu*) وهي نظرة تفاعلية نفسية بمجدارة و استحقاق ^{5 6} عندما يتصرف القارئ بمنظار الناقد فتجده يتعدى حدود العاطفة و الانطباع الذوقي حتى و إن كان في مرحلة من المراحل هو الآخر معني بفرضية معيشة المعنى؛ غير أنه سيبحث على ضوء ما يفعله المحقق من أجل إثبات المعنى و تثبيته بتخليه عن الأحاسيس و فكرة الأنا و تعلقها بالنص إلى فكرة وصف النص و موضوعه فهو شغله الشاغل؛ فيشرع في التحليلات و تحديد الضوابط و الأولويات فنتحول من عفوية القراءة إلى شرط تدبرها و حسن تحليلها؛ فيصير للإعجاب تفسير و للذوق سبب و للعاطفة حكم القيمة فندرك بأن الكفاءة الأدبية تنم عن الذوق لكنها في حاجة دائمة إلى ثقافة و دراية و إمكانيات تفوق سلوك العادة إلى القدرة على التمييز و المقارنة؛ و من ثمة عدة التصنيف هي ذاتها عدة كل ناقد ينجز قراءة تقدر الاعتبار العلمي للأدب ضمن الوجهة الاختبارية ^{5 7} و عليه فذوق الناقد يكون رفيعاً منضبطاً مشروطاً على عكس القارئ العادي الذي يتحرك بأحاسيسه؛ فإن أردت أن تعطي لبنية النص أحقيتها ضمن الوصفة الجمالية فلك أن تسند هذه المهمة للناقد دون القارئ؛ فالأول يعتد بمطلب الموضوعية و أحقية النص في بنيته و أي حكم ينم عن مصداقية أما القارئ فلا يجد في النص إلى المثير الذي يحركه في اتجاه السلوك العاطفي الذاتي؛ تغيب عنه الخصائص الفنية و البواعث الجمالية التي تعطي للإبداع مكانته و خصوصيته؛ فقراءتك بأحاسيسك هو مسلك لدى كل قارئ يعشق الأدب و لكن إن صممت أن تقرأ عن وعي و معرفة؛ فتلك هي صورة الناقد و هي مضمار إثبات كفاءته الأدبية .

- ¹ -أرتور نيزان من مواليد نهاية الحرب العالمية الأولى سنة 1918 متحصل على شهادة الليسانس في فقه اللغة الرومانية سنة 1939 متحصل على الدكتوراه سنة 1943 بأطروحة عنوانها المفهوم المعاصر للشعر و بالرغم عدم تمكننا من الحصول على معلومات وافية متعلقة بحياته و سيرته العلمية بشكل كامل فقد اشتغل بالتدريس و التأليف منذ سنة 1945 .
- ² -Arthur Nisin .La littérature et le lecteur. . Introduction .Editions Universitaires .Janvier 1959 .p15.
- ³ - جان بول سارتر .ما هو الأدب .دار الكتب بيروت ط 1961 ص 89
- ⁴ - Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p17.
- ⁵ - Wolfgang Iser.l'acte de lecture Ed pierre Mardaga Bruxelles 1976. p196-199.
- ⁶ -Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p24.
- ⁷ -أحمد عثمان .الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا . سلسلة عالم المعرفة ع 77 ماي 1984 المجلس الوطني للثقافة والآداب الكويت . ص المقدمة ص 7 .
- ⁸ -إحسان سركيس .الآداب القديمة و علاقتها بتطور المجتمعات دار الطليعة بيروت ط 1 1988 ص 230 .
- ⁹ - أحمد عثمان .الشعر الإغريقي .ص 40 .
- ¹⁰ - Georg Lukacs .Trd : jean clairevoye .la théorie du roman .Ed Denoël 1968 . p 49.
- ¹¹ -Ibid. p 64.
- ¹² -فيصل درّاج .نظرية الرواية و الرواية العربية .المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء ط 1999 ص 13.
- ¹³ - المرجع نفسه .ص 13 .
- ¹⁴ - Kléber Haedens. Paradoxe sur le roman .Ed Grasset .Paris1964 .p 23-25.
- ¹⁵ -jean Ricardou. :le nouveau roman existe-t-il ? In nouveau roman hier aujourd'hui .colloque Ed UGE Paris 1972 . p 9 .

¹⁶ - ميشال بوتور. تر: فريد أنطونيوس .بحوث في الرواية الجديدة. منشورات عويدات .بيروت ط 2 1982 . ص 8

¹⁷ - Roger Michel allemand .le nouveau roman : Introduction Ed : ellipses 1996 Paris p 3.

¹⁸ - Mikhaïl Bakhtine .Problèmes de la poétique de Dostoïevski .ed l'age d'homme Lausanne 1970. p11.

¹⁹ - نازك الملائكة .قضايا الشعر المعاصر .منشورا مكتبة النهضة ط 3 1967 ص 53 .

²⁰ - إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر . سلسلة عالم المعرفة ع 2 سنة 1978 المجلس الوطني للثقافة والآداب الكويت . ص 26 .

²¹ - Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p 25.

²² - Pierre-Marc de Biasi. La critique génétique In Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire :ouv collectif. Ed DUNOD. Paris 1999. p5.

²³ - Hans robert Jauss .trd : Claude Maillard. Pour une esthétique de la réception .Ed Gallimard .Paris. 1978. p 47.

²⁴ - Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p28

²⁵ - Hans George Gadamer .Vérité et méthode .Ed seuil Paris 1976 .p145.

²⁶ - Ralph C. Staiger . Les chemins de la lecture .PUF 1979.Paris p16.

²⁷ - Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p58

²⁸ - Ibid. p60.

²⁹ - Luc Decaunes .clefs de la lecture. Ed Seghers paris 1976.p141.

³⁰ - بسام قطوس استراتيجيات القراءة :التأصيل و الإجراء النقدي .مؤسسة حماده و دار الكندي .أربد ط 1998 . المقدمة . ص 11 .

³¹ - Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p64

³² - Luc Decaunes .clefs de la lecture. p173.

³³ - Ibid p 65

³⁴ - يوسف نوفل .أصوات النص الشعري . دار نوبار للطباعة القاهرة ط 1995 . توطئة ص 1 .

³⁵ - Hans robert Jauss. Pour une esthétique de la réception. p41.

³⁶ --Gilles Philipe –julien plat .La langue littéraire .Ed Fayard Paris 2010. p8.

³⁷-Jean Paul Sartre .Les mots .Ed folio 1964.p 135.

³⁸ - Wolfgang Iser. L'acte de lecture. p300.

³⁹ - Roman In garden the literary work of art exposition and analysis In philosophy and phenomenological Research. Vol xlv n 3 Marsh 1985.p352.نقلا عن

سعيد توفيق. الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية. المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت ط 1 1992 ص 407
⁴⁰ - المرجع نفسه. ص 419.

⁴¹ -Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p 66

⁴²-محمد زكي العشماوي. أعلام الأدب العربي الحديث. دار الجامعة الإسكندرية ط 2000 ص 17 .

⁴³ - Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p 69

⁴⁴-محمود درويش. الأعمال الكاملة. إعداد على موة. مكتبة المنتدى الإسكندرية www almontada .com ص 15 .

⁴⁵ - Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p71

⁴⁶ -عبد القادر بوزيدة. مجلة اللغة و الأدب ع 10 ديسمبر 1996 . جمالية الاستقبال أو التلقي عند هانس روبرت ياوس يصدرها قسم اللغة لعربية و آدابها . جامعة الجزائر . ص 17 .
⁴⁷ - واسيني الأعرج . البيت الأندلسي (memorium) منشورات الجمل . بيروت -بغداد ط 1 سنة 2010 ص 139 .

⁴⁸ - Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p73-72

⁴⁹ - Ibid p76

⁵⁰ - فولفغانغ كايزر . تر: أبو العيد دودو . العمل الفني اللغوي :مدخل إلى علم الأدب . الجزء 1 دار الحكمة. الجزائر. ط فيفري 2000 م . ص 192 .

⁵¹ - Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p80

⁵² - فولفغانغ كايزر. العمل الفني اللغوي. ص 193.

⁵³ - وهبة أحمد رومية .شعرنا القديم و النقد الجديد .سلسلة عالم المعرفة ع 207 مارس

1996 المجلس الوطني للثقافة و الآداب الكويت . ص 22 .

⁵⁴-Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p81

⁵⁵-أحلام مستغانمي. الكتابة في لحظة عري .دار الآداب . ط 1976 . ص 7 .

⁵⁶-Arthur Nisin .La littérature et le lecteur p91

⁵⁷ - Ibid p97-96