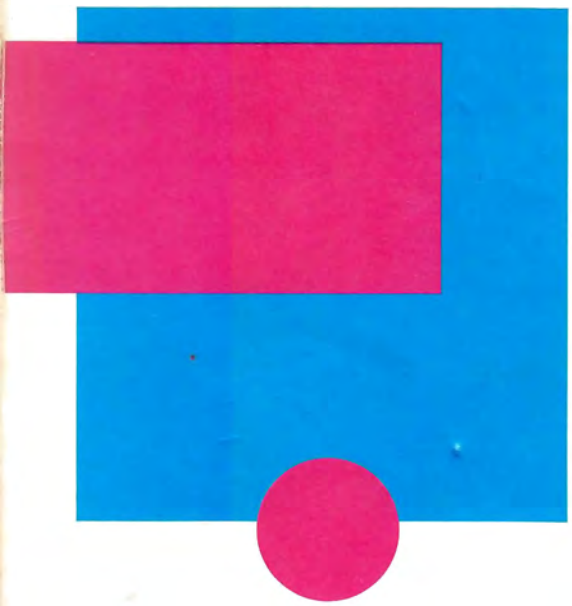
سور الأزبكية
www.n2u.cc

فولفغانغ إيزر

فعل القراءة

نظرية جمالية التجاوب
(في الأدب)



ترجمة:
د. حميد لحمداني
د. الجلالي الكدية

منشورات مكتبة المناهل

www.booksall.net

فولفغانغ إيزر

فعل القراءة

نظرية جمالية التجاوب

(في الأدب)

ترجمة وتقديم:

د. حميد لحمداني د. الجلالي الكدية

منشورات مكتبة المناهل
☎ 65-09-27/62-64-71 فاس

هذا الكتاب هو ترجمة لثلاثة فصول من كتاب :

Wolfgang Iser

The Act of Reading : A theory of Aesthetic Response.

(Johns Hopkins University Press, 1987)

الكتاب	:	فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)
المؤلف	:	فولفغانغ إيزر
المترجمان	:	د. حميد لحمداني . د. الجلالي الكدية
التصفيف الضوئي	:	مطبعة الأفق ـ فاس
السحب	:	مطبعة النجاح الجديدة ـ البيضاء
نشر وتوزيع	:	مكتبة المناهل ـ فاس . هاتف : 65.09.27 / 62.64.71

تقديم

رغم الجهود المبذولة حتى الآن للتعريف بجمالية التلقي أو بنظرية جمالية التجاوب (Theory of Aesthetic Reponse) في العالم العربي ، فإن ترجمة النصوص الأصلية لم تجد بعد انطلاقتها الحقيقية ، ذلك أننا نجد مقالة هنا ، وأخرى هناك وبعضُها لا يعتمد على نصوص أصلية . وليس في علمنا حتى الآن وجودُ ترجمة من الأصول المباشرة تُحاولُ أن تغطي على الأقل اتجاها أساسيا في «جمالية التجاوب» بشكل خاص .

لهذا تولّدت الحاجة لدينا لتقديم فصولٍ شديدة الأهمية نُتَرجمها إلى العربية تخص مجهود باحث رائد في هذا الإتجاه ، وهو فولفغانغ إيزر(Wolfgang Iser)(*). وقد ترسخ العَزْمُ على القيام بهذا العمل أثناء اللقاء المباشر بالمؤلّف في ندوة «التلقي والتأويل» التي نظمتها كلية الآداب بالرباط ومؤسسة كونراد أديناور وجرت أعمالُها بمدينة مراكش بين 26 و28 نونبر 1993 . وقد بدا هذا العمل ـ قبل اللقاء بالمؤلف ـ شبه متعذّر ، لأن معظم النصوص الأصلية لهذه النظرية كُتِبَتْ باللغة الألمانية ، غير أن الكاتب أشار إلى أنه كتب **بنفسه** خلاصة مركزة عن نظريته باللغة الإنجليزية تفي بالغاية المطلوبة ، وقد مزج فيها بين التلخيص والترجمة الحرة لأفكاره الخاصة ، لكن هذه الخلاصة جاءت مع ذلك في شكل كتاب متعدد الفصول عنوانه : «فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب»(*) . وقد بدا إيزَر سعيداً باقتراحنا ترجمة فصولٍ من عمله هذا إلى العربية ، ولأننا لم نكن نتوفر إلا على الترجمة الفرنسية ، فإنه أرسل إلينا نسخةً من الطبعة الأنجليزية عند رجوعه إلى ألمانيا ، علْما بأنه كان قد ألَحَّ في اعتماد هذه الطبعة بالذات دون غيرها ، لأنها عُرضت من قِبَل المؤلّف على مختص راجَع وصحّح العِبارة الأنجليزية لتخليصها من رواسب السليقة الألمانية . (انظر مقدمة كتاب إيزر : فعل القراءة)

---

* ـ انظر التعريف به بعد هذه المقدمة .

* The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response. Johns Hopkins. Paperbacks edtion, 1987.

كان كتاب إيزر قد نشر أول الأمر سنة 1976 في ألمانيا تحت عنوان: ***Der Akt Lesens: Theorie Asthtischer Wirkung***[*] ، ونقل عن طريق الترجمة والتلخيص من قبل المؤلف نفسه إلى الأنجليزية كما قلنا تحت العنوان المشار إليه سلفا ، إلا أن الكتاب مترجم أيضا إلى اللغة الفرنسية تحت عنوان : Act de[*] lecture théorie de l'effet esthétique . إذن بعد استقرار الرأي على اعتماد الطبعة الأنجليزية انتقلنا إلى مرحلة اختيار فصول تكون لها دلالة مركزية في نظريته، فَوَقَعَ هذا الاختيارُ على الأجزاء الثلاثة التالية المأخوذة على التوالي من الأقسام :1 ـ 3 ـ 4 من كتاب "Act of Reading" المذكور :

---

*. (Munich Welhelm Fink, 1976).

* ـ ترجم من قبل Evelyne Sznycer عن الألمانية (Pierre Mardaga Editeur Bruxelles : 1985)

الجزء الأول : المبادئ الأولية لنظرية جمالية التجاوب :

ويهتم هذا الفصل بمعالجة المنظور الموجَّه نحو القارئ وما هي الإعتراضات التقليدية التي تقف في وجهه ؟ وخلال ذلك تُناقَش قضايا متعددة منها : بَداهَة فعل القراءة ، التفاعل بين البنية النصية والقارئ ، طبيعة البنية النصية ، ومهام المؤوِّل ، وتأتي أهمية هذا الفصل أيضا من كونه يفَصِّلُ الكلام عن الأنماط المختلفة للقرّاء سواء كانوا قراءً حقيقيين أم افتراضيين ، كما يعالج مسألة التجاوب الأدبي من منظور التحليل النفسي مستعينا بنظريتي نورمان هولاند وسيمون ليسّر .

وعلى العموم فهذا الفصل يؤكِّد بأن النص الأدبي بالفعل لا يمكن أن يكون له معنى إلاّ عندما يُقرأ ، وبالتالي فالقراءة تصبح شرطا أساسيا مُسبقًا لكل تأويل أدبي ، وهكذا يُعاد النظر في مهمة المُؤوِّل في ضوء المعطيات النظرية الجديدة لعملية القراءة .

الجزء الثاني : التفاعل بين النص والقارئ

وهو فصل تقنيٌّ دقيق . وعلى الرغم من أنه جاء على درجة عالية من التجريد ، إلا أنه يعاد نقل جميع الأفكار إلى أرضية ملموسة من واقع النُّصوص الأدبية . فمادام أن النص الأدبي يُجاوِزُ ذاته إلى شيء آخر غير ما هو عليه فإن مفهوم القراءة كمشاركة يفرض نفسه بالضرورة وأهمُّ مُصطلحٍ يُعالَج في هذا الفصل هو المتعلق بمفهوم «وجهة النظر الجوالة» ؛ فبحكم أن النص الأدبي لا يمكن أن يقرأ دفعة واحدة وفي آن واحد ، فإن القارئ مرغم على القراءة التدريجية ، لذلك يندمج في بنيات النص ويُعَدِّلُ كل لحظة مخزون ذاكرته في ضوء المعطيات الجديدة لكل لحظة من لحظات القراءة ، وغاية وجهة النظر الجوالة للقارئ هي بلوغ التأويل المُتَّسِق (أي الجشطالت). ولَكوْن النص لا يجاوز ذاته إلا من خلال وبواسطة القارئ ، فهذا يعني أن القارئ يؤسس أيضا وهْما ما انطلاقًا من تفاعله واشتغاله على البنيات الأساسية للمنظور الجُمَلي باعتبارها معطيات نصية . يحدث ذلك دائما كما قلنا من خلال «وجهة نظره الجوالة» التي تجعل القارئ في موقع تقاطعٍ بين التذكُّر والترقُّب (Retention - Protension) ، ويكون التذكر مَسْؤولا عن الانسجام

القارئ في النص بينما يشير الترقب إلى لحظة تحرر القارئ من النص ، وهذه العملية تتكرر أثناء فعل القراءة مرات عديدة وهي الصورة التي تُبيِّن كيف يجرب القارئُ النصَّ كحدث حي .

الجزء الثالث : اللاَّتماثل بين النص والقارئ

اللاتماثل هو في نظر إيزر شرط التفاعل بين النص والقارئ ، وقد استفاد الكاتب هنا مباشرة من أبحاث علم النفس الإجتماعي لتوضيح أفكاره ، فالتفاعل بين شخصين في الحقل الإجتماعي مثلا ، لا يحدث بشكل أقوى إلا عندما ما يجهل كل واحد منهما هويَّة الآخر ، لأنهما حينئذ يُكوِّنان عن بعضهما البعض تصورا غير مطابق للحقيقة ويتصرفان على أساس هذه الصورة المُفتَرَضَة عن بعضهما البعض . وهكذا فجميع العلاقات البيْن ـ شخصيّة تبنى على هذا « ***اللاشيء*** » ، أي تبنى على ملء ***فراغ*** مركزي في تجاربنا . ومَلْءُ الفراغ ليس شيئا آخر سوى اعتماد التأويل في علاقتنا مع غيرنا ، وفي الحالات المتطرفة يتحول التأويل إلى بناء الأوهام . الفرق الأساسي بين العلاقات الإجتماعية للأفراد والعلاقة بين النص والقارئ هو غيابُ « أرضية للمقارنة » في هذه العلاقة الأخيرة يمكن الإحتكام إليها . وهذه الحالةُ تؤجج التفاعل ، وتزيد درجة التأويل والوهم . هنا تَفرِضُ بعضُ المصطلحات نفسَها مثل : اللاَّتحديد ـ اللاشيء ـ البياض ـ الفراغ ـ باعتبارها مسؤولة عن التفاعل ومُجسِّدةً لمظهر الإحتمالية المتولِّدة بدورها عن اللاَّتماثل بين النص والقارئ . هذه هي ***الشروط*** التي تكيف عملية التفاعل بين النص والقارئ وتراقبها .

إنه قد أصبح بديهيا أن نظرية جمالية التلقي ونظرية جمالية التجاوب ، قد أخذَتا في احتلال موقع هام في حقل النقد الأدبي لعصرنا هذا ، غير أن كتاب إيزر الذي نقدم ترجمةً عربية لفصوله الأكثر أهميَّة ، هو خاص بجمالية التجاوب ، وقد كان « إيزر » حريصا على تأكيد هذا التحديد الدقيق في مقدمة كتابه ، ولعله أراد أن يُلِحَّ من خلال ذلك على أهمية التفاعل التي لا يفي بها لَفْظُ التلقي مثلما يَحْصُل ذلك مع لفظ التجاوب .

ولا شك أن الحاجة الأساسية لمثل هذه النظريات الجديدة في العالم العربي

شديدة الإلحاح ، لأن تاريخ النقد العربي أيضا تركزت فيه كثيرا سُلْطَةُ المؤلف إلى الحد الذي جعل النقاد يعتبرون النصوص كمستودعات للمعاني ، وأن القراءة ليست شيئا آخر سوى فعل إفراغ هذه المستودعات من محتواها وإعلانه للآخرين . حقا لقد كان هناك كلام كثير عن التأويل ، واختلاف الآراء حول النص الواحد والحديث عن المعنى ومعنى المعنى أو عن المعاني الخفية ، ولكن في جميع الأحوال ظلّتْ علاماتُ وإشارات وسنَنُ النصوص هي المسؤولةُ وحدها عن تحديد المعنى ، سواء كان هذا التحديد قد جاء عن طريق الفهم أو بواسطة التأويل . وحتى في نطاق التأويل قيل بأن هناك التأويلُ الصحيح والتأويل الخاطئ ، فالأول مطابق للمدلول «الحقيقي» للنص ، والثاني مُجانب للحقيقة .

لا يُنظر في نظرية جمالية التجاوب عند إيزر ـ كما يعرضها هذا الكتاب الذي نقدمه للقارئ العربي ـ إلى النصوص الأدبية كبنيات تُقدِّم المعنى جاهزا للقارئ. إنها على الأصح تَقْتَرِحُ أبنيةً لتوليد معاني محتملة ، ولذلك فهذه الأبنية المقترحةُ نفسُها معروضةٌ ومكيفة لإدماج القارئ ليعيد بنْيَنَتها من جديد انطلاقا من فعالياته الذهنية الخاصة . هكذا تصبح البنيةُ الذهنية للقارئ أثناء فعل القراءة جزءا لا ينفصل عن بنية النص نفسه . وكل معنى ناتج عن التفاعل التجاوبي ، هو نتاج جديد لا يطابق النص ولا القارئ ، إنه حصيلة اندماج معطيات البنية الذهنية وتفاعلها مع بنية النص .

هذه الأجزاء الثلاثة التي نترجمها إلى العربية تحاول إذن الإجابة عن أسئلة لم نكن نوليها اهتماما كبيرا بنفس الحدَّة ومن نفس الزاوية المعرفية التي نَظَرَ بها «إيزر» لهذا الموضوع الشائك مستفيداً من التطور الذي حصل في مجالات علمية متعددة ، لسانية ، نفسية ، اجتماعية ، وهي أسئلة تتعلق بموقع دور القارئ في عملية القراءة وما هي وظيفةُ النص في حد ذاته . وما هي دلالة التفاعل بين النص والقارئ ، كيف يصنع القارئ المعني في سياق هذا التفاعل ؟ ما الحدود بين الحقيقة والتأويل والوهم في مجموع هذه العملية ؟ وما هي في الأخير شروط عملية التفاعل ذاتها ؟

ومن الأكيد أن الصورة المُختصَرة التي قدمناها عن هذا العمل في مقدمتنا

هاته لا تُعطي تفاصيلَ آراء ومناقشات وأمثلة «إيزر» التطبيقية ، فغنى وعمق هذا العمل لايمكن أن يُدركا في أبعادهما المختلفة إلا في جريان التفاعل التجاوبي أيضا مع أفكاره . فعسى أن تكون الصيغة العربية قد حالفها التوفيق في تقريب المصطلح والمحتوى من القارئ العربي المهتم .

المترجمان

فاس في 1994/4/17

تنبيه

عمد المترجمان إلى وضع بعض العناوين الفرعية ، التي لم يكن قد وضعها المؤلف في كتابه الأصلي، وذلك من أجل تسهيل مهمة القارئ العربي لتتبع تفاصيل أفكاره وتحليلاته . وحرصا على الأمانة العلمية لجأ المترجمان إلى وضع جميع هذه العناوين الفرعية المقترحة بين قوسين معقوفين [...] فوجب التنبيه .

www.booksea

تعريف بالمؤلف

ازداد فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) سنة 1926 بألمانيا . درس **اللغة** الأنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية . اشتغل بالتدريس في عدة جامعات **داخل** ألمانيا وخارجها ومنها :

- جامعة هيدلبورغ
- جامعة فورزبورغ
- جامعة كولوني
- جامعة كونستانس
- جامعة كلاسكو
- جامعة كاليفورنيا

وهو عضو بأكاديمية «هيدلبورغ» للفنون والعلوم وبالجمعية الأنجليزية للأدب المقارن ، وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم ، كما أنه عضو بالأكاديمية الأوربية .

وله أنشطة أكاديمية أخرى : فهو مُؤسِّسٌ للجنة وحدة البحْث المسماة «الشعرية والهيرمينوطيقا» ، وهو عضو بمجلس تأسيس جامعة «بيليفيلد» ورئيس اللجنة المخطِّطة لجامعة كونستانس وعضو اللجنة الإنتقائية بمؤسستين جامعيتين آخريين .

وله عدة مؤلفات أهمها :

- القارئ الضمني : ***The Implied Reader***
- فعل القراءة : ***The Act of Reading***
- التوقع : ***Prospecting***
- التخييلي والخيالي : ***The Fictive and the Imaginary***

ولا يزال إيزر إلى الآن يمارس نشاطه العلمي .

القسم الأول

المبادئ الأولية
لنظرية جمالية التجاوب

- المنظور الموَجَّه نحو القارئ والإعتراضات التقليدية .
- القرّاء ومفهوم القارئ الضمني .
- نَظَريّات التحليل النفسي للتجاوب الأدبي .

المبادئ الأولية لنظرية جمالية التجاوب

المنظور الموَجَّه نحو القارئ والإعتراضات التقليدية

- [**القراءة البديهية**] :

بدأ التأويل في يومنا هذا باكتشاف تاريخه الخاص ، ولم يكتشف حدود معاييره الخاصة فقط ، بل أيضا تلك العوامل التي لم يُقَيِّضْ لها أن ترى النور طوال مدة سيادة المعايير التقليدية . والعامل الأكثر أهمية من بين تلك العوامل ، هو دون شك القارئ نفسه ، أي مُخَاطَبُ النصِّ . وحيث أن نقطة الاهتمام الجوهرية كانت هي قَصْدُ المؤلِّف أو المعنى المعاصر ، النفسي والإجتماعي والتاريخي للنص ، أو الطريقة التي تشكَّل بها النصُّ ، فإنه بدا من الصعب أن يَخْطُر ببال النقد أن النص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قُرئ . كان الجميع بالطبع يعتبر هذا الأمر مسألة مُسلَّمة ، وبالرغم من هذا فإنه من الغريب أننا لا نعرف إلا القليل عن ***ما هو*** ذلك الشيء الذي نعتبره مسألة مسلمة ؛ هناك شيءٌ واحد واضح هو أن القراءة هي شرطٌ مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي ، كما لاحظ ذلك من قبل «والترسلاتوف W.Slatoff» في كتابه : ***بصدد القراء*** .

«يشعر المرء بأنه سيكون مُضحكا قليلا إذا كان عليه أن يبدأ بالإلحاح على أن الأعمال الأدبية توجد في جانب منها على الأقل لكي تكون مقروءة ، وبأننا نقوم بالفعل بقراءتها ، وأن من المفيد أن نفكر في ماذا يحدث عندما نفعل ذلك ؟ ولنقل هذا بكل صراحة ؛ فمثل هذه التصريحات تبدو بديهية لدرجة أنه لم تكن هناك حاجة لذكرها . مع ذلك ، فإنه ليس هناك أحد يُنْكِرُ مباشرة بأن للقُراء والقراءة وجودا فعليا ؛ فحتى أولائك الذين ألحُّوا كثيرا على استقلالية الأعمال الأدبية وعلى عدم أهمية تجاوبات القراء ، فإنهم أنفسهم يقرأون الكتب ويتجاوبون معها ... ولعل الملاحظة القائلة بأن الأعمال الأدبية لها أهميةٌ وتستحق الدراسة لأنها جوهريا يمكن أن تقرأ وأن تولد تجاوبات لدى البشر ، تبدو بديهية أيضا[1]. »

ـ [التفاعل بين بنية النص والمتلقي] :

إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا السبب نَبَّهت نظريةُ الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ، ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص . فالنص ذاتُه لا يقدم إلا «مظاهر خُطاطية»[2] يمكن من خلالها أن يَنْتج الموضوعُ الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج «الفعلي» من خلال فعل التحقق . ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين ، قد نسميهما : القطب الفني والقطب الجمالي ، الأول هو نصُّ المؤلِّف ، والثاني هو التَّحققُ الذي يُنجزُه القارئ . وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص ولا لتحققه بل لا بد أن يكون واقعا في مكانٍ ما بينهما . يجب حتما أن يكون العمل الأدبي فاعلا في طبيعته ما دام لا يمكن اختزالُه لا إلى واقع النص ولا إلى ذاتية القارئ . وهو يستمد حيويته من هذه الفعالية . وعندما يمر القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدمها النص ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض ، فإنه يجعل العمل يتحرك كما يجعل نفسه يتحرك كذلك .

وإذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة للتفاعل بين الإثنين . ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارىء وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها . وهذا لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين بل كل ما في الأمر أننا إذا أهملنا العلاقة بينهما سنكون قد أهملنا العمل الفعلي كذلك . ورغم استعمالاته ، فالتحليل المنفرد لا يكون مُقْنعا إلا إذا كانت العلاقة هي علاقة بين مرسل ومتلق ، لأن هذا يفترض مسبقا سننا عاما يضمن تواصلا دقيقا ، ذلك لأن الخطاب وسيكون مُرسَلا في اتجاه واحد . أما في الأعمال الأدبية فيُرسَلُ الخطابُ في اتجاهين اثنين ، لأن القارىء «يتلقاه» وهو يركبه . وليس هناك سَنَن عامٌّ ؛ ففي أحسن الأحوال يمكن القولُ بأن السنن العام يبرز خلال عملية القراءة . وانطلاقا من هذا الإفتراض يجب أن نبْحثَ عن البنيات التي ستمكِّننا من وصف الشروط الأساسية للتفاعل ، وآنذاك فقط نستطيع أن نتبين التأثيرات الكامنة الملازمة للعمل .

[طبيعة البنية النصية] :

من اللاّزم أن تكون لهذه البنيات طبيعة معقدة، ذلك أنه بالرغم من أنها متضمَّنة في النص فإنها لا تستوفي وظيفتها إلا إذا كان لها تأثيرٌ على القارىء . وكل بنية قابلة للتمييز في التخييل لها غالبا هاذان الوجهان : الوجه اللفظي والوجه التأثيري : يوجِّه المظهر اللفظي رد الفعلِ ويمنعه من أن يكون اعتباطيا ؛ بينما يكون المظهر التأثيري استفاءا لذلك الشيء الذي قد تمت بنْيَنَتهُ بواسطة لغة النص. وبالتالي ، فأيُّ وصف للتفاعل بين المظهرين يجبُ أن يجسِّد في الآن ذاتِه بنيةَ التأثيرات (النص) وبنية التجاوبِ (القارىء).

يتميز التأثير الجمالي بأنه لا يمكن تشبيتُه على شيء موجود ، وبالفعل فكلمة «جمالي» هي بالذات شيء مُحرِج بالنسبة للغة المرجعية لأنها تعين فراغا في الصفات التي تُعرِّف اللغة ولا تقدم تعريفا فعليا لها .

لقد لخص جوزيف كونيغ J. König هذه الوضعية كالآتي : "لا شك أن عبارتَيْ «كَونُه جميل» و«هذا جميل» ليستا بدون معنى ، ومع ذلك ماذا تعنيان ؟ **لا شيء سوى ما هو** مَعْنيٌّ من خلالهما وما هذا إلا ***شيء ما*** ، إلى حد أنه ليس شيئا سوى ما هو مَعْنيٌّ من خلال هاتين العبارتين" [3] . يُسلِّب التأثير الجمالي هذه الميزةَ الفريدة في الوقت الذي يحاول المرءُ تعريف ما هو مَعْنيٌّ من خلال معاني أخرى يعرفُها ، ذلك أنه إذا كان لا يعني شيئا سوى ما يأتي من خلاله إلى العالم ، فإنه بالتأكيد لا يمكن أن يكون مطابقًا لأي شيء له وجود سابق في العالم . وبالطبع من السهل أن ندرك في نفس الوقت لماذا تُعزى تعريفات معينة إلى هذه الحقيقة غير القابلة للتعريف ، لأننا نسعى بطريقة آلية إلى ربطها بسياقات مألوفة . ومع ذلك ففي الوقت الذي نفعل ذلك ينْطفىءُ التأثير ، لإنه يوجد في طبيعة التجربة ، وهو ليس تمرينا في التفسير ، إذن فمعنى النص الأدبي ليس كينونةً قابلة للتعريف ، غير أنه إذا كان شيئًا فهو حدث دينامي .

- [مهمة المؤوِّل] :

إن مهمة المُؤوِّل ، وفق الإقتراح السابق ، يجب أن تكون هي توضيحُ

المعاني الكامنة في النص ، وينبغي أن لا يقتصر على معنى واحد فقط . فمن الواضح أن المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبدا إنجازُه من خلال عملية القراءة، ولكنَّ هذا الأمر ذاته هو ما يجعله أكثر جوهرية إلى حد أن المرء يجب عليه أن يتصور المعنى كشيء يَحْدُثُ ، لأننا آنئذ فقط ندرك تلك العوامل التي تكون شرطا سابقا لتكوين المعنى . وحتى لو كان المعنى المُحقَّق في كل حالة على حدة معنى فرديا ، فإن فعل صياغته ستكون له دائما خصائصُ يمكن التأكد منها بطريقة تذاوتية . والآن بدأ الشكل التقليدي للتأويل ، وهو قائم على البحث عن المعنى الوحيد ***بإرشاد*** القارىء ، وبالتالي جنح إلى تجاهل طبيعة النص بوصفه حدثا و تجربة للقارئ ينشطها هذا الحدث في آن وا حد . وكما رأينا سابقا فإن مثل هذا المعنى المرجعي لا يمكن أن تكون له طبيعةٌ جمالية، ومع ذلك فهو شيء جمالي أصلا ، لأنه يحمل إلى العالم شيئا لم يكن موجودا من قبل ، غير أنه في الوقت الذي يحاول فيه المرءُ فهم هذه التجربة الجديدة فإنه يكون مُجبَرا على بلوغ ضمانة لكنها غير ذات طبيعة جمالية وبالتالي فإن طبيعة المعنى الجمالي تهدد بآستمرار بتحويل نفسها إلى تحديد وصفي ، وبمصطلح "كانط"، إنها ذات طبيعة ملتبسة Amphibolic فهي جمالية في حالة ، ووصفية في حالة أخرى . وهذا النقل مشروط ببنية "المعنى" التخييلي، لأنه من المستحيل بالنسبة لمعنى كهذا أن يظل مجرد تأثير جمالي إلى ما لا نهاية . إن التجربة ذاتها التي ينشطها ويطورها التأثير الجمالي لدى القارىء تُبَيِّنُ أنها تُحدث ما لم يعد من الممكن اعتبارُه شيئا جماليا لأنها توسع مغزاة من خلال إحالته إلى شيء ما خارج ذاته .

هذه هي النقطة التي تفْتَرِقُ عندها مختلف تقنيات التأويل . وتهمِّشُ طريقةُ المعنى الوحيد مسألة الفرق بين مختلف التقنيات متجاهلةً تماما أن التجربة الجمالية تؤدي إلى تجربة لا جمالية . وهنا يُفهَم المعنى كتعبير عن ، أو حتى كتمثيل للقيم المعترف بها جماعيا . يتَّخذ تحليلُ التأثير الجمالي الفرقَ بين مختلف التقنيات كنقطة انطلاقة ، لأنه فقط بتوضيح عمليات إنتاج المعنى يستطيع المرء أن يتوصل إلى فهم كيف يمكن للمعنى أن يتخذ عدة أشكال مختلفة وبالإضافة إلى ذلك فمثل هذا التحليل يمكن أن يضع أسُسًا للفهم ، وأن يضع أيضا بالفعل

نظريةً كيفية معالجة التأثيرات الجمالية بصورة حق . إن المقاربة ذات المعنى الوحيد قد سلَّمت بجَمْعِ المعاني بكل بساطة ، لأن هدفها الوحيد كان هو تبليغ ما اعتبرته المعنى الموضوعي للنص ذلك الذي يمكن تعريفه .

يبين تاريخ التأويل بوضوح أن مثل هذه المقاربة كان عليها أن تقوم على إطارات مرجعية خارجية . تلك الإطارات التي هي من صنف ذاتيةٍ محنكة في غالب الأحيان ، وبالتالي يبرز «إدراك ونجاح» تأويلات كهذه من تلك العوامل نفسها التي كانت هذه التأويلاتُ تدعي إقصاءها .

ـ [الإعتراضات الرئيسية على نظرية التجاوب] :

هذه الملاحظات مهمة لأن نظريةً متوجهة نحو القارىء تكون منذ البداية عرضة للنقد الذي يفيد بأنها شكلٌ من النزعة الذاتية التي لا تخضع للمراقبة . وقد لخص هوبزبوم "Hobsbaum" هاذين النقيضين بإيجاز شديد قائلا :

«يمكن القول على وجه التقريب ، بأن نظريات الفنون تختلف حسب درجة الذاتية التي توليها إلى تجاوب المُدْرِك ، أو أن هذه النظريات ـ وهو ما يؤُولُ إلى نفس المعنى ـ تختلف حسب مدى الموضوعية التي توليها إلى العمل الفني . وهكذا تمتد سلسلة النظرية من النزعة الذاتية (حيث يُستشعَر أن كل شخص سيعيد خلق العمل بطريقته الشخصية) إلى النزعة الإطلاقية حيث يستشعر بأن المعيار المثالي قد تم كشفُه وهو ما ينبغي على كل عمل فني أن يكون مُطابقا له . » [4]

إذن من بين إحدى الإعتراضات الرئيسية على نظرية التجاوب الجمالي كونُها تضحي بالنص من أجل الإعتباطية الذاتية للفهم ، بواسطة فحص هذا الفهم في ضوء تحيينه ، وبالتالي فهي تحرمه من هُويته الخاصة . ومن جهة أخرى فإنه من الواضح أن النص بصفته تجسيدا موضوعيا لمعيار مثالي ، يشمل عددا من الإفتراضات التي لا يمكن التسليم بها بتاتا . وحتى لو قبلنا بوجود معيار مثالي مجسَّدٍ بطريقة موضوعية في العمل فسوف لن يقدم لنا هذا أيُّ شيءٍ حول ملاءمة فهم القارىء لهذا المعيار . ومن الذي يفترض أن يحسم في مثالية المعيار وفي موضوعية التجسيد أو في ملاءمة التأويل ؟ الجواب الطبيعي : إن الذي سيفعل ذلك

هوُ الناقد ، ولكنه هو أيضا قارىء ، وكل أحكامه قائمة على قراءته ، وهذا ينطبق حتى على تلك الأحكام التي تَعْتَبِر فعل القراءة كشيء لا علاقة له بافتراضاتها .

وهكذا فإن الأحكام التي قد تصبح موضوعية تقوم على أساس يبدو بكل تفاصيله ، "خاصا" كما هو الحال بالنسبة لتلك الأحكام التي لا تدعي بتاتا الموضوعية ، وهذا الأمر يفرض علينا أن نبحث في موضوع هذه العمليات التي تبدو "خاصة" .

ورغم أنه من الواضح أن أفعال الفهم موجَّهةٌ ببِنيات النص ، فإن النص لا يمكنه أبدا أن يمارس مراقبة كاملة ، وهنا قد يشعر المرء ببعض الإعتباطية . يجب أن نتذكر مع ذلك أن النصوص التخيلية تُكوِّنُ موضوعات خاصة بها وأنها لا تنقل شيئًا له وجود سابق . ولهذا السبب فإن النصوص التخيلية لا يمكن أن يكون لها نفس التحديد الكامل الذي يكون للأشياء الحقيقية ، وبالفعل فإن عناصر اللاتحديد هي التي تُمكِّن النص من "التواصل" مع القارىء ؛ بمعنى أنها تحثه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معا . وبهذه الطريقة فقط يستطيع القارىء فعلا أن يجرب ما يسمى بالمعيار المثالي الذي تفترضه نظرية الموضوعانية (Objectivist) باعتباره صفة ملازمة للنص . وكون هذه المثالية بالذات يجب إبرازها وتبليغها فعْلا بواسطة التأويل ، يُبَيِّن أنها لا تُقَدَّمُ إلى القارىء مباشرة ، ولذا يمكننا القول بكل ثقة إن اللاتحديد النسبي للنص يسمح بمجموعة من التَّحيينات . ومع ذلك فهذا ليس مطابقا لقولنا إن الفهم إعتباطيٌ لأن مزيج التحديد واللاتحديد يشرط التفاعل بين النص والقارئ ، ولا يمكن لمثل هذه العملية ذات الإتجاهين أن تسمى اعتباطية . ونفس التفكير بالذات يناضل ضد نظرية المعيار المثالي للتأويل ، لأنها تتجاهل الدور الذي يلعبه القارىء ، وهي تفترض أن التواصل لا يمكن تصوره إلا من خلال انسجام له وجود سابق .

إذن تبرز تجربة النص من خلال تفاعل لا يمكن تسميته بالخاص أو الإعتباطي ، فما هو خاص هو إدماج القارىء للنص في مدَّخَرِ تجربته الخاصة . أما في ما يخص النظرية المتوجهة نحو القارىء ، فهذا يعني ببساطة أن عنصر القراءة الذاتاني Subjectivist يأتي في مرحلة متأخرة من عملية الفهم ، مما قد يفترضه

نقاد النظرية ، حيث يصل التأثير الجمالي إلى إعادة بنية التجربة .

وبما أن نظريتي الذاتانية والموضوعانية تميلان معا إلى تشويه أو تجاهل مظاهر مهمة من عملية القراءة ، فالسؤال الذي يُثارُ هو ما إذا لم تكن هذه المفاهيمُ نفسها هي التي أنتجت هذه المشاكل :

«إن النظرية الجمالية هي منطقيا محاولة فاشلة لتعريف ما لا يمكن تعريفه، ولإقرار الخصائص الضرورية والكافية لما ليس له أي خصائص ضرورية وكافية ، ولتصور مفهوم للفن كشيء مغلق ، في الوقت الذي يكون استعماله الحقيقي يُبَيِّن ويتطلب انفتاحه .»[5]

و مع ذلك ففي الممارسة غالبا ما يفشل نقاد الأدب في أن يأخذوا بعين الإعتبار مثل هذا التَّبَصُّر ، ويستمرون في توقهم لتعريف ما لا يمكن تعريفه . وعلى سبيل المثال عندما نقول إن عملا أدبيا ما جَيِّدٌ أو رديء ، فإننا نصدر حكم قيمة ، ولكن عندما يُطْلب منا أن نقيم الدليل على ذلك الحكم ، فإننا نلجأ إلى معايير ليست أحكامَ قيمةٍ في حد ذاتها ، بل تُعَيِّنُ فقط سمات العمل الذي يكون قيد المناقشة . ويمكن أيضا أن نقارن هذه السمات بسمات أعمال أخرى ، ولكن عندما نُميِّز بينها ، فإننا لا نفعل شيئا سوى توسيع مجال معاييرنا وهو ما لا يُكَوِّنُ حكم قيمة رغم كلِّ شيء . ولا تصلح المقارنات والإختلافات إلا لإشراط حكم القيمة ، ولا يمكن أن تكون معادلا له .

إذا ما أثنينا مثلا على روايةٍ لأن شخوصَها واقعيّون ، فإننا نضفي تقييما ذاتيا على معيارٍ يمكن التأكد منه ، ويمكن ادعاءُ صحته في اجماع عام في أحسن الأحوال . والحجة الموضوعية على الأفضليات الذاتية لا تجعل من حكم القيمة ذاته حكما موضوعيا ، بل إنها تجعل الأفضليات موضوعيةً فحسب . هذه العمليةُ تبرزَ تلك الميولات التي تتحكَّمُ فينا ، ويمكن بالتالي النظر إلى هذه الميولات كتعبير عن المعايير الشخصية ، أي أنها ليست أحكام قيمة موضوعية ، وعندما تكون معروضة ، فإنها تفتح وسيلة تذاوتية للوصول إلى أحكامنا القيمية .

و المثال النموذجي لهذه العملية هو النزاع بين ك.س.لويس C.S.Lewis وف.ر.ليفيس F.R. Leavis القائم حول "Milton" هذا النزاع الذي لخصه لويس في

ما يلي : «ليست المسألة هي أننا نرى أشياء مختلفة عندما ننظر إلى كتاب «الفردوس المفقود» بل هي أننا نرى نفس الشيء فيكرهُه هو في حين أُحبُّهُ أنا» [6].

فمن البديهي أن لهما نفس المعايير ، لكنهما يستنتجان خلاصات مختلفة تماما عن تلك المعايير . وإنه لمن الواضح أن فعل الفهم هو نفسُه فعل تذاوتي لأنهما استجابا لنفس الأشياء . وتبرز الإختلافات على مستوى لا ينبغي أن تكون ممكنةً فيه، وإذا كانت الثنائية الذاتانية والموضوعانية واردةً ، فكيف يمكن لإدراك تذاوتي مماثل أن تكون له مثل هذه النتائج المختلفة ؟ وكيف يمكن لأحكام قيمة أن تكون ذاتية بهذه الدرجة إذا كانت قائمة على مثل هذه المعايير الموضوعية ؟ قد يكون السببُ هو أن النص الأدبي يحتوي على توجيهات يتم التأكد منها بطريقة تذاوتية لإنتاج المعنى ، ولكن قد يؤدي المعنى المُنْتَجُ إلى أنواع من التجارب المختلفة وبالتالي إلى أحكام ذاتية . وتبعا لذلك فإذا تخلصنا من مفهوم النزعة الذاتية ، الموضوعية نستطيع وضع إطار مرجعي تذاوتي سيمكننا من تقويم الذاتية التي لا مفر منها ، وهي ذاتية أحكام القيمة .

وهناك اعتراض آخر ضد التركيز على تأثيرات النص الأدبي ، يمكن فيما يسميه ويسمات Wismatt وبيردزلي Beardsley بـ «المغالطة المُؤثِّرة» إنها «خلط بين القصيدة ونتائجها (بين حقيقتها وصنيعها). تبدأ بمحاولة استمداد معايير النقد من التأثيرات السيكولوجية للقصيدة وتنتهي بالإنطباعية والنسبية . والحصيلة هي أن القصيدة نفسها، باعتبارها موضوعا للحكم النقدي بالتحديد ، تميل إلى الإختفاء [7]». وتنطبق حقيقة هذه الملاحظة على الحكم النقدي بنفس القدر الذي تنطبق به على المغالطة المؤثِّرة ، لأن مثل هذا الحكم يؤدي أيضا إلى نتيجة ما . وتبعا لذلك ، فإن الفرق بين ما يُدعى بالمقاربة الصحيحة والمقاربة الخاطئة لا يتعلق إلا بطبيعة النتيجة . إذن السؤال الذي يُطْرَحُ هنا هو ما إذا كان المشكل الحقيقي لا يكمن في أننا ننزع إلى مطابقة العمل الفني مع نتيجة ما ، عوض أن يكمن في نوعية تلك النتيجة .

وإذا ما صنَّف المرءُ النصوصَ باعتبارها معنا مُمَثَّلا (ماهي القصيدة وما الذي تدور حوله؟) وباعتبارها تأثيرات كامنة (ما تفعله القصيدة) ، فإنه ، في كلا

الحالتين ، سيُطابِق بين العمل وقصْدٍ معين : تفترض الحالة الأولى مسبقا معنى مسلما به ، كما تفترض الحالة الثانية متلقيا مسلما به أيضا . ومهما تكن هاتان المُسَلَّمَتانِ مشروعتين ، أو خلاف ذلك ، فإن اختلافاتهما الحقيقية تدل على أن لهما سمة مشتركة ، فهما معا فعلان للتعريف يُحددان أيًا من عناصر النص التي ينبغي أن تكون لها الأسبقية . وبالفعل فإن الخاصية التي تنفرد بها الأعمال الأدبية هي كونُها تُثيرُ أفعالا للتعريف مثل هذه ، يمكنها أن تكون متنوعة في طبيعتها . ولهذا السبب من العسير إدراكُ النصوص الأدبية بصفة مستقلة عن أفعال تعريفٍ كهذه . فالطبيعة المُراوِغة للنصوص الأدبية بالذات تُجبِر الملاحظ على محاولة الإمساك بها ، لكن عندما يفعل ذلك يميل إلى الخلط بين نوعية تعريفه وطبيعة النص ، في حين أن طبيعة النص هي حَثُّ أفعال التعريف هذه دون أن تكون متطابقة مع نتائجها أبدا .

إن هذا الأمر هو الذي يسبب معظم مشاكل الجمالية الأدبية . ويبدو أن الحاجة التابثة للتعريفات ، تلك التي يستحثُّها النص ، تُحبط محاولاتنا لإدراك طبيعة الأدب ، وبهذا المعنى البنائي ، فإن «المغالطة المؤثرة» المُنتَقَدةُ من لدن ومسات وبردزلي لا تختلف بأي حال من الأحوال عن التعريف الذي يقبلانه كتحديد ملائم لدراسة الأدب . ويمكن تبرير نقدهما ، في كونهما يعتبران اختفاء العمل في تضاعيف نتيجته مشكلا متعلقا ـ في هذه الحال ـ بعلم النفس وليس مشكلا متصلا بعلم الجمال . وهذا النقد سيكون دائما صالحا عندما يلتبس العمل بنتيجته . لكن هذا الإلتباس لا يمكنه أن يحدث إلا لأن النص الأدبي يُبَنْيِنُ مسبقا بطريقة محتملة على الأقل ، هذه "النتائج" إلى المدى الذي يستطيع فيه المتلقي تحيينها طبقا لمبادئه الشخصية في الانتقاء . وفي هذا الصدد يمكننا القول بأن النصوص الأدبية تعطي انطلاقة انجازات المعنى عوض أن تصوغ ـ بالفعل ـ المعانيَ نَفْسَهَا . وتكمنُ الصفة الجمالية لتلك النصوص في هذه البنية «المُنجزة» التي لا يمكن أن تكون بوضوح متطابقةً مع النتيجة النهائية ، لأنه بدون مشاركة القارىء الفردي لا يمكن أن يكون هناك أي إنجاز .

وهكذا يكون من الصفات الجَامعَة المانعة للنصوص الأدبية أنها تُنْتِج شيئا ما ، في الوقت الذي لا تكون هي نفسها ذلك الشيء . وبالتالي فما يعاب على

«المغالطة المؤثرة» ، لا يمكن أن ينطبق على نظرية للتجاوب الجمالي ، لأن مثل هذه النظرية تهتم ببنية «الإنجاز» الذي يسبق التأثير . إضافة إلى هذا يكون لنظرية التجاوب الجمالي [توزع] تحليلي للإنجاز وللنتيجة باعتبار أن هذا التوزع مقدمة أساسية ، وهذه المقدمة لا تؤخذ بعين الإعتبار ببساطة عندما يتساءل القراء أو النقاد عن «ماذا يعني النص؟»

القراء ومفهوم القارىء الضمني

- [أنماط القراء] :

كتب نورثروب فراي N.Frye ذات مرة قائلا :

«لقد قيل عن بويم "Boehme" أن كُتُبَه مثل نزهة يجْلب إليها المؤلِّفُ الكلمات بينما يأتيها القارىء بالمعنى . ويمكن أن يكون القصدُ من وراء هذه الملاحظة سُخريةً موجَّهة لبويم ، إلا أنها وصف دقيق لجميع أعمال الفن الأدبي بدون استثناء» [8] .

وكل محاولة لفهم الطبيعة الحقيقية لهذا المشروع التكافلي يصطدم بصعوبات تخص مسألة أيٍّ من القراء تَتِمُّ الإحالةُ إليه هنا ؛ إذ إن عددا كبيرا من نماذج القراء المختلفين يُستحضرون هنا عندما يُصدر الناقد الأدبي أحكاما حول تأثيرات الأدب أو التجاوبات معه . وعموما تتجلى هنا أيضا مقولتان اثنتان تبعا لما إذا كان الناقد يهتم بتاريخ التجاوبات أم بالتأثير المُحتَمل للنص الأدبي . هناك في المقام الأول القارىء "الحقيقي" الذي نَعْرفه من خلال ردود أفعاله المُوثَّقة ، وهناك في المقام الثاني القارىء "الإفتراضي" وهو الذي يمكن أن تُسْقَطَ عليه كلُّ تحيينات النص الممكنة ، وعادة ما تتفرع المقولة الثانية إلى ما يدعى بالقارىء "المثالي" ، ثم القاريء المعاصر . ولا يمكن القول بأن القارىء المثالي يوجد موضوعيا ، بينما القارىء المعاصر يصعب تكييفه لشكل من أشكال التعميم ، رغم أنه موجود بدون شك .

وبالرغم من ذلك ، لا أحد ينفي أن هناك كائنا كهذا يسمى القارىء

المعاصر، وربما كائنا آخر يسمى قارئا مثاليا أيضا ، وأن معقولية وجودهما بالذات هي التي تبدو قادرة على إقامة الدليل على الإدعاءات التي تقام لصالحهما .

إن أهمية هذه القاعدة المعقولة باعتبارها وسيلة للتأكد يمكن أن تُسْتَنتَجَ من كون أنه في السنوات الأخيرة قد مُنِحَ أحيانا لنموذج آخر من القراء أكثرُ من مجرد صفات استكشافية ، نقصد بذلك القارىء الذي تفتحت نفسيتُه بواسطة نتائج التحليل النفسي . وكأمثلة على هذه الدراسات ، تلك التي قام بها سيمون ليسور S.Lesser ونرمان هولاند N.Holland [9] ، وسنشير إليها مرة أخرى فيما بعد .

إن اللجوء إلى علم النفس كقاعدة لفئة خاصة من القراء يمكن أن يُلاحَظ لديها تَجاوُباتٌ مع الأدب ، لَمْ ينشأ ـ على الأقل ـ بسبب رغبة في الهروب من الفئات الأخرى للقراء . وافتراض قارىء قابل للوصف نفسانيا قد قَوّى إمكانية إثبات التجاوبات الأدبية . وتبدو النظرية القائمة على أساس التحليل النفسي معقولة بشكل بين، لأنه يظهر أن القارىء الذي يحيل إليه ، له وجود حقيقي خاص به .

ـ [القارىء الحقيقي والقارىء المثالي] :

ودعنا الآن نلقي نظرة مركزة على فئتين رئيسيتين من القراء ، وعلى موقعهما في النقد الأدبي ؛ يُسْتَحْضَرُ القارىءُ الحقيقي أساسا في دراسات تاريخ التجاوبات ، أي عندما يُركّزُ الإهتمامُ على الطريقة التي يتَلقى بها جُمهورٌ معين من القراء العَمل الأدبي . والآن أيًا كانت الأحكام التي قد تُصْدَرُ على العمل ، فإنها ستعكس أيضا مختلف مواقف ومعايير ذلك الجمهور ، إذ يمكن القول بأن الأدب يعكس السَّنَنَ الثّقافيَّ الذي يَشْرِطُ هذه الأحكام .

ويصح هذا أيضا عندما ينتمي القراء المذكورون إلى حقب تاريخية مختلفة، إذ كيفما كانت الحقبة التي قد انتسبوا إليها ، فإن حكمهم على العمل المعني ، سيكشف مع ذلك معاييرهم الخاصة ، وبذلك يُقَدّمون حجة ملموسة على معايير وأذواق مجتمعاتهم الخاصة بهم . وبطبيعة الحال تعتمد إعادة تركيب القارىء الحقيقي على بقاء وثائق تلك الحقَبَ إلا أننا كلما رجعنا إلى الوراء في الزمن متجاوزين القرن الثامن عشر أصبح التوثيق نادرا . ونتيجة لذلك غالبا ما تعتمد

إعادة التركيب بشكل تام على ما يمكن تحصيله من الأعمال الأدبية نَفْسِها . المشكل هنا قائم فيما إذا كانت إعادة التركيب كهذة تتطابق مع القارىء الحقيقي لذلك الزمن، أم أنها تمثل فقط الدور الذي يريد المؤلف من القارىء أن يقوم به . في هذا الصدد هناك ثلاثة نماذج من القراء "المعاصرين" أحدُهم حقيقي وتاريخي ، مستخلص من الوثائق الموجودة، والنموذجان الآخران افتراضيان : الأول مركب من المعرفة الإجتماعية والتاريخية للفترة المعنية ، والثاني مستنبط من دور القارىء المرسوم في النص .

يكاد يقابلُ القارئَ المعاصرَ ، بطريقة مباشرة القارىء المثاليُّ الذي يُستشهَد به في غالب الأحيان . وإنه من الصعب أن نُحدد بدقة من أين ينحدر القارىء المثالي ، رغم أنه يوجد الشيء الكثير الذي يمكن أن يقال لصالح الإدعاء بأنه يميل إلى أن ينبثق من ذهن الفيلولوجي أو الناقد نفسه .

وبالرغم من أن حكم الناقد قد يكون فعلا قد شُحذَ ونُقِّحَ من طرف النصوص الكثيرة التي تناولها هذا الناقد نفسه ، فإن هذا الأخير لَن يصبح أكثر من قارىء مُثَقَّف ، لا لسبب سوى أن القارىء المثالي هو استحالةٌ بنائية فيما يتعلق بالتواصل الأدبي . ينبغي على القارىء المثالي أن يكون له سنن مطابق لسنن المؤلف ، ومع ذلك فإن المؤلفين عموما يجيدون تنظيم السَّنَنِ السائدة في نصوصهم ، وبالتالي ينبغي على القارىء المثالي أن يشاطرهم المقاصد المُتضمَّنة في هذه العملية . وإذا كان هذا ممكنا ، فسيكون التواصل زائدا تماما ، لأن المرء لا يُبَلِّغُ إلا ذلك الشيء الذي لم يسبق أن تقاسمه المُرْسِلُ والمتلقي .

كثيرا ما تَنْسِفُ التصريحاتُ التي أدلى بها الكُتَّابُ حول أعمالهم الخاصة ، الفكرة القائلة بأن المؤلف ذاتَه قد يكون هو القارىء المثالي لنفسه. فعموما قلما يصرحون بأي ملاحظات بصدد التأثير الذي مارسته عليهم نصوصهُم بوصفهم قراء ، لكنهم يفضلون التحدث بلغة إحالية حول مقاصدهم واستراتجياتهم وتراكيبهم طبقا للشروط التي ستكون كذلك صالحة بالنسبة للجمهور الذي يحاولون توجيهه . وكلما حدث هذا أي كلما أصبح المؤلف قارئا لعمله الخاص ، وجب عليه إذن ، أن يرجع إلى السنن الذي سبق أن أعاد تسنينه في عمله . وبصيغة أخرى ، فبالرغم من أن المؤلف

هو القارىء المثالي الممكن والوحيد نظريا ، إذ أنه قد جَرَّبَ ما كتبه ، فإنه في الواقع **لا يحتاج** إلى أن يجعل من ذاته مؤلِّفا وقارئا مثاليا في نفس الوقت . وبالتالي فمُسَلَّمَةُ القارىء المثالي ستكون زائدة في هذه الحالة .

وتكمن علامة استفهام أخرى ضد القارىء المثالي في أن مثل هذا الكائن يلزمه أن يكون قادرا على تحقيق المعنى الكامن للنص التخييلي بتمامه . ومع ذلك يبين تاريخ التجاوبات الأدبية بكل وضوح أن هذا المعنى الكامن قد تحقق بشتى الطرق المختلفة ، وإذا كان الأمر كذلك فكيف يمكن لشخص واحد أن يجمع دفعة واحدة كلَّ المعاني الممكنة ؟ لقد ظهرت معان مختلفة لنفس النص في أزمنة مختلفة (وفعلا فإن نفس النص في أزمنة مختلفة)وفعلا فإن نفس النص عندما يُقرأ للمرة الثانية يكون له تأثير مختلف عن تأثير القراءة الأولى له . إذن لا يجب على القارىء المثالي أن يحقق المعنى الكامن للنص في استقلال عن وضعه التاريخي فحسب ، بل عليه أن يفعل ذلك بطريقة كاملة . وستكون النتيجة هي الإستهلاك التام للنص ، وهو ما سيكون بالذات تدميرا للأدب . ولكن هناك نصوصاً يمكن استهلاكها بهذه الطريقة ، كما يتضح ذلك من ركام الأدب الرخيص الذي يتدفق باستمرار من آلات الطبع . وبالتالي فالسؤال الذي يُثارُ هنا هو ما إذا كان قارىءُ مثل هذه الأعمال حقا هو ذلك المعني بمصطلح "القارىء المثالي" ؟ إذ إنَّ القارىء يُسْتنجَدُ به دائما عندما يستعصي فهمُ النص ، والمُؤمَّل أنه سيساعد على كشف أسرار النص . وإذا لم تكن هناك أسرار فإن حضوره سيكون غير مطلوب بأي حال . أجل ها هنا يكمُن الجوهر الحقيقي لهذا المفهوم . وبخلاف القارىء المعاصر ، فالقارىء المثالي كائن تخييلي خالص ، لا أساس له في الواقع . وهذا الأمر بالذات هو ما يجعله مفيدا جدا ، فبوصفه كائنا تخييليا يستطيع سدَّ الثغرات التي تظهر باستمرار في أي تحليل للتأثيرات والتجاوبات الأدبية. ويمكن إعطاؤه صفات متنوعة تبعا لنوعية المشكل الذي سيُسْتَدْعى للمساعدة في حله .

وهذا الوصف العام إلى حد ما لمفهومي القارىء المثالي والقارىء المعاصر يكشف عن بعض الإفتراضات المسبقة التي تؤخذ بعين الإعتبار غالبا عندما يراد تقويم التجاوبات مع النصوص التخييلية . ويكون الإهتمام الأساسي لهذين

المفهومين بالنتائج المُنْتَجَة أكثر من الإهتمام ببنية التأثيرات، تلك البنية التي تسبب النتائج وتكون مسؤولة عنها . وقد حان الوقت الآن لتغيير مركز الاهتمام عن النتائج المنتجة إلى التركيز على ذلك الشيء الكامن في النص الذي يثير جدلية إعادة الخلق عند القارىء .

ـ [تطوير فئات جديدة من القراء] :

إن الرغبة في الإفلات من هذه الأصناف التقليدية للقراء ـ لما لها أساسا من دور تقليدي ـ يمكن أن تُلاحَظَ سلفا في مختلف المحاولات التي جرت سابقا لتطوير فئات جديدة من القراء بصفتها مفاهيم استكشافية . ويقدم النقد الأدبي الحالي أصنافا معينة من القراء ملائمَةً لمجالات معينةٍ من المناقشة : هناك القارىء الأعلى Super reader (ريفاتير)[10] ، والقارىء المُخبَر (فيش) Informed reader [11] والقارىء المقصود Intended reader (وولف) [12] ، على سبيل المثال فقط . وكل واحد من هذه النماذج يحمل معه مصطلحات خاصة به . وبالرغم من أن هؤلاء القراء يُعتبَرون أولا وقبل كل شيء تركيباتٍ استكشافية ، فهم مستخلصون من مجموعات معينة من القراء الحقيقين الذين لهم وجود فعلي .

ـ [القارىء الأعلى] :

يمثل القارىء الأعلى لريفاتير "مجموعة من المخبرين"[13] الذين يلتقون دائما "عند النقط المحورية في النص"[14] وبالتالي يؤسسون وجود «واقع أسلوبي» [15] من خلال ردود أفعالهم المشتركة . والقارىء الأعلى مثلُ أداة استطلاع تُستَعمَل لإكتشاف كثافة المعنى الكامن المُسَنَّنِ في النص .

ولأن القارىء الأعلى ، هو مصطلح جَمْعِي لقراء متباينين لهم كفاءات مختلفة ، فإنه يأخذ بعين الإعتبار وصفا يمكن التأكد منه تجريبيا ، وصفا لذلك الكامن الدلالي والتداولي الموجود في إرسالية النص . وبسبب تضخم عدد القراء يأمل (ريفاتير) في إلغاء درجة التنوع التي تنشأ حتما من الإستعداد الذاتي لدى القارىء الفردي . هكذا يحاول أن يجعل الأسلوب موضوعيا أو الواقع الأسلوبي

عنصرا تواصليا مضافا إلى العنصر الأوّلي للغة [16] . وهو يؤكد أن الواقع الأسلوبي ينبثق من سياقه ، مشيرا إلى الكثافة الموجودة داخل الإرسالية المُسنَّنة ، تلك التي تظهر إلى الوجود من خلال التعارضات التناصيَّة والتي يُحدِّد موقعَها القارىءُ الأعلى. إن مقاربة كهذه تتجاوز الصعوبات الملازمة لأسلوبية الإنزياح التي تشتمل دائما على الإحالة إلى المواصفات اللسانية الواقعة خارج النص من أجل قياس الصفات الشعرية لنص ما بالنسبة للدرجة التي ينحرف بها هذا النص نفسه عن تلك المعايير الخارج نصية المُفْترضَة مسبقا . لكن هذه الفكرة ليست هي جوهر مفهوم ريفاتير . إن النقطة الأكثر حيوية هي أن الواقع الأسلوبي لا يمكن إدراكه إلا من طرف الذات المتبصرة . وبالتالي فالإستحالة الأساسية لصياغة التعارضات الداخل نصية ، تتجلى كتأثير لا يمكن تجربته إلا من طرف قارىء ما . وهكذا فقارىء ليفاتير الأعلى هو وسيلة للتحقق من الواقع الأسلوبي ، لكن نظرا للامرجعيته فهو مفهوم يبين إلى أي حد يكون القارىء أساسيا بالنسبة لصياغة الواقع الأسلوبي .

والآن ، وبالرغم من أن القارىء الأعلى هو مصطلح جَمْعي لمجموعة من القراء ، فإنه لا يمنع من الوقوع في الخطأ . والتأكد الفعلي من التعارضات الداخل نصية يَفْترِض مسبقا كفاءة فارِقَةً ، ولا يعتمد نهائيا على القرب أو البعد التاريخي للمجموعة في ارتباطها مع النص الذي هو قيد الدراسة . ومع ذلك فإن مفهوم ريفاتير يُبيِّن فعلا أن الخصائص الأسلوبية لم تعد تُحَدَّدُ فقط بواسطة أدوات لسانيات .

ـ [القارىء المُخبَر] :

ينطبق هذا أيضا إلى حد ما ، على مفهوم فيش للقارىء المُخبَر الذي لا يهتم بالمتوسِّط الإحصائي لردود فعل القراء أكثر مما يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارىء . ولهذه الغاية يجب أن تُستَوفى بعضُ الشروط :

«القارىء المُخبَر :1) هو الشخص الذي يكون متكلما كُفئا باللغة التي يُبنى بها النص . 2) ويكون متمكنا من «المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عند مهمة الفهم» وهذا يشتمل على المعرفة (أي الخبرة بوصفها شيئا مُنتجا ومُفهِما معا لأوضاع معجمية واحتمالات تنظيمية ولهجات خاصة ومِهنيَّة ، ولهجات

أخرى ... الخ)3) وتكون له كفاءةٌ **أدبية**... إذن فالقارىء الذي أتحدث عن تجاوباته هو هذا القارىء المُخبَر ، وهو ليس شيئا مجردا ، ولا قارئا حقيقيا حيا ، لكنه هجين، أي أنه قارىء حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعاته ليجعل نفسه مُخبَرا[17] . »

إن هذا الصنف من القراء إذن لا يجب عليه فقط أن يمتلك الكفاءة الضرورية، بل يجب عليه أيضا أن يراقب ردود أفعاله الخاصة خلال عملية التحيين [18] لكي يتحكم فيها . وتنشأ الحاجة لهذه المراقبة الذاتية من كون فيش أولا قد طَوَّرَ مفهومه للقارىء المُخْبَر بالإحالة الدقيقة إلى النحو التوليدي التحويلي ، وثانيا من كونه لم يستطع التحكم في بعض النتائج الملازمة لهذا النموذج .

وإذا كان القارىء نفسه يُبنْيِنُ النص بواسطة كفاءته ، فإن هذا يتضمن أن ردود أفعاله ستتتابع في الوقت المناسب خلال قراءته وأنه في متتالية ردود أفعاله هذه سيتولد معنى النص . وإلى هذ الحد يتبع "فيش" نموذج النحو التحويلي . وينحرف عن هذا النموذج في تقويمه للبنية السطحية : «ينبغي أن أسجل مع ذلك أن مقولتي المتعلقة بالتجاوب ، وخصوصا مقولة التجاوب الدال ، تتضمن أكثر مما يسمح به النحويون التحويليون ، وهم الذين يعتقدون أن الفهم هو وظيفة إدراك البنية العميقة . وهناك ميل على الأقل في كتابات بعض اللسانيين إلى إنزال قيمة البنية السطحية ـ وهي شكل الجمل الحقيقية ـ إلى مستوى القشرة الخارجية أو الغطاء أو الحجاب ؛ أي طبقة الأشياء الزائدة التي يجب إزالتها أو اختراقها أو إزاحتها لفائدة البذرة التي توجد تحتها[19] . »

وفي غالب الأحيان تتميز متوالية ردود الأفعال التي تثار لدى القارىء بواسطة بنية النص الأدبي السطحية ، بكَونِ استراتيجيات النص تُضلِّلُ القارىء ، وهذا هو السبب الرئيسي الذي يجعل قراء متباينين تكون لهم ردود فعل مختلفة . وتفَجُّرُ البنية السطحية في القارىء عملية يمكنها أن تتوقف بطريقة مفاجئة تقريبا إذا كان القصد من البنية السطحية هو فقط كَشْفُ البنية العميقة . وهكذا يتخلى فيش عن النموذج التحويلي في مرحلة حيوية سواء بالنسبة لهذا النموذج ، أم بالنسبة لمفهوم فيش نفسه . وينهار هذا النموذج بالفعل في الوقت الذي يصل فيه بالضبط

إلى إحدى مهامه الأكثر فائدة : وهي توضيح معالجة النصوص الأدبية ، وهذا فعلٌ قد يتم إفقاره بشكل فادح لو أنه اختُزل إلى مجرد مصطلحات نحوية . لكن في هذه المرحلة أيضا يفقد مفهوم القارىء المُخبَر إطاره المرجعي ويتحول إلى مسلمة يصعب جدا تركيزها رغم معقولية مقدماتها المنطقية ، ويدركُ فيش نفسُه هذه الصعوبة ويقول في نهاية مقاله عن مفهومه :

«إنه إذا ما نظرنا إلى المسألة بطريقة غريبة ومشَوَّشَة ـ كما هو الحال بالنسبة للمنظرين ـ فإن هذا المفهوم منهج يعالج مستعمله الخاص . هذا المستَعْمِل الذي هو أيضا الأدات الوحيدة لهذا المفهوم . والمفهوم شاحذ ذاتي وماذا يشحذُ ؟ إنه يشحذُك أنت ، وبإيجاز ، فهو لا ينظِّم المواد بل الأذهان»[20]. إذن لم يعد هذا التحول يرتبط بالنص بل بالقارىء . وإذا نُظر إليه من وجهة نظر النحو التوليدي ـ التحويلي ، فإنه مجرد استعارة لكنه يبين أيضا وبوضوح المجال المحدود للنموذج التوليدي ـ التحويلي ، ذلك أن معالجة النص بدون شك ، تؤدي حتما إلى التغييرات في ذهن المتلقي ، وهذه التغييرات ليست مسألة قواعد نحوية بل مسألة خبرة . وهذا هو المشكل المتعلق بمفهوم فيش ، حيث ينطلق هذا المفهوم من النموذج النحوي ثم يتخلى عن هذا النموذج بمبرِّر ما في مرحلة معينة . وبعد ذلك يستطيع فقط استحضار خبرة ما تظل بعيدة عن متناول المنَظِّر رغم أنها غير قابلة للجدال . ومع ذلك يمكننا أن نرى بوضوح أن تحليلا لمعالجة النص يتطلب أكثر من مجرد نموذج لساني ، ولا تحصل لدينا هذه الرؤية إلا إذا نظرنا إلى المسألة من زاوية مفهوم القارئ المُخبَر أكثر مما لو نظرنا إليها من زاوية القارىء الأعلى.

ـ [القارىء المقصود] :

في حين يهتم فيش نفسه بتأثيرات النص على القارئ ، فإن وولف يشرع ـ من خلال مفهومه عن القارىء المقصود ـ في إعادة بناء فكرة القارىء الذي يقصده المؤلف [21] وصورة القارىء المقصود هذه يمكن أن تتَّخذ أشكالا مختلفة حسب النص المتناول : قد تكون هي القارىء المُؤَمْثَل [22] ، أو قد تعلن عن نفسها من خلال توقع معايير وقيم القراء المعاصرين ، ومن خلال فردنة (Individualization)

الجمهور ومن خلال مناجاة القارىء ، ومن خلال تعيين المواقف أو المقاصد الديداكتيكية أو مطالبة [المتلقي] بالإرجاء الإرادي للشك [23] . وهكذا فالقارىء المقصود باعتباره قاطنا تخييليا في النص [24] لا يمكن أن يُجسَّد فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر ، بل أيضا رغبة المؤلِّف سواء في الإرتباط بهذه المفاهيم أو الإشتغال عليها ، أحيانا يصفُها فقط وأحيانا يعمل وفقها . يرسم وولف الخطوط العريضة لتاريخ دمقرطة «فكرة القارىء» ومع ذلك يتطلب تعريفُ هذه الفكرة معرفةً مفصلة نسبيا بالقارىء المعاصر وبالتاريخ الإجتماعي لذلك العصر ، هذا إذا أردنا تقويم أهمية وَوَظيفة هذا القارىء المقصود تقويما ملائما . لكن وعلى أية حال ، فمن خلال تحديد خصائص هذا القارئ التخييلي يمكن إعادة بناء صورة الجمهور الذي رغب المؤلف في مخاطبته .

لا يمكن أن يكون هناك أي تشكيك في فائدة وضرورة التَّحقق من هذه الصورة . وصحيح أيضا أن هناك تبادلا بين شكل العرض ونموذج القارىء المقصود [25]، ولكن السؤال يبقى مطروحا: فلماذا يستطيع قارىء بعد مرور أجيال أن يدرك رغم ذلك معنى النص (ربما يلزمنا أن نقول معنى ما) مع أنه لا يمكن أن يكون هو القارئ المقصود . ومن الواضح أن الخصائص التاريخية التي أثَّرت على المؤلف في زمن الكتابة تصوغ صورة القارئ المقصود ، وهي في حد ذاتها قد تجعلنا قادرين على إعادة بناء مقاصد المؤلف ، لكنها لا تفيدنا أيَّ شئ فيما يتعلق بالتجاوب الحقيقي للقارئ مع النص . إذا يتخذُ القارئ المقصود بعض المواقع والمواقف في النص ، ولكنها لا تكون بعدُ مطابقةً لدور القارئ لأن كثيرا من هذه المواقع يتم تصوُّرها بطريقة ساخرة (وهذا غالبا هو حال الروايات) . وبالتالي فلا يُنتظَر من القارئ أن يَقبَل الموقف الذي يُقدَّم إليه . لكن يُنتظَر منه بالأحرى أن يتفاعل معه . يجب علينا إذن التمييز بين القارىء التخييلي ودور القارئ ، لأنه رغم حضور القارئ التخييلي في النص عن طريق مجموعة واسعة من الإشارات المختلفة ، فهو غير مستقل - فيما يتعلق بوظيفته - عن المنظورات النصية الأخرى ، مثل الراوي والشخوص ومسار الحبكة ، فالقارئ التخييلي في الواقع ما هو إلا واحد من بين منظورات عديدة ، وكلها ترتبط في ما بينها وتتفاعل . ينشأ دور القارئ من هذا

التفاعل بين المنظورات ، لأنه يجد نفسه مدعوا للتوسط بينهما ، وبالتالي يحق القول بأن القارئ المقصود باعتباره موفًرا لمنظور ***واحد*** لا يمكن أبدا أن يمثل أكثرمن مظهر واحد لدور القارئ .

إن مفاهيم القارئ الثلاثة تلك التي سبق أن تناولناها تنطلق من افتراضات مختلفة وتهدف إلى حلول مختلفة . ويمثل القارئ الأعلى مفهوما رائزا صالحا للتأكد من «الواقع الأسلوبي» ومشيرا إلى كثافة في إرسالية النص المسننة . ويمثل القارئ المُخبَر مفهوما هو بمثابة مرشد ذاتي يهدف إلى تقوية «إخبارية» القارئ وكذا كفاءته، وذلك من خلال الملاحظة الذاتية المتعلقة بمتوالية ردود الفعل التي يثيرها النص . ويمثل القارئ المقصود مفهوم إعادة البناء ، كاشفا عن الإستعدادات التاريخية للجمهور القارئ الذي كان يقصده المؤلف . لكن بالرغم من اختلاف مقاصد هذه المفاهيم الثلاثة فإن لها قاسما مشتركا واحدا: إنها تَعتَبِر نفسها بمثابة وسيلة لتجاوز النقائص التالية :

1 ـ نقائص اللسانيات البنائية

2 ـ نقائص النحو التوليدي ـ التحويلي

3 ـ نقائص سوسيولوجيا الأدب .

وذلك بإدخال صورة القارئ .

ـ [مفهوم القارئ الضمني] :

إنه من البديهي أن أيَّ نظرية تهتم بالنصوص الأدبية لا يمكنها أن تتقدم إلى الأمام بدون إدخال القارئ الذي بدا الآن وقد تَرقَّى إلى مستوى الإطار المرجعي الجديد كلما وقعت إمكانية النص السيميائية والتداولية تحت الفحص الدقيق : السؤال هو : أي نوع من القراء [يمكن إدخاله] ؟ . إن المفاهيم المختلفة للقراء الحقيقيين والإفتراضيين تترتب عنها ـ كما سبق أن رأينا ـ قيود تقوض حتما قابلية التطبيق العامة للنظريات التي ترتبط بها . إذن، إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تُسبِّبها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها ، يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدِّد ، مسبقا بأي حال من الأحوال ، طبيعة أو وضعيته التاريخية،

ويمكن أن نسميه، نظرا لعدم وجود مصطلح أحسن ، القارئ الضمني . إنه مجسد كل الإستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره - وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي ، بل من طرف النص ذاته . وبالتالي ، فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النص ؛ إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقتُه مع أي قارئ حقيقي .

إنه من المسلم به على العموم أن النصوص الأدبية تأخذ حقيقتها من كونها تُقرأ . وهذا بدوره يعني أن النصوص يجب أن تحتوي مسبقا على بعض شروط التحيين التي ستسمح لمعناها أن يتجمع في الذهن المتجاوب للمتلقي. إذن فمفهوم القارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة : إن هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة ، ويصح هذا حتى عندما تبدو النصوص وكأنها تتعمّد تجاهل متلقيها الممكن ، وأنها تقصيه بفعالية . وهكذا ، يُعيِّن مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يُلزِم القارئ فهم النص .

إن القارئ الحقيقي ، أيا ما كان وكيف ما يمكن أن يكون ، فإنه يُسنَد له دائما دورٌ خاص يقوم به . وهذا الدور هو الذي يُكوِّن مفهومَ القارئ الضمني . هناك مظهران أساسيان ومترابطان لهذا المفهوم : دور القارئ كبنية نصية ، ودور القارئ كفعل مُبَنْيَن .

دعنا نبدأ بالبنية النصية . يمكن أن نفترض أن كل نص أدبي يمثل بطريقة أو بأخرى رؤية منظورية للعالم يركِّبها المؤلف (رغم أن هذا ليس بالضرورة خاصا بالمؤلف). والعمل في حد ذاته ليس قطعا مجرد نسخة للعالم المعطي ، بل يركِّب عالما خاصا به من المواد التي هي في متناوله. إن الطريقة التي يتركب بها هذا العالم هي التي تُحدِثُ المنظور المقصود من طرف المؤلف. وبما أنه لا بد أن يكون لعالَم النص درجاتٌ متغيرة من عدم المألوفية بالنسبة لقرائه المحتملين (إذا كان ينبغي أن تكون له "جدة "بالنسبة لهم) ، فيجب على هؤلاء القراء أن يكونوا في وضعية تمكنهم من تحيين الرؤية الجديدة . ومع ذلك ، فإن هذه الوضعية لا يمكن أن تكون حاضرة في النص ذاته لأنها زاوية نظر لتصور العالم المُمثَّل . ولذا لا يمكن أن

تكون جزءا من ذلك العالم . إذن يجب أن **يُحْدِثَ** النصُّ وجهة نظر يستطيع القارئ أن ينظر منها إلى الأشياء التي لم يكن بالإمكان أن تبرز طالما كانت استعداداته الخاصة المألوفة تحدد توجهه ، وأكثر من هذا يجب على وجهة النظر هاته أن تكون قادرة على التوفيق بين جميع أنواع القراء المختلفين . كيف إذن يمكن لوجهة النظر هذه أن تنبثق من بنية النص ؟

- [مختلف المنظورات النصية] :

لقد سبق أن أشرنا إلى أن النص الأدبي يقدم رؤية منظورية للعالم (أي رؤية المؤلف) . وهو أيضا في حد ذاته مُكَوَّنٌ من منظورات متنوعة ترسم رؤية المؤلف وتُسهِّل بلوغ ذلك الشيء الذي ينبغي على القارئ تصوُّره . وأحسن مثال على هذا هو الرواية ؛ وهي نسق من المنظورات المُصمَّمَة كي تنقل الخاصية الفردية لرؤية المؤلف. وكقاعدة ؛ هناك أربع منظورات رئيسية وهي منظور السارد ، منظور الشخوص ، منظور الحبكة منظور القارئ التخييلي . ورغم أن هذه المنظورات قد تختلف حسب الأهمية فإنه لا يتطابق أي واحد منهما بمفرده مع معنى النص . وما تفعله هذه المنظورات هو توفير الخطوط الموجِّهة النابعة من نقط انطلاق مختلفة (الراوي ، الشخوص ... إلخ) ويتوارى بعضها وراء البعض باستمرار كما تصمَّم بطريقة تتجمع فيها كلها في موقع التقاء عام . ونسمي موقع الإلتقاء هذا معنى النص ، وهو لا يمكن أن يبرز إلا إذا تم تصوره من وجهة نظر ما ، وهكذا ترتبط وجهة نظر المنظورات النصية والتقاؤها ارتباطا وثيقا رغم أن أيا منها لا يُمثِّل بالفعل في النص ، فالأحرى أن تظهر من خلال الكلمات . وعلى الأصح فإنهما يبرزان خلال عملية القراءة . وفي غضون هذه العملية يحتل دور القارئ وجهات نظر متحولة تُكيِّف مع عملية مُبنينة سابقا وتعدِّل مختلف المنظورات وفق نموذج يتطور تدريجيا . وهذا يسمح للقارئ بأن يدرك نقط الإنطلاق المختلفة للمنظورات النصية ولاندماجها النهائي ، هذا الإندماج الموجه بواسطة التداخل بين المنظورات المتغيرة بفعل الإندماج نفسه حين ينكشف تدريجيا [26] .

وهكذا يُبنينُ دور القارىء مسبقا بواسطة ثلاث مكونات أساسية وهي :

المنظوراتُ المختلفة الممثَّلةُ في النص وزاوية النظر التي انطلاقا منها يربطُ القارئ بين هذه المنظورات ثم المكان الذي تتجمع فيه .

يبين هذا النموذج في آن واحد أن دور القارئ ليس مطابقا للقارئ التخييلي المرسوم في النص . وما النص إلا جزء واحد مُكوِّن لدور القارئ ، بواسطته يعرض المؤلفُ استعداد قارئ مفترَضٍ ما للتفاعل مع المنظورات الأخرى بغاية أن يُحدثَ المؤلفُ نفسُه بعض التغيرات .

لقد رسمنا حتى الآن الخطوط العريضة لدور القارئ بوصفه بنيةً نصيةً . ومع ذلك فإن هذه البنية سوف لن تُنجَز بصفة كاملة إلا عندما تثير أفعالا **مُعْنِيَنَة** لدى القارئ ، وسبب ذلك هو أنه بالرغم من أن المنظورات النصية نفسَها تكون معطاة ، فإن تجمعها التدريجي ونقطة التقائها النهائية ليسا مصاغين لسانيا. ولهذا يجب تَخيُّلهما . وهذه هي النقطة التي تبدأ فيها البنية النصية لدور القارئ بالتأثير على القارئ [نفسه]. إن الإرشادات المتوفِّرة تثير الصور الذهنية التي تُنشَّطُ ما هو ضمني لسانيا رغم أنه غير مُعبَّر عنه . وحتما تبرزُ متوالية من الصور الذهنية خلال عملية القراءة ، حيث إن تعليمات جديدة يجب أن تندمج باستمرار، وهي تعليمات لا تنتهي فقط إلى تعويض الصور المشكَّلة بل أيضا إلى اتخاذ موقع متحولٍ لوجهة النظر التي تميز بين المواقف التي ينبغي تَبَنِّيها أثناء عملية تركيب الصورة . وهكذا تصبح زاوية نظر القارئ ومتلقي المنظورات متداخلين خلال العملية التصوُّرية ، وبالتالي يعملان حتما على جذب القارئ إلى داخل عالم النص .

ترتبط البنية النصيَّة والفعل المُبنيَن تماما بنفس الطريقة التي يرتبط بها القصد والإنجاز، رغم أنهما يتصلان معا بخصوص مفهوم القارئ الضمني ، ضمن العملية الدينامية التي وصفناها سابقا . وفي هذا الصدد ينطلق المفهوم من أحدث مسلمة تفيد بأن التلقي المُبرمَج للنص ينبغي أن يشار إليه بلفظ التنبؤ المُبنيَن Rezeptionsvorgabe [27] ولا يتعلق هذا المصطلح إلا بالبنيات النصية القابلة للإدراك ، ويتجاهل تماما الفعلَ الدينامي الذي يُحدث التجاوب مع تلك البنيات .

إن مفهوم القارئ الضمني بوصفه تعبيراً عن الدور الذي يقدمه النص ليس بأي حال من الأحوال تجريدا مُستمَدا من قارئ حقيقي ، بل إنه القوة الشارطة الكامنة

وراء نوع خاص من التوتر الذي ينتجه القارئ الحقيقي عندما يقبل الدور . ويَنتُجُ هذا التوتر من الفرق : «بيني أنا نفسي كقارئ وبين الذات المختلفة جدا في غالب الأحيان ، تلك الذات التي تذهب لأداء الفاتورات وإصلاح الحنفيات الراشحة والتي تفشل في السخاء والحكمة . إنني ، فقط عندما أقرأ ، أصبح تلك الذات التي يجب أن تنطبق معتقداتُها مع معتقدات المؤلِّف . وبغض النظر عن معتقداتي وممارساتي، يجب علي أن أُخضِع ذهني وقلبي للكِتابِ إن أنا أردت الإستمتاع الكامل به . وباختصار يخلق المؤلف صورة لنفسه ، وصورة أخرى لقرائه إنه يَصْنَعُ قارئه ، كما يصنع ذاته الثانية ، والقراءة الأكثر نجاحا هي تلك القراءة التي يمكن فيها للذاتين المُبدعَتين أي المؤلف والقارئ أن يتوصلا إلى الإتفاق التام [28].

يتساءل المرء هل حقيقة يمكن أن ينجح مثلُ هذا الإتفاق ؟ وحتى إصرار كوليريدج الذائعُ الصيت على «الإرجاء الإداري للإنكار» الذي يصدُر عن الجمهور ، يظلُّ شيئا مثاليا حيث تكون مَرغوبيَّتُهُ موضع شك . هل سيشتغل الدور الذي يقدِّمه النص بطريقة ملائمة إذا قبل بشكل تام ؟ إن تضحية القارئ الحقيقي بمعتقداته الخاصة يمكن أن تعني ضياعَ ذخيرة المعايير والقيم التاريخية بكاملها . وهذا بدوره سيؤدي إلى ضياع التوتر الذي هو الشرط المسبق للمعالجة وكذا للفهم الذي يتبعها. وكما أكد على ذلك م.هـ. أبرامز M.H.Abrahms بحق قائلا :

«لنفرض قارئا جامدا كل الجمود بحيث تكون جميعُ معتقداته معطَّلة أو مخدَّرة . فأمام هذا الإفتراض سيكون "شاعر ما" عاجزا في محاولته إضفاء أهمية وقوة على عمله كما لو كان يكتب لقراء من المريخ» [29] . ومع ذلك فإن الإقتراح القاضي بأن هنالك ذاتين ، يمكن بالتأكيد الإعتماد عليه . لأن هاتين الذاتين هما الدور الذي يقدمه النص والإستعداد الخاص للقارئ الحقيقي . وبما أنه لا يمكن لإحداهما أن تسيطر تماما على الأخرى فإنه ينشأ بينهما التوتر الذي سبق أن وصفناه. وعلى العموم فإن الدور الذي يقترحه النص سيكون هو الأقوى ، لكن ميل القارئ الخاص سوف لن يختفي تماما ؛ بل سيميل إلى تشكيل الخلفية والإطار المرجعي لفعل الإستيعاب والفهم . وإذا كان عليه أن يختفي تماما ، فينبغي علينا فقط أن ننسى كل التجارب التي نأخذها بعين الإعتبار باستمرار عندما نقرأ ، أي تلك

التجارب المسؤولة عن الأشكال المختلفة والعديدة التي ينجز بها الناسُ دور القارئ الذي يبرزه النص . وحتى لو فقدنا الوعي بهذه التجارب أثناء قراءتنا ، فإننا مع ذلك سنكون موجَّهين بواسطتها بطريقة غير واعية . وعند نهاية قراءتنا ، فإننا نحتاج عن وعي إلى إدماج التجربة الجديدة في مخزون معرفتنا الخاص .

وكون دور القارئ يمكن أن يُنجَز بطرق مختلفة ، طبقا للظروف التاريخية أو الفردية ، هو دليل أن بنية النص **تسمح** بطرق مختلفة للإنجاز . إنه من الواضح إذن أن عملية الإنجاز تكون دائما عملية انتقائية ، ويمكن لأي تحيين أن يتم تقويمه مقابل خلفية التحيينات الأخرى الموجودة بشكل كامن في البنية النصية لدور القارئ.

وبالتالي يمثل كل تحيين تحققا انتقائيا للقارئ الضمني . وتوفر البنية الخاصة لهذا القارئ إطارا مرجعيا حيث يمكن للتجاوبات الفردية مع نص ما أن تُبلَّغ إلى الآخرين . وهذه وظيفة حيوية للمفهوم الكامل للقارئ الضمني : وهي توفر ربطا بين جميع تحيينات النص التاريخية والفردية وتجعلها قابلة للتحليل .

ولكي نلخص إذن ، نقول بأن مفهوم القارئ الضمني هو نموذج متعال يجعل من الممكن وصف التأثيرات المُبْنينة للنصوص الأدبية ، ويعين دورَ القارئ الذي يمكن تعريفه من خلال البنية النصية والأفعال المبنينة ، والبنية النصية ، بإحداثها وجهة نظر القارئ ، تتبع قاعدة أساسية للإدراك البشري ، حيث أن رؤانا للعالم تكون دائما ذات طبيعة منظورية : «فالذات الملاحظة والموضوع الممثَّل ، لهما علاقةٌ خاصة فيما بينهما . وتندمج علاقة : الذات ـ الموضوع ضمن الطريقة المنظورية للتمثيل ، كما تندمج أيضا في الطريقة التي ينظر بها الشخص الملاحظ . وبنفس الطريقة التي يُنظِّم بها الفنان تمثيله طبقا لوجهة نظر ملاحظ ما ، وبسبب تقنية التمثيل هذه بالذات ، فإن الملاحظ أيضا يجد نفسه مُوجَّها نحو نظرة خاصة تُلزِمُه تقريبا أن يبحث عن زاوية النظر الحقيقية الوحيدة التي ستتطابق مع تلك النظرة الخاصة»[30] .

ويفضل وجهة النظر هذه يجد القارئ نفسه في وضع يستطيع معه تجميع المعنى الذي قادته إليه منظورات النص [31] . لكن بما أن هذا المعنى ليس واقعا

خارجيا معيّنا ، ولا نسخة للعالم الخاص للقارئ المقصود ؛ فإنه شيء يجب أن يَتصوّره ذهن القارئ . إن واقعا لا يكون له وجود خاص به ، لا يمكنه أن يبرز إلى الوجود إلا بواسطة التصور ، وبالتالي تُحدثُ بنية النص متتالية من الصور الذهنية تقُودُ إلى النص وهو يترجم نفسه داخل وعي القارئ . إن المضمون الحقيقي لهذه الصور الذهنية سيكون مصبوغا بمخزون التجربة الموجود لدى القارئ ، هذا المخزون الذي يلعب دور الخلفية المرجعية التي يمكن من خلالها تصور ومعالجة الشيء غير المؤلوف . ويقدّم مفهوم القارئ الضمني وسيلة لوصف العملية التي بواسطتها تتحول البنيات النصية إلى تجارب شخصية من خلال نشاطات تصورية .

نظريات التحليل النفسي للتجاوب الأدبي

يمكّننا مفهومُ القارئ الضمني من وصف التأثيرات المُبنْيَنَة للنص الأدبي وكذا وصف التجاوُبات معه . ويُطرَح السؤال فيما إذا كانت نظرية للتجاوب الجمالي تستطيع أو لا تستطيع الإستغناء عن الإحالة على علم النفس . وفي الواقع هناك نظريتان كاملتان للتجاوب الأدبي تقدمان دلائلهما انطلاقا من قاعدة التحليل النفسي. وهما : نظرية نورمان هولاند ونظرية سيمون ليسّر .

سَنُلقي نظرة نقدية على هاتين النظريتين ، نقدية لا لأن اكتشافاتهما السيكولوجية ليست لها أية علاقة بموضوعنا بل لأنها اكتشافاتٌ قد طالها الغموضُ من خلال الميل إلى التصنيف اعتمادا على مصطلحات تقليدية وتحليلية نفسية ، تصنيف ذلك الشيء الذي يكون عرضه للتشويه إذا صنف بهذه الطريقة .

في كلتا الدراستين تُستَعمَل مفاهيم التحليل النفسي كأدوات من أجل التنظيم المنهجي وليس من أجل الإستكشاف ؛ لكن كما بيّن بونتاليس في كتابه Nach Freud ، فإن تشييء المفاهيم التحليلية النفسية كثيرا ما كان عائقا عوض أن يكون مساعدا على اكتشاف التحليل النفسي [32] . يؤكد بونتاليس أن فرويد نفسه لم يفرض أي نَسَقٍ اصطلاحي مغلق على نظريته [33]، فقد استعار بالعكس مصطلحات من علم الفيزياء والأحياء والميثولوجيا واللغة اليومية . وكونه استخدم كل الأنساق اللغوية المختلفة هذه هو دليل لدى بونتاليس على أن فرويد كان يرسم

مجالا **لا يمكن** أن ينحصر في نسق واحد من المصطلحات . وإذا سمينا هذا المجال باللاوعي من أجل التبسيط - رغم أن بونتاليس يبين أن هذا المصطلح يعين ذلك الشيء الذي ينبغي أن يظهر إلى النور من موقع فلسفي [34] منظم سابقا . فحتما سيتطلب توضيح المجهول تطبيقا استكشافيا لمختلف المصطلحات . وفي الوقت الذي تتجمع فيه استكشافية هذا الإستعمال التمهيدي للغة داخل نسق ما، فإن التحليل النفسي يتخذ مظهر «فلسفة امبريالية» مثبتا نفسه من خلال خليط اصطلاحي متضخم . لكن هذا الأمر لا يُميِّز فرويد بقدر ما يميز أولائك الذين تبعوه مُحوِّلين لغته الإستكشافية إلى مفاهيم منظمة منهجيا ، وبذلك يدَّعُون أن واقعا محددا وثابتا هو واقع معين ، وهكذا يُغيِّبون المنظور التأويلي الأصلي الذي كان يتحكم في الإستعمال الإستكشافي اللغوي الخاص بفرويد ، ذلك الذي لم تتم إعادة اكتشافه إلا حديثا [35].

إنه من الضروري إثارة الإنتباه إلى هذا الأمر ، لأن هولاند وليسَّر معا يستعملان مصطلحات التحليل النفسي كمفاهيم مشيأة ، وبالتالي يعوقان محاولة وصف التفاعلات مع الأدب عوض أن يُساعدا على ذلك .

- [نظرية هولاند نورمان] :

وصف نورمان هولاند هدف دراسته كالتالي : «أولا ، أقترحُ أن أتحدث عن الأدب قبل كل شيء بوصفه تجربة . إني أعتقد أن المرء يمكنه أن يتحدث عن الأدب كشكل من أشكال التواصل، كتعبير أو كصنيع أدبي. ومع ذلك فمن أجل توضيح الأهداف الخاصة لهذا الكتاب نرى أن الأدب تجربة ، وعلاوة على ذلك فهو تجربة متصلة بالتجارب الأخرى ... يُمكن للمرء أن يحلل الأدب بطريقة موضوعية ، لكن كيف أو لماذا تصوغ الصُّوَرُ والبنيات المتكررة تجاوبَه الذاتي ؟ ذلك هو السؤال الذي يحاول هذا الكتاب الإجابة عنه .

سيتوجب عليَّ أن أعتمد هنا كثيرا على تجاوباتي الخاصة ، ولا أعنى أن يُفْهَمَ من هذا أنها «صحيحة» وإنها تمثل قاعدة بالنسبة للآخرين . آمل فقط أني إذا ما استطعت أن أبين كيف تثار تجاوباتي أن يتمكن الآخرون من أن يفهموا كذلك

كيف تثار تجاوباتهم .

وكما هو الحال بالنسبة لمعظم البحث النفسي التحليلي يجب أن نشتغل انطلاقا من حالة تاريخية . وستكون الحالة بالنسبة لهذه الوضعية هو "أنا" ... ولكن ننطلق من النص باعتباره موضوع تجربتنا ، فهذا يستدعي سيكولوجيا من نوع خاص. ولقد اخترْتُ سيكولوجيا نفسية تحليلية . »[36]

إن اهتمام هولاند الرئيسي إذن هو التجربة التي يوفرها الأدب ، ولكن حتى لو اعتبَر المرءُ أن النصوص هي تجارب مُبرمَجةٌ ، يجب مع ذلك ، أن تبلغ هذه التجارب قبل أن تقع في ذهن القارئ . وهل يمكن حقيقة فصل التجربة عن الطريقة التي تُبلَّغ بها وكأنهما موضوعان للدراسة شديدي الإختلاف ؟ قد يكون هذا ممكنا بالنسبة للتجارب اليومية في الحياة ، لكن التجارب الجمالية لا يمكن أن (تقع) إلا ***لأنها*** تُبلَّغ . كما يجب أن يعتمد الأسلوب الذي تُجَرَّب به تلك التجاربُ جزئيا على الأقل ، على الطريقة التي تقدم بها هذه التجارب أو تكون مُبنْيَنة سابقا على غرارها. وإذا ما تم تجميع التجارب الجمالية واليومية مع بعضها البعض فلا بد أن يفقد النص الأدبي صفته الجمالية وأن يُعتبَر مجرد مادة من أجل توضيح اشتغال أو عدم اشتغال استعداداتنا النفسية . وفي هذه الحال ، بالطبع ، يصعب على المرء أن يجادل هؤلاء الذين يدعون أن دراسة الأدب شيء غير ضروري ، حيث يمكن الحصول على نتائجها من ظواهر لها صلةٌ كبرى بالمجتمع. ويبدو هولاند ، من خلال مجهوداته لجعل الأدب قابلا للتحليل "الموضوعي" ، متجاهلا الفرق بين التجربة الجمالية والتجربة اليومية آملا بذلك أن يتمكن من دراسة التجاوب الذي تثيره النصوص الأدبية من خلال مصطلحات منتقاة من التحليل النفسي . ومع ذلك تكون النتيجةُ خسارة عوض أن تكون ربحا فيما يخص الرؤية الإستكشافية ، ذلك أنه فيما يتعلق بكل عمل أدبي ـ كما كتب أ.ر.آمونز A.R.Ammons ـ «يبرز عالم ما إلى الوجود ، ومهما كان أي تصريح حول [هذا العالم] تصريحا موحيا ، فإنه يكون مقصِّرا .»[37] ومع ذلك يُقلِّصُ هذا العالم إلى درجة الصفر إذا استُخدِم البحث فقط لوصف شيء ما سبق أن كان في متناول المرء .

إن إهمال هولاند المتعمَّد للطريقة التي يتم بها إبلاغ التجربة وكذا معادلته

المظهرية بين التجربة الجمالية والتجربة العادية ، يَتركان بصمة متميزة في تحليله . ويتجلى هذا خصوصا إذا فَحَص المرءُ المظهرين الرئيسيين من دراسته : أي مظهر المعنى ومظهر التجاوب . في البداية مباشرة يصف النصّ الأدبي كتراتبية لشرائح المعنى المترسّبة . وهو يأخذ مثالا على ذلك نتاج شوسير Chaucer المُعنْوَن بـ : "زوجة باث " حيث يميّز أربع شرائح هي : شريحة قارئ القرون الوسطى ، وشريحة القارئ الحديث ، وشريحة المعنى الأسطوري ، وأخيرا شريحة المعنى التحليلي النفسي للنص [38] . إن المعنى بالنسبة لهولاند عملية دينامية : «... فكل القصص (بل كل الأدب) لها هذه الطريقة الأساسية للمعني : إنها تحوّل الخيال اللاواعي القابل اكتشافه من خلال التحليل النفسي إلى معاني واعية تُكْتَشَفُ بواسطة التأويل المتفق عليه [39] . وانطلاقا من هذه المناقشة ينتج أن معنى التحليل النفسي هو مصدر كل المعاني الأخرى . إذن إذا أردنا توضيح هذه العملية ، فهذا هو المعنى الذي يجب البحثُ عنه ، لأن المستويات الأخرى لا تمثّل إلا التمظهرات التاريخية ، إن لم نقل إنها تمثل التحريفات الحقيقية للمعنى التحليلي النفسي . وفي نتاج سوشر : "زوجة باث" يتمثل المعنى الأخير في : «الجرح القضيبي» و«المص الفمي».

وحتى لو سلّم المرء بفائدة مثل هذه المقاربة فإنها تُنْتِجُ عددا من الأسئلة تكون عاجزة عن الإجابة عليها؛ فأولا ما هي الشروط التي تُمَكِّنُ نصا من أن يُنْظر إليه بعيني قارئ القرون الوسطى ، وبعيني القارئ الحديث ، ثم من خلال منظور أسطوري وكذلك من منظور التحليل النفسي ؟ وعلاوة على هذا ، كيف يميز المرء بين هذه الشرائح الفردية للمعنى ؟

وبغض النظر عن أنه قد يكون من الصعب القيامُ بكل هذه التَّمْيِيزات الواضحة بين مختلف الشرائح وهيكلها التراتُبي ، فالسؤال الذي يطرح هو فيما إذا لم تكن المعاني التاريخية التي يُدْرِكُها القارئ شيئا سوى تحويل ناقص للخيال داخل العقل الواعي ؟ فإذا عجز القارئُ عن إدراك المعنى التحليلي النفسي فهل ذلك يعني ضمنيا أن النص يُخفي معناه الخاص ، أم أن هذا الإخفاء يحدث بفعل آلية الدفاع الخاصة لدى القارئ ؟ وفي الحقيقة لا يمكن أن يكون النصُّ هو الذي يخفي معناه ،

لأن الأدب بالنسبة لهولاند يمثل خلاصا، وأيُّ نوع من الخلاص سيكون إذا كان النص يشتمل على معنى حقيقي وملازم ولكنه بُنيَ سابقا بطريقة جعلت القارئ - من خلال فعل فهمه له - يُنتج إخفاءً للمعنى الحقيقي . ومن المؤكد أن ذلك سيكون ضد مقاصد معظم المؤلِّفين .

هكذا تتعاظم المشاكل ، وإذا احتفظ النص - لسبب ما - بمعناه الحقيقي مختفيا تحت قناع من التحريف التاريخي أو الإجتماعي فينبغي لنا ، حسب نظرية هولاند ، أن نستعمل مناهج التحليل النفسي لكي نكشف النقاب عن هذا المعنى ، وبعبارة أخرى ، لا يمكن أن يكتمل فهم النص الأدبي إلا من خلال التحليل النفسي . لكن لا يمكن أن يكون هذا هو ما يَقْصِدُه هولاند ، لأنه يقول بأن الأدب نَفْسَه يحول الخيال اللاواعي إلى معنى واع .

ومرة أخرى ، فإذا قبل المرءُ بأن ازدواجيات النص تَمْنع القارئَ (الذي يجب عليه في نهاية الأمر أن يقوم بدور فعال في عملية الفهم) من الوعي بالمسألة البديهية وهي أن الخيال قد تحول إلى معنى قابل للإدراك . فسيكون بحاجة إلى محلِّل نفسي ثاقب الذهن للكشف عن المعنى الكامن من وراء التحريفات . إذن سيُثبت التحليل القائم عن التحليل النفسي بأنه تشخيص للحواجز التي تحول بين القارئ والحقيقة ، وسيتركز الإهتمام على ردود أفعاله ومقاومته للرموز التواصلية [41] . وانطلاقا من التشخيص لا بد أن ينتقل التأويل إلى العلاج (إذ يصعب الفصل بين التشخيص والعلاج) لكن الفكرة نفسها القائلة بأن النصوص الأدبية تُغَيِّرُ نفسية القارئ بالمعنى العلاجي نظرا لأن معاني النصوص تكون قَيْد الكشف ، هي فكرة بعيدة عن التصور ، وهذا أدنى ما يقال حول هذه المسألة .

ومع ذلك فالحل الذي يقدمه هولاند لمشكلة كيفية تبليغ نص ما لمعناه ، وكيفية تحقق القارئ لهذا المعنى ، هو حل أكثر دلالة من هذه الصعوبات . وهنا لم يعد بإمكان هولاند أن يتجنب عملية التواصل ، ولذا يحاول في الأخير التغلب عليها بواسطة مبدإ تفسيري لا ينبثق من التحليل النفسي قطعا .

إن المعنى التحليلي النفسي بالنسبة لهولاند ، هو القاعدة الأساسية التي يجب أن يستوعبها القارئ إذا أراد أن يفهم كيف يمكن أن يتحول الخيال اللاواعي

إلى معنى واع . ويفترض هولاند أن عملية التواصل هاته تُضمَن من خلال نوع من المطابقة بين البنية النصية والإستعداد الخاص للقارئ . وهذا يعني أن الأفكار التحليلية النفسية التي لم يتم الحصول عليها أصلا من النصوص تُحوَّل باعتبارها شرطا بنائيا إلى النصوص ذاتها . يمكن إذن للنصوص أن تُفسَّر بسهولة طِبْقا للبنيات السيكولوجية المألوفة ، حيث يُبلِّغُ النص المعنى عاكسا العناصر السيكولوجية للقارئ أو يُبلِّغُ القارئ نفسَ المعنى أثناء تعرفه على بنيات عملياته الخاصة المتعلقة برد فعله داخل النص . ويقدم هولاند تفسيرا واضحا لنموذج المطابقة هذا قائلا : «تصبح العملية الذهنية المجسَّدَة في العمل الأدبي ، بطريقة ما ، عملية داخل أذهان قراء هذا العمل . فما هو موجود "هنالك" في العمل الأدبي يبدو وكأنه موجود هنا «أي في ذهنك أو ذهني»[42]. فحتى لو تجاهل المرء الغموض المحرج لعبارتي : "بطريقة ما" و"يبدو وكأنه" فسيبقى بين يديه المبدأ القائل : النظير يتَعَرَّف على نظيره، لكن هذا مع ذلك مبدأ أفلاطوني أكثر من كونه مبدأ تحليليا نفسيا . ولا يمكن للمرء إلا أن يتساءل فيما إذا كانت هذه الحاجة من أجل شرح شكل تحليل نفسي للتأويل بواسطة مصطلحات أفلاطونية ، لا تَشْرَح هي بدورها لماذا يمكن تجاهل عمليات التواصل الأدبي بكل سهولة من قِبل مجَسَّات التحليل . وعلى أية حال ، فإن هذه الصورة المرآويّة الأفلاطونية للنص والقارئ سوف لن تكون كافية لتفسير التأثيرات والتجاوبات التي تحدثها الأعمال الأدبية .

إن تجاوبا يعتمد على القارئ وهو يبحث عن الصورة المنعكسة لنفسه ، لا يمكن أن يقدِّم للقارئ نفسه أي شيء ***جديد*** . ويعترف هولاند نفسه بأن شيئا ما يحدث فعلا للقارئ . إذن ينبغي أن يكون بديهيا أن الدافع الأول من أجل هذا "الشيء الحادث" يجبُ أن يَكمُن ليس في ***تشابه*** النص بل في ***اختلافه*** ، وإن كان هذا الإختلاف يتباعد تدريجيا عن المألوف .

إن عملية الفهم بكاملها تتحرك بواسطة الحاجة لجعل ***غير المألوف*** مَألُوفًا ، (وسيكون الأدب حقا عقيما لو أدَّى فقط إلى التعرف على ما هو مألوف سابقا) وباختصار فإن القارئ سوف يشرع فقط في البحث عن المعنى (وبالتالي تحيينه) إذا هو ***لم يعرفه*** . وهكذا فالعوامل غير المعروفة في النص هي التي

تجعله ينطلق في البحث . وحتى لو اتفق المرءُ مع هولاند مؤيدا فكرته الأساسية وهي أن النص الأدبي تحويل للخيال إلى معنى ، فإن نظريته لن تكون حقا تحليلية نفسية إلا إذا سمح هذا التحويل للقارئ بإدراك شيء ما ربما كان موجودا في نفسه ، ولكنه لم يكن حتى ذلك الحين مستعدا للتعرف عليه .

والآن فرغم أن هذا تناقض واضح في أطروحة هولاند ، فليس هناك أي شك في أنه يتلمس طريقه في ذلك الإتجاه بالذات ، ويتضح هذا من خلال البيانات المختلفة والصور التي يرسم فيها العلاقات بين النص والقارئ . لكن خلفية حججه تبقى ذاتَ طابع إشكالي مثل خلفية مناقشته للمعنى . ولن تكون للحجج أهمية هنا إلا بقدر ما تُقَدِّم ركائز إضافية من أجل افتراض مختلف جدا له علاقة بنظريتنا عن التجاوب .

الأدب بالنسبة لهولاند له تأثير الخلاص : «...الفن كلُّه هو في نهاية المطاف ارتياح»[43]. وينشأ هذا الإرتياح خاصة عبر الحلول التي يقدمها لنا العمل والتي يجب أن تتطابق مع توقعات القارئ : «فحتى لو جَعَلَنا العمل نشعر بالألم أو بالإثم أو بالقلق ، فإننا ننتظر منه أن يعالج تلك المشاعر لكي يحوِّلها إلى تجارب مُرْضِية» [44] . وعندما يحدث هذا إذاك فقط يقدِّم الأدب المتعة المُنتَظَرة منه . «عندما يعطي الأدبُ "متعة" فإنه أيضا يجعلنا نعيش قلقا ثم بعد ذلك يجعلنا نسيطر عليه ، غير أن هذا القلق هو خيال أكثر مما هو حدثٌ أو نشاط . إن نموذج القلق والسيطرة عليه يُميِّز متعنا في اللَّهو والأدب عن المتع الحسية البسيطة» [45] . يميل هولاند إلى نموذج القلق والسيطرة ـ مبرزا الإرتياح والخلاص ـ في سياقات جدّ مختلفة من تحليله ، وبالتالي فذلك النموذج تمثيليٌّ بشكل واضح بالنسبة لوظيفة الأدب ، وكذا لردود الأفعال التي يثيرها في نفس الوقت .

إن الفكرة التي ترى أن الأدب ينبغي أن يوفِّر المتعة ، وأن هذه المتعة تنشأ عن التناوب الإيقاعي للقلق والحل ، كانت فكرةً شائعة منذ زمن بعيد قبل أن يترك التحليلُ النفسي بصمته على النقد الأدبي . ولذلك لا يمكن أن تعزى هذه الفكرة إلى مقاربة الأدب هذه . وفي نهاية المطاف يؤكد هولاند صحة نظرية إ.أ.ريتشاردز العاطفية ـ ولو من خلال حجج مختلفة لأن هذه النظرية أيضا ، تَعْتَبِرُ نموذَجَ القلق

والحلّ الشرط الأساسي بالنسبة للتأثير الجمالي للعمل الفني[46] ، لذلك فإن جوهر رؤية هولاند التحليلية النفسية للتجاوب الأدبي لا يشكل في الواقع أي خطوة متقدمة على النظرية العاطفية القديمة .

السؤال الوحيد الذي يبقى مطروحا ، هو إلى أي مدى يمكن لشكل العمل الأدبي أن يقدِّم بعض الإيضاحات الدقيقة عن التأثيرات والتجاوبات الأدبية ، وهو شكل يُنَظَّم من خلاله نموذج القلق والسيطرة . إن الشكل بنية دفاعية بالنسبة لهولاند وكذلك من خلال تأويله التحليلي النفسي، وهذه البنية الدفاعية يمكن بواسطتها أن يُلطِّف هيَجانُ الخيال المُستيقظ ويزاح جانبا [47] . إن الشكل لا يثير بل يضبطُ ذلك الشيء الذي قد تمت إثارتُه من قبل قصد إبعاده إن صح القول . فالشكلُ يوجِّه الإضطراب . ولا يمكن للمرء إلا أن يتساءل هل حقيقة يُستَمَدُّ تصور كهذا للشكل من التحليل النفسي ؟ إذ إن تناسق الحركات المتعارضة مفهوم كلاسيكي متميز . ومصطلحات التحليل النفسي التي يلف فيها هولاند وصفه للأدب لا تبدد شكوك المرء إلا بصعوبة : يوجد في الأدب نوع من الإفراط ، إذ يسمح الأنا الأعلى للأنا بخرق كل أنواع المحرَّمات لوقت محدد ثم يعيد إقرار التحكم ، وإعادةُ إقرار التحكم بالذات تأتي كنوعٍ من الخلاص والسيطرة . »[48] هذا المفهوم كان يسمى في القرن الثامن عشر ***بالفوضى الجميلة*** Le beau désordre وكان يرْمزُ إلى المتعة الجمالية المستقاة من اضطراب مؤقت للنظام يكون مرفوقا بتوقع أن هذا النظام سيعاد إقرارُه بطريقة ما غير منْتَظَرة . وجمالية القرن الثامن عشر استعْمَلت فقط مصطلحات مختلفة عن مصطلحات التحليل النفسي ، لكنه من البديهي أن هذه الظاهرة يمكن تفسيرُها بمصطلحات مستمَدَّة من مختلف الحقول .

وأضحت الجمالية الكلاسية في القرن الثامن عشر إطارا مرجعيا للنظرية العاطفية ، حيث أن تأويل هولاند التحليلي النفسي مشابه تماما لهذه النظرية إلى حد أن المرء لا يمكنه إلا أن يشعر أن هولاند لم يفعل شيئا سوى أنه أعاد إنتاج أفكار ريتشاردز بمصطلحات مختلفة . ومع ذلك افترضت النظرية العاطفية قارئا استعمل في موقع تأمل بعيدا عن «المشهد» الذي يكشف عنه النص ، لأن العمل نفسَه قام بتخفيف التوتر عنه . ورغم هذا يعتقد هولاند أن النصوص الأدبية تُشرِك القارئ

فعلا، لكن بما أنه يعتقد أيضا أن العمل هو الذي يخفف التوترات ، فإن المرء يتساءل إلى أي حد يمكن للقارئ أن يشارك ؟ فإذا قام النص الأدبي بالمهمة كلها فماذا يبقى للقارئ ليشارك من أجله ؟ ويمكن أن يُطرَح نفسُ السؤال على النظرية العاطفية ، بالرغم من أنه يجب أن يقال لصالح هذه النظرية بأنها كانت أول نظرية أولت كامل الإهتمام لدراسة التجاوبات الأدبية .

- [نظرية سيمون ليسر] :

وتتجلى أيضا أهمية النظرية العاطفية في كتاب سيمون ليسّر : التخييلُ واللاوعي ، رغم أن هاته الأهمية يتم تصوُّرها كذلك طبقا لنظرية التحليل النفسي . وبالنسبة لليسّر أيضا فالأدب يوفر الخلاص [49] . لكن لا يمكن أن يكون هذا الخلاص ملائما إلا إذا قدَّمَ العملُ الوسائل المختلفة للإشباع في الآن ذاته .وهنا ينبغي على ليسّر أن يصوغ نموذجا للتواصل سيمكّنُه من وصف الخلاص الذي يحدث لدى القارئ، ولهذه الغاية يستعمل أدوات علم النفس التحليلي . ومن أجل انفتاح القارئ على العالم التخييلي ، يجب على العمل أن يستدعي الأنا الأعلى ، والأنا والهُو . وكلُّ مكونات النفس هذه يجب أن يتم تحريكُها أي أن كل واحدة منها يجب إن تشارك إلى الحد الذي تبدأ فيه التراتبية المتبناة من طرف التحليل النفسي في التذبذب ، بل بالتفكك. ويصبح العمل الفني بالنسبة لليسّر دالا بقدر القوة التي يُشرِك بها كل الأجزاء المكوِّنة للنفس ، لكن هذا الإشراك يعتمد على شرط ضروري واحد : إن الإستدعاءات المختلفة التي يقوم بها العمل يجب أن تكون بشكل من الأشكال في الدرجة الصفر ، حيث أنها كلما كانت أكثر تفتُّحا ومباشرةً ، كلما كان التأثير الذي ستمارسه على المتلقي أقل درجة [50] . وسَيقْوى تأثيرُها إذا تراكَبتْ باستمرار وقنَّعتْ نفسَها وبعضها البعض ، وتبادلت الأصولَ والإتجاهات ، وباختصار إذا اتخذت درجةَ التعقيد الضروريِّ لتفْتَح الصراع القديم ، الذي سبق أن تَقرَّر في الحياة الواقعية ، بين الأنا الأعلى والأنا والهُو . ويبلغ العمل الأدبي هذا التأثير ، لكن ليس من خلال مجرد انعكاس مختلف استعدادات قرائه كما ورد في أطروحة هولاند . إن العمل الأدبي يتطلب من قرائه نشاطات ستمكن التراتبية الممتَّنة للأجزاء المُكوِّنة للنفس

من أن تكون منفَتحَة . وهذا الإنفتاح سيُولّد حركة تبدو مثل نوع من التحرير ؛ لأننا خلال مرحلة قراءتنا يمكننا أن نُحرر نفسنا من الرقابة العاملة داخل التراتبية المقررة سابقا للنفس [51] .

وإذا تجاهلنا العناصر النفسية لنموذج ليسّر فسيتَبْقى بين يدينا الفكرةُ القائلة بأن التواصل يحدث بواسطة استدعاءات النصّ المُقنِّعة والمتراكبة وحتى المتناقضة ، لكن في هذه الحالة لا يمكن لهذه الإستدعاءات أن تعني ما تقولُه ، لأنه بقدر ما يقترب التصريح من القصد الحقيقي بقدر ما يكون التأثير أضعف . وانطلاقا من هذا يمكننا أن نستنتج أطروحةً ستَلعبُ دورا مهما في الفصول الموالية : ينشأ التأثير والتجاوب من علاقة جدلية بين الإظهار والإخفاء ـ وبتعبير آخر ينشأ من الفرق بين ماذا يقال و ماذا يقصد ؟

ومع أنه يبدو أن ليسّر كان بإمكانه تطوير أطروحته طبقا لهذه الأفكار بالذات ، فإنه في الواقع يبدو وكأنه يلغي المشكل قبل الأوان بواسطة نظريته المتعلقة بحل الصراعات التي يستمدها من العمليات النفسية التي تحركها النصوص الأدبية . وفيما يلي نعيد حجج النظرية العاطفية مرة أخرى .

«هل أحرزنا على أي تقدم نحو تعريف التخييل بملاحظتنا أنه يهتم أساسا بالصراع ؟ ففي الوقت الذي نضمن فيه الإرتياح بفضل السيطرة على العوائق ، فإن الصراع نفسه ـ وهو الصراع الحقيقي ـ ليس مصدر المتعة بالنسبة لنا ، بل هو مصدر للألم . لماذا ينبغي على العرض التخييلي لصراعاتنا أن يمنحنا المتعة أو الإرتياح ؟ يقترح الجوابُ نفسَه مباشرة كالتالي : هناك اختلافات حاسمة بين الطريقة التي تُعالَج بها الصراعاتُ في التخييل وبين الطريقة التي تُستشعَر بها هذه الصراعات في الحياة ، إذا استعملنا المصطلحات التي يصف بها إدوارد كلوفر الفن بصفة عامة ، يمكننا القول بأن التخييل يقدِّم لنا تشكيلات موفقة بواسطتها تعبر القوى المكبوتة والكابتة عن ذاتها في نفس النَّتاج ، أو يمكن القول أيضا بأن التخييل يعير الإهتمام لمتطلبات مبدأ الواقع ومبدأ المتعة معا ، أو أنه يوفر مسرحا يتم فيه الإصغاء لكل من مواقع الهو والأنا والأنا الأعلى ... ثانيا نقدر التخييل لأنه يسعى إلى التوفيق بين شتى الآراء التي يقترحُها ، وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه تمَشّيا مع رغبة التخييل في

الإصغاء لكل الأطراف ، فإنه يكافح من أجل حلول قائمة على الإنجاز الأقصى عوضا عن الإنجاز الوهمي الذي يتم الحصول عليه من خلال نفي بعض الآراء أو الإستخفاف بها ،إنه التخييل يبحث عن الحلول المستحقَّة ـ إذا أردنا استعمال هذه الكلمة الجميلة لروبرت.ب.وارين R.B.Warren ـ عوضا عن الحلول المفروضة . ومن البديهي أن مثل هذه الحلول بالغةُ الإرضاء ومستقرة إلى حد بعيد ، أكثر من الحلول المؤقتة لمشاكلنا التي يجب أن نكون راضين عنها غالبا في الحياة [52] .

إذا أردنا أن نفهم الإرتياح الذي تمنحه هذه النصوصُ لقرائها ، يجب علينا أن نصحِّح تعريف التخييل هذا في جانب واحد مهم . وهذا التصحيح سينطبق أيضا على وصف ريتشاردز للعمل الفني . تكمن قيمة العمل فيما يخص ليسَّر في حل الصراع الذي يُحدثُه العمل لدى القارئ . ولا شك أن الصراع عنصر أساسي في الأدب، ولكن هناك شك كبير فيما إذا كان الحلُّ حقا يتجلى في فعل العرض . وعلى العموم فطبيعة هذه الصراعات باعتبارها كذلك ، تعني أنه رغم أن الحلول الممكنة تكون مُبَلْوَرة في النص فإنها لا تكون مُصاغه بوضوح فيه . ستتم الصياغة من خلال النشاط المُوجَّه الذي يُثَار في ذهن القارئ ، لأنه بهذه الطريقة فقط يمكن لهذه الصياغة أن تصبح جزءا من تجربة القارئ الخاصة . لكن إذا صيغ الحل فعلا في النص ، فإن نشاط القارئ سيكون بالطبع من نوع مختلف : فبدل أن يُحيَّن حلا ما سيتخذ موقفا تجاه الحلِّ المقدَّم له . وكلما كان النصُّ صريحا كلما كان اندماج القارئ أقل ، ولنقل بشكل عارض إنه يمكن للمرء أن يلاحظ أن هذا يُفَسِّر إلى حد كبير شعور الإحباط الذي كثيرا ما يرافق قراءة مايدعى "أدب التسلية".

إذا كان افتراض ليسَّر وريتشاردز صحيحا ؛ أي أن وتيرة العمل الفني تتكون من الصراع والحل ؛ فهذا لا يكون في شكل مشهدٍ ينكشف تدريجيا أمام عيني القارئ ؛ بل بالعكس ، فإن النص الأدبي الحق سيثير ردود أفعال لدى القارئ وستتكوَّن وتيرة العمل وتُنجَز في ذهنه في آن واحد . والعنصر الكلاسي النموذجي للنظرية السيكولوجية للفن ، هو كونها تمنح للعمل ذاته مسارا إبعاديا من خلاله يتم حل الصراع من أجل القارئ . ورغم أن هذا المسار هو أيضا فعل مُوجَّه ، فبواسطته يُحرِّر القارئ نفسه من اندماجه المتشابك في الصراع .

لقد انتقد أدورنو بشكل صحيح هذا المظهر التهديثي لنظرية الفن السيكولوجية :

«والنزعة السيكولوجية للتأويل الجمالي تتفق تماما مع النظرة المتحجرة للفن باعتباره شيئا يسوى ، التناقضات بانسجام وهي ـ رؤية الحياة الأفضل ـ بغض النظر عن الشيء الرديء الذي قد استخلصت منه هذه الرؤية . إن القبول المُمتَثِل للنظرة الشعبية للفن من طرف التحليل النفسي ، باعتبار أن هذا الفن نافع للثقافة ، يتطابق مع المذهب الجمالي للمتعة (النزعة الهيدونية) التي تنفي كل سلبية عن الفن ، حاصرةً إياه في الصراعات التي أنشأت العمل ***ووضعت له حدًا*** في الحصيلة النهائية . وإذا أصبح التصعيد والإدماج المحصل عليهما بمثابة القسم الأهم من العمل الفني ، فإن هذا العمل يفقد تلك القوة التي يسمو من خلالها عن الحياة التي تخلّى عنها بفضل وجوده بالذات» [53] .

وتؤيد بنية النص نفسه هذا التحليل . وللصراعات التي تبرز داخل النص أوجُهٌ متنوعة ، لأنه حسب التعريف لا يمكن لصراع ما أن يَبرُز إلا إذا كانت هناك مظاهر مختلفة لوضعية ما في تعارض مع بعضها البعض . ويعترف ليسّر بهذا الأمر من خلال نظريته الخاصة بالإستدعاءات المُقنَّعة التي تؤدي إلى الصراع بقدر ما تعارض بين الأنا الأعلى والأنا والهو . لكن إذا تركنا هذه المقاربة التحليلية النفسية للصراع جانبا ، فإننا سنواجه مسألة كيف يتم إحداث الأنا الأعلى والأنا والهو بشكل حقيقي بواسطة فعل العرض .

وسيكون الآن كافيا إذا ما أشرنا فقط إلى النصوص السردية ـ وبالفعل هذا هو الجنس (الأدبي) الذي يشير إليه ليسّر نفسُه ـ فمن خصائص هذه النصوص أن المنظورات لا تلتقي فيها سواء كانت للراوي أوالسارد أو البطل أو للشخوص الثانويين أو لجميع الشخوص دفْعَة واحدة . وغالبا ما تتعقد هذه الوضعية أكثر ، بكون أن الأدوار التي يلعبُها مختلفُ الشخوص في القصة كثيرا ما تكون معاكسةً لنظراتهم الخاصة عن أنفسهم . وهكذا يقدم النصُّ مختلف الإتجاهات التي تتعارَض مع بعضها البعض ، أو على الأقل تفشل في الإلتقاء ، وهذا أساس الصراع كما هو معهود. ويبرز الصراع ذاته عندما يحاول القارئ إسقاط منظور على آخر ، فيجد نفسه

مواجَهَا بالمفارقات ؛ ويكمن حلُّ الصراع في بعض التوافق الذي لا يكون مصاغا من قبل النص ، هذا الحل ليس مصاغا لأن القارئ يجب عليه أن يكتشفه بنفسه ، إذا أراد أن يجعل التجربة تجربته الخاصة . وإذا كان الحل مصاغا بالفعل يمكن أن يكون الهدفُ من ذلك خاصةً ، منع القارئ من بناء مفهوم ما. وهناك نصوص يتناقص فيها - إذا أمكن القول - البناء الفعال للمفاهيم عند القارئ ؛ مثلا في الرواية ذات الأطروحة حيث يُعبَّر عن الحلول جهرا وبوضوح في غالب الأحيان . ومن البديهي أنه في مثل هذه الحالات لا يكون هناك صراعٌ حقيقي يتطلب الحل ؛ فكيفما كانت عناصر الصراع ، فإنها تخدم هدفا خطابيا خالصا ، وتساعد فقط حلا سابق التحديد على التقدُّم في اتجاه نهايته السعيدة المحددة سابقا . وإذا كان القارئ منهمكا في البحث عن هذا الحل فإنه حينئذ فقط يمكن أن يكون هناك تأثيرٌ تطهيريٌ حقيقي لأن المشاركة وحدها - باعتبارها معارضة للتأمل الخالص - يمكنها أن تقدم للقارئ الإرتياح المنشود ، رغم أن ليسَّر وريتشاردز يريداننا أن نفكر بطريقة أخرى .

إذا ما سعى المرء لإدراك تأثيرات العمل الأدبي من خلال النظرية العاطفية ، فإن العلاقة بين النص والقارئ ستبدو أحادية الجانب نسبيا : إذ يظهر أن النص لا يثير فقط "الإضطرابات" لدى القارئ بل يعمل أيضا على تهدأتها من جديد . ومع ذلك هناك بعض التفاعلات بين النص والقارئ التي لا تنجح في الإنسجام مع هذا النموذج البسيط بساطة ملائمة . وتثارُ الآن مشاكل بخصوص مفهومين أساسين يستعملهما ليسَّر في محاولة وصف العلاقة بين النص والقارئ : يتميز النص الأدبي بـ : "التحديد المُفرِط" [54] ، ويتميز موقف القارئ بـ "المشابهة " [55] . ويفسر ليسَّر التحديد المفرِط كما يلي : «... إن قصة ما يمكن أن تَعني أشياءَ مختلفة لقراء مختلفين ، لكنها تعني أيضا أن أي قارئ معين يمكنه أن يحس أن قصة ما لها معانٍ مختلفة ، شريحة فوق شريحة من الدلالة . وإذا استعملنا مصطلحا مستمدا من سيكولوجيا الحلم ، فإن التخييل يمكن أن يكون بالغ التحديد . والتخييل الذي نعتبره عظيما يكون كذلك دائما » [56] .

إنه لصحيح بالتأكيد أن التحديد المفرط لنص أدبي ما لا يُنتِج ، كما قد يفترِضُ المرء الوضوحَ الدلالي ، بل على العكس من ذلك يوزعه إلى طيف دلالي

واسع . وغالبا ما تلاحظ هذه الظاهرة في الأدب الحديث ، حيث يؤدّي إطار العرض البالغُ التدقيق ، كما يوجد في رواية ***يوليسز*** لجويس ، إلى أنواع مدرجة من المستويات الدلالية ، وفي هذا الصدد تختلف النصوص الأدبية عن الكلام اليومي : فهذه النصوص ليست فقط أكثر بنينة بل أيضا تَختزِل قابلية التنبؤ بالأجزاء الفردية للكلام ، من خلال تحديدها المفرط . وهناك قدر متزايد من الحشو في اللغة اليومية؛ إذ إن أجزاء اللغة تصبح قابلة للتنبؤ أكثر فأكثر ، لكن العكس صحيح فيما يتعلق باللغة الأدبية . واختزال قابلية التنبؤ في النصوص المحدَّدة بإفراط يُحدث بنيةً ذات مستويات دلالية مختلفة يمكن أن يرتبط بعضها ببعض بشتى الطُرق . وبهذا المعنى، فإن مصطلح التحديد المفرط ـ وهو مأخوذ أصلا من نظرية سيكولوجيا الحلم ـ يمكن أن يطبق إلى حد ما على النص الأدبي . لكن هناك أمرا واحدا حيويا يجب أخذه بعين الإعتبار ـ وهو أمر يبدو أن ليسر قد أغفله :

فإذا كان يمكن لنصٍّ ما «مفرط التحديد» أن يعني أشياء مختلفة لقراء متباينين ، فإن هذه المعاني المتباينة لا تنبثق من التحديد المفرط فقط بل من الدرجات المتزايدة للاتحديد ، فالتحديد المفرط يُنتِج مُستويات مختلفة من المعنى ، غير أن هذا يخلق لدى القارئ الحاجة إلى ربط تلك المستويات ببعضها البعض. وفعلا فإنها في الغالب لا تصبح ممكنة الفهم إلا بسبب قابلية علاقتها للتغير . ويستتبع هذا أن النص "المفرطُ التحديد" يجعل القارئ يشترك في عملية فعَّالة في الصياغة ، لأنه هو الذي ينبغي عليه أن يُبَنْيِنَ المعنى الكامن الذي ينبثق من الروابط المتنوعة بين مستويات النص الدلالية.

يبدو أن ليسر لم يراع هذه العملية ، إذ إن التزامه بالنظرية العاطفية لم يأخذ بعين الإعتبار مثل هذا النشاط . وفي الواقع يبدو أنه ينظر إلى القارئ باعتباره متلقيا سلبيا لا غير . والنشاطُ الوحيد الذي يعطيه ليسّر فعلا للقارئ يظهر منعزلا تماما عن عملية القراءة نفسها : «... بالإضافة إلى المشاركة بالنيابة في القصص التي نُصبِح مندمجين فيها ، فإننا غالبا ما نخلق ونتمثل خياليًا قصصا مبنْيَنَة فوقها، إننا نماثل Analogize . والقصص التي ننسُجُ هي بالطبع بالغة الإيجاز . وليس هناك لا الوقت ولا الحاجة إلى تطويرها بشكل منتظم . يمكن للمماثلة أن لا

تحتوي على أي شيء آخر أكثر من التعرُّف على التشابه بين حدث تخييلي ما وسيء ما قد حدث لنا سابقا من ناحية ، ومعايشة سريعة وجديدة للتجربة من ناحية أخرى . إن المماثلة شبيهةٌ جدا بحلم اليقظة» [57] . وما هو متضمن هنا هو أن القصة المراكَبَة Superimposed هي بالتالي قصة خاصة تَفصِل القارئ عن النص . وهذا مجرد حافز يخلق فعلا من الإنغماس الذاتي . وبصيغة أخرى يشتغل النص كنوع من الآلية التحريرية للإنشغالات الخاصة للقارئ .

والآن ، إنه لصحيح أن أي تجاوب مع أي نص لا بد أن يكون تجاوبا ذاتيا ، لكن هذا لا يعني أن النص يختفي في العالم الخاص للقراء كلٌّ منهم على حدة . فالمعالجة الذاتية للنص ، على العكس من ذلك، لا تزال في متناول الأطراف الأخرى؛ أي في متناول التحليل التذاوتي . ومع ذلك ، فهذا لا يمكن أن يكون ممكنا إلا إذا حدَّدنا بدقة موقع ذلك الشيء الذي **يحدث** فعلا بين النص والقارئ . وكما رأينا من قبل ، فإن التحديد المفرط للنص يُنتِج للاتحديد ، وهذا يحرك عملية فهم بكاملها يحاول بواسطتها القارئ تجميع عالَم النص ؛ وهو عالم سبق أن أزيل من العالم اليومي بواسطة هذا التحديد المفرط بالذات . وليست عملية تجميع النص عملية خاصة ، إذ رغم أنها تعبئ الإستعداد الذاتي للقارئ فعلا ، فإنها لا تؤدي إلى حلم اليقظة ، بل إلى استيفاء الشروط التي سبق أن تمت بنْينتُها في النص . وهنا يكْمُن مغزى التحديد المفرط للنص : فالتحديد المفرط ليس مجرد صفة نصية ، بل بِنْية تُمكِّن القارئ من التحرر من إطار تقاليده المألوف ، وبالتالي تسمح بصياغة ذلك الشيء الذي سبق أن حرره النص [58] .

وإذا كان صحيحا ـ كما يرى ليسِّر ـ أن النص الأدبي يحرر القارئ من ضغط تجربته العادية [59] ، وبالتالي يسمح بطُفوِّ ذلك الشيء الذي كان إلى حد الآن مَكبوتا ، فإ ن مثل هذه العملية تستدعي التحليل . وسنجد أنه عندما يُرغَم القارئُ على إنتاج معنى النص في ظروف غير مألوفة ، وليس في ظروفه الخاصة (أي في إطار المماثلة) ، حينئذ فقط يستطيع إظهار جانب من شخصيته لم يكن في السابق بإمكانه أن يصوغه في وعيه .

هوامش القسم الأول

1. Walter J. Slatoff, With Respect to Readers. Dimensions of Literary Response (Ithaca, 1970), P:3.
2. Roman Ingarden, The literary Work of Art, transl. by George G. Grabowicz (Evanston, 1973), PP. 276 FF. : انظر
3. Josef König , "Die Natur der ästhetischen Wirkung , in Wesen und Wirklichkeit des Meuschen. Festschrift Für Helmuth Plessner, Klaus Ziegler, ed. (Göttingen, 1957), P: 321.
4. Philip Hobsbaum, A Theory of Communication (London, 1970), P: XIII.
5. Morris Weitz, The Role of Theory in Aesthetics, in Philosophy Looks at the Arts, Josephe Margolis, ed. (New York, 1962), P: 52.
6. C.S. Lewis, A Preface to Paradise Lost (Oxford Paperbacks 10; London, 1960), P: 134.
7. W.K. Wimsatt. The Verbal Icon, Studies in the Meaning of Poetry (Lexington, 1967), P: 21.
8. Northrop Frye, Fearful Symmetry. A Study of William Blake. (Boston,[3]1967), PP: 427 F.
9. انظر القسم الأول من كتابنا : The Act of Reading, Chap. 2, PP: 38-50.
10. Michael Riffaterre, Strukturale Stilistik, by:Wilhelm Bolle (Munich, 1973), PP: 46 FF.
11. Stanley Fish, "Literature in the Reader, Affective Stylistics" New Literary History. (1970) : 132 FF.
12. Erwin Wolff "Der intendierte Leser, Poetica 4 (1977) : 141 FF.
13. Riffaterre. Strukturale Stilistik, P: 44.
14. Ibid ..... P: 48
15. Ibid ..... P: 29
16. انظر أيضا النقد من طرف : Rainer Warning, Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik, in Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis (UTB 303) Rainer Warning ed. (Munich, 1975) PP: 26 FF.

17. **Fish,** "Literature in the Reader", P. 145.

18. **Ibid** ..... PP: 144-146.

19. **Ibid** ..... PP: 143.

20. **Ibid** ..... PP: 16.

21. Wolff, Der intendierte leser. P: 166

22. **Ibid** ..... PP: 145.

23. Ibid - PP: 143, 151-54, 156, 158, 162.

24. **Ibid** ..... P. 160.

25. **Ibid** ..... PP: 159 F.

26. من أجل مناقشة أكثر تفصيلا انظر الجزء الثاني الفصل الرابع من كتابنا: Act of Reading. P: 96-99.

27. Manfred Naumann et al., Gesellschaft literatur-lesen. : انظر كتاب Literaturrezeption. in Therotischer Sicht (Berlin and Weimar, 1973); P: 35, Im lichte der Kritik. in Warning's وانظر أيضا انتقادي لهذا الكتاب في Passiun; . H.R. Jauss, PP: 343 FF : مثلما هو الشأن بالنسبة لـ Rezeptionsästhetik, PP: 335-341,

28. Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago, [4] 1963), PP: 137 F.

29. M.H. Abrams, Belief and Suspension of Disbelief in Literature and Belief (English Institute Essays, 1957), M.H. Abrams ed. (New York 1958) P: 17.

30. Carl Friedrich Grumann, Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität (Berlin, 1960), P: 14.

31. Eckard Lobsien, Theorie Literarischer Illusions bildung (Stuttgart, 1975), PP: 42-74. : وهذا الترابط سبق أن وضحه

32. **J.B.** Pontalis, Nach Freud, transl. by Peter Assion, et al. (Frankfort, 1968), PP:113 F,143,150, 151 F.

33. Ibid. PP: 108 FF, passim.

34. **Ibid** ..... PP: 100, 112, 138 FF, 147 FF.

35. **Alfred** Lorenzer, Sprachzerstörung and Rekonstruktion (Frankfort, 1971), PP: 104 FF. : انظر

36. **Norman** Holland, The Dynamics of Literary Response (New York 1968) PP: XIII - XV

37. A.R. Ammons, "A Poem is a Walk" epoch 18 (1968) : 115.

38. Holland, Literary Response, PP: 26 F.

39. Ibid ..... p: 28

40. Ibid ..... p: 26

وهذه أمثلة نموذجية على الاستعمال المشيأ للمصطلحات التحليلية النفسية كما انتقدها بونتاليس. وهذا التشييء مسؤول بشكل كبير على أن التحليل النفسي كان لزمن طويل يُنظر إليه شزرًا كوسيلة لفهم الأدب .

41 ـ وانظر فيما يخص المعنى الخاص "للرمز" في التحليل النفسي :

Lorenzer: Sprachzerstörung, PP: 72 FF.

42. Holland, Literary Response, P: 67

43. Ibid ..... P: 174.

44. Ibid ..... P: 75.

45. Ibid ..... P: 202.

46. انظر كتاب I.A. Richard's: Principles of Literarry Criticism. وانظر (London,[2]1926), Schlaeger's introduction PP: 243 F. 247 FF. 251 FF. أيضا: to his German translation of Richards book Prinzipien der literaturkritik, (Frankfort, 172) PP: 26 - 28, C.K. Ogden, I.A. Richard's and James as well as Wood, The Foundation of Aesthetics (London, 1922), PP: 72 FF.

47. انظر Holland: Literary Response, PP: 104-133.

48. Ibid ..... P: 334.

49. انظر: O.Lesser; Fiction and the Unconscious (New York,1962), PP:39,81F.125.

50. Ibid ..... PP: 94 - 120.

51. Ibid ..... PP : 79, 81 F, 93, 125, 130, 192 FF.

52. Ibid ..... PP: 78 F.

53. Theodor W. Adorno : Ästhetische Theorie, Gesmmelte Schriften 7 (Frankfort, 1970) P: 25.

54. Lesser: Fiction, P: 113.

55. Ibid ..... P: 203

56. Ibid ..... P: 113

57. Ibid ..... P: 203

وانظر أيضا Holland, Literary Reponse PP: 87 FF Passim.

58 ـ ومن أجل تحليل أكثر تفصيلا انظر الجزء الثاني الفصل الرابع من كتابنا: Act of Reading, PP:96-99.

59 ـ Lesser: Fiction. P: 39 Passim.

القسم الثاني

استيعاب النص

- التفاعل بين النص والقارئ
- وجهة النظر الجوالة
- الترابطات الناتجة عن وجهة النظر الجوالة
- النص كحدث
- الإندماج كشرط للتجربة

www.booksall.net

استيعاب النص

التفاعل بين النص والقارئ :

ـ [النص يجاوز ذاته] :

لا تُعيَّن النماذج النصيَّة إلا مظهرا واحدا من العملية التواصلية . ومن هنا فإن الذخائر والإستراتيجيات النصية تقدم فقط إطارا يجب على القارئ أن يركِّب فيه موضوعا جماليا لنفسه . وبالتالي فالبنيات النصية وأفعال الفهم المُبنينَة تشكل قطبين في فعل التواصل ، وسيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسِّس فيها النص نفسَه كعامل ارتباط في وعي القارئ . فغالبا ما يعتبر "نقل" النص هذا إلى القارئ شيئا يحدثه النص وحده . ومع ذلك فإن أي نقل ناجح ـ لو أعطى النص انطلاقته ـ يعتمد على المدى الذي يستطيع فيه هذا النص تنشيط ملكات القارئ الفردي في الإدراك والمعالجة . ورغم أن النص قد يجسد فعلا الأعراف والقيم الإجتماعية لقراء المحتمَلين ، فإن وظيفته لا تقوم فقط ***بعرض*** مثل هذه المعطيات ، بل في الحقيقة باستعمالها لكي تضمن فهم النص . وبصيغة أخرى، فإن هذه الوظيفة تقدم توجيها فيما يخص ما يمكن أن يُنتَج ، بالتالي لا يمكن أن يكون النص هو نفسه الإنتاج . وهذا الأمر يستحق التأكيد، لأن هناك نظريات شائعة وعديدة تعطي الإنطباع بأن النصوص تترسخ في ذهن القارئ بطريقة آلية ومن تلقاء نفسها . وهذا لا ينطبق فقط على النظريات اللسانية بل أيضا على النظريات الماركسية ، كما يُبيِّن ذلك مصطلح Rezeptions vorgabe [1] (التنبؤ المُبنيَن) الذي ابتكره نقاد ألمانيا الشرقية أخيرا . وبالطبع فإن النص "تنبؤ مبنْيَن"، لكن ذلك الشيء الذي يعطي ينبغي أن يُتلقَّى والطريقة التي يُتلقى بها تعتمد على القارئ بقدر ما تعتمد على النص. وليست القراءة «تذويتا» Internalization مباشرا ، لأنها ليست مسارا أحادي الإتجاه ، وسيكون اهتمامنا هو إيجاد الوسائل لوصف عملية القراءة باعتبارها ***تفاعلا*** ديناميا بين النص والقارئ . ويمكننا أن نأخذ كنقطة انطلاق كَونَ الدلائل اللسانية وبنيات النص تستنفذ وظيفتَها عند قدح زناد أفعال

الفهم أثناء تطورها ، وهذا يعادل قولنا بأن هذه الأفعال ـ ولو أن النص هو محدثُها ـ تتحدى المراقبة الكاملة من لدن النص نفسه . وبالفعل فإن الحاجة بالذات للمراقبة هي التي تُشكل قاعدة الجانب الإبداعي للقراءة .

ـ [ظهور مفهوم القراءة كمشاركة] :

ومفهوم القراءة هذا ليس جديدا على الإطلاق ؛ ففي القرن الثامن عشر كان لورانس ستورن قد كتب في روايته ***تريسترام شاندي*** (Tristram Shandy) : «ليس هناك مؤلف يفهم الحدود الحقيقية لشروط اللياقة والأصل الطيب ، يمكنه أن يتجرأ في القول بأنه يتصور كل شيء : والإحترام الأصح الذي يمكن أن يوليه المرء لفهم القارئ هو أن يقتسم معه بالتساوي هذا التصور وبطريقة حبية ، وأن يترك له شيئا يتخيله بدوره مثلما يترك ذلك لنفسه . ومن جانبي فأنا سأقدم للقارئ دائما كل ثناء من هذا النوع ، وسأفعل كل ما في جهدي لأجعل خياله يشتغل مثلما يشتغل خيالي . [2] » وهكذا فليس أمام المؤلف والقارئ إلا أن يشتركا في لعبة الخيال . وبالفعل فإن هذه اللعبة سوف لن تنجح إذا ما قرر النص بأن يكون أكثر من مجموعة قواعد مُوجِّهة . تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه مُنتجا . أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الإعتبار. وهناك بالطبع حدود لاستعداد القارئ من أجل المشاركة ، وستُتَجاوز هذه الحدود إذا جعل النصُّ الأشياء واضحة أكثر من اللازم ، أو جعلها من ناحية أخرى بالغة الغموض : ويمثل الملل والإرهاق قطبي التسامح ، ففي كلتا الحالتين من الممكن أن يكون للقارئ اختيار في اللعبة.

وبعد حوالي مائتي سنة ترددتْ أفكار ستورن من طرف سارتر حول مشاركة القارئ ، مع العلم أن سارتر لا يمكن اعتباره إلا بصعوبة من نفس عقلية الفكاهي الإنجليزي في القرن الثامن عشر . إنه يسمِّي العلاقة "ميثاقا"[3] ويستمر قائلا : عندما يُنتَج عملٌ ما ، فإن الفعل الإبداعي لا يكون إلا نزوة غير مكتملة ومجردة ، فإذا كان المؤلِّف لا يوجَد إلا لنفسه ، فإنه يستطيع أن يكتب ما شاء له أن يكتب ، ولكن عمله سوف لن يرى النور كموضوع ، وسوف يكون على المؤلف أن يلقي بقلمه أو بيأسه جانبا . إلا أن عملية الكتابة تشمل عملية القراءة باعتبارها عامل ارتباط

جدلي ، ويتطلب هاذان الفعلان المترابطان شخصين نشيطين بشكل مختلف . والمجهودات المُوحَّدة للمؤلف والقارئ تُبرزُ للوجود الموضوع الملموس والخيالي ، هذا الموضوع الذي هو من عمل الذهن . إن الفن لا يوجد إلا من أجل ومن خلال الناس الآخرين » [4] .

وجهة النظر الجوالة :

في محاولاتنا لوصف البنية التذاوتية لعملية القراءة التي يُنقَل ويُترجَم النص من خلالها ، فإن مشكلنا الأول هو كون النص بكامله لا يمكنه أبدا أن يُدْرك دفعة واحدة . وفي هذا الصدد يختلف النص عن الموضوعات المعطاة التي يمكن على العموم اعتبارها ، أو على الأقل تصورها كلا . ولا يمكن تخيل موضوع النص إلا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة . إننا دائما نقف خارج الموضوع المعطى ، في حين أننا نحتل موقعا داخل النص الأدبي . وبالتالي فالعلاقة بين النص والقارئ تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع والمُلاحظ : فبدل علاقة بين الذات والموضوع ، هناك وجهة نظر متحركة تتجول ***داخل*** ذلك الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة . وهذه الطريقة لفهم موضوع ما تكون خاصة بالأدب .

وهناك تعقيد آخر يتمثل في كون النصوص الأدبية تقوم فقط بتعيين الموضوعات الموجودة بشكل تجريبي . ورغم أن هذه النصوص يمكن أن تَنتَقي موضوعاتها من العالم التجريبي ـ كما رأينا في مناقشتنا للدخيرة ـ فهي تزيل عنها صفتها التداولية لأن هذه الموضوعات لا ينبغي تعيينُها بل ينبغي تحويلها . إن التعيين يفترض مسبقا شكلا مرجعيا ما ، يدل على معنى محدد للشيء المعين . ومع ذلك يَنْتزعُ النصُّ الأدبي موضوعاته المنتقاة من سياقها التداولي ، وبالتالي يحطم إطارها المرجعي الأصلي ؛ والنتيجة هي كشف المظاهر (مثلا مظاهر الأعراف الإجتماعية) التي كانت قد ظلت مخفية قَدْر بقاء الإطار المرجعي سليما . وبهذا المعنى لا تُعطى للقارئ أية فرصة لتحرير نفسه ، كما كان ينبغي أن يحصل لو أن النص كان تعيينيا خالصا. وبدل أن يبحث القارئ فيما إذا كان النص يقدم وصفا دقيقا أو غير دقيق للموضوع ، ينبغي له أن يصوغ الموضوع بنفسه ـ وغالبا ما يتم

هذا بطريقة معاكسة للعالم المألوف الذي يثيره النص .

إن وجهة نظر القارئ الجوالة تتعثر في الموضوع الذي تحاول فهمه فيتجاوزها في نفس الوقت بالذات. ولا يمكن للإدراك بالترابط أن يحدث إلا على مراحل ، وكل مرحلة على حدة تحتوي على مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله ، لكن لا يمكن لأي منها أن تدَّعيَ بأنها تمثله . وبالتالي ، لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مُطابَقا مع أي واحد من تمظهراته أثناء مدة القراءة . ويَستلزِمُ النقص الموجود في كل تمظهر على حدة ، وجودَ بعض التراكيب التي تعمل بدورها على نقل النص إلى وعي القارئ . ومع ذلك ، فإن عملية التركيب ليست متقطعة بل تتواصل خلال كل مرحلة من مراحل رحلة وجهة النظر الجوالة .

ـ [المنظور الجملي] :

ويمكننا فهم طبيعة هذا النشاط التركيبي إذا ما فحصنا بالتفصيل لحظة نموذجية واحدة في عملية القراءة . وفي هذه المرحلة سنقتصر في تحليلينا على المنظور الجملي للنص ، وهنا يمكننا أن نستند إلى النتائج التجريبية لعلم النفس اللساني . وما هو معروف بـ " المدى البصري ـ الصوتي" [5] سوف يدل على ذلك المدى النصّي الذي يمكن احتواؤُه خلال كل مرحلة من مراحل القراءة عندما يُطبَّق على النص الأدبي . وانطلاقا منه نتوقع المرحلة الموالية : «... يتم حل الرموز في شكل (قطَع) عوض وحدات من الكلمة المنفردة ، وهذه (القطع) تقابل الوحدات التركيبية للجَملة ...» [6] . والوحدات التركيبية للجمل هي (قطع) متبقية من أجل إدراكها داخل النص الأدبي ، رغم أنها لا يمكن تعريفها هنا فحسب كموضوعات إدراكية ، لأن تعيين موضوع معين ليس هو الوظيفة الأصلية لمثل هذه الجمل . إن الأهمية الرئيسية هنا تكمن في ترابط الجملة ، لأن عالم الموضوع الأدبي يتشكل بواسطة هذه الترابطات القصدية .

«تترابط الجمل بشتى الطرق لتشكل وحدات دلالية من مستوى عال ، وهذه الوحدات تظهر بنيات متنوعة جدا ؛ ومن هذه البنيات تنشأ كينونات مثل القصة والرواية والمحادثة والمسرحية والنظرية العلمية . وعلى نفس الأساس لا تُكوِّن

الأفعال المحدودة الوضعيات التي تتطابق مع الجمل الفردية فحسب ، ولكن أيضا تُكوِّن أنساقا كاملة لأنماط مختلفة جدا من الوضعيات ، مثل الوضعيات الملموسة والعمليات المعقدة المشتملة على موضوعات عديدة ، وكذا على الصراعات ، وحالات الإنسجام الموجودة بينها إلى غير ذلك . وأخيرا يُصْنَع عالمٌ بأكمله بواسطة عناصر محددة بشكل متنوع ، وبواسطة التغييرات التي تحدث فيها ، وكل هذه العناصر تعتبر ترابطا قصديا خالصا للمركب الجملي . وإذا كان هذا المركب الجملي يُكوِّن في النهاية عملا أدبيا ، فحينئذ سأسمي هذا المجموع الكامل من الترابطات الجملية القصدية المتعالقة بـ "العالم المصوَّر" للعمل»[7]

كيف يمكن للمرء أن يصف العلاقات بين هذه الترابطات خصوصا أنها لا تتوفر على درجة التحديد الذي يخص الجملة التقريرية ؟ عندما يتحدث إنكاردن عن ترابطات الجملة القصدية فإن التصريح والإخبار يكونان قد وُصِفا بمعنى من المعاني، لأن كل جملة لا يُمكن أن تبلغ نهايتها إلا إذا كانت تهدف إلى شيء يتجاوزها . وبما أن هذا صحيح بالنسبة لكل الجمل في النص الأدبي ، فإن الترابطات تتقاطع باستمرار محدثة في النهاية الإنجاز الدلالي الذي كانت تهدف إليه . لكن هذا الإنجاز لا يَحدُث في النص بل لدى القارئ الذي ينبغي عليه أن "يُنَشِّط" تفاعل الترابطات المُبَنينَة مسبقا من طرف متتالية الجمل . والجمل نفسها باعتبارها تصريحات وتأكيدات تقوم على التوجيه نحو ما سيأتي ، وهذا الذي سيأتي يكون مُبَنْيَنا بدوره مسبقا من طرف المحتوى الحقيقي للجمل . وبإيجاز تحرك الجمل عمليةً ستؤدي إلى تشكيل الموضوع الجمالي باعتباره ترابطا في ذهن القارئ .

لقد كتب هوسرل ذات مرة وهو يصف الوعي الباطني للزمن قائلا : "كل عملية مُكوِّنة ، تستمد في الأصل تأثيرها من الترقبات (Protensions) التي تَبني وتجمع نواة ما سيأتي ، باعتبارها كذلك ، وتعمل على نقل هذه النواة إلى مرحلة الإثمار"[8] وتشير هذه الملاحظة الإنتباه إلى عامل أساسي يلعب دورا رئيسيا في عملية القراءة ؛ فالمؤشرات الدلالية للجمل الفردية تتضمن دائما توقعا من نوع ما ، ويسمي هوسرل هذه التوقعات بالترقبات . وبما أن هذه البنية ملازمة ***لجميع*** ترابطات الجملة القصدية فإن تفاعلها سيؤدي لا إلى إنجاز التوقعات فقط بقدر ما

سيؤدي إلى تعديلها المتواصل . وها هنا بالضبط تكمن بنية أساسية لوجهة النظر الجوّالة . ويكون موقع القارئ في النص عند نقطة تقاطع بين التذكر والترقب . وكل ترابط فردي للجملة ينبئ بأفق خاص ، لكن هذا الأفق يتحول مباشرة إلى خلفية للترابط الموالي ، ولذلك ينبغي أن يُعدّل بالضرورة. وبما أن كل ترابط جملةٍ يهدف إلى أشياء ستأتي ، فإن الأفق المتنبأ به سيقدم رؤية ـ مهما كانت درجة ملموسيتها ـ يجب أن تَحْتَوي على اللاتحديدات ، وبالتالي فهي تثير توقعات فيما يخص الطريقة التي يتم بها حل هذه التوقعات . إذن سيجيب كل ترابط جديد على التوقعات (سواء إيجابيا أو سلبيا) وفي نفس الوقت سيثير توقعات جديدة . وفي ما يخص متتالية الجمل ، فهناك إمكانيتان أساسيتان مختلفتان ، إذا بدأ الترابط الجديد بتأكيد التوقعات التي يثيرها الترابط السابق ، فإن مجال الآفاق الدلالية الممكنة سوف يُضيق مقابل ذلك . وهذه عادة هي حالة النصوص التي ينبغي أن تصف موضوعا خاصا ، لأن مهمتها هي تضييق المجال من أجل إبراز الخصوصية الفرضية لذلك الموضوع . ومع ذلك ، ففي معظم النصوص الأدبية تكون متتالية الجمل مُبْنِيَنَة بشكل يجعل الترابطات تقوم بتعديل ، وحتى بإحباط التوقعات التي سبق أن أثارتها. وبقيام الترابطات بهذه المهمة فإنه يكون لها أثر رجعي بشكل آلي على ما سبق أن قرِء ، ذلك الذي يبدو الآن مختلفا تماما . وعلاوةً على هذا ، فما سبق أن قُرِئ سيتقلص في الذاكرة إلى خلفية مُختزَلة ، لكنه يبقى مُثارا باستمرار في سياق جديد وبالتالي يكون مُعدّلا من طرف ترابطات جديدة ، تحث على إعادة بناء التركيبات الماضية . وهذا لا يعني أن الماضي يعود بكامله إلى الحاضر ، لأنه في تلك الحالة سوف تصبح الذاكرةُ والإدراك شيئين غير متميزين ، و هذا يعني فعلا أن الذاكرة تَعرِف تحولا ما ... إن ذلك الشيء الذي يُتذكّر يصبح مفتوحا على علاقات جديدة ، وهذه العلاقات تؤثر بدورها على التوقعات التي تثيرها الترابطات الفردية الموجودة في متتالية الجمل .

من الواضح ، إذن ، أنه خلال عملية القراءة كلّها يكون هناك تفاعل متواصل بين التوقعات المُعدّلة والذكريات المحوّلة . لكن النص نفسه لا يصوغ التوقعات ولا تعديلها ؛ وهو أيضا لا يحدد كيف يَتمُّ إنجاز ترابطية الذكريات . وهذا هو مجال

القارئ نفسه ، لذلك تكون لنا هنا نظرة نافذة حول الطريقة التي يُمَكِّنُ بها النشاط التركيبي للقارئ النصَّ ، من أن يُتَرجَم وينقلَ إلى ذهنه الخاص . وتبيِّنُ عملية الترجمة هذه أيضا البنية الأساسية التأويلية للقراءة . وكلُّ ترابط جملة يحتوي على ما قد يسميه المرء بالجزء الفارغ ، الذي يتطلع إلى الترابط الموالي ، ويحتوي أيضا على جزء استرجاعي يجيب على توقعات الجملة السابقة (وقد أصبحت الآن الخلفية المتذكَّرة). وهكذا فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب وتذكر ، تعبر عن أفق مستقبلي هو في حالة انتظار لأن يُحتَل مجالُه ، وكذلك تعبر عن أفق ماض (يضمحل باستمرار) وقد ملئ سابقا ؛ وتشق وجهة النظر الجوالة طريقها عبر الأفقين معا في آن واحد ، وتتركهما يندمجان معا خلفها . ولا مفر من هذه العملية لأن النص ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ لا يمكن فهمه بكامله في لحظة واحدة من اللحظات . لكن ما يبدو للوهلة الأولى كنقص ، بالمقارنة مع أساليب إدراكنا العادية ، يمكن الآن أن يُعتبر بأنه يقدم إيجابيات متميزة بالقدر الذي يسمح بعملية من خلالها تتم بَنينةٌ وإعادةُ بَنْيَنَة الموضوع الجمالي باستمرار . وبما أنه ليس هناك أي إطار مرجعي معين من أجل تنظيم هذه العملية ، فإنه يجب على التواصل الناجح أن يعتمد في النهاية على النشاط الإبداعي للقارئ .

ـ [البنيات الأساسية للمنظور الجمالي] :

ينبغي علينا الآن أن نلقي نظرة دقيقة على البنيات الأساسية التي تُنظم هذه العملية . وحتى على مستوى الجمل نفسها ، يتضح أن متتاليَّتَها لا تُحدث بتاتا تفاعلا منتظما بين الترقب والتذكر . لقد أشار إنكاردن إلى هذه الحقيقة ، رغم أن تأويله لها قابل للنقاش :

«حالما تُنْقَلُ إلى جريان التفكير في الجملة (بعد اكتمال فكرة جملة واحدة) فإننا نكون مستعدين للتفكير في (استمراريتها) في شكل جملة أُخْرى ، وبالتحديد جملة تكون لها علاقة بالجملة الأولى . وبهذه الطريقة تتقدم عملية قراءة نصٍّ ما بدون جهد . لكن في حالة ما إذا كانت الجملة الثانية لا تتوفر على أي ربط يمكن إدراكه، مهما كان هذا الربط ، مع الجملة الأولى ، فإن جريان التفكير يتوقف . ترتبط

المفاجأة أو الإغاظة (الأكثر أو أقل حيوية) بالثغرة التي تنتج عن ذلك . ويجب التغلب على ذلك التوقف ، إذا نحن أردنا تجديد جريان قراءتنا »[9] .

يَعتبر إنكاردن هذا الإنقطاع في الجريان بمثابة خلل ، وهذا يبين المدى الذي يطبق فيه حتى على عملية القراءة مفهومه الكلاسي للعمل الفني باعتباره انسجاما متعدد الأصوات . وإذا أردنا اعتبار متتالية الجمل كجريان مستمر ، فيجب على كل جملة أن تحقق التوقعات التي أثارتها الجملة السابقة ، وإذا عَجَزت على القيام بذلك فسوف تثير "إغاظة" . لكن في النصوص الأدبية لا تكون المتتالية فقط مليئة بالإلتواءات والمنعطفات المفاجئة بل إننا فعلا ***نتوقعها*** أن تكون كذلك إلى الحد الذي سنبحث فيه عن حافز خفي إذا كان هناك ***حقيقة*** جريانٌ مستمر . ولا حاجة بنا الآن أن نفحص الأسباب التي دعت إنكاردن إلى الحث على «جريان التفكير في الجملة» ؛ فما يهمنا هنا هو وجود ثغرة ما كهذه وأن لها وظيفة مهمة جدا . و"الحاجز" الذي يشْجُبُه إنكاردن يُمكِّن ترابطات الجملة من أن تَبرُزَ من خلال بعضها البعض . وعلى مستوى الجمل نفسها ، يمكن أن لا تكون لإنقطاع الروابط المتوقَّعة أيُّ دلالة كبرى ؛ لكن هذا الإنقطاع هو مثال نموذجي على العمليات العديدة للتركيز وإعادة التركيز اللذين يحدثان أثناء قراءة النص الأدبي . وهذه الحاجة من أجل إعادة التعديل تنبثق أساسا من كون أن الموضوع الجمالي ليس له وجود خاص به . ولا يمكنه بالتالي أن يظهر للوجود إلا بواسطة عملية كهذه .

يصعب تمييز الجمل الفردية بعضها عن البعض فيما يتعلق بالمنظورات النصية التي تضعها هذه الجمل ، لأن ذخيرة العلامات في النص الأدبي باعتبارها قاعدة تكون محدودة جدا . ولعل الحاضرتين هما الأكثر إثارة من بين هذه العلامات، وهما اللتان تبينان أن جملة ما هي في الحقيقة قول شخصية مَا . ويكون الكلام غير المباشر مُعَيَّنا بشكل أقلّ وضوحا كما أنه ليست هناك أيُّ علامات نوعية تشير إلى تدخل المؤلف وتطور الحبكة أو تحديد الموقع الذي يخصَّصُ للقارئ . ويمكن أن تحتوي متتالية من الجمل على شيء ما يتعلق بالشخصية والحبكة وتقويم المؤلف أو منظور القارئ ، دون أن تكون هناك علامات واضحة تميز هذه المراكز التوجيهية المختلفة جدا عن بعضها البعض . لكن أهمية مثل هذا التمييز يمكن أن تقاس من

خلال الطريقة التي يلح بها بعضُ المؤلفين على الطباعة بأحرف مختلفة (الحروف المائلة مثلا)، وذلك لرسم الإختلافات : لأنه بدون هذه الأحرف لا يمكن أن تبرز الإختلافات من متتالية الجمل .

إن مثل هذه العلامات عند ج.جويس و ڤ.وولف وو.فولكنر (خصوصا روايته الأخيرة ***الصخب والغضب***)، توجد في أغلب الأحيان حيث ينبغي سبر الأعماق المختلفة للوعي ؛ ولا يمكن صياغة هذه الأعماق بوضوح ، ولذلك فإن استعمال العلامات المُميِّزة يمكِّن مختلف شرائح الوعي بأن تتفرع عن بعضها البعض دون اللجوء إلى سنَنٍ دخيلة . لكن في أغلب الروايات ، كما سبق أن لوحظ من قبل ، لا توجد أي علامات تميز بين مختلف المنظورات النصية التي يُتَمثل من خلالها الراوي والشخوص والحبكة وموقع القارئ . ورغم أن هناك متتالية جمل منظمة تركيبيا فإن كل جملة ليست إلا جزءا من المنظور النصي الذي تقع فيه ، وستتبادل مثل هذه مع أجزاء من منظورات أخرى ، وستكون النتيجة هي أن تُبرِز المنظوراتُ بعضها البعض باستمرار . ويمكن لهذا التناوب أن يتم تسريعه إلى الحد الذي تُحوِّل فيه كل جملة جديدة وجهةَ النظر إلى مِشكال إيجابي من المنظورات ، كما يحدث أحيانا في رواية ***يوليسيز*** مثلا. ويتضمن مصطلح المنظور هنا رؤية مصوبة (من زاوية نظر الراوي أو الشخوص إلى غير ذلك) ، كما أنه أيضا يُبرِز الصيغة المحددة للوصول إلى الموضوع المقصود [10] . وفي نص ما غير تعيني تكون لكلا الخاصيتين أهميةٌ متساوية ؛ فوجهة النظر وإمكانية الوصول شرطان أساسيان يمكن للموضوع الجمالي أن يُنتَج في ظلهما .

ـ [الطبيعة الخاصة لوجهة النظر الجوالة] :

وبما أن جمل نص ما تقع دائما داخل المنظور الذي تُكوِّنه ، فإن وجهة النظر الجوالة تقع أيضا في منظور خاص أثناء كل لحظة من لحظات القراءة . لكن وجهة النظر هذه لا تكون محصورة في ذلك المنظور ، وهنا تكمن الطبيعة الخاصة لوجهة النظر الجوالة . وعلى العكس من ذلك ، تتنقل وجهة النظر باستمرار بين المنظورات النصية . وكل تنقل يمثل لحظة قراءة متمفصلة ؛ إنها تُبرِز المنظورات وتربط بينها

في نفس الوقت . وما رفضه إنكاردن كـ "فجوة" في متتالية الجمل هو في الحقيقة شرط ضروري بالنسبة لعملية تسليط الضوء التبادلي ، وبدون هذا الشرط ستظل عملية القراءة مجرد جريان زمني غير متمفصل . لكن إذا حَدَّدت وجهة النظر الجوالة نفسَها عن طريق المنظورات المتغيرة ، فسيتبع ذلك أنه خلال القراءة كلها ينبغي أن يُحتفظ بالأجزاء المنظورية الماضية في كل لحظة حاضرة . واللحظة الجديدة ليست منعزلة ، بل إنها تَبرُز في مقابل اللحظة القديمة ، ولذلك سيظل الماضي كخلفية للحاضر ممارسا تأثيره عليه ، وفي نفس الوقت يُعدِّلُ هذا الماضي نفسُه من طرف الحاضر . وهذا التأثير ذو الإتجاهين هو بنية أساسية في الجريان الزمني لعملية القراءة ، لأن هذا هو ما يُنتِج موقعَ القارئ داخل النص . وبما أن وجهة النظر الجوالة لا تقع حصرا في أي منظور واحد من المنظورات فإن موقع القارئ لا يمكنه أن يتقرر إلا من خلال تآلف بين هذه المنظورات . لكن فعل التأليف لا يمكن أن يكون ممكنا إلا بواسطة التعديلات المُحْتَفَظ بها في اللحظات العديدة للقراء والتي تصبح متمفصلة بواسطة عملية تسليط الضوء .

وقد نوقف جريان زمن القراءة قصد ممارسة التحليل ، ولنأخذ كمثال ، على لحظة واحدة من قراءة نموذجية ، حدثا من رواية ***Vanity Fair*** لثاكري . فخلال مرحلة خاصة من المراحل القراءة ، تقع وجهة نظر القارئ داخل منظور "بيكي شارب" وهي تكتب رسالة إلى صديقتها "إيميليا" لتقول لها ماذا تأمل أن تستفيد من موقعها الجديد بعضوية بلدة "كرولي" ؛ وهناك يكون منظور الراوي حاضرا باعتباره خلفية (وتوجي بهذا المنظور علامة يقدمها المؤلف) . وتتم إثارة هذا المنظور من خلال إشارة يبعثها المؤلف الذي تسمى هذا الفصل بـ "البساطة الرعوية" Arcadian Simplicity [11] وهذا المؤشر يضمن أن القارئ سوف لن يتغيب أبدا عن نظرة رؤى السارد حول الطموحات الإجتماعية ، وخصوصا المرونة التي تُنجز بها "بيكي الظريفة الصغيرة" فعلها الإجتماعي ذي النفوذ العالي . وإثارة منظور الراوي هذه تجعل الأجزاء الجديدة بارزة بشكل واضح ، ولكن عند هذه اللحظة الخاصة تطرأ درجة ما من التعديل على المنظورين ***معا*** .

إن رغبة بيكي الساذجة التي تعمل ما في وسعها لكي ترضي أسيادها

الجدد ، لم تعد تبدو وكأنها تعبر عن المحبة التي قصدتها ، لكن هذه الرغبة تدل عوض ذلك على انتهازيتها المعهودة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تبدأ الإستعارة العامة التي استعملها الراوي حول بيكي في قوله : ـ دمية على حبل البهلوان ـ في اتخاذ دلالة أكثر دقة لنوع الإنتهازية التي هي ميزة مجتمع القرن التاسع عشر ؛ ولا يمكن للإنتهازي أن يفلح إلا من خلال سلوك أخلاقي ، إن لم يكن هذا قد حُفِّزَ بواسطة نكران الذات الذي يلازم الأخلاق عادة ، وعند هذه اللحظة من القراءة تبرز القدرة على التلاعب في استعمال الأخلاق ـ وكذلك التلاعب بالضوابط الرئيسية لسلوك الطبقة المتوسطة في القرن التاسع عشر ـ تبرز كفردنة متطورة لمنظور السارد باعتبارها مقابلا لمنظور الشخوص .

وبنفس الطريقة ترسل كل لحظة من لحظات القراءة منبهات داخل الذاكرة . وما يتذكر ، يمكنه تحريك المنظورات بطريقة تعدل بها بعضها البعض باستمرار ، وبالتالي تعمل أيضا على فردنة بعضها البعض . ومثالنا يُبيِّن بوضوح أن القراءة لا تجري إلى الأمام فقط ، بل إن الأجزاء المتذكَّرة أيضا لها تأثير رَجْعِي ، حيث يحول الحاضرُ الماضي . وبما أن إثارة منظور الراوي تقوض ، ما يعبَّر عنه بوضوح في منظور الشخوص ، فإن معنًى ما صوريا يبرُز إلى الوجود ، وهذا يبين أن الشخصية انتهازيةٌ وأن تعليقات الراوي يكون لها حتى الآن إيحاء فردي غير مشكوك فيه .

إذن فمن الواضح أن التذكر الحالي لمنظورٍ في الماضي يميز الماضي والحاضر معا . كما أن هذا التذكر أيضا يميِّز المستقبل ، لأنه كيف ما كانت التعديلات التي أحدثها ، فسوف تؤثر مباشرة على طبيعة توقعاتنا . ويمكن لهذه التوقعات أن تتفرع إلى عدة اتجاهات مختلفة دفعة واحدة . والتوقعات التي تنبثق من مثالنا المأخوذ عن ثاكري ستتعلق في المقام الأول بنجاح أو فشل انتهازية بيكي في المستقبل . فإذا نجحت ، فإننا سوف نتطلع إلى تعلم شيء ما حول المجتمع ، وإذا فشلت فسنتعلم شيئا ما حول مصير الإنتهازية في ذلك المجتمع . ومع ذلك ، يمكن ، عند هذه اللحظة الخاصة من القراءة أن تكون قد تمت فردنة منظورات الشخصية بدرجة من الوضوح تجعل توقعات عامة كهذه تشتغل فقط كإطار ، وبدل أن ننتظر النجاح أو الفشل ، فإننا سننتظر صورة مفصلة لهذا النمط الخاص من

السلوك. وفي الواقع ، تميل تعددية منظورات الشخصية إلى أن تقودنا في هذا الإتجاه ، لأن منظور إيميليا الساذجة والعاطفية ، التي بعثت بيكي بالرسالة إليها ، هو منظور يمكن أن يقدم رؤية حول الإنتهازية مختلفةً عن رؤية مجتمع الطبقة العليا الذي وَجَدتْ فيه بيكي نفسها الآن . وبالتالي سيتوقع القارئُ فردنة لذلك الشكل من الإنتهازية الذي يرغب المؤلف في تبليغه كشكل نمطي لذلك المجتمع .

ويبين هذا المثالُ بوضوح ما يمكن أن نسمِّيه بالنسيج الأساسي لوجهة النظر الجوّالة . كما يولّد تنقلُ وجهات النظر إضاءةَ المنظورات النصية ، [12] وتصبح هذه المنظورات بدورها خلفيات متأثرة بشكل متبادل ، هذه الخلفيات التي تمنح كل أرضية أمامية مظهرا وشكلا مُعَينيْن . وكما أن وجهة النظر تتغير ثانية ، فإن هذه الأرضية الأمامية تندمج في الأرضية الخلفية التي بدورها عدّلت الأرضية الأولى والتي ينبغي الآن أن تمارس تأثيرها على أرضية أمامية جديدة أخرى . وكل لحظة قراءة متمفصلة تستلزمُ تنقلا في المنظور ، وهذا يكوِّن تأليفا غير قابل للإنفصال بين المنظورات المَميِّزة والذكريات المختزَلة والتعديلات الحالية والتوقعات المستقبلية . وهكذا فخلال جريان زمن عملية القراءة يلتقي الماضي والمستقبل باستمرار في اللحظة الحاضرة، وتمكِّن العمليات التركيبية لوجهة النظر الجوالة النصَّ من المرور عبر ذهن القارئ كشبكة من العلاقات تتوسع بشكل دائم . وهذا أيضا يضيف بعد الفضاء إلى بعد الزمن ، لأن تراكم الرؤى والتأليفات يوهمنا بالعمق والإتساع ، وبالتالي يتكون لدينا الإنطباع بأننا حقا حاضرون في عالم واقعي .

وهناك مظهر واحد آخر من مظاهر وجهة النظر الجوالة ينبغي مناقشته ، إذا ما أردنا أن نحدد بدقة الطريقة التي يتم بها فهم النص المكتوب من طرف القارئ . إن الإثارة المتبادلة بين المنظورات لا تَتْبع عادة متتالية زمنية صارمة . وإذا حصل ذلك ، فإن ما قد قرئ سابقا سوف يختفي تدريجيا عن الرؤية ، حيث أن ذلك سيصبح غير ذي صلة بالموضوع أكثر فأكثر . وبالتالي فإن المؤشرات والمنبهات لا تثير فقط سابقتها مباشرة ، بل في الغالب تثير مظاهر من منظورات أخرى قد غارت في أعماق الماضي . وهذا يكوِّن مظهرا مهما من مظاهر وجهة النظر الجوالة . وإذا انغمس القارئ في تذكر شيء ما كان قد غار سابقا في الذاكرة ، فإنه سيستعيده ، لا كشيء

منعزل بل كشيء موجود بين طيات سياق خاص . ومسألة التذكر ترسم الحد الذي يمكن للعلامة اللسانية أن تكون فعالة فيه ، لأن الكلمات في النص لا يمكنها إلا أن تُعيِّن مرجعا ما وليس سياقه ؛ وتتقرر العلاقة مع السياق من خلال الذهن التذكُّري للقارئ . إن مدى وطبيعة هذا السياق المتذكَّر يتجاوزان مراقبة العلامة اللسانية . وإذا كان المرجع المستحضَر موجودا طي سياق ما (مهما كان هذا السياق متغيرا)، فيمكن بوضوح أن يُنظر إليه من نقطة خارجة عنه ، ولذلك يمكن أن تصبح المظاهر الآن مرئية وهي التي لم تكن كذلك عندما استقر الواقع في الذاكرة . ويستتبع ذلك أنه أيًا كان ذاك الشيء الذي يُثَار من خلال قراءة الماضي فإنه سيظهر مقابل خلفية قابلية ملاحظته الخاصة ، وعند هذه النقطة فإن العلامة النصية والذهن الواعي للقارئ يندمجان في فعل منتج لا يمكن اختزاله إلى أي واحد من جزئيه المكونين . وكما أن الواقع الماضي يتذكر في مقابل خلفية قابليته الخاصة للملاحظة ، فإن هذا يكوِّن إدراكنا بالترابط ، لأن الواقع المستحضر لا يمكن فصله عن سياقه الماضي فيما يخص القارئ ، بل إنه يمثل جزءا من وحدة تركيبية ، من خلالها يمكن لهذا الواقع أن يكون حاضرا كشيء سبق أن تم إدراكه . وبكلمات أخرى ، فإن الواقع نفسه يكون حاضرا ، وكذلك سيحضر السياق الماضي والتركيب ، وفي نفس الوقت ستحضر أيضا القدرة على إعادة التقويم .

ومظهر عملية القراءة هذا له أهمية كبيرة بالنسبة لتأليف الموضوع الجمالي. وكما أن وعي القارئ يُنشَّط بواسطة الحافز النصي وأن الإدراك الترابطي المتذكر يرجع كخلفية ، فإن وحدة المعنى ترتبط باللحظة الجديدة للقراءة ، هذه اللحظة التي تحتل فيها الآن وجهة النظر الجوالة موقعها . لكن بما أن المنظور المستحضَر قد امتلك معنى صوريا ولم يرجع منفردا ، فينبغي عليه حتما أن يقدِّم تفريعا للملاحظة مُميِّزا ؛ لفائدة المنظور الجديد الذي تذكره والذ ي بواسطته يعرف درجة متزايدة من الفردنة .

يمكننا أن نوضح هذه العملية من خلال مثال ثاكري . تستحضر الإشارة النصية (أي البساطة الرعوية) منظور الراوي تماما في الوقت الذي يكون فيه القارئ ***إلى حد ما*** مندمجا بمنظور الشخصية، لأن بيكي تكون آنذاك بصدد كتابة الرسالة.

ووضعيتنا هي نفس الوضعية التي يصفها "بيتور" فيما يلي : «إذا وُضِع القارئ في موقع البطل ، فيجب عليه أيضا أن يوضع في زمن وحالة البطل ؛ فلا يمكنه أن يعرف ما لا يعرفه البطل ولا بد أن تظهر له الأشياء تماما كما تظهر للبطل» [13] إن العلامة النصية ، أي "البساطة الرعوية" فيها سخرية بشكل واضح كما تستدعي موقفا خاصا لمنظور الراوي . ومصطلح "البساطة الرعوية" هو في حد ذاته شكل معتدل نسبيا من أشكال السخرية ، لكنه يحمل معه زخما كاملا من سخريات الماضي . ومقابل هذه الخلفية من التنوعات الساخرة ، يكون المصطلح سهل المعاينة والحكم عليه فيما يتعلق بمدى ملاءمته . وهذا المصطلح يكون في الحقيقة حاضرا مقابل خلفيتين : خلفية منظور السارد وخلفية منظور الشخصية . وبما أن كل واحدة من هاتين الخلفيتين تؤثر على الأخرى و تغيرها ، فإن رغبة بيكي من أجل إرضاء كل شخص لا ينبغي اعتبارها فقط في علاقتها مع خلفية السخرية ؛ بل إنها أيضا تستدعي حكما فيما إذا كانت السخرية ملائمة أو غير ملائمة ، كما أن المدى الذي تكون فيه السخرية غير ملائمة يضفي بعدا على مقاصد بيكي ، هذا البعد الذي يمتلك درجة عالية من الخصوصية الدلالية ، رغم أنه يظل غير مصاغ .

وبهذه الطريقة يُبرِز هاذان المنظوران بعضهما البعض بوضوح . وتتطلب سخرية الراوي تقويما لما تبحث عنه الشخصية ، في حين أن طموحات الشخصية تضع ملاءمة منظور السارد موضع تقويم . إذن مرة أخرى يتم التمييز بين الخلفيات وعلاقاتها . وإعادةُ التوزيع المستمرة هذه لوجهات النظر وللعلاقات ، هي التي تحث القارئ على بناء التركيبات التي تضفي على الموضوع الجمالي ميزة خاصة في نهاية الأمر .

وكما رأينا سابقا ، فإن المنظورات التي يتم استحضارُها تكون موجودة في لحظة القراءة المتمفصلة باعتبارها معاني صورية وليس باعتبارها عناصر منفصلة . وهذه البنية التذاوتية دائما تتحكم في الطريقة التي تتحقق بها ذاتيا . وتعتمد الدرجة التي يُنجِز الذهن المخزَّن بها الروابط المنظورية الملازمة للنص ، على عدد وافر من العوامل الذاتية ، ومن بينها : الذاكرة : الإهتمام والإنتباه والكفاءة الذهنية ، وكل هذه تؤثر إلى المدى الذي تصبح فيه السياقات الماضية حاضرة . لا شك أن هذا

المدى سوف يتغير كثيرا من قارئ إلى قارئ، إلا أن هذا هو ما يتحكم أولا في الإدراكات الترابطية وهي إدراكات تنشأ من التفاعل بين الحقيقة المُستَحْضَرة وسياقها . إن الصلة الإستراتيجية الناتجة عن ذلك تساعد بدورها على فردنة المنظور المحفِّز ، والفروق الدقيقة لهذه الفردنة سوف تعتمد بالضبط على هذه العوامل الذاتية. وهذا هو السبب الذي من أجله يمكن لنفس البنية التذاوتية للنص الأدبي أن تُحدث تحققات ذاتية كثيرة ومختلفة ، وبدون هذه البنية ، لا يمكن أن يكون هناك أي أساس للمقارنة وتقويم التأويلات .

وخلاصة القول إننا لاحظنا أن وجهة النظر الجوالة تسمح للقارئ بأن يجول عبر النص ، وبالتالي يكشف تعددية المنظورات المترابطة التي تتغير كلما حدث تنقل من منظور إلى آخر . وهذا يُنشئ شبكة من الروابط الممكنة ، وهذه تتميز بكونها لا تربط المعطيات المنفصلة عن المنظورات المختلفة ، بل هي في الحقيقة تقرر علاقةَ ملاحظةٍ متبادلة بين المنظورات المحفِّزة والمحفَّزة . وهذه الشبكة من الروابط تشمل النص بكامله بصورة كامنة ، ولكن هذا الإحتمال لا يمكن أبدا أن يتحقق بشكل تام ؛ وعوض ذلك فإنه يشكل أساس الإنتقاءات العديدة التي يجب القيام بها خلال عملية القراءة ، وهذه الإنتقاءات ، رغم أنها غير متشابهة بطريقة تذاوتية ـ كما تبيَّن ذلك من خلال التأويلات المختلفة والعديدة لنص واحد ـ تظل مع ذلك قابلة للفهم بشكل تذاوتي بقدر ما تكون كلها محاولات من أجل تحسين نفس البنية إلى أبعد حد ممكن .

الترابطات الناتجة عن وجهة النظر الجوالة

ـ بناء الإتساق باعتباره أساس الإندماج في النص كحدث :

ـ [الجشطالت أو التأويل المتسق] :

إن وجهة النظر الجوالة هي وسيلة من وسائل وصف الطريقة التي يكون بها القارئ حاضرا في النص . ويقع هذا الحضور عند نقطة التقاء الذاكرة والتوقع ، وتُحدث الحركةُ الجدلية الناتجة عن ذلك تعديلا متواصلا للذاكرة وتعقيدا متزايدا

للتوقيع . وتعتمد هذه العمليات على تسليط الضوء المتبادَل بين المنظورات التي توفر لبعضها البعض خلفيات مترابطة . والتفاعُل بين هذه الخلفيات يحث القارئ على القيام بنشاط تركيبي . إنه «من حق الملاحظ ، وليس من خصوصية المنبهات ، أن يحسم في أي من الإختلافات سيكون ذا دلالة ـ أو أيٌّ مجموعات من المميزات ستكون معيارية ـ في وضع المتعادلات» [14] . فهذه التركيبات ، إذن هي قبل كل شيء إضمامات تَحشُد المنظورات المترابطة معاً في معادلة تكون لها ميزةُ معنى صوريّ . وهنا نجد عنصرا واحدا من العناصر الأساسية لعملية القراءة : ذلك أن وجهة النظر الجوالة تُجزِّء النص إلى بنيات متفاعلة ، وهذه البنيات تُولِّدُ نشاطا تجميعيا أساسيا بالنسبة لفهم النص .

وتتبين طبيعة هذه العملية بوضوح من خلال ملاحظة من ملاحظات غومبريخ Gombrich : «من الصعب دائما التمييز في قراءة الصور ، كما في الاستماع إلى الكلام ، بين ما يُعطى لنا وما نضيفُه نحن إلى عملية الإسقاط التي يثيرها الإدراك.. إن تخمين المُشَاهِد هو الذي يختبر مزيج الأشكال والألوان من أجل الحصول على المعنى المنسجم ، مبلورا هذا المزيج في قالب حالما يتم إيجاد تأويل مُتَّسق . » [15] والمشكل الملازم لهذه العملية ـ وهي عملية استمدها غومبيرخ في البداية من فك سَنَن الإرساليات المحرفة ثم طبَّقَها على مسألة مشاهدة الصور ـ له علاقة كبيرة ببناء الإتساق الذي يحدُث خلال عملية القراءة . إن "التأويل المتسق" أو الجشطالت هو حصيلة التفاعل بين النص والقارئ ، وبالتالي لا يمكن إرجاعه إلى النص المكتوب ولا إلى استعداد القارئ فقط . ولقد بينت تجاربُ علم النفس اللساني أن المعاني لا يمكن إدراكُها فقط من خلال فك سَنَنِ الحروف أو الكلمات المباشرة أو غير المباشرة، ولكن يمكن تأليفها فقط بواسطة عملية التجميع :

«عندما نقرأ صفحة مطبوعة لا يتركز اهتمامنا على العيوب الصغيرة في الورقة ، حتى ولو أنها توجد وسط حقل رؤيتنا ، فإننا لا نُكوِّن في الحقيقة إلا فكرة مضببة وكامنة لشكل الحروف المستعملة . وعلى مستوى أعلى من الملاحظة نعرف من العمل الموسَّع الذي قام به علماء النفس حول الإدراك البصري في علاقته مع قراءة الصفحة المطبوعة (ومن بين هؤلاء مثلا ريشودو وزيتلر وشين) ، نعرف أنه من خلال

القراءة المتواصلة لا يتعدى عدد النُقَط البؤرية بالنسبة للعين نقطتين أو ثلاثا في كل سطر ، وأنه يستحيل فيزيائيا على العين بأن تدرك شكل كل حرف على حدة . وهناك أمثلة لا حصر لها عن (الأوهام المطبعية) ، وكل النتائج تقود علماء النفس إلى قبول نظرية الجشطالت ، كنظرية معارضة لمفاهيم الفحص الدقيق ذات الجانب الواحد »[16] .

وذلك أنه إذا كان على القارئ فعلا أن يتفحص بدقة الحروف والكلمات مثل حاسوب ، فإن عملية القراءة سوف تستلزم ببساطة تسجيل هذه الوحدات التي لم تصبح مع ذلك بعدُ وحداتٍ دلالية . «يوجد المعنى في مستوى ما من اللغة لا تنتمي المفردات إليه . إن المعنى جزء من البنية العميقة ومن المستوى الدلالي والمعرفي . ويمكنكم أن تذكروا أنه بين المستوى السطحي والمستوى العميق في اللغة لا يوجد أي تطابق بين مستوى واحد ومستوى آخر . ويمكن للمعنى أن يقاوم دائما الكلمات الخالصة . »[17]

وبما أن المعنى لا يتجلى في الكلمات ، وأن عملية القراءة لا يمكنها بالتالي أن تكون مجرد تعرف على الدلائل اللسانية الفردية ، فإنه يتبع ذلك أن فهم النص يعتمد على إضمامات الجِشطالت . وإذا جاز لنا أن نستعير مصطلحا من مصطلحات "مولز" ، يمكننا تعريف هذه الصور الجِشطالتية بشكل أساسي كـ "ارتباطات ذاتية" بين الدلائل النصية [18] . إن هذا المصطلح ملائم لأنه يرتبط بالعلاقة المتبادلة بين الدلائل النصية السابقة عن إثارة استعداد القارئ الفردي . قد لا يكون الجشطالت ممكنا إذا لم يكن هناك أصلا ترابط كامن ما بين الدلائل . وبالتالي ، فمهمة القارئ هي جعل هذه العلامات متناسقة ، وإذا قام بذلك فسيكون من الممكن جدا أن العلاقات التي يقررها سوف تصبح هي نفسها علامات من أجل ترابطات أخرى . ونقصد بمصطلح "الارتباط الذاتي" أن الروابط تشكل الجشطالت ، لكن هذا ليس هو الربط نفسه ، إنه معادل ، وبعبارات أخرى هو الاسقاط الذي يتحدث عنه غومبريخ . ويكمن دور القارئ في الجشطالت في تعرُّفه على العلاقة بين العلامات ؛ وسيمنعه مصطلح «الارتباط الذاتي» من إسقاط معنى اعتباطي على النص ، لكن في نفس الوقت لا يمكن للجشطالت أن يشكل إلا باعتباره معادلا

مُتعرفًا عليه من خلال الخطاطة التأويلية للتوقع والانجاز في علاقتها بالروابط المُدركة بين العلامات .

ولكي نوضح هذه العملية ونتائجَها يمكننا أن نشير إلى مثال سبق أن ورد في سياق آخر [19] . ففي رواية فيلدينغ "***توم جونز***" تُقَدَّمُ شخصيةُ آلوورذي ***كالانسان المثالي*** . إنه يعيش في قصر الجنة «ويمكن فعلا نعته بأثير الطبيعة والحظ معا» [20] . وفي فصل جديد من الرواية يدخل الدكتور بليفيل إلى حظيرة عائلة آلوورذي ، ونعلم عنه ما يلي : «كان للدكتور فضيلة إيجابية واحدة ، وكانت هذه إحدى المظاهر الكبرى من مظاهر التدين . لا أستطيع أن أقول هل كان تديُّنه حقيقيا أم أنه كان مظهرا فقط ، لأنني لا أتوفر على أي مقياس يمكن أن يميز بين ما هو حقيقي وما هو زائف» [21] . ومع ذلك يقال إن الدكتور يبدو وكأنه رجل صالح. ولذلك يُقدَّم لنا عند هذه المرحلة من النص عدد من الدلائل تحرك تفاعلا معينا من الترابطات . أولا تعين الدلائل بأن بليفيل يوحي بمظهر عميق للتقوى ، وأن آلوورذي إنسان مثالي . لكن في نفس الوقت يرسل الراوي إشارة تنذر بأن المرء يجب عليه أن يميِّز بين المظاهر الحقيقية والمظاهر الزائفة . وبعد ذلك يلتقي بليفيل بآلوورذي ، وهكذا يصبح منظور آلوورذي الآن ـ وهوالمنظور الذي احتفظت به ذاكرة القارئ ـ حاضرا من جديد . وبسبب إشارة الراوي الصريحة ، فإن جزئين مختلفين من منظور الشخصيتين يواجهان الآن بعضهما البعض محدثان تأثيرا متبادلا . ويتم ربط الدلائل اللسانية من طرف القارئ الذي يشكل بالتالي جشطالتاً من مركبين اثنين للعلامات . في إحدى الحالتين عَيَّنت هذه الدلالاتُ تلكَ التقوى المظهرية لبليفيل ، وفي الحالة الأخرى عينت صفة الكمال لدى آلوورذي ، ولذلك فإن إشارة السارد تُلزِم القارئ بأن يطبق بعض المعايير من أجل التمييز . وتتقرر معادلة الدلائل في الوقت الذي نتوقع فيه ظهور نفاق بليفيل وسذاجة آلوورذي ، وهذه أيضا هي النقطة التي تُنجز عندها ما أصر عليه الراوي بخصوص التمييز . ويهدف تظاهر بليفيل بالتقوى إلى التأثير على آلوورذي ليتسنى له التسلل إلى العائلة وربما السيطرة على ممتلكاتها . ويضع آلوورذي ثقته في بليفيل لأن الكمال ببساطة لا يمكنه اعتبار المثالية مجرد ادعاء . كما يتضمن الوعيُ بأن أحدهم منافق والآخر ساذج ـ بالإضافة إلى صياغة جشطالت

متناسق ـ بناء معادلة لا تقل عن ثلاثة أجزاء مختلفة من المنظورات ، جزئين منها لمنظور الشخصية وجزء واحد لمنظور الراوي . وعملية تشكيل الجشطالت تقوم بحل التوترات التي سبق أن نتجت عن مختلف مُركّبات الدلائل . لكن هذا الجشطالت ليس واضحا في النص ، إنه ينشأ من عملية إسقاط القارئ ، هذا الاسقاط الذي يكون موجّها بالقدر الذي يكون منبثقا من التعرف على الروابط بين العلامات . وفي هذا المثال الخاص ، فإن الجشطالت في الحقيقة يُحدث شيئا غير معبَّر عنه بواسطة الدلائل اللسانية ، وهو يُبيِّن فعلا أن ما هو مَعْنَوِيٌّ هو عكس ما قد قيل .

وهكذا فالجشطالت المتسق يُضفي على الدلائل اللسانية معناها ، وهذا المعنى ينبثق من التعديلات المتبادلة التي تخضع لها المواقف الفردية ، وذلك نتيجة الحاجة إلى وضع المتعادلات . ويمكن وصف انسجام الجشطالت من خلال مصطحات استعملها غورويتش ، كالنواة الفكرية الادراكية (Noema) للنص [22] . وهذا يعني أنه بما أن كل دليل لساني يَنْقُل لذهن القارئ شيئا أكثر من ذاته ، فينبغي له أن يُربَطَ في وحدة واحدة مع جميع سياقاته المرجعية . ويتم الحصول على وحدة النواة الفكرية الادراكية عن طريق أفعال إدراك القارئ : إنه يميز الروابط بين الدلائل اللسانية ، وهكذا يجعل المرجعيات التي لا تظهر بوضوح في تلك الدلائل ملموسة . وبالتالي تربطُ النواة الفكرية الإدراكية بين الدلائل وبين مُتَضَمَّناتها وتأثيراتها المتبادلة ، وأخيرا بين أفعال التمييز عند القارئ وهكذا ، ومن خلال هذه النواة ، يبدأ النص وجوده كجشطالت في وعي القارئ .

والنواة الفكرية الإدراكية جدٌّ صريحة في مثالنا المأخود من فيلدينغ ، كما هو مُبَيَّن ، وسيُعْتَبَر انسجام الجشطالت في معظمه صحيحا بشكل تذاوتي . ومع ذلك، فهذا الجشطالت لا يقوم بمفرده . لقد أحدثت المركّبات المختلفة للدليل «آلوورذي / بليفيل» توترا تم حله بسهولة كبيرة بواسطة معادلة ما ، لكن السؤال المثار هنا هو ـ أخذا بعين الاعتبار كون آلوورذي ساذجا ، وبليفيل منافقا ـ هل هذا الجشطالت مُكتَف بذاته ؟ وطبيعي أن تُحدث الصور الجشطالتية المفتوحة توترات أخرى لايمكن حلُّها إلا بواسطة نطاق واسع من الإدماج، والآن ، إذ اعتبرنا جشطالت «آلوورذي الساذج / وبليفيل المنافق» كشيء مُكتَف بذاته ، فيجب أن تكون

الخلاصة ببساطة هي انخداع آلوورذي من طرف شخص مثل «تارتوف» . لكن على العموم يميل القراء إلى عدم رضاهم عن مثل هذه الخلاصة . وتنشأ أسئلة مثل «كيف؟» و«لماذا؟» . وهذه الأسئلة لا تثار بتاتا من خلال دليل «الراوي نفسه ، هذا الراوي الذي نبَّهنا إلى المدى الذي يصعب فيه إيجاد مقياس يمكن أن يميز بين الحقيقي والزائف . وهكذا يثار انتباه القارئ بخصوص مشكل المقاييس ؛ ولكن إذا تم حصر المقاييس في هذه الحالة الوحيدة فيمكن أن يُحرَم منظورُ القارئ بشكل آلي من وظيفته الأصلية ، أي وظيفة وضع النموذج العام . ويتخذ الجشطالت الناتجُ عن ذلك (بمعنى أن شخصا مثل تارتوف يحتال على آلوورذي) دلالةً أكثر عندما يُنظر إليه (كما ينبغي أن يكون) في ضوء جميع تشعباته . وبالطبع فإن هذه الدلالة «الإضافية» ليست اعتباطية ؛ بل إنها مُقولَبَة بفعل قوة دليل «الراوي» ، وكذلك بواسطة المفارقة التي أصبحت الآن بديهية ، ومفادها أن شيئا ما يخص صفة «الكمال» لدى آلوورذي . إلا أن الطريقة التي يمكن أن ينغلق بها انفتاح الجشطالت الكامن ، ليست محددة بأي شكل من الأشكال . وهناك إمكانيات متنوعة : ***أولا*** ، يمكن للقارئ ، مثلا ، أن يسأل لماذا يستطيع هو أن يدرك حقيقة بليفيل ، في حين أن آلوورذي الذي يُفتَرض فيه الكمال لا يستطيع ذلك . لابد أن يستنتج هذا القارئ بأن الكمال تنقصه خاصية حيوية واحدة ، ألا وهي التبصُّر. ثم سيتذكر القارئ تقديرا خاطئا من تقديرات آلوورذي ـ عندما كان قاضي صلح ـ فقد أدان جيني جونز وهي خادمة ليس في سلوكها ما يعاب ، فقط لأنها قد بدت حاملة سمة المذنب ، ***ثانيا*** ، يمكن للقارئ أن يتساءل أيضا لماذا لزم توضيح عدم التبصر من خلال نموذج إنسان مثالي . ويمكنه أن يستنتج أن هذه المفارقة تساعد على تأكيد أهمية التبصر ، الذي هو جشطالت مدعم بتعليقات الراوي الخاصة . ***ثالثا*** ، إذا كان لا بد أن نشعر بتفوقنا على الانسان المثالي ، لأننا نستطيع رؤية الأشياء التي لا يستطيع هو أن يراها ، فيمكننا أن نبدأ الآن في التساؤل حول الخصائص التي يمتلكها هو وتنقصنا نحن .

إنه من الواضح ، إذن ، أن الجشطالت المفتوح الأولي يمكنه أن يؤدي ، في عدة اتجاهات مختلفة ، إلى جشطالت آخر منغلق ، وهذا الأمر ***يحرك*** بشكل آلي

عملية انتقائية. وبالتالي تتضمن النواة الفكرية الإدراكية اختيارات ذاتية فيما يتعلق بالأفعال التذواتية لبناء الاتساق. وكل الإمكانات التي رسمت أعلاه لها مشروعيتها، رغم أنها جميعا تتجه في اتجاهات مختلفة. وتوضح الحالة الأولى الموضوع الرئيسي للرواية وهو : أن التبصر عامل أساسي في الطبيعة الإنسانية. كما توضح الحالة الثانية دلالة على ذلك الموضوع : أي أن التبصر لا يمكن الحصول عليه إلا من خلال التجارب السلبية، وهو ليس ملكة معتمدة على الحظ أو الطبيعة، ولهذا السبب يسمح فيلدينغ للتبصر والكمال بأن يتصادما، وذلك من أجل التأكيد على الأهمية الحيوية للتجربة. وإمكانيتنا الثالثة تحقق الهدف التعليمي. ينبغي للقارئ أن يرى نفسه منعكسا في الشخوص، وبالتالي ينبغي أن يتوصل إلى فهم أحسن لذاته؛ إن مفهوم التبصر لا فائدة منه بدون أساس أخلاقي، لأنه حينئذ سوف لن يؤدي إلا إلى الخداع الماكر لشخص مثل بليفيل.

وما هذه سوى بعض إمكانيات الانتقاء ، لكن من خلال هذا المثال بالذات يمكننا أن نستنتج خلاصة عامة متعلقة بعملية بناء الاتساق . لقد سبق أن رأينا أن هناك مرحلتين متميزتين في هذه العملية : المرحلة الأولى هي تشكيل جشطالت أولي ومنفتح (انخداع آلوورذي من قَبل شخص كتارتوف) ؛ والمرحلة الثانية هي اختيار جشطالت من أجل إغلاق الجشطالت الأول . وترتبط هاتان العمليتان ارتباطا وثيقا ، وهما معا تشكلات نتيجة عملية بناء الاتساق . وهكذا فالجشطالت الأولي ينبثق من تفاعل الشخوص وتطور الحبكة ، ويتضح من مثالنا أن المكونين الأساسيين معا يعتمدان على تشكيل الجشطالت ، وليس النصُّ المطبوع هو الذي يقدمهما . إن جشطالت آلوورذي / بليفيل قد برز من تذكر القارئ للصور الجشطالتية الماضية ، وكذا من التعديل اللاحق للدلائل اللسانية الحالية ؛ إن كمال آلوورذي المعيَّن ، وتقوى بليفيل أيضا قد طرأ عليهما تحول في معادلة الجشطالت ـ وهكذا ، فحتى مستوى حبكة النص يتطور خلال تشكيل الجشطالت . لكن الحبكة ليست غاية في حد ذاتها ، بل إنها دائما تكون في خدمة معنى ما ، ذلك أن القصص لا تحكى من أجل ذاتها فقط بل من أجل توضيح شيء ما يتجاوزها . وبالتالي فإن الجشطالت الذي يمثل تطور الحبكة يظل غير منغلق بشكل تام . ولا يمكن أن يحدث

الانغلاقُ إلا عندما تستطيع **دلالةٌ** الحدث أن تُمثَّل من طرف جشطالت آخر . وهنا ، كما سبق أن رأينا ، توجد عدة إمكانيات مختلفة لا يمكن تحقيقها إلا بشكل انتقائي.

إذن هناك على مستوى الحبكة درجة عالية من الاجماع التذاوتي ، أما على مستوى الدلالة فيجب اتخاذ قرارات انتقائية ، وهي قرارات ذاتية ، ليس لكونها اعتباطية بل إنه لا يمكن إغلاق جشطالت ما إلا إذا تم انتقاء إمكانية واحدة وإقصاء البقية ، وسيعتمد الانتقاء على الاستعداد الفردي للقارئ وعلى تجربته ، لكن الاعتماد المتبادَل بين نمطي الصور الجشطالتية (مستوى الحبكة ، والدلالة) يبقى بنية صالحة بشكل تذاوتي. ولقد سبق أن وصف سارتر هذه العلاقة بين الانتقاء الذاتي والبنية التذاوتية كما يلي :

«كل شيء يبقى للقارئ أن يُنْجِزَهُ ، ومع ذلك فكل شيء قد أنجز سابقا ؛ لا يوجد العمل بالضبط إلا على مستوى قدرات (القارئ) ؛ وبينما هو يقرأ ويبدع فإنه يفهم أنه يستطيع دائما أن يذهب بعيدا في قراءته، وأنه يستطيع دائما أن يبدع بعمق أكثر ؛ ولهذا يبدو له العمل كموضوع لا ينضُب معينه ولا يمكن النفاذ إليه باعتباره موضوعا . وهذه الإنتاجية (مهما كانت صفتها والتي تُحوِّل نفسَها أمام أعيننا إلى موضوعية لا يُنْفَذُ إليها طبقا للذات التي تنتجها) هي شيء يمكن أن أقارنه بـ "الحدس العقلاني" الذي خص به كانط (Kant) العقل الإلهي» [23].

وهذا الإبداع الأكثر عمقا ، بموضوعيته الناتجة التي يتعذر النفاذ إليها ، يمكن أن يتضح من خلال تطورات مثالنا عن فيلدينغ ، حيث يتوسع جشطالت مستوى الحبكة إلى مجال من الدلالات المختلفة . وكل انتقاء فردي يحتفظ بميزة «الموضوعية التي لا يمكن النفاذ إليها» ، ما دام الجشطالت الناتج عن ذلك يبقى في المتناول بطريقة تذاوتية ، حتى وإن كان تحديدُه الاختزالي يُقصي الإمكانات الأخرى ، وبذلك يكشف عن طبيعة القارئ الذاتية غير القابلة للنفاذ .

ـ [الوهم كمظهر من مظاهر الجشطالت] :

وهذا يُوصلنا إلى مظهر مهم من مظاهر الجشطالت الذي يستغله النص

الأدبي من أجل بناء الترابطات في وعي القارئ . ويُغلق الجشطالت ذاته بقدر الدرجة التي يحُلُّ بها التوترات بين الدلائل الواجب تجميعها . ويصح هذا أيضا بالنسبة لمتتاليات الجشطالت الذي يَعتمد على مبدإ ***الاستمرار الجيد*** للإنسجام . وتحدُث معادلة الدلائل من خلال تعديلها المتبادل ، وهذا التعديل يَعتَمد بدوره على المدى الذي تتحقق به التوقعات ، لكن التوقعات يمكنها أن تؤدي إلى إنتاج الوهم ، بمعنى أن انتباهَنَا يكون منحصرا في التفاصيل التي نضفي عليها صبغة صلاحية تمثيلية شاملة . وغومبريخ على صواب عندما يقول : «كلما اقترحَتْ قراءةٌ منسجمة ذاتها... أصبح الوهم سائدًا» [24] . وليس بناء الاتساق نفسه عَمَليَّةً لتشكيل الوهم بل يحدث الاتساق من خلال تجميعات الصور الجشطالتية ، وهذه التجميعات تحتوي على اثار الوهم بالقدر الذي لا يكون انغلاقها خاصية من خاصيات النص نفسه بل مُمثِّلا فقط لمعنًى صوري ، لأن هذا الانغلاق يقوم على الانتقاء .

لقد أكد إكو (Eco) على أهمية الوهم بالنسبة لأفعال الفهم في وصفه لردود أفعال مشاهدي التلفزة تجاه الارسالات الحية . فلدينا هنا «نمط سردي ، مهما بدا منسجما ومتسقا ، فإنه دائما يستعمل متتالية أولية من الأحداث الطبيعية باعتبارها مادته الأصلية ، وهنا دائما ينحرف السرد فجأة عن مساره ، حتى ولو كان له خط متواصل من الحبكة ، وذلك فقط من أجل ملاحظة الأشياء غير الجوهرية» [25] وهكذا ففي إرسال حي ـ كما هو الحال في الاحتمال المقصود لبعض الأفلام الحديثة ـ يكون هناك «إحباط لغريزة القارئ "التخييلية" . »[26]

«إن مجرى الإرسال الحي يتم تحديده من طرف التوقعات والمتطلبات المعينة للجمهور ـ وهو جمهور، عندما يتطلب نقلا للأحداث ، يفكر في هذه الأحداث من منظور الرواية التقليدية ، ولا يتعرف على الحياة كواقع إلا إذا أزيلت عناصرها الاحتمالية ، وإذا بدت هذه العناصر وقد تم انتقاؤها وتوحيدها في حبكة ... إنه من الطبيعي أن الحياة ينبغي أن تشبه ***يوليسيز*** أكثر من أن تشبه الفرسان الثلاثة (The Three Musketeers)، ومع ذلك فإننا نميل إلى تصور الحياة من منظور ***الفرسان الثلاثة*** أكثر من تصورنا لها من منظور ***يوليسيز*** ـ أو بالأحرى ، لا يمكنني أن أتذكر الحياة وأن أحكم عليها إلا إذا تصورتها كرواية تقليدية»[27] .

وقد يواصل المرء هذا النقاش قائلا بأنه لا تكون لنا درجة من الحرية الضرورية إلا في الذاكرة ، إذا ما أردنا أن نقدم التعددية غير المنتظمة للحياة اليومية في الشكل المنسجم لجِشطالت متماسك ، وقد تكون هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكننا أن نحتفظ بها على معاني الحياة . وهكذا تَستخلصُ جشطالتاتُ الذاكرة المعنى من التباين الطبيعي للحياة وتَفرِضُ نظاما عليه . وإذا كان هذا صحيحا فإنه لا يمكن الآن اعتبار الرواية الواقعية التقليدية كمرآة تعكس الواقع، بل هي بالأحرى أنموذج لبنية الذاكرة ، لأن الواقع لا يمكن الاحتفاظ به كواقع إلا إذا كان مُمَثَّلا من خلال المعنى . ولهذا تقدم الرواية الحديثة الواقع كاحتمال وكشيء «خال من المعنى» ، وبفعل ذلك فإنها تبدي رد فعل تجاه عادات الإدراك المألوفة ، وذلك من خلال تحرير الواقع من بنية الذاكرة المشكِّلة للوهم . ومع ذلك ، فهذا الكشف بالذات عن الطريقة التقليدية لإدراك الواقع ، يجب أيضا أن يكون مُمثِّلا ، ولذلك فحتى تلك النصوص التي تقاوم تشكيل الوهم من أجل توجيه انتباهنا إلى أسباب هذه المقاومة ، لا تتجنب الحاجة إلى الوهم نفسه في تشكيل الاتساق (هذه الحاجة التي هي الشرط المسبق لضمان الفهم) .

إن عنصر الوهم في تشكيل الجِشطالت شرط حيوي من أجل فهم النص الأدبي «يهتم القارئ بالحصول على المعلومات الضرورية بأقل جهد ... ولذلك إذا ما بدأ المؤلف في زيادة عدد أنساق السَّنن وتعقيد بنيتها ، فإن القارئ سوف يميل إلى اختزال الجميع إلى ما يراه حدا أدنى مقبولا . والميل إلى تعقيد الشخوص هو ميل المؤلِّف ؛ وبنية التباين بين الأسود والأبيض هي بنية القارئ»[28] .

النص كحدث :

إن بناء الاتساق هو الأساس الضروري لكل أفعال الفهم ، وهذا الفهم بدوره يعتمد على عمليات الانتقاء . وتستغل النصوص الأدبية هذه البنية الأساسية بشكل يمكن أن تتم به معالجة خيال القارئ وإعادة توجيهه أيضا . والآن يجب علينا أن نلقي نظرة دقيقة حول طرق التأثير التي توجه القارئ . كتب وولتر بيتر مرة حول تجربة القراءة قائلا : «بالنسبة للقارئ الجدي تكون الكلمات أيضا جدية ؛ والكلمة

الزخرفية أو المجاز ، أي الشكل الإضافي أو اللون أو المرجع ، قلما تكتفي في الوقت المناسب بأن تغيب عن تفكير القارئ ، بل إنها لا بد أن تتلكأ بعض الوقت - قبل الغياب - مثيرةً وراءها « موجة دماغية » طويلة من التداعيات التي قد تكون غريبة جدا »[29] . وهكذا فإن بناء الاتساق يُخلِّف وراءه كل تلك العناصر التي لا يمكن إدماجها في جشطالت اللحظة . وحتى في الجدلية الخلفية والأرضية الأمامية لوجهة النظر الجوالة رأينا بأن تفاعل وترابط المنظورات النصية يؤديان حتما إلى انتقاءات لفائدة روابطَ محددة ، لأن هذه هي الطريقة الوحيدة التي يُمكِن أن تشكَّل بها الصور الجشطالتية . ولكن الانتقاء يتضمن آليا الإقصاء ، وذلك الشيء الذي يُقصى يبقى على الهوامش كمجال احتمالي من الروابط . والقارئ هو الذي يكشف عن شبكة العلاقات الممكنة ، كما أنه أيضا هو الذي يقوم بالانتقاء من تلك الشبكة. إن أحد العوامل التي تَشرط هذا الانتقاء هو أننا خلال القراءة نفكر بأفكار شخصٍ آخر. ومهما تكن هذه الأفكار ، فيجب أن تُمثَّل ، بدرجة أكثر أو أقل ، تجربة غير مألوفة تتضمن عناصر لا بد أن تكون في أي لحظة من اللحظات بعيدة المنال عنا بشكل جزئي . ولهذا السبب تميل انتقاءاتنا أولا إلى أن تكون موجَّهة من طرف تلك الأجزاء من التجربة التي لا تزال تبدو مألوفة . إنها ستؤثر على الجشطالت الذي نقوم بتشكيله ، ولذلك سننزع إلى التخلي عن عدد من الإمكانات الأخرى التي ساعدت قراراتُنا الانتقائيةُ على صياغتها ، ولكنها تركتها على الهوامش . غير أن هذه الإمكانات لا تختفي ، إنها مبدئيا تبقى دائما حاضرة ، تلقي ظلها على الجشطالت الذي كان قد نفاها .

إذن ، يمكن القول بأن الانتقاءات التي نقوم بها أثناء القراءة تُنتج فائضا من الإمكانات التي تبقى احتمالية باعتبارها تقابل ما هو حقيقي . وهذه الإمكانات تجسد ذلك الصنف من التجربة غير المألوفة التي تُرسَم ملامحُها دون أن يتم التركيز عليها ، وانطلاقا من الحضور الفعلي لهذه الامكانيات تنشأ «التداعيات الغريبة» التي تبدأ في التراكم ، وبالتالي في الهجوم على الصور الجشطالتية المشكَّلة ، وهذه بدورها تصبح مُقوِّضة ، وهكذا تُحدث إعادةَ توجيه لأفعالنا الإدراكية . ولهذا غالبا ما يكون لدى القراء الانطباع بأن الشخوص والأحداث قد عَرَفت تغييرا في الدلالة ؛ وهذا

يعني أننا نراها «في منظور آخر» . كما يعني هذا ، في الواقع ، أن اتجاه انتقائنا قد تغير ، لأن «التداعيات الغريبة» - أي تلك الإمكانات التي ظلت إلى ذلك الحين افتراضية - قد غيرت الآن صُوَرنا الجشطالتية السابقة إلى حد أن موقفنا بدأ يتحول .

وهذه العملية أيضا هي التي تكون قابلة لأن تُعالَج من طرف الاستراتيجيات النصية . ويمكن أن تصاغ هذه الاستراتيجيات بطريقة سيختفي معها مجالُ الإمكانات الاحتمالية خلال عملية معالجة النص ، وحتما تنشأ هذه الإمكانات من كل قرار انتقائي على حدة . وفي مثل هذه الحالات يتخذ النص طابعا ديداكتيكيا . لكن إذا كانت الاستراتيجيات منظَّمةً بشكل تزيد فيه من الضغط الذي تمارسه «التداعيات الغريبة» - بمعنى أن معادلة العلامات الممثَّلة في جشطالت ما لم تعد تتطابق مع القصد الظاهر - فعندئذ يكون لدينا نص تصبح فيه التضمينات الأصلية للدلائل نفسها ، موضوعات للاهتمام النقدي . وهذا ما يحدث عادة فيما يخص النصوص الأدبية التي تكون فيها الصور الجشطالتية مُشكِّلة ، حيث تحمل في طياتها بذور تغييرها أو حتى تحطُّمها . وهذه العملية لها تأثير حيوي على دور القارئ . إننا فعلا نشارك في النص من خلال تشكيل الجشطالت ، وهذا يعني أننا نقع في شرك الشيء ذاته الذي نكون بصدد إنتاجه . ولهذا غالبا ما يكون لدينا انطباع ونحن نقرأ ، بأننا نعيش حياة أخرى . وحسب رأي هنري جيمس يعتبر حالة «الوهم بأننا عشنا حياة أخرى»[30] صفة مميزة ، أكثر إثارة للانتباه في النثر السردي . إنه وهم ، لأن اندماجنا يجعلنا نتجاوز ذواتنا. «فالحدث الذي نشارك فيه لا يكون قابلا للمعرفة بمعزل عن معرفتنا المتعلقة بمشاركتنا فيه»[31] . وينتهي غومبريخ إلى خلاصة مماثلة فيما يتصل بالتجارب التي أجريت في سيكولوجيا الجشطالت (Gestalt Psychology) حيث يقول : «... ورغم أننا قد نكون واعين ثقافيا بكون أن أي تجربة معطاة **يجب** أن تكون وهما ، فإننا لا نستطيع ، بمعنى دقيق ، أن نرى أنفسنا ونحن نعيش وهما »[32] . ويُبْرِزُ هذا التشابك صفة أخرى من صفات الوهم مختلفة عن الصفة التي أخذناها بعين الاعتبار في مناقشاتنا لبناء الاتساق . في تلك المناقشة كان العنصر الوهمي هو أن الصور الجشطالتية مثِّلت كلِّيات اختُزلت فيها الروابط الممكنة بين الدلائل بما فيه الكفاية ، من أجل أن يكون الجشطالت منغلقا . ويعني الوهم هنا

اسقاطاتنا الخاصة التي هي مساهمتنا في الصور الجشطالتية التي ننتجها والتي نتورط فيها . ومع ذلك ، فإن هذا التورط لا يكون أبدا تورطا تاما ، لأن الصور الجشطالتية تبقى على الأقل بشكل احتمالي عرضة لهجوم تلك الإمكانات التي أقصيت من طرفها ، ومع ذلك تجرُّها وراءها. وبالفعل فإن الإعاقة الخفية لعملية اندماج القارئ تنتج شكلا معينا من التوتر يجعله - إذا صح القول - معلقا بين التورط التام والانفصال الكامن ، والنتيجة هي قيام جدلية - يحدثها القارئ نفسه ، بين تشكيل الوهم وتحطيمه . فالجدلية لا تثير عمليات توازنية إلا إذا لم يغب الجِشطالت عن النظر مباشرة ، ذلك الجِشطالت الذي تم تقويضه من لدن «التداعيات الغريبة» . وتستمر هذه الجدلية في ممارسة تأثيرات لاحقة ، وهذه التأثيرات ضرورية إذا كان ينبغي لـ «التداعيات الغريبة» أن تبلغ أهدافها . ولا يمكن حل «الصراع» إلا بواسطة ظهور بعد ثالث ، هذا البعد الذي يبرز إلى الوجود من خلال تأرجح القارئ المستمر ، بين الاندماج والملاحظة . وبهذه الطريقة يختبر القارئ النص كحدث حي . ويربط الحدث كلَّ الخيوط المتعارضة للصور الجشطالتية مع بعضها البعض ، ويأخذ انفتاحَه الجوهري من خلال جعْل تلك الإمكانات ظاهرة ، هذه الإمكانات التي كانت قد أُقصيت من طرف عملية الانتقاء والتي تمارس الآن تأثيرها على هذه الصور الجشطالتية المنغلقة . إن اختبارنا للنص باعتباره حدثا هو تعالق جوهري في النص، وينشأ هذا الاختبار من الطريقة التي تُعطَّل بها الاستراتيجياتُ بناء الاتساق ، وبالتالي فمن خلال فتح المجال الكامن وكذا تفاعل الصور الجشطالتية ، فإن الاختبار يُمَكِّن القارئ من الإقامة في العالم الحي الذي هو النصُّ نفسه وقد حوله القارئ إلى ذلك العالم .

لقد سبق أن وصف "ب.ريتشي" هذه العمليات المُوازِنة بالإحالة إلى طبيعة التوقعات ؛ فمنذ البداية بالضبط ، يثير كل نص توقعات خاصة ، ثم يباشر في تغييرها ، أو أحيانا يحققها حينما نكون قد توقفنا سلفا عن تصور هذا التحقق ، بمعنى أنها قد غابت عن رؤيتنا تماما . «إضافة إلى ذلك ، إذا قلنا فقط أن "توقعاتنا قد تم إرضاؤها" فهذا يعني أننا وقعنا في غموض خطير . وفي الوهلة الأولى يبدو أن مثل هذا التصريح ينكر مسألة بديهية ، وهي أن كثيرا من متعنا مستمدٌ من

المفاجآت ، ومن كون توقعاتنا قد تمت خيانتها . وحل هذه المفارقة يكمن في إيجاد أرضية ما لأجل التمييز بين "المفاجأة" و"الإحباط" . وعلى وجه التقريب ، يمكن للتمييز أن يتم من خلال التأثيرات التي يمارسها علينا هاذان النوعان من التجربة . إن الاحباط يوقف أو يلجم النشاط ، كما يستلزم توجُّها جديدا لنشاطنا ، إذا ما أردنا تفادي الوقوع في المأزق . وبالتالي ، فإننا نتخلى عن الموضوع المُحبِط ونعود إلى النشاط الإندفاعي الأهوج . ومن ناحية أخرى ، فإن المفاجأة فقط تُسبِّب توقفا مؤقتا للمرحلة الاستكشافية من التجربة وأيضا لجوءا إلى التأمل والتفحص الدقيقين . وفي المرحلة الأخيرة يُنظر إلى العناصر المفاجئة في علاقتها مع ما سبق ، بما في ذلك التراكم الكامل للتجربة . وهكذا فالاستمتاع بهذه القيم يكون مركزا غاية التركيز . وأخيرا ، يبدو أنه يجب أن تكون هناك دائما درجة ما من الجدة أو المفاجأة في كل هذه القيم إذا كان هناك تحديد تدريجي لاتجاه الفعل برمته ... وكل تجربة جمالية تميل إلى إظهار تفاعل متواصل بين العملية "الاستنتاجية" والعملية الاستقرائية »[33] .

وتبعا لهذا فإن معنى النص لا يكمن في التوقعات أو المفاجآت أو خيبات الأمل أو الإحباطات التي نعيشها خلال عملية تشكيل الصورة الجشطالتية . إن هذه ببساطة هي ردود الأفعال التي تَحدُث عندما تضطرب الصور الجشطالتية . ومع ذلك، فما يعنيه هذا حقا هو أننا حينما نقرأ نتفاعل مع ما أنتجناه نحن بأنفسنا ، وأن صيغة رد الفعل هذه هي ما يُمكِّننا فعلا من اختبار النص باعتباره حدثا فعليا . نحن لا نستوعب النص كموضوع تجريبي ؛ كما أننا لا نفهمه كحقيقة مؤكَّدة ؛ إن حضوره في ذهننا مدين لردود أفعالنا الخاصة ، وأن هذه الردود هي التي تجعلنا ننشِّط معنى النص باعتباره حقيقة .

ـ الاندماج كشرط للتجربة :

إن الترابط الحدثي للنص ينشأ عن عملية تشكيل الجشطالت ، هذه العملية التي يَكُون فيها الجشطالت الفردي وحدة وانتقالا في الآن ذاته . ومن بين العناصر الأساسية لهذه العملية هو أن كل جشطالت يحمل معه تلك الإمكانات التي سبق أن

أقصاها ، ولكن يمكنها هي أيضا أن تُبطِل دوره في النهاية . وهذا هو النهج الذي يستغل به النص الأدبي طريقة بناء الاتساق ، وهي طريقة تشكِّل أساس كل فهم . لكن بما أن الإمكانيات المقصاة تصبح بارزة أكثر فأكثر ، فإنها يمكنها أيضا أن تقترب أكثر فأكثر من اتخاذ وضع خيارات بدل اتخاذ وضع تأثيرات ثانوية . ونسمي هذه الخيارات في اللغة اليومية : التباسات ، ونقصد بها ليس فقط الاضطراب بل أيضا عرقلة عملية بناء الاتساق . وتكون هذه العرقلة ملحوظة بشكل خاص عندما يكون الالتباس ناتجا عن تشكيلنا الخاص للجِشطالت ، وهو بالتالي لا يكون نتيجة للنص المكتوب فحسب بل أيضا نتيجة لنشاطنا نحن . إن الالتباسات النصية البديهية تشبه لغزا ينبغي لنا حله بأنفسنا ؛ ومع ذلك ، فإن الالتباسات الناشئة عن تشكيلنا الخاص للجشطالت ، تحثنا على محاولة أن نوازن بشكل أكثر تركيزا ، بين المتناقضات التي سبق أن أنتجناها . فكما أن الاضطراب المتبادل للصور الجشطالتية يُحدث تماما بعدا للحدث الذي يندمج فيه بناء الوهم وتحطيمه ، فإننا نكون هنا أيضا في حاجة إلى الاندماج ، ولكن ما هو تأثير هذا الصراع المركَّز للتوازن ؟

يمكن أن نقدم أحسن جواب على هذا السؤال من خلال مثال واضح نسبيا من رواية ***يوليسيز*** لجويس . هناك مقطع يحث القارئ على المقارنة بين «سيجار» بْلُومْ ورمح يوليسيز . يثار الرمح في النص كجزء معين من ذخيرة هوميروس ، لكنه يُعادَل بالسيجار وكأنهما شيآن من نفس النوع ، وكوننا بالذات نقيم معادلة بينهما يجعلنا واعين بالاختلافات الموجودة بينهما ، وبالتالي يجعلنا نتساءل لماذا كان عليهما أن يكونا مرتبطين معا ؟ وقد يكون جوابنا هو أن هذه المعادلة ساخرة ، فعلى الأقل هكذا تم تأويل المقطع من قِبَل كثير من نقاد جويس المشهورين[34] . إذن يمكن أن تكون السخرية هي الجشطالت الذي يتعرف من خلاله القارئ على الربط بين الدلائل . لكن ما الذي يستقبل بالضبط هذه المعاملة الساخرة ؟ هل هو رمح يوليسيز أم سيجار بلوم ؟ إن انعدام الوضوح يشكل مسبقا تهديدا بالنسبة لجشطالت السخرية. وحتى لو أن السخرية بدت فعلا وقد أضفت على المعادلة الاتساقَ الضروري ، فإن هذه السخرية ستكون ذات طبيعة غريبة . وعلى أي حال، فإن السخرية عادة ما تقودنا

إلى الخلاصة التي تفيد أن المعنى هو بالضبط عكسَ ما هو مصاغ في النص، لكن مثل هذا القصد غير واضح هنا . وفي أحسن الأحوال ، يمكن القول إن النص المصاغ يعني هنا شيئا لم تتم صياغته من قبل ، لكن ربما قد يعني أيضا شيئا يكمن وراء السخرية «المصاغة» ، رغم أن هذه السخرية يمكن أن تكون ، إذا صح القول ، مَعْبَراً نحو مثل هذا التأويل . ومهما تكن دلالة المعادلة ، فإنه من الواضح أن الاتساق الحيوي بالنسبة للفهم سيحمل في طياته تعارضا ما . وسوف يكون هذا أكثر من مجرد إمكانيةُ مُقصاة أو غير منتقاة ، لأنه في هذه الحالة سوف لن يكون للتعارض تأثير بالتشويش على جشطالت مُشكَّل ولكن أيضا سيكون له تأثير إبراز عدم ملائمة هذا الجشطالت . وبدل تعديله أو تعويضه ، يصبح الجشطالت نفسه موضوع فحص دقيق ، لأنه يبدو بدون تحفيز ضروري لإيجاد معادل للدلائل .

وهذا بالطبع لا يعني أن تشكيل مثل هذه الصور الجشطالتية غير الملائمة هو شيء تافه ، فعلى العكس من ذلك ، فإن عدم ملاءمتها بالذات سيحث القارئ على البحث عن جشطالت آخر من أجل تمثيل الربط بين الدلائل ، وبالفعل يمكنه أن يفعل ذلك تماما لأنه كان غير قادر على التشبث بالجشطالت الأصلي الأكثر وضوحا . ومرة أخرى يمكننا أن نوضح هذا بالإحالة إلى مثال جويس . لقد حاول قراء عديدون تلطيف تناقض سخرية الجشطالت معتبرين رمز القضيب بمثابة العلاقة بين العلامتين. وفيما يخص الرمح فإن المعادلة تبدو ملائمة ، سواء تعلق الأمر بالتقاليد أو بالكرامة الاسطورية ؛ ولكن يجب أيضا أن ندمج السيجار في إطار هذا الجشطالت. ومع ذلك ، فإن السيجار يذهب بالخيال إلي مستويات مختلفة ومتعددة حيث أنه لا يحطم الأنموذج الأسطوري فقط بل أيضا يفجر الجشطالت . والآن يجزئ الاتساق المظهري نفسه إلى تداعيات مختلفة من تداعيات خيال القارئ الفردي . ولكن حينما يُفرِط القارئ في هذه التداعيات ؛ فإنه يصبح خاضعا أكثر فأكثر لتأثير جشطالت السخرية المُبعَد ، وهنا الجشطالت يعود الآن ليقلل من شأن كل ما ينتجه الخيال المشكِّل للجشطالت . وفي مثل هذه الحالات ، تُستعمل العملية الحيوية لبناء الاتساق لكي تجعل القارئ ذاته ينتج التعارضات ، وفي الوقت الذي يصبح فيه واعيا بالتعارضات وبالعمليات التي أنتجتها ، فإنه أيضا يصبح متورطا في النص

أكثر فأكثر .

ومثل هذه العمليات تتردد بالتأكيد في الأدب الحديث أكثر مما تتردد في الأدب القديم . ومع ذلك ، فعبر تاريخ النثر السردي قد تم بناء بعض الأدوات الأدبية داخل بنية العمل ، بهدف إثارة إنتاج التعارضات . إننا ابتداء من سرفانتيس إلى فليدينغ نجد تقليد اشتغال القصة المدسوسة كنقيض للحدث الرئيسي ، وهكذا تشكّلُ الصور الجشطالتية من خلال تفاعل خفي بين الحبكة ، والحبكة الثانوية . وهذا يُسلّط الضوء على الإمكانيات التي تُنتِج بدورها معنى صوريا . في القرن التاسع عشر ، كان السارد التقليدي في غالب الأحيان يقوم بدور ***السارد الذي لا يمكن الاعتماد عليه*** ، فهو يناقش أحكام المؤلف الضمني[35] إما بطريقة صريحة أو غير صريحة . لقد قدمت رواية ***لورد جيم*** (1900) لكونراد منظورات نصية متباينة تقاوم الاندماج، وتبعا لذلك تُنقص من قيمة أصالتها الفردية الخاصة . ثم بعد ذلك جزّأ جويس المنظورات النصية ومزجها بشكل يمنع القارئ تماما من الحصول على زاوية نظر واحدة مُعتمَدٍ عليها . وأخيرا ، أبدع بيكيت بنية جملية يكون فيها كل تصريح متبوعا بنفي ، وهذا نفسه يكون تصريحا يولد حالات نفيٍ أخرى في مسار لانهائي يقود القارى إلى البحث عن الحل الذي يصبح محيِّرا أكثر فأكثر .

إن القاسم المشترك بين كل تقنيات القَلبِ هذه هو أن المفارقات التي يُنتجها القارئ هي التي تجعله يناقش صوره الجشطالتية الخاصة . إنه يحاول الموازنة بين هذه المتعارضات ، لكن الجشطالت المقصود الذي كان نقطة انطلاق هذه العملية ، يبقى كتحد ينبغي للاندماج الذي تم اختباره حديثا أن يُثبت ذاته في وجهه. وكل هذه العمليات تحدث في خيال القارئ ، ولذا لايمكنه أن ينجو منها ، وهذا الاندماج أو التورط ، هو الذي يضعنا في «حضورية» النص وأيضا هو الذي يجعل النص حضورا بالنسبة لنا . «وطالما أن هناك تورطا ، فهناك أيضا حضور»[36] .

ويستلزم هذا التورط عدة تأثيرات في نفس الوقت . إننا حينما نتورط في النص لا نعرف في البداية ما يحدث لنا . ولهذا غالبا ما نشعر بالحاجة إلى التحدث عن الكتب التي قرأناها ، ليس من أجل التوصل إلى إقامة مسافة ما بيننا وبينها بل

بالأحرى من أجل اكتشاف ذلك الشيء بالضبط الذي تورطنا فيه . وحتى نقّادُ الأدب غالبا ما لا يسعون إلا إلى ترجمة تورطهم إلى لغة مرجعية . وبما أن حضورنا في النص يعتمد على هذا الاندماج ، فإنه يمثل ترابطا (correlative) من ترابطات النص في الذهن ، وهذا الترابط مُكمِّل ضروري لترابط الحدث . إلا أننا عندما نكون حاضرين في حدث معين ، فلابد أن يحدث لنا شيء ما . وكلما كان النص «حاضرا» بالنسبة لنا كلما غابت ذواتنا المألوفة في «الماضي» ، على الأقل بالنسبة لمدة القراءة . ويحيل النص الأدبي آراءنا السائدة الخاصة إلى الماضي الذي يصبح بنفسه تجربة حاضرة ، ذلك أن ما يحدث الآن أو ما قد يحدث لا يكون ممكنا إلا بقدر ما تشكّل مواقفُنا الخاصة حاضرنا .

والآن فإن التجارب لا تنشأ فقط من خلال التعرف على ما هو مألوف . و«صحيح أننا لا ينبغي لنا أن نتحدث عن أي شيء إذا ما اقتصرنا في ذلك على تلك التجارب التي نتطابق معها »[37] . تنشأ التجارب فقط عندما يتم تجاوز المألوف أو تقويضه ؛ إنها تنبثق من تغيير أو تحريف ذلك الشيء الذي كان ملكا لنا سابقا . كتب برنارد شو مرة قائلا: «كونُك قد تعلمتَ شيئا يعني منذ الوهلة الأولى وكأنك قد فقدت شيئا »[38]. والقراءة لها نفس بنية التجربة ، إلى حد أن تورطنا يكون له تأثير دفع معاييرنا التوجيهية المختلفة إلى الماضي ، وبالتالي يعلق صلاحيتها بالنسبة للحاضر الجديد . ومع ذلك ، فإن هذا لا يعني أن هذه المعايير ، أو ما يمكن اعتباره خبراتنا السابقة ، تختفي تماما . ويظل ماضينا ، على العكس من ذلك ، هو تجربتنا ، ولكن الذي يحدث الآن هو أن هذا الماضي يبدأ في التفاعل مع الحضور غيرَ مألوفٍ حتى الآن للنص . ويبقى حضور النص غير المألوف ، مادامت تجاربنا السابقة هي بالتحديد نفس ما كانت عليه قبل بدئنا للقراءة . ولكن أثناء القراءة ستتغير هذه التجارب أيضا ، لأن اكتساب التجربة ليس مسألة إركام ، إنها مسألة إعادة بناء ما اكتسبناه سابقا . ويمكن أن نلاحظ هذا حتى على المستوى العادي ؛ حيث نقول ، مثلا ، إننا استفدنا من تجربة ما عندما نعني أننا قد فقدنا وهما ما .

إذن ، من خلال تجربتنا للنص يحدث شيء ما لمخزوننا الخاص من التجارب. وهذا المخزون لا يمكنه أن يظل سليما ، لأن حضورنا في النص لا ينشأ

فقط من خلال تعرفنا على ما كنا نعرفه سابقا . وبالطبع ، فالنص فعلا يحتوي على كمية وافرة من المواد المألوفة ، إلا أن هذه غالبا ما تُستخدم ليس كإثبات للتجربة الجديدة بل كأساس تصاغ منه هذه التجربة . فالمألوف لا يكون مألوفا إلا بصفة مؤقتة ، ولا بد أن تتغير دلالته أثناء قراءتنا . وكلما ترددت هذه «اللحظات» أكثر ، كلما كان التفاعل بين النص الحاضر وتجربتنا الماضية أوضح . فما هي طبيعة هذا التفاعل ؟ «إن نقطة التقاء الجديد والقديم ليست مجرد تركيب للقوى ، بل هي إعادة خلق . حيث تأخذ النزوة الحاضرة شكلا وصلابة في الوقت الذي يتم فيه إحياء المواد القديمة و«المخزونة» أي إعطاؤها حياة وروحا جديدين من خلال لقائها مع وضعية جديدة» [39] . إن وصف ديوي ، له دلالة بالنسبة لأهدافنا من ناحيتين : أولا ، باعتباره تفسيرا للتفاعل نفسه ، وثانيا باعتباره يبين التأثيرات الحقيقية لهذا التفاعل . تنشأ التجربة الجديدة من إعادة بناء التجربة التي اختزناها سابقا ، وإعادة البناء هذه هي التي تعطي للتجربة الجديدة شكلها . لكن ما يحدث حقيقة خلال هذه العملية لا يمكن تجربته من جديد إلا عندما تكون المشاعر والمواقف والقيم الماضية قد أثيرت سابقا ، ثم بعد ذلك يتم إدماجها في التجربة الجديدة . يتحكم القديم في شكل الجديد ، والجديد يعيد بناء القديم بطريقة انتقائية . إن تلقي القارئ للنص لا يقوم على التعرف على التجربتين المختلفتين (القديم مقابل الجديد) ، بل يقوم على التفاعل بينهما .

إن هذه العلاقة المتبادلة تنطبق على بنية التجربة بصفة عامة ، لكنها لا تُظهِر في حد ذاتها أيَّ خصائص جمالية . يحاول ديوي إبراز العنصر الجمالي للبنية من خلال موقفين مختلفين : «فالموقف الذي يميز التجربة باعتبارها تجربة جمالية هو تحويلٌ للمقاومة والتوترات ، وتحويل للإثارات التي هي في حد ذاتها اغراءات نحو الانحراف ، تحويلُ كل ذلك إلى حركة تتجه نحو نهاية شاملة ومُنجزة ... ويكون موضوع ما جماليا بطريقة غريبة ومهيمنة ، مُقدِّما استمتاعا يخص الادراك الجمالي عندما تُرفَع العوامل (التي تحدد كل ما يمكن تسميته بتجربة ما) فوق عتبة الإدراك وتصبح بارزة لأجل ذاتها» [40] .

تتطابق الوجهة الأولى مع آراء الشكلانيين الروس الذين اعتبروا تمديد

الإدراك كمعيار أساسي للتجربة الجمالية . ووجهة ديوي الأخرى هي أن التجربة الجمالية تختلف عن التجربة العادية لأن العوامل المتفاعلة تيْمة في حدّ ذاتها . وبعبارات أخرى ، فإن التجربة الجمالية تجعلنا واعين باكتساب الخبرة ، ويرافقها إدراك عميق ومستمر بالظروف التي تُنشئ هذه الخبرة . وهذا يضفي على التجربة الجمالية طابع السّمو ، وبينما تؤدي بنية التجربة اليومية إلى فعل نفعي فإن بنية التجربة الجمالية تُستْخدَم لإظهار طرق اشتغال هذه العملية . ولا تكمن كلية التجربة الجمالية في التجربة الجديدة التي تنشأ من التفاعل بقدر ما تكمن في التبصر الذي حصلنا عليه من خلال تَشكُّل مثل هذه الكلية . ويرى ديوي أن هذا صحيح لكونه راجع إلى طبيعة الفن اللانفعية .

والآن يمكن تطوير ملاحظات ديوي طبقا لمنظور مختلف . ففهم عمل أدبي ما ينشأ من خلال التفاعل بين حضور القارئ في النص وتجاربه المعتادة التي هي الآن توجيه ماض . وباعتباره كذلك ، ليس الفهم عملية قبول سلبية ، بل هو تجاوب منتج . ورد الفعل هذا يسمو عموما فوق نطاق التوجُّه السابق للقارئ ، ولذلك فالسؤال الذي يطرح هو ما الذي يراقب رد فعله في حقيقة الأمر ؟ لا يمكن أن يكون ذلك المراقبُ أيَّ سنن سائد، كما لا يمكن أن يكون هو تجربة القارئ الماضية ، لأنهما معا متجاوِزان من طرف التجربة الجمالية . وعند هذه النقطة تتخذ التعارضات التي يُنتجها القارئ خلال عملية تشكيل الجشطالت دلالتها الحقيقية . ويكون تأثير هذه المفارقات هو تمكين القارئ من أن يصبح واعيا بالفعل بعدم ملائمة الصور الجشطالتية التي سبق أن أنتجها ، وذلك من أجل تحرير نفسه من مشاركته الخاصة في النص ، لكي يرى نفسه موجَّها من الخارج . إن قدرة المرء على ملاحظة نفسه خلال عملية المشاركة ، خاصية جوهرية من خصائص التجربة الجمالية ؛ يجد الملاحظ نفسه في وضعية غريبة بين نقطتين : فهو مندمج ثم إنه يرى نفسه كذلك وهو يندمج . ومع ذلك ، فإن هذه الوضعية ليست غير نفعية تماما ، ذلك أنها لا يمكنها أن تحدث إلا عندما يتم تجاوز أو إبطال عمل السّنن الموجودة .وإعادة بناء التجارب المخزونة الناتجة عن ذلك تجعل القارئ واعيا ، ليس فقط بالتجربة بل أيضا بالوسائل التي تتطور بها . إن الملاحظة المراقبة لذلك الشيء الذي يثيره النص

هي وحدها التي تمكن القارئ من تشكيل مرجع لذلك الشيء الذي يعيد هو نفسه بناءه . وهناك بالضبط تكمن الأهمية العملية للتجربة الجمالية : إنها تحث هذه الملاحظة التي تُعَوِّض السِّنن ، هي السِّنن التي لولا ذلك التعريض لأصبح محتملا أن تكون أساسية بالنسبة لنجاح التواصل .

هوامش القسم الثاني

1 ـ انظر Manfred Naumann et al. Gesellschaft - literatur - theoretischer Sicht leson.Literaturrezeption in (Berlin and Weimar, 1973), p. 35.

2 ـ Laurence Sterne, Tristram Shandy II, 11 (Everyman's Library ; London, 1956), P. 79.

3 ـ J.P.Sartre Was ist literatur ? (rde 65) transl. by Hans Georg Brenner (Hamburg, 1958), P.35.

4 ـ Ibid ..... P. 27 F.

5 ـ انظـــر I.M.Shelesinger, Sentence Structure and the Reading Process (The Hague, 1968), P.P. 27 FF. فالـــتشابهه بل التطابق بين "المدى البصري ـ الصوتي" ومدى الذاكرة ذات المدى القصير قد تم تـوضيحه من خلال التجارب النفسية اللسانية مـن طـرف Frank Smith, Understanding Reading. A Psycholinguistic Analysis of Reading and Learning to Read (New York, 1971), PP.196 - 200. ويحتـوي كتـابه أيضا على ملاحظات هامة حول الدور الذي يلعبه المدى البصري الصوتي في "التعرف على المعنى".

6 ـ Ronald Schlesinger, Sentence Structure, P: 42, وانظر أيضا Wardhaugh, Reading : A Linguistic Perspective (New York,1969), P: 54.

7 ـ Roman Ingarden, The Cognition of the literary Work of Art, transl, by Ruth Ann Crowley and Kenneth R, Olson (Evanston, 1973), P: 31.

8 ـ Edmund Husserl, Zur Phänomenologie des inneren ZeitbewuBtseins, Gesammelte Werke X (The Hague, 1966) p: 52.

9 ـ Ingarden, Cognition , P: 34.

10 ـ ومـن أجـل وصف أدق لهذه الوظيفة انظـر : C.F. Graumann, Motivation, Einflührung in die Psychologie I (Berne and Stuttgart, ^{2}1971), P: 118.

11 ـ من أجل تفاصيل أكثر، وكذلك من أجل مقدمات منطقية تشكل أساس المناقشة التالية انظر كتابي: The Implied Reader Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett (Baltimore and London, ^{2}1975), PP: 108 FF.

12 ـ ويستعـمل سميـث في كتـابه هـذا Smith, Understanding Reading. PP: 185 FF, التجارب النفسية اللسانية ليظهر المدى الذي ينبغي فيـه اكتشاف وإقرار الفوارق والتعارضات في عملية القراءة ذاتها .

13. Michel Butor, Répertoire II transl by : H. Scheffel (Munich, 1965), p: 98

14. Smith, Understanding Reading. P.113.

15. E.H. Gombrich, Art and Illusion (London, ^{2}1962), P: 204 .

16. Abraham A. Moles, Informations-theorie und ästhestische Wahrnehmung, transl. by. H. Rouge et al (Cologne, 1971), P: 59.

17. Smith, Understanding Reading. P: 185

18. انظر : Moles, Informations-theorie. PP: 140 FF.

19. انظر : Part II. Chap. 3, PP: 65-67 .

20. Henry Fielding, Tom Jones I, 2 (Everyman's library; London, 1962), P: 3.

21. Ibid. ..... I. 10, P: 26.

22. انظر: Aron Gurwitsh, The Field Consciousness (Pittsburgh, ^{2}1964) , PP 175 FF; وهو يطور هذا المفهوم في اتفاق مع مفهوم هوسيرل لمعنى الإدراك .

23. Pierre Bourdieu, Zur Sozioligie وانظر أيضا Sartre, Was ist litteratur? P: 29 der symbolishen Formen (stw 107) transl by Wolfgang Fietkan (Frankfort, 1974), PP: 165 - 169.

24. Gombrich, Art and Illusion. P: 278.

25. Umberto Eco, Das Offene Kunstwerk, transl by G. Memmert (Frankfort, 1973), P: 202.

26. Ibid ..... P: 203

27. Ibid ..... P: 206

28. Ju.M.Lotman, Die Struktur literarischer texte (UTB 103) transl. by Rolf - Deitrich Keil (Munich, 1972), PP: 418 F.

29. Walter Pater, Appreciations (London,1920), P: 18.

30. Henry James Theory of Fiction, James E. Miller Jr. ed (Lincoln, Nebraska ,1972), P: 93 والنص المستشهد به بالتحديد هو كما يلي : «إن نجاح عمل فني ... يمكن قياسه بالدرجة التي ينتج بها وهما ما ، ذلك الوهم يجعلنا نظن أننا قد عشنا تحريرا خارقا للتجربة في الوقت الذي قد عشنا فيه حياة أخرى» وهذا القول عبّر عنه جيمس سنة 1883 .

31. Stanley Cavell, The World Viewed (New York, 1971), P: 128.

32. Gombrich, Art and Illusion, P:5

33. Benbow Ritchie, The Formal Structure of The Aesthetic Object. in The Problems of Aesthetics, Eliseo Vivas and Murray Krieger, eds (New York,1965), PP: 230 F.

34. Richard Ellmann, Ulysses the Divine Nobody, in Twelve Original Essays on Great English Novels, Charles Shapiro, ed (Detroit, 1960), P: 247. ويسمى إلمان هذا التلميح «بالبطولة الساخرة» .

35. انظر : Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago, [4]1963), PP. 211 FF, 339 FF.

36. Wilheln Schapp, in Geschichten Verstrickt (Hamburg, 1953), P; 143.

37. Maurice Merleau-Ponty, Phenomenology of Perception, transl, by Colin Smith, New York, 1962), P: 337.

38. G.B. Shaw Major Barbara (London, 1964), P: 316.

39. John Dewey, Art as Experience (New York, [12]1958), P: 60.

40. Ibid. ..... PP: 56 F. وانظر أيضا Eliseo Vivas, Creation and Discovery, (Chicago 1955) P: 146 ويصف هذا المؤلف التجربة الجمالية كما يلي : «وعلى أساس هذا الاحتمال يمكن أن أقترح تعريف التجربة الجمالية من خلال مفهوم الانتباه ، وإيجابيات مثل هذا التعريف متعددة . والصعوبة الوحيدة التي يعرضها هذا التعريف هي المهمة السهلة جدا لتمييز الانتباه الجمالي عن الانتباه الذي يندمج في صيغ أخرى من التجربة . وفيما يلي تعبير موجز عن مثل هذا التعريف : إن تجربة جمالية ما ، هي تجربة لانتباه مستغرق تشتمل على الإدراك المكتفي بنفسه للمعاني والقيم المحايثة لموضوع ما في مباشريته التمثيلية التامة .

القسم الثالث

اللاتماثل بين النص والقارئ

- شروط التفاعل
- مفهوم اللاتحديد عند إنكاردن

اللاتماثل بين النص والقارئ

ـ شروط التفاعل

لقد ركزنا خصوصا في مناقشتنا حتى الآن على شريكي عملية التواصل ، وهما النص والقارئ . وحان الوقت لإلقاء نظرة دقيقة على الشروط التي تُحدث هذا التواصل وتتحكم فيه . إن القراءة نشاط موجَّه من طرف النص ، وهذا النص يجب أن يعالجه القارئ ليتأثر بدوره بما سبق أن عالجه . وإنه لمن الصعب وصفُ هذا التفاعل، وليس ذلك البتة ، لأن الناقد الأدبي لايتوفر إلا على الشيء القليل جدا مما يؤسِّس عليه حجته من ناحية الخطوط الموجِّهة . وبالطبع فإن الشريكين يمكن تحليلهما بسهولة أكثر من تحليل الحدث الذي يحصل بينهما . ومع ذلك فهناك شروط يمكن إدراكها ، وهي التي تتحكم في التفاعل بصفة عامة . وبالتأكيد ستنطبق بعض هذه الشروط على العلاقة الخاصة بين القارئ والنص . ويمكن أن تصبح الاختلافات والتشابهات واضحة إذا نحن فحصنا نماذج التفاعل التي انبثقت من علم النفس الاجتماعي ومن البحث التحليلي النفسي منتقلة إلى بنيات التواصل.

ـ [نظرية التفاعل في علم النفس الاجتماعي] :

إن نظرية التفاعل كما يقدمها إدوارد إ. جونز وهارولد ب. جرار في "أسس علم النفس الاجتماعي" ، تبدأ بتصنيف النماذج المختلفة للاحتمال التي يمكن أن توجد في كل التفاعلات الانسانية أو تنشأ عنها . ولاحاجة لأن نشغل أنفسنا بتفاصيل هذه النماذج (أي شبه الاحتمال اللاّمتناسق والتفاعلي المتبادل) ؛ فالمهم بالنسبة لنا هو كون اللاّمتوقع عُنصرا تكوينيا ومميِّزا في نفس الآن ضمن عملية التفاعل هذه .

1 ـ يكون شبه الاحتمال عندما يَعرفُ كلا الشريكان «المخطط السلوكي» لبعضهما البعض معرفة جيدة ، حيث يمكن التنبؤ بالأجوبة وبنتائجها بدقة ، وفي هذه الحالة يشبه سلوك الشريكين مشهدا تم تحضيره جيدا ، فمن خلال مثل هذه الطقوسية يختفي الاحتمال .

2 ـ يحدث الاحتمال اللاتماثلي عندما يتخلى الشريك "أ" عن محاولته

لتنفيذ مخططه السلوكي الخاص، وبدون مقاومة يتْبع ومخطط الشريك "ب" ، إنه يكيِّف نفسه مع استراتيجية هذا الشريك السلوكية وينغمس فيها .

3 ـ يحدث الاحتمال التفاعلي عندما يُحجَب المخططان السلوكيان الخاصان بكل من الشريكين باستمرار من قِبل ردودهما المؤقتة تجاه ما سبق قولُه أو فعله ، وهنا يصبح الاحتمال مهيمنا ، ويعوق جميعَ المحاولات التي يقومان بها من أجل تنفيذ مخططيهما الخاصين .

4 ـ يشتمل الاحتمال المتبادل على توجيه ردود أفعال المرء طبقا لمخططه السلوكي ، وكذا طبقا لردود أفعال الشريك المؤقتة . ويمكن أن يكون لهذا نتيجتان محتملتان : «قد يكون التفاعل انتصارا للابداع الاجتماعي حيث يساهم الشريكان في إغناء بعضهما البعض ، أو قد يكون هزيمة «دائرة حول نفسها» لعداء متبادل بشكل متزايد لا يستفيد منه أي منهما ـ ومهما يكن مضمون وجهة التفاعل ، فهناك ضمنيا مزيج من المقاومة الثنائية والتغيُّر المتبادل الذي يميِّز الاحتمال المتبادل عن أنواع أخرى من التفاعل» [1] .

ينشأ الاحتمال بوصفه مكوِّنا للتفاعل من هذا التفاعل نفسه ، لأن المخططات السلوكية الخاصة بكل شريك تدرك على نحو منفصل ، وبالتالي فإن تأثيرها اللامتوقع على بعضها البعض هو الذي يُحدث التأويلات والتعديلات التاكتيكية والاستراتيجية . ونتيجةً للتفاعل ، فإن المخططات السلوكية تخضع لمختلف الاختبارات ، وهذه الاختبارات بدورها تُبرز النقائص التي هي في حد ذاتها احتمالية بقدر ما تكشف عن نقط الضعف في المخططات التي قد لا تنكشف بطريقة أخرى . إن مثل هذه النقائص عموما تنزع إلى أن تكون منتجة ، لأنها لا تستطيع أن تُحدث استراتيجيات سلوك جديدة ، وكذا تعديلات في المخطط السلوكي . إنه عند هذه النقطة يتحول الاحتمال إلى نموذج أو آخر من النماذج المختلفة للتفاعل . وهنا تكمن ازدواجيته المنتجة . إن هذا الاحتمال ينشأ من التفاعل ، وفي نفس الوقت يثير التفاعل . وكلما تقلص هذا الاحتمال ، كلما أصبح التفاعل بين الشريكين أكثر طقوسية . وكلما تزايد الاحتمال ، كلما أصبحت متوالية ردود الفعل أقل انسجاما إلى أن تبلغ حالةً قصوى ، وذلك بتنحية بنية التفاعل بكاملها .

ـ [التواصل من منظور التحليل النفسي] :

ويمكن استنتاج خلاصات مماثلة من البحث التحليلي النفسي في ميدان التواصل ، كما أنجزه ر.د.لينغ وهـ.فليبسون وأ.ر.لي.، ونتائج هؤلاء تقدم إيضاحات يمكن استخدامها في تقويم التفاعل بين النص والقارئ . كتب لينغ في مُؤلَّفه : الإدراك ***البين*** شخصي (Interpersonal Perception) يقول :

«إن حقل تجربتي ليس ممتلئا فقط برؤيتي المباشرة لنفسي (= الأنا) وللآخر (Alter) بل ممتلئا أيضا بما سنسميه ما وراء المنظورات ، ***أي رؤيتي لرؤية الآخر لي*** . ويمكن أن لا أكون قادرا بالفعل على رؤية نفسي كما يراني الآخرون ، ولكني دائما أفترضهم يرونني بطرق خاصة ، كما أني دائما أعمل في ضوء المواقف والآراء والحاجيات التي يتبناها الآخر تجاهي ... الخ ، سواء كانت حقيقية أم مفترضة» [2] .

والآن لا يمكن تسمية آراء الآخرين حولي رؤية خالصة ، إنها نتائج التأويل . وهذه الحاجة إلى التأويل تنشأ من بنية التجربة البين ـ شخصية . إننا نمتلك تجربة بعضنا البعض بقدر ما نعرف سلوك بعضنا البعض ، ولكن ليست لدينا تجربةٌ كيف يجرِّبنا الآخرون . وفي كتاب آخر وهو بعنوان : ***سياسة التجربة*** كتب لينغ قائلا : «***إن تجربتك لي خفية عني وتجربتي لك خفية عنك*** . لا يمكنني أن أجرب تجربتك ، كما لا يمكنك أن تجرب تجربتي . فكلانا رجلان خفيان ، وكل الناس خفيُّون عن بعضهم البعض . إن التجربة هي خفاء الانسان عن الانسان» [3] . هذا الخفاء هو ما يشكل أساس العلاقات البين ـ شخصية ، وهو الأساس الذي يسميه لينغ «لاشيء» [4] . فما هو في الحقيقة «بيْن» لا يمكن أن نسميه بأي شيء من الأشياء التي تأتي في موقع «بين» ؛ فهذا «البين» نفسه هو لا شيء» [5] ففي جميع علاقاتنا البين ـ شخصية نبني على هذا اللاشيء ، لأننا نتفاعل وكأننا نعرف كيف جربنا شركاؤنا ، ونحن دوما نكون آراء حول آرائهم ثم نعمل وكأن آراءنا حول آرائهم كانت حقائق . إذن يعتمد الاتصال على استمرارنا في ملء الفراغ المركزي في تجربتنا .

وباستعمالهم لهذه الملاحظة كنقطة انطلاق ، فإن "لينغ" و"فيليبسون" و"لي"

يدرسون نتائج عملية "الملء" هذه ، وهم يقوِّمون ويبنون الفروق بين عوامل الإدراك الخالص والأوهام المُسقَطة والتأويل[6] . ورغم أنه لا داعي هنا للاهتمام بتفاصيل دراستهم ، فإنه من المهم أن نشير تبعا للنتائج التي حصلوا عليها إلى أن العلاقات البين ـ شخصية تبدأ في اتخاذ سمات مَرضيَّة إلى الحد الذي يملأ فيه الشريكان الفرديان الفراغ بأوهامهما المُسقَطة . ومع ذلك يجب أن نتذكر أن تعددية العلاقات الانسانية يمكن أن تكون مستحيلة إذا سبق أن كان أساسها ثابتا ، والتفاعل الثنائي والدينامي لا يحصل إلا ***لأننا*** لا نستطيع أن نجرِّب كيف يجرب بعضُنا البعض ، وهذا بدوره يصبح دافعا للتفاعل . ومن هذه الحقيقة تنشأ الحاجة الأساسية من أجل التأويل الذي ينظم عملية التفاعل كلها . وبما أننا لا نتمكن من الإدراك بدون تصور مسبق فكل تصور بدوره لا يكون له معنى بالنسبة لنا إلا إذا تمت معالجته ، لأن الإدراك الخالص مستحيل تماما . ومن هنا فالتفاعل الثنائي ليس معطى طبيعيا بل ينشأ من نشاط تأويلي يحتوي على نظرة للآخرين وأيضا يحتوي بشكل حتمي على صورة عن أنفسنا .

وكوننا لا نستطيع أن نجرب كيف يجربُنا الآخرون ، لا يُعيِّن بأي حال من الأحوال حدا وجوديا بل هو أمر ينشأ فقط من التفاعل الثنائي نفسه . وإذا كان هناك فعلا حد ما ، فإنه لا يمكن أن يوجد إلا بمفهوم أن التحديدات التي يُبرزها التفاعل تُحدث محاولات متواصلة للسموِّ فوق هذه التحديدات نفسها ، أي بمعنى أنها تُجاوزُ الحدَ . وهكذا يُنتج التفاعل الثنائي نفْيَيَّة التجربة (لا يمكننا أن نجرب كيف يجربُنا الآخرون) وهذه النفيية بدورها تحفِّزُنا على سد الفراغ الناتج عن طريق التأويل ، وفي نفس الوقت تضعنا في موقع رفض صورنا الجِشطالتية التأويلية الخاصة ، وبالتالي نظل منفتحين على المزيد من التجربة .

وهناك فرق بديهي أساسي بين القراءة وجميع أشكال التفاعل الاجتماعي يتجلى في عدم وجود وضعية «وجها لوجه» [7] في القراءة ، إن النص لا يستطيع تكييف نفسه مع كل قارئ له اتصال به . ويمكن للشريكين في التفاعل الثنائي أن يسأل أحدهما الآخر بغاية التأكد إلى أي حد قد راقَبَتْ آراءُهما الاحتمال ، أو إلى أي حد سدت صُورُهما فراغَ عدم قابلية تجربة تجارب بعضهما البعض . ومع ذلك لا

يمكن للقارئ أن يفهم إلى أي حد تكون آراؤه دقيقة أو غير دقيقة حول هذا النص ، وبالإضافة إلى هذا يخدم التفاعل الثنائي أهدافا معينة ، وهكذا يكون دائما للتفاعل سياقٌ منظِّم . وغالبا ما يُستعمل هذا السياق باعتباره أرضية للمقارنة (Tertium comparationis) . ولا وجود لمثل هذا الإطار المرجعي المُتحكِّم في العلاقة بين النص والقارئ ، بل بالعكس فالسَّنَنُ التي يمكنها تنظيمُ هذا التفاعل توجد مجزأة داخل النص ، ويجب أولا تجميعها أو في أغلب الأحيان إعادة بنْيَنَتِها قبل إمكان وضع أي إطار مرجعي . فهنا نجد في الشروط والقصد فرقين أساسيين بين علاقة النص بالقارئ والتفاعل الثنائي بين الشريكين الاجتماعيين .

ـ [التفاعل بين النص والقارئ] :

إن النقص الحقيقي في القدرة على التأكد وفي القصد المحدَّد هو بالضبط ما يحدث ، التفاعل بين النص والقارئ ، وهنا يوجد ربط حيوي مع التفاعل الثنائي. وكما رأينا سابقا ، فإن التواصل الاجتماعي ينشأ عن الاحتمالية (فالمخططات السلوكية لا تلتقي فيما بينها ، والناس لا يستطيعون أن يجربوا كيف يجربهم الآخرون) وليس من وضعية مشتركة أو من الأعراف التي تربط كلا الشريكين معا . إن الوضع والأعراف تنظم الطريقة التي تملأ بها الفراغات ، ولكن الفراغات بدورها تنشأ عن الاحتمالية وعن عدم القدرة على التجربة ، وتبعا لذلك تشتغل كمحفِّز أساسي على التواصل . وبطريقة مشابهة فإن الفراغات (أي عدم التماثل الأساسي بين النص والقارئ) هي التي تُحدث التواصل في عملية القراءة ؛ فغياب وضعية مشتركة وإطار مرجعي مشترك ، يتناسب مع الاحتمالية ومع «اللاشيء» اللذان يحدثان التفاعل بين الأشخاص . إن اللاتماثل والاحتمالية و«اللاشيء» كلها أشكال مختلفة من البياض المُكوِّن وعند المحدد ، الذي هو أساس كل عمليات التفاعل . وكما سبقت الإشارة إليه فإن هذا البياض ليس واقعا وجوديا معطى ، ولكنه مُشكَّل ومُعَدَّل من طرف عدم التوازن الملازم للتفاعلات الثُّنائية ، وكذا التفاعل بين النص والقارئ . ولا يمكن بلوغ التوازن إلا عندما تملأ الفراغات ، وبالتالي فالبياض المكوِّن يبقى هدف هجوم مستمر من طرف الاسقاطات . فالتفاعل يفشل إذا لم تتغير الاسقاطات المتبادلة بين

الشركاء الاجتماعيين ، أو إذا راكبت نفسها على النص دون أن تجد عائقا . وهذا الفشل يعني إذن ملء البياض خاصة بإسقاطات المرء الشخصية . وبما أن البياض يُنشئ إسقاطات القارئ دون أن يتغير النص نفسه ، فإنه يستتبع ذلك أن العلاقة الناجحة بين النص والقارئ لا يمكن أن تَحدُث إلا من خلال تغييرات في اسقاطات القارئ .

وبالتالي فالنص يثير باستمرار وجهات نظر متغيرة لدى القارئ . وأنه من خلال هذه الوجهات يبدأ اللاتماثل في فسح الطريق لبلوغ الأرضية المشتركة لوضعية ما . ولكنه من خلال تعقيد البنية النصية ، يصعب على هذه الوضعية أن تكون مشكلة بصورة نهائية من طرف إسقاطات القارئ : وعلى العكس من ذلك فإن تلك الوضعيةُ يعاد تشكيلها باستمرار مثلما يعاد تعديل الإسقاطات نفسها بواسطة لاحقاتها . وفي عملية التصحيح المتواصل هذه ينشأ إطار مرجعي للوضعية المقصودة ، وهذا الإطار يكُون شكلا محددا وليس نهائيا. ولا يمكن للقارئ أن يُجرِّب شيئا ما لم يكن له في السابق وجود ضمن تجربته إلا من خلال إعادة تعديل إسقاطاته الخاصة . وهذا الشيء ـ كمارأينا في فصل سابق ـ يتراوح بين موضَعة Objectification مُتحرِّرة مما يكون فيه القارئ متورطا ، وبين تجربة القارئ لذاته تجربة يمكنها أن تكون ـ بشكل آخر ـ مُعاقَة بفعل تورطه في العالم النفعي المحيط به . وفيما يتعلق بالتفاعل الثنائي ، فإن عدم التوازن يزول بواسطة إقرار الروابط النفعية التي يكون نتيجَتَها فعلٌ ما ، ولهذا السبب فإن الشروط المسبقة تكون دائما محددة بوضوح في علاقتها بالأوضاع والإطارات المرجعية المشتَرَكَة . ومع ذلك فعدم التوازن بين النص والقارئ يكون غير مُحدَّد ، وعدمُ التحديد هذا هو بالذات ما يكثِّر تنوع التواصل الممكن . إذا كان ينبغي لهذه الامكانيات أن تحقق ، وإذا كان للتواصل بين النص والقارئ أن يكون ناجحا ، فإنه يجب على نشاط القارئ أن يكون مضبوطا بوضوح بطريقة ما من طرف النص . ولا يمكن لهذه المراقبَة أن تكون دقيقة مثلما تكون عليه في وضعية ***وجهه ـ لوجه*** ، كما أنه لا يمكن لهذه المراقبة أن تكون محددة ، مثل السُّنَن الاجتماعي ، الذي ينظم التفاعل الاجتماعي . ومع ذلك فإن الأدوات الموجِّهة المُشتغِلة في عملية القراءة يجب عليها أن تُعطيَ انطلاقة

التواصل ، ونجاح هذا التواصل يُعيَّن من قبل تكوين معنى ما لايمكن أن يكون مساويا للإطارات المرجعية الموجودة ، وذلك لأن خاصيته النوعية تعلن عن نفسها من خلال مساءلة المعاني الموجودة ومن خلال تغيير التجارب الموجودة . كما أن المراقبة لا يمكن أن تفهم ككينونة ملموسة وواردة بشكل مستقل عن عملية التواصل. ورغم أن النص يستعمل هذه المراقبة إلا أنها ليست موجودة فيه . وتتضح هذه الفكرة في تعليقٍ لفرجينيا وولف حول روايات جين أوستين "Jane Austen" :

«وهكذا فإن جين أوستين هي سيدة العاطفة الأكثر عمقا مما يبدو في الظاهر . إنها تحثنا على إضافة ما ليس موجودا هناك ، وما تقدمه هو شيء تافه فيما يبدو ، ولكنه يتكون من شيء يكبر في ذهن القارئ ويضفي على المَشاهد التي تبدو تافهة شَكْلَ الحياة الأكثر استمرارا . ويكون التركيز دائما على الشخصية الحكائية ... فدورانُ والتواءاتُ الحوار تشْغَلنا بحالة من التشوق . إن انتباهنا يتوزع بين لحظة الحاضر والمستقبل ... وهنا بالفعل ، أي في هذه القصة اللامكتملة والمنحطة على العموم ، تكمن جميع عناصر عظمة جين أوستين» [8] .

إن الشيء المفقود في المشاهد التي تبدو تافهة ثم الفراغات التي تنبثق من الحوار ، هو ما يحث القارئ على ملء البياضات بواسطة الإسقاطات . حيث يُجذَب القارئُ داخل الأحداث ويُلزَم بإضافة ما يُلمَح إليه فيها من معنى من خلال ما لم يُذكر . وما يُذكر لا يَتخذ دلالة إلا كمرجع لما لم يذكر ؛ إن المعاني الضمنية وليس التصريحات هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى . ولكن مثلما يتولد الشيء غير المذكور في مخلية القارئ ، فإن ما يذكر «يتوسع» لكي يأخذ دلالة أكبر مما يكون قد افْتُرِض سابقا : وحتى المَشاهدُ التافهة يمكن أن تظهر عميقة بصورة مدهشة . إن «الشكل المستمر للحياة» الذي تتحدث عنه فرجينيا وولف لا يظهر على الصفحة المطبوعة بل هو نتاج ينشأ من التفاعل بين النص والقارئ . إذن فالتواصل في الأدب هو عملية لا يحركها ولا ينظمها سَننٌ معطى بل تفاعل مُقيَّد وموسَّع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني بين الكشف والإخفاء . إن ما هو خفي يحث القارئ على الفعل ، ولكن هذا الفعل يكون مراقبا أيضا بما هو مكشوف ؛ ويتغير ما هو صريح بدوره عندما يُبرَزُ إلى الضوء .

وتجد ملاحظات فرجينيا وولف أساسها في الطبيعة الخاصة للغة . هذه الطبيعة التي وصفها ميرلو بونتي كما يلي :

«إن غياب الدليل يمكن أن يكون هو نفسه دليلا ؛ فلا يمكن التعبير في واقع أن هناك عنصرا من عناصر اللغة يتلاءم مع كل عنصر من عناصر المعنى ، ولكن في واقع أن اللغة تؤثر في اللغة تأثيرا يتحول فجأة في اتجاه معنى اللغة . فالكلام لا يعني تعويض كل فكرة بكلمة ما : فإذا ما فعلنا ذلك فسوف لن يقال أيُّ شيء أبدا ، ولكن يكون لدينا شعور بأننا نعيش في اللغة بل سنظل في صمت لأن الدليل سوف يلغى مباشرة بفعل معنى ما ... فاللغة إذا تخلت عن التصريح بالشيء نفسه فإنها تقدِّم بطريقة لا يمكن تغييرها تعبيرا عن ذلك الشيء ... وتكون اللغة دالة عندما تسمح لنفسها بأن تتحطم ثم بأن يعاد تركيبُها من قبل الفكرة، وذلك بدل أن تعمل على مجرد نقل الفكرة» [9] .

النص هو نسق كامل من مثل هذه العمليات ، وبالتالي فإنه لمن الواضح بأن يجب أن يكون هناك مكان في هذ النسق للشخص الذي ينبغي عليه أن يُنجزَ إعادة التركيب . هذا المكان يتميز بالفراغات القائمة في النص ، وهو يتكون من البياضات التي يجب على القارئ ملؤها . وبالطبع فإن هذه البياضات لا يمكن أن تُملأ من طرف النسق نفسه ؛ وبالتالي فإنه يستتبع ذلك أنها لا يمكن أن تُملأ إلا من قبل نسق آخر . ومتى سدَّ القارئ الفراغات بدأ التواصل . وتعمل الفراغات كنوع من المحور الذي تدور حوله مجموعُ العلاقة بين النص والقارئ . ومن هنا تثير بياضات النص المُبْنِيَنَة عملية التصور التي يقوم بها القارئ بناء على شروط يضعها النص . ومع ذلك هناك مكان آخر في النسق حيث يلتقي النص والقارئ ، وهو الذي يُميِّز بواسطة مختلف نماذج النفي التي تنشأ خلال عملية القراءة . وكل من البياضات وأشكال النفي تضبطُ عملية التواصل بطُرقها المختلفة الخاصة . فالبياضات تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص وبالتالي تحث القارئ على التنسيق بين هذه المنظورات . وبكلمات أخرى تحث القارئ على إنجاز العمليات الأساسية داخل النص . أما مختلف نماذج النفي تستحضر العناصر المألوفة أو المحدَّدة لكي تعمل فقط على إلغائها . ومع ذلك فإن ما يُلغى يبقى ظاهرا ، وبالتالي فإنه يُحدث تعديلات في موقف

القارئ اتجاه ما هو مألوف أو محدد . وبمعنى آخر فالقارئ موجَّه ليتبنى موقفا **يتعلق** بالنص .

ولكي نُلخِّص نقول : إن اللاتماثل بين النص والقارئ يثير نشاطا مكوِّنا من طرف القارئ ؛ وتعطى لهذا اللاتناسق بنية معينة بواسطة البياضات وأشكال النفي التي تنشأ من النص ، وهذه البنية تراقب عملية التفاعل .

ـ مفهوم اللاتحديد عند إنكاردن :

وقبل أن نبدأ في تحليلٍ أكثر تفصيلا لذلك الشيء الذي تحث البياضات القارئ على إنجازه ، فإنه ربما يلزمنا أن نلقي نظرة خاطفة على مناقشة تبدو مرتبطة بالموضوع ، وهي مناقشة طورها إنكاردن من خلال مفهومه : «مواقع اللاتحديد» (Unbestimmtheitsstellen) [10] عندما يحاول إنكاردن وصف الطريقة الخاصة التي يُقدِّمُ بها لنا عملٌ فني ما ، فإنه يرجع إلى إطار مرجعي ظاهراتي من أجل تعريف الموضوعات . وطبقا لهذا فهناك موضوعات واقعية محددة بشكل عام ، وأخرى مثالية مستقلة . الموضوعات الواقعية ينبغي فهمها ، والموضوعات المثالية ينبغي تكوينها . وفي كلتا الحالتين فالنتيجة نهائية من حيث المبدأ : فالموضوع الواقعي يمكن فهمه بشكل تام والموضوع المثالي يمكن تكوينه أيضا بشكل تام . ويختلف العمل الفني عن هاذين النموذجين ، وذلك لأنه ليس محددا بشكل عام ولا مستقلا بل هو قصدي . فالموضوع القصدي الأدبي ينقصه التحديد الكامل ، بقدر ما تشتغل الجمل في النص باعتبارها موجِّها ، مما يقود إلى البنية الخطاطية التي يسميها إنكاردن «الموضوعية الممثَّلة» للعمل .

«والنتيجة هي : أن الموضوع الممثَّل والواقعي بالنظر إلى محتواه ، ليس شيئا قائما بذاته ومحددا بشكل عام وواضح جدا بالمعنى الدقيق للكلمة ، شيئا يكوِّن وحدة أولية ، بل بالأحرى فالموضوع الممثَّل هو فقط تشكيلٌ خُطاطي مصحوب بمواقع اللاتحديد من أنواع مختلفة وكذلك بعدد لانهائي من التحديدات منسوبة إلى الموضوع نفسه بالتأكيد ، رغم أن الموضوع مُسقَطٌ صوريا باعتباره شيئا مستقلا محددا بشكل تام ، ومستدعى لكي يحاكي شيئا كهذا . هذه البنية الخطاطية

للموضوعات الممثَّلة لا يمكن إزالتها في أي عمل أدبي مُنتَهي ، رغم أنه خلال العمل يمكن لمواقع جديدة من اللاتحديد أن تُمْلأ باستمرار ومن ثم تزال من خلال إتمام الخصائص الأكثر جدة والمُسقطَة بشكل إيجابي . ويمكننا أن نقول ، فيما يخص تحديد الموضوعات الممثَّلة داخل العمل الأدبي ، بأن كلَّ عمل أدبي غيرُ تام من حيث المبدأ ، ويحتاج دائما تكملة إضافية ، وفيما يتعلق بالنص ، لا يمكن لهذه التكملة ـ مع ذلك ـ أن تُتمَّم أبدا »[11] .

ويستعمل إنكاردن «مواقع اللاتحديد» هذه ـ في المقام الأول ـ كي يُمَيِّزَ بين الموضوع القصدي (أي العمل الفني) ونماذج أخرى من الموضوعات . ولكن هذه الوظيفة بالذات تضفي على مفهوم إنكاردن نوعا ما من الازدواجية ، هذه الازدواجية التي تظهر حينما يقول بأن الموضوع القصدي ، غير المحدد أبدا بشكل تام ، يفَسَّر كما لو كان محددا ، ثم يجب عليه أيضا أن يتظاهر بأنه كذلك . وبالإضافة إلى ذلك يَنْسِب إنكاردن لمفهومه : «مواقع اللاتحديد» دور اعطاء انطلاقة تحقق النص .

ويمكن توضيح ازدواجية هذا المفهوم بطرق متعددة . وإذا كان على الموضوع القصدي أن يحاكي تحديد الموضوع الحقيقي ـ وهو لا يمكن أن يفعل ذلك إلا من خلال فعل مكمل للتحقق ـ فإنَّه يجب على المواقع اللامحددة والتحققات أن تخضع لقيود معينة لكي تكون المحاكاة ناجحة . ذلك لأن "مواقع اللاتحديد" تجعل الموضوع القصدي مفتوحا ، بمعنى تجعله مستحيل الإغلاق ، وهكذا فإن ملء هذه الفراغات (الذي يقول عنه إنكاردن بأنه يعطي انطلاقة فعل التحقق ويستمر حاضرا طوال هذا الفعل) ينبغي ، من حيث المبدأ ، أن يُقدِّم عددا كبيرا من التحققات . ومع ذلك فإنه يميز بين تحققات صحيحة للعمل وأخرى خاطئة [12] . وهو يفعل ذلك لأنه يشعر بوضوح بالحاجة إلى أن يضفي على العمل (إن لم يكن نصا فهو على الأقل تحقق) صفة «النهائية» ، هذه الصفة التي ينسبها إلى فهم وتكوين الموضوعات الحقيقية والمثالية على التوالي . وليس هناك أيُّ شك بأن تحديد عمل ما ينشأ من تحققه ، ولكن ما هو مَوضعُ شك حقا هنا ، هو هل يمكن أن يكون التحقق الفردي لكل قارئ خاضعا لمعياريَ الملاءمة وعدم الملاءمة . ولا يمكن أن يكون إنكاردن قد قَصَدَ بأن تحديد العمل لا يتمّ إقراره إلا عن طريق محاكاة مثلِ هاذين المعياريين .

وبالنسبة له ، فالإيقاع المتعدد الأصوات «للبنية المُراكَبة» للعمل [= على هيئة طبقات] ، هو واقع لا جدال فيه ولا يمكن اعتباره واقعا مُحاكى ، لأن القيمة الجمالية للعمل تنبثق منه ، مثلما ينبثق تحقق تلك القيمة تحققا «ملائما» ، ولهذا السبب ينكشف العمل تدريجيا باعتباره بنية خُطاطية في سلسلة من الأفعال المحدَّدة التي تثيرها الأجزاء الفارغة من كل مظهر وُضِع على هيئة خطاطة . «إن المظاهر التي نعيشها خلال تجربتنا للشيء نفسه تتغير بطرق مختلفة . والشيء الذي برز في مظهر سابق في شكل خاصية غير مُنجَزة فقط ، يكون حاضرا في مظهر لاحق على هيئة خاصية مُنجَزة ، والعكس صحيح . ولكن الخصائص المُنجَزة وغير المُنجَزة تكون حاضرة في كل مظهر من مظاهر أي شيء ، ومن حيث المبدأ يستحيل أن تختفي الخصائص غير المُنجَزة بشكل تام» [13].

من الواضح إذن أن تعددية المظاهر تخلق الحاجة إلى التحديد ، وكلما كان التحديد كبيرا كلما أصبح عدد الخصائص غير المحددة كبيراً . وهذا الأمر مُؤيَّد بأمثلة عديدة مأخوذة من الأدب الحديث . وبما أن النص يُنقِّح عرض موضوعه مُضاعفا عدد المظاهر المجسَّمة في خطاطات [14] ، فإن اللاتحديد بدوره يتضاعف . ولكن إذا كان ينبغي للعمل أن يندرج في كلٍّ متعدِّد الأصوات ، فيجب أن تكون هناك حدود للمستوى المقبول للأتحديد ، وإذا تم تجاوز هذه الحدود ، فإن الإيقاع المتعدِّد الأصوات سوف يتحطم ، أو إذا ما أردنا أن نكون أكثر دقة ، سوف لن يظهر إلى الوجود أبدا . وهكذا يجادل إإنكاردن بشكل منطقي دقيق بأنه أثناء جريان فعل التحقق يمكن للأتحديد أن يكون له أثر سلبي بشكل تام على «تكوين بعض الخصائص المناسبة بشكل جمالي» [15] . إن ملء الفراغات إما أن «يعوق تكوُّن مثلِ هذه الخصائص وإما أن يفضي إلى تكوين الخصائص التي تَخْلُق تنافرا مع الخصائص الأخرى المتكافئة جماليا» [16] .

ومع ذلك فإن هذا «التنافر» شرطٌ أساسي للتواصل في الأدب الحديث ، ولم يستطع نقاش إنكاردن تفسيره ، وبالتالي فإنه يُبيِّن النقائص الواضحة لمفهومه : «مواقع اللاأتحديد» . وهذه المواقع ، بالنسبة له تعمل من ناحية على التَّمييز بين الموضوع القصدي ، وأنواع أخرى من الموضوعات ، كما يجب عليها ، من ناحية

أخرى ، أن تكون تأثيراتُها محدودة ، إذا ما كان عليها أن لا تعمل على الإخلال بالإيقاع المتعدد الأصوات في الفن ، لأنه في هذه الحالة فقط يمكن للموضوع القصدي أن يكون «منغلقا» بطريقة تمكنه من أن يكون مُعرَّفا كموضوع . ويكاد يبدو كما لو أن الإلزام بالتطابق مع هذه المقدمة المنطقية قد اقتضى فكرة التحقق ، لأنه فقط من خلال التحقق يمكن للموضوع القصدي أن يتخذ هويته . ويبدو هذا الانطباع مؤكَّدا من طرف مُسَلَّمة إنكاردن المتعلقة بالتحقق «الملائم» هذا التحقق الذي يتضمن الإنجاز أو عدم الإنجاز لمعيار هو بدوره مُهَيْمَنٌ عليه من قبل القيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية للعمل . وفيما يخص القيمة يقول إنكاردن بأنه من العسير وصفها كما أنها في انتظار أن يُبْحَث فيها [17] ، وفيما يتعلق بالخصائص الميتافيزيقية يقول بأن القارئ يجب عليه أن يدركها من خلال التقمص العاطفي (Empathy) [18] ، ما دام أنها لا يمكن أن تظهر في اللغة . وبعبارات أخرى فهاذان هما البياضان الرئيسيان اللذان يجب على القارئ أن يملأهما بواسطة صوره الذهنية الخاصة (الموجَّهة نصيا) من أجل تكوين معنى العمل . وهذه الخلاصة لا يمكنها ، مع ذلك ، أن تتلاءم إلا بصعوبة مع الرأي الخاص لإنكاردن . ومع ذلك يبدو أنه لا مفر من هذه الخلاصة ، لأن القيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية ، باعتبارهما شرطا وجوهرا للمعيار الذي يراقب التحقق «الملائم» تظلان غير محددتين بشكل كبير . وهذا الغموض لا يمكنه أن يكون مُبَرَّرا إلا إذا كان أساسهما قائما في التحقق نفسه ، والذي من خلاله تظهران إلى الوجود ؛ ولكن هذا سوف يعني تحديد موقع القيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية داخل عملية التحقق وحدها بينما بالنسبة لإنكاردن فإنهما تمتلكان قاعدة في واقع يكون شديد الاستقلال عن التحقق . وبالفعل يمكن للمرء إذن أن يتخلى عن مسلمة التحقق «الملائم» ، لأن هذا التحقق يمكن تأكيده فقط ما دامت القيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية لها موقع متعال بعيدا عن فعل التحقق . وهكذا تصبح الازدواجية الأساسية لمفهوم إنكاردن عن التحقق في مركز الاهتمام . وإذا ما أردنا أن نعبِّر عن هذه الفكرة بنوع من الوضوح ، نقول : إنه يستعمل هذه الازدواجية كما لو أنها تُعيِّن فعل التواصل ، بينما هي في واقع الأمر تصف فقط تحْيِين الخُطاطات المقدمة من قبل النص بشكل كامن .

وبعبارات أخرى يحيل إنكاردن إلى ميل ذي اتجاه واحد : من النص إلى القارئ ، وليس إلى علاقة ذات اتجاهين اثنين . ومن وجهة النظر هذه فإنه لأمرٌ منطقي بأن نسلّم بالقيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية ، لأنهما يجسدان الإطار المرجعي الضروري من أجل ربط البنية الخُطاطية للنص ـ في إطار عملية منظمة ـ بتحقيقها في ذهن القارئ . وبالنسبة لإنكاردن تحتل القيمة الجمالية والخصائص الميتافيزيقية موقع اللاتناسق بين النص والقارئ ، مشتغلتين كَسَنَنٍ سيُؤمِّن التحققات «الملائمة» . ولكن في هذه الحالة يبدأ مفهوم التحقق في "الاشعاع" ، حسب قول إنكاردن . يظل معياراً المراقبة والتنظيم المتساميان غير محددين في علاقتهما مع وظيفتهما ، إلى حد أن المرء يكون مدفوعا إلى التساؤل فيما إذا لم يكن إنكاردن في الواقع قد نقل فقط اللاتحديد ـ الذي هو جوهري بالنسبة لأي تواصل ـ من الأرضِ المُشاع بين النص والقارئ ، إلى الخطاطة المرجعية لأرضية المقارنة Tertium comparationis ، هذه الأرضية التي تضْبط العلاقة بين موقعين مختلفين. وبهذا المعنى فقط يمكن للمرء أن يعتبر الطبيعة الهجينة لمفهوم التحقق معقولة ، هذا المفهوم الذي يُستخدَم لوصف عملية التواصل ، رغم أن مجاله في الواقع محدود إلى درجة أنه لا يستطيع أن يقوم بهذا الوصف . ويصبح هذا الأمر أكثر وضوحا إذا حوّلنا تركيزنا عن أصل «مواقع اللاتحديد» إلى الوظيفة التي ينسبها إنكاردن لهذه المواقع . وفي كتابيه معا يواصل التأكيد على الدور الذي تلعبه تلك المواقع في عملية التحقق ، أولا وقبل كل شيء تقوم بدور التفريق بين النص كما هو، وبين تحققه . «والآن فمبدأ تمييز العمل الأدبي الفني ذاته عن تحققاته ، يكمن في التأكيد على أن العمل نفسَه يحتوى على مواقع اللاتحديد ، وكذا على عناصر كاملة متنوعة (مثلا : مظاهر وخصائص ملائمة جماليا) ، بينما هذه العناصر تُزال أو تُحيَّن جزئيا في شكل تحقق» [19] . فالموازاة التي يقيمها إنكاردن بين المواقع غير المحددة والعناصر الكامنة تبدو مهمة ، وذلك رغم أن لها نفسُ وظيفة فصل العمل عن التحقق ، فإنها بكل وضوح تلعب أدوارا مختلفة جدا في عملية التحقق ذاتها . يجب على «مواقع اللاتحديد» أن تُزال ، بينما ينبغي على العناصر الكامنة أن تُحيَّن. والعمليتان نادرا ما يؤتى بهما متزامنتين . ولكنَّ كونَ الفراغات يجب أن تُملأ ، لا

يعني بالنسبة لإنكاردن أنها تتحول إلى دوافع لتحيين العناصر الكامنة ، لأنه في رأيه فإن «الانفعال الأصلي» يتكلف بهذا التحيين : هذه «هي البداية الحقيقة لحدث التجربة الجمالية الخاص» [20] . إنها تُحدث ذلك الاضطراب في ذهن القارئ الذي يفجِّر نشاطه المكوِّن ، هذا النشاط الذي لا يمكن أن يهدأ إلا بفعل إنتاج الموضوع الجمالي. «ذلك أن الانفعال الأصلي يكون ممتلئا بدينامية داخلية وبنوع من الجوع غير المشبع ، يظهر عندما ـ وعندما فقط ـ تكون قد أثارتنا خاصية ما ولكننا لم نكن قد نجحنا في النظر إليها بحدس مباشر حتى نكون تحت تأثيرها . وفي حالة كوننا غير مشبعين (حالة "الجوع") ، يمكننا أن نرى ، إذا شئنا ذلك ، عنصرا من عناصر الانزعاج وعدم الارتياح ، لكن الصفة الخاصة للانفعال الأصلي ـ باعتبارها المرحلة الأولى للتجربة الجمالية ـ لا تتعلق بعدم الارتياح هذا ، ولكن بالاضطراب الداخلي ، أي بحالة كوننا غير مشبعين . إنه انفعال أصلي ، لأنه بالتحديد انطلاقا من العناصر الموجودة فيه يتطور المجرى الإضافي للتجربة الجمالية ، كما يتطور في نفس الآن تشكيل ترابطها القصدي الذي هو الموضوع الجمالي» [21] .

إذن بالنسبة لإنكاردن ، فإن مقولات التقمص ، أو مقولات النظرية الانفعالية تُحفِّز على التوالي ، الربط بين النص والقارئ ، ويلتقي تطور هذا الربط مع إنتاج الموضوع الجمالي باعتباره بنية منسجمة . وفي هذا المسار فإن مواقع اللاّتحديد لها أهمية أقل ، فليست هي التي تحرك التحقق وإنما الذي يحركه هو "الانفعال الأصلي" . ينبغي على المواقع غير المحددة أن تُملأ فقط ، ولكن حتى هذا النشاط المتواضع محدد بصرامة : «وإذا أخذنا بعين الاعتبار إمكانية تكوين الخصائص الصحيحة جماليا ، فهذا يجعل من الضروري أن تُحصَر تنوُّعيةُ الطرق المسموح بها فنيا مزيدا من الحصر ، تلك الطرق التي يُمكنُ أن تملأ بها مواقع اللاتحديد الفردية» [22] . وبالتالي ليس من الضروري ـ حسب إنكاردن ـ أن تُملأ جميع مواقع اللاّتحديد ، فهناك حالات حيث لا ينبغي ملؤها : «فالقارئ العادي (أو هاوي الفن) الذي يتحدث عنه موريتز جيجر "Moritz Geiger" ؛ ذلك الذي يهتم فقط بمصير الشخصيات الممثَّلة ، لا ينتبه إلى كون مواقع اللاتحديد هذه لا ينبغي

[ملؤها] ، ذلك أنه من خلال إتمامه المهذار لذلك الشيء الذي لم يكن في حاجة إلى إتمام ، يحوّل الأعمال الفنية ذات الشكل الجيّد إلى ثرثرة رخيصة ومُسْتَفِزَّة جماليا » [23] . ومع ذلك يسلم إنكاردن هنا بأن ملء "مواقع اللاتحديد" له تأثير كبير في تكوين الموضوع ، إلى حد أنه يستطيع تحويل الفن الراقي إلى فن منحط . يستتبع ذلك إذن ، بأنه على الأقل من الناحية الكامنة ، فإن اللاتحديدات تلعب دورا لا بأس به في تكون الموضوع ، رغم أن هذا لا يمكن أن يكون ظاهرا بشكل تام إذا اتخذ المرء ـ كما فعل إنكاردن ـ "الانفعال الأصلي" بمثابة أرضية للمقارنة بالنسبة للنص والقارئ ، أرضية تعطي انطلاقة عملية التحقق . وبالرغم من الدور الإثاري «لمواقع اللاتحديد» وتأثيرها في عملية التحقق ، فإنها تظل ذاتَ طابع إشكالي بالنسبة لإنكاردن لأنها تستطيع أن تخلخل انسجام البنية المتراكبة وبالتالي تغير القيمة الجمالية للعمل .

والآن ، إذا ما كان ينبغي لـ "مواقع اللاتحديد" أن تُملأ أحيانا أو أن تبقى مفتوحة أو تُهمَل تماما أحيانا أخرى ، فالسؤال المطروح هو فيما إذا كان على المعايير أن تحدِّد هذه العملية ؟ . ولا يقدم إنكاردن أي جواب واضح ، لكن هناك جوابا ضمنيا في نظريته . يجب على الإيقاع المتعدد الأصوات للبنية المتراكبة للعمل ، أن يبقى سليما إذا كان عليه أن يُحدثَ تجربة جمالية . وهذا يعني أن اللاتحديدات يجب أن تزال أي أن تملأ ، أو تُفسَّر أيضا ، حتى يمكن لمستويات العمل المختلفة أن تترابط فيما بينها بطريقة ملائمة وتصبح الخصائصُ الصحيحة جماليا في مركز الاهتمام . فالمعيار إذن هو الإيقاع . ولكن إذا ما أردنا أن نتفحص هذه العملية ، أكثر من محاولتنا فقط إنجاز الموضوع القصدي ، وإذا ما كان على مواقع اللاتحديد أن يُنظر إليها كشروط للتواصل ـ رغم كونها "خاضعة" للانفعال الأصلي باعتباره دافعا حقيقيا بالنسبة للتحقق ـ فإن هذه الشروط لايمكنها أن تكون مهيمنة على النزعة الوهمية في الفن . ومثل هذه الخلاصة تتساوى جيدا مع وصف إنكاردن للموضوع القصدي . فهو يقول : رغم أنه من حيث المبدأ فإن الموضوع القصدي لا نهاية له وغير قابل لأن يكون منتهيا ، فيجب عليه أن يحاكي التحديد الفردي . إن هدف المحاكاة هذا يتحقق من خلال إزالة اللاتحديدات وملئها في نفس

الوقت ، لأن هذه اللاتحديدات هي التي تُعيِّن انفتاح الموضوع القصدي ، وبالتالي يجب عليها أن تختفي في فعل التحقق إذا ما كان ينبغي أن يتمّ إنتاج الموضوع الجمالي المحدد . وإذا كانت هذه فعلا هي الوظيفة الأساسية ، فستكون لمواقع اللاتحديد إذن ، باعتبارها شرطا للتواصل دلالةٌ تاريخية محدودة جدا ، لأن إزالتها تعني ببساطة خلق وهم بالكلية (Totality) ، وهذا الوهم مبدأ نموذجي لحقبة ما سمي بوهم ***خداع النظر*** في الفن . إن انكاردن في الإضافات الأخيرة لكتابه : «معرفة العمل الفني الأدبي» ، يلاحظ أحيانا : كم يبدو الأدب الحديث ذا طابع إشكالي ، وذلك بسبب : «مبهماته التي تظهر للعيان غالبا ، وهي إلى حد ما تَصوُّرية» [24] ، بِحَيْثُ لم يكن يستطيع أن يجد إليها أي مسلك حقيقي ، والآن فإن هذه المبهمات تبرز إلى الوجود عموما من خلال الاحتفاظ المُتعمَّد بالمعلومات ، وهكذا تبدأ اللاتحديدات في التوسع بحيث إن إزالتها لا تؤدي ببساطة إلى إتمام الموضوع القصدي ، خصوصا وأنه حتى الملء يكون في غالب الأحيان مُعرقَلا بطريقة متعددة . وهذا يعني أن اللاتحديدات تفقد الوظيفة التي سبق أن أسندها إليها إنكاردن ، وبالتالي يصبح مفهوم «موقع اللاتحديد» الآن مزدوجا مثل مفهوم التحقق. ففي حين أن مفهوم اللاتحديد له دور خاصية الموضوع القصدي ، فإن وظيفته تكون نسقية ، وبما أن الموضوع الأدبي يكون غير تام فإنه أيضا يعتبر كمفهوم للتلقِّي . وفي هذه الحالة فإن صحته تنحصر في شكل تاريخي ومحدد للأدب ، أي شكل النزعة الوهمية في الفن . وباعتبار أن مواقع اللاتحديد هي مظهر من مظاهر الموضوع القصدي ، فإن لها نفس الوظيفة بالذات في الأدب الحديث ، وهي الوظيفة التي أسندها إنكاردن لتلك المواقع في مجموع الأدب الحديث ، وبصفتها مفهوما للتلقي فإنها تبدو ـ مع ذلك ـ مسؤولة عن تحريف القيمة الجمالية إن لم نقل مسؤولةً في الحقيقة عن تدميرها ، بما أنها تسمح بخلق سلسلة كاملة من التحققات التي لم يستطع مفهوم إنكاردن احتواءها . إن مجال ودلالة مواقع اللاتحديد يختلفان بوضوح تبعا لوظيفتهما : وتبدو هذه الوظيفة ملائمة ومناسبة في علاقتها بالموضوع القصدي؛ إنها تميل إلى أن تصبح مُشوَّشة وغير قابلة للمراقبة في علاقتها بتلقي ذلك الموضوع .

فاختزال دلالة هذه الوظيفة في علاقتها بالتلقي ، يصبح واضحا بشكل كبير عندما يأخذ المرء بعين الاعتبار وجهة إنكاردن فيما يخص الطريقة التي يتم بها ملء «موقع اللاّتحديد» .

«إذا ما تحدثت قصة ما عن مصير رجل مُسِنّ دون أن تذكر لون شَعْره ، فإنه من الوجهة النظرية يمكن أن يُسند لشَعْره أيُّ لون عند تحقُّق القصة ، لكنه من المحتمل جدا أن يكون لون شعره أشيب . وإذا كان له شعر شديد السواد ، رغم سنه المتقدم ، فإن ذلك سوف يكون أمرا جديرا بالذكر ، وهو شيء مهم فيما يخص الرجل المسن الذي لا يبدو عليه أنه تقدم به العمر كثيرا ، وهكذا يمكن أن يؤكّد على هذا اللون في النص . وبالتالي إذا كان من المستحسن تحقق لون شَعْر هذا الرجل ، لأي سبب من الأسباب الجمالية ، فإنه من المحتمل ومن المرغوب فيه جدا أن يكون الرجل بشعر أشيب لا بشعر أسود . إن مثل هذه الطريقة في تحقق هذه الجزئية تجعل التحقق نفسه أقرب إلى العمل من التحققات الأخرى التي تقترح ألوانا أخرى للشعر» [25] .

ويعتبِر إنكاردن نفْسُه هذا المثال عاديا ، ولكن في كتابيه معا لا يقدم إلا أمثلة عادية حينما يبحث عن أمثلة ملموسة توضح كيف يتم ملء اللاتحديدات . ورغم أن هذا الأمر ، في حد ذاته ، له دلالة ، فما هو أكثر أهمية بالنسبة إلينا هو مفهومه الميكانيكي الكلي لعملية الملء . ويبدو أن إنكاردن يفترض بأنه خلال التحقق نتصور فعلا اللون المحذوف لشَعْر الرجل المسن ـ وفي مثال آخر هناك الزرقة غير المحددة لعيني القنصل بودنبروك [26] ـ وهكذا فإن صورة الرجل المسن تبلغ في الحقيقة درجة التحديد التي لا يمكن تطبيقها عادة إلا على الإدراك البصري . والمعنى المُتضمَّن هنا هو أنَّ تحقُّقًا ما ينبغي أن يُنتِج الموضوع بطريقة تعطي على الأقل الوهم بالإدراك . ومع ذلك فإن هذا الوهم ما هو إلا حالة استبدالية واحدة لبناء الصورة ، ولا يمكن بتاتا أن تتطابق هذه الحالة مع عملية التصور كلها . فالصورة الذهنية للرجل المسن يمكن أن تكون ملموسة تماما بدون إعطاء شعره لونا أشيب . وكقاعدةٍ ، فإن عرض الوقائع في النصوص الأدبية تكون له أهميةٌ فقط في علاقته مع وظائف هذه الوقائع : فالسِّنُّ المتقدم جدا للرجل لا تكون له أيُّ دلالة إلا عندما يرتبط

بوقائع أو وضعيات أخرى ، وعليه فذِكْرُ السن المتقدم لذاته سوف يكون بدون معنى . وعندما تكون لسن الرجل وظيفة معينة ، فإن خيال القارئ سوف يُنشِّط العلاقة بين الواقع والوظيفة ، وإذا ما فعل ذلك فقليلا ما يحتاج إلى أن ينشغل بلون شَعْر الرجل (إذا لم يكن هذا طبعا مهما بالنسبة للوظيفة ولكن في جميع الأحوال فإن النص سوف يحدد ذلك بدون شك) . وبالتالي فإن الأمثلة العادية لإنكاردن تدعِّم بصعوبة حجته الأساسية إذا كان بالطبع لا يعني حقا بأن ملء اللاتحديدات مطابق دائما لإنتاج وهم الإدارك . ولكن حتى إذا كان هذا صحيحا (وهو ليس كذلك) فإن العملية تحدث في ظل شروط مختلفة عن تلك التي يقترحها إنكاردن الذي يؤكد بأن الهدف كلّه هو إتمام وهمي للموضوع القصدي . وإنه لمشكوك فيه أيضا فيما إذا كانت الحاجة لمثل هذا "الاتمام" قويةً بما فيه الكفاية كي تحفز خيال القارئ على الفعل ، ونفس الشك تثيره ملاحظة مهمة من ملاحظات أرنهايم عَبَّر عنها في سِياق مختلف :

«بدل أن يقدِّم الفنان عالما ثابتا بمخزون ثابت ، فإنه يُبيِّن الحياة كعملية ظهور واختفاء . فالكل لا يكون حاضرا إلا جزئيا ، وكذلك الحال بالنسبة لأغلب الموضوعات . يمكن لجزء واحد من صورة ما أن يكون مرئيا في حين تكون البقية متوارية . ففي شريط "الرجل الثالث" يقف البطل الغامض غير مرئي عند أحد المداخل. فليس هناك سوى مقدمتي حذائه اللتين تعكسان ضوء الشارع ، في حين يكتشف قطٌّ الرجلَ الغريب الخفي ويتشمم ما لا يستطيع الجمهور رؤيته . إن الوجود المخيفَ للأشياء التي لا توجد في نطاق حواسنا (ومع ذلك تمارس سلطة علينا) ، يتمثل بواسطة الظُّلمة . فغالبا ما يُؤكَّد بأنه عندما تكون الموضوعات مَخْفيةً جزئيا ، فإن «الخيال يكملها» . ويبدو مثل هذا القول مقبولا بسهولة إلى أن نحاول فهم ما يعنيه بشكل ملموس وأن نقارنه بما يحدث في التجربة . لا أحد يمكن أن يؤكِّد بأن الخيال يجعله يرى بالفعل الشيءَ برمته . وهذا ليس صحيحا ، وإذا كان كذلك فسوف يحطم التأثير الذي حاول الفنان إنجازه» [27] .

فأكثر ما يمكن قوله عن اللاتحديدات هو أنها يمكن أن ***تثير*** الإتمام مما هو موجود مخزون معرفتنا لا أن ***تتطلب*** هذا الاتمام بالضرورة . وأقرب معدل لمفهوم «مواقع اللاتحديد» عند إنكاردن ، يمكن أن يتجلى في نوع من أنواع

الإشهار حيث يكون إسم المنتوج محذوفا عن قصد ، وهكذا تكون نغمةٌ مُصاحبة أو إشعار ، كافيِّينِ لجعل المشاهدين يقدمون الإسم الحقيقي للمنتوج [28] . فمثال أرنهايم يبين بوضوح أن الجانب المخفي من الموضوع الذي ننظر إليه لا يمكنه دائما أن يُتَمِّم من مخزون معرفتنا ـ مثلما هو ممكن في مثال إنكاردن عن الرجل المسن ذي الشعر الأشيب ـ ولكنه يبقى كخلفية غير مُحددةٌ تُحولُ ما ننظر إليه إلى توتُّر ، إن لم نقل إلى دليل حقيقي . وهنا يكون لدينا مسبقا تفاعل ليس ممكن الحدوث في عملية الاتمام الثابتة التي تهمين على مفهوم إنكاردن . فبالنسبة له يمكن لمثل هذه التحديدات أن تكون مثيرة ، لكن تكون لها وظيفة محدودة لأن تحيين العناصر الكامنة في العمل يحدث بواسطة «الانفعال الأصلي» . وبسبب هذا الحصر بالذات للوظيفة يجادل إنكاردن بأنه لا ينبغي ملء كثير من اللاتحديدات ، وأنه إذا ما أحرزت هذه اللاتحديدات على تقدم كبير ، فإنها ستؤثر على القيمة الجمالية أو ربما تدمِّرها، ولا يمكن أن يتصور إنكاردن بأن اللاتحديدات يمكن أن تُحدث التفاعل بين المظاهر الموضوعة في خُطاطة ، لأن المظاهر المتفاعلة تستطيع أن تنشئ عدة تحققات مختلفة . وهذا لم يعد يتناسب مع المعايير السائدة المتعلقة بالإيقاع متعدد الأصوات وبالجمالية الكلاسيكية التي تلتزم بها نظريةُ إنكاردن إلتزاما شديدا .

إذن يبدو أنه يوجد عائقان كبيران أمام نظرية إنكاردن ، أولا : لا يستطيع إنكاردن أن يقبل وجود إمكانية أن عملا ما يمكن أن يُحقَّق بطرق مختلفة متساوية الصحة ، ثانيا : إنه بسبب هذا العجز يتغاضى عن كون أن تلقي عدد كبير من الأعمال الفنية سوف يُعاقُ ببساطة إذا ما تحققت هذه الأعمال فقط طبقا لمعايير الجمالية الكلاسيكية .

ومع ذلك فإن إنجاز إنكاردن ، الذي لا جدال فيه ، يكمن في أنه من خلال فكرة التحقق قد تحرر من النظرة التقليدية للفن باعتباره مجرد تمثيل ، فبمفهوم التحقق هذا أثار إنكاردن الانتباه للبنية التي تشرط تلقي العمل ، ولو أنه لم يعتبر المفهوم في المقام الأول بمثابة مفهوم للتواصل . لم يكن التحقق بالنسبة لإنكاردن تفاعلا بين النص والقارئ ، بل كان مجرد تحيين للعناصر الكامنة في العمل . ولهذا السبب لا تؤدي «مواقع اللاتحديد» عنده إلا إلى إتمام غير دينامي في مقابل عملية

دينامية ، حيث يُلزَم القارئ بالانتقال من منظور نصي إلى آخر . والقارئ نفسه هو الذي يؤسس الروابط بين «المظاهر الموضوعة في خطاطة» ، وأثناء فعله ذلك يُحوِّل هذه الروابط إلى متتالية دلائل . ولقد أصبح من الواضح جدا أن إنكاردن لم يفكر في مواقع اللاتحديد أو في التحقق باعتبارهما مفهومين للتواصل وذلك لكون أن القيمة الجمالية ، التي كان ينبغي تَحيينُها في التحقق ، (ولم يحصل ذلك) ، تظل تمثل الفراغ الأساسي في نسقه كُلِّه . وصحيح أنه يؤكد على الحاجة إلى البحث المركز في الموضوع [29] ، ولكنه لا يقدم إلا دليلا متواضعا عن الاتجاه الذي ينبغي أن يأخذه مثلُ هذا البحث . ومع ذلك يمكن للمرء أن يكون متأكدا جدا أن إنكاردن لم يعتبر القيمة الجمالية بمثابة مبدإ فارغ يحقق ذاته بتنظيم الحقائق الخارجية بطريقة يمكن للقارئ معها أن يبني عالما لم يعد يُحدَّد ، خاصة ، بواسطة معطيات العالم المألوف لديه [30] ، ذلك أن هذا مبدأ للتواصل . وبالنسبة لإنكاردن ، فإن مثل هذه الوظيفة كان بإمكانها أن تعني التضحية بالأعراف الكلاسية للإيقاع ، باعتبارها معايير من أجل التحقق "الملائم" .

هوامش الجزء الثالث

1. Edward E. Jones and Harold B. Gerard, Foundations of Social Psychology (New York, 1967), PP: 505-12 (quotation 512).

2. R.D. Laing, H. Phillipson, A.R. Lee. Interpersonal Perception: A Theory and a Method of Research (New York, 1966), P:4.

3. R.D. Laing, The Politics of Experience, (Harmoudworth, 1968), P: 16.

4. Ibid ..... P: 34

5. نفسه ، وفي هذا السياق توجد ملاحظة لها علاقة بالموضوع أدلى بها امبرتو ايكو في : Einführune in the Semiotik (UTB 105, transl, by Jurgen Trabant (Munich, 1972), P:410 كما ترجمها يوركن ترابنت إلى الانجليزية ، ومفادها أنه «ليس هناك في أصل كل تواصل ممكن ، سَنَنٌ ، ولكن هناك فقط غياب لكل السُّنن» .

6. انظر : Laing, Phillipson, Lee,Interpersonal Perception. PP:18 F

7. انظر أيضا E. Goffman,Interaction Ritual :Essays on Face to Face Behavior . (New York, 1967),

8. Virginia Woolf,The Common Reader , First Series (London,[9]1957), P: 174 وفي هذا السياق من الجدير بالذكر أن نأخذ بعين الاعتبار تعليقات فرجينيا وولف حول تأليف شخصياتها القصصية ، إذ تُلاحظ في يومياتها ما يلي : «أنا أفكر بتوتر بخصوص القراءة والكتابة، وليس لدي أي وقت لكي أصف مخططاتي . و"يجب عليّ أن أقول الشيء الكثير حول روايتي : "الساعات" واكتشافي هو التالي : كيف أحفُر كهوفا جميلة وراء شخصياتي القصصية . وأظن أن ذلك يعبِّر تماما عما أردت التعبير عنه : أي الانسانية والفكاهة والعمق . والفكرة هي أن الكهوف ستتصل مع بعضها البعض وكل واحد منها سيظهر إلى النور في اللحظة الآنية» (A Writer's Diary. Being Extracts From. The Diary of Virginia Woolf, Leonard Woolf, ed (London, 1953), P: 60). والتأثير الأيحائي «للكهوف الجميلة» يستمر وجودُه في عملها من خلال ذلك الذي تُقصيه الكاتبةُ نفسها . وحول هذا الموضوع لاحظ : ت.س. إليوت مرة قائلا : «إن مُلاحظتَها التي تشتغل بطريقة مستمرة تتضمَّنُ عملا تنظيميا واسعا ومدعَّما . إنها لا تضيء

بإضاءات مفاجئة براقة ولكنها توزع ضياءً لطيفا وهادئا . وبدل أن تبحث عن البدائي فإنها تبحث عن المتحضر ، المتحضر جدا ، حيث يبقى هناك مع ذلك شيء مما قد تم إقصاؤه . وهذا الشيء قد أقصي عن قصد بواسطة ما يمكن تسميته : "المجهود المعنوي للإرادة" ، ولكون هذا الشيء قد أقصي ، فإنه بمعنى ما أو بمعنى محزن حاضر» . "هكذا قدم ت.س. إليوت فرجينيا وولف للقراء الفرنسيين في كتاب : Virginnia Woolf, The Critical Heritage. Robin Majundar and Allen Mc Laurin. eds. (London, 1975), P: 192.

9 - Maurice Merleau - Ponty, Das Ange und der Geist, Pholosophiische Essays, transl, by Hans Werner arndt (Reinbek, 1967), PP: 73 F.

10 - وهذه هي الترجمة التي اقترحها غرابوفيتش في ترجمته لكتاب إنگاردن : «العمل الفني الأدبي»، ولعل مواقع اللاتحديد قد تكون ملائمة شيئا ما . وهذه مستعملة في الحقيقة من طرف "روث آن" و"كنيث أولسن" في وصفهما لكتاب إنگاردن : «معرفية العمل الفني الأدبي» .

11 - Roman Ingarden, The Literary Work of Art, transl. by George G. Grabowicz (Evanston, 1973), P: 251.

12 - Roman Ingarden, The Cognition of the Literary Work of Art, transl, by Ruth Ann Crowley and Kenneth R. Olsen (Evanston, 1973), PP: 138 F, 150 F, 164 FF. 172, Passim. انظر

13 - Ingarden, Work of Art PP: 260 FF.

14 - احتفظتُ مراعاة للاتساق بكلمة «مظاهر» المستعملة في كل الترجمات المتداولة لعمل إنگاردن. ولكن الكلمة الألمانية (Ansichten) يمكن أن يُعبَّر عنها في رأيي بصورة أفضل بكلمة (مشاهد) «Views» بما أن الإحالة تكون إلى *العرض* أولا بدل أن تكون إلى وجود المظاهر نفسها.

15 - Ingarden, Cognition, P: 289.

16 - Ibid ..... P: 289

17 - Roman Ingarden, Erelbnis, Kunstwerk und Vert (Tübingen, 1969) , PP: 21-27, Passim. انظر

18 - Ingarden, Cognition. PP: 265 F.

19 - Ibid ..... P: 241

20 - Ibid ..... P: 189

Ibid ..... P: 19121

22 ـ من أجل التوضيح ترجمتُ المقطع الموجود في الصفحة 290 من كتابنا: (Act of Reading).

23 ـ من أجل التوضيح أيضا ترجمتُ مرة أخرى المقطع الموجود في الصفحة 293 [من كتابنا المذكور في الهامش السابق] .

24 ـ Ingarden,Cognition. P: 267, foot note (added in 1967) .

Ibid ..... P: 392 .25

Ibid ..... P: 50 .26

27 ـ Rudolf Arnheim,Art and Visual Perception (Berkley and Los Angelos, 1966) .

28 ـ المثال النموذجي لهذه التقنية النموذجية هو إشهار الجُعَّة الذي كان يمكن أن يشاهدَ في مدن كثيرة عند الساحل الشرقي للولايات المتحدة خلال الستينات ، وفيه تجد فتاةً مرتدية بذلة من نوع «تيدورTudor » وهي تغني على شاشة التلفزة ما يلي :

تعالى معي

واشرب جعة «گينيسي»

ولاتجد على كل الملصقات سوى صورة الفتاة نفسها مع نُوتةِ النغمة والنصُّ الذي يقول ببساطة :

تعالى معي ...

.....

29 ـ انظر: Ingarden,Erelebnis, PP:27, 151, Passim ثم كتابه F. 405 :Cognition, PP.

30 ـ انظر على سبيل المثال Jan Mukarovsky,Kapitel ans der Asthetic (edition suhrkamp ; Frankfort 1970), PP: 108 F, 89 F, also p ; 81 (The Aesthetic Value as a Process): P: 103. (The work of art as a collection of extra - aesthetic values) ; وانظر أيضا Robert Kelivoda, Der Marxismus und die moderne geinstige virklichkeit , (edition suhrkamp, Frankfort, 1970), P: 20.

مصطلحات

مصطلحات:

- أ -

Contingency	:	احتمالية
Informedness	:	إخبارية
Concealment	:	إخفاء
Apperception	:	الإدراك بالترابط
Tertium comparationis	:	أرضية المقارنة
Predisposition	:	استعداد مسبَّق
Deductive	:	استقرائي
Heuristic	:	استكشافي
Deductive	:	استنتاجي
Projection	:	إسقاط
Arbitrary	:	اعتباطي
Ideality	:	أُمْثَلة
Performance	:	إنجاز
Paradigm	:	أنموذج

- ب -

Consistency - Building	:	بناء الاتساق
Layered structure	:	بنية مُراكَبَة
Structuration	:	بنْيَنَة
Interpersonal	:	بيْن شخصي
Blank	:	بياض
	:	

www.booksall.net

- ت -

Potential effects	:	تأثيرات كامنة
Affective	:	تأثيري
Compilation	:	تجميع
Determinacy	:	تحديد
Overdermination	:	تحديد مفرط
†Concretization, realization	:	تحقُّق
Pragmatic	:	تداولي
Intersubjective	:	تذاوتي
Retention	:	تذكر
Internalization	:	تذويت
Protension	:	تَرقُّب
Autocorrelation	:	ترابط ذاتي
Correlative	:	ترابطي
Reification	:	تشييء
Ideation	:	تصور
Ideational	:	تصوري
Cathartic	:	تطهيري
Denotation	:	تعيين
Scanning	:	تفحص
Polarity	:	تقاطب
Empathy	:	تقمص عاطفي
Identification	:	تماثل ، تطابق
Differentiation	:	تمييز
Structural prefigurement	:	التنبؤ المُبَنيَن

Predictability	:	تَنبُئية
	ـ ث ـ	
Dyadic	:	ثنائي
	ـ ج ـ	
Gestalt	:	جشطالت
	ـ ح ـ	
Presentness	:	حضورية
	ـ خ ـ	
Schematic	:	خطاطي
Invisibility	:	خفاء
	ـ د ـ	
Intratextual	:	داخل نصي
	ـ ذ ـ	
Repertoire	:	ذخيرة
	ـ ش ـ	
Pseudocontingency	:	شبه الاحتمال
	ـ ط ـ	
Ritualization	:	طقوسية
	ـ ع ـ	
Inexprerienceability	:	عدم قابلية التجربة
	ـ ف ـ	
Gap	:	فراغ
Individualization	:	فردنة
	ـ ق ـ	
Ascertainability	:	قابلية التأكيد

www.books4all.net

Super reader	:	القارئ الأعلى
Hypothetical reader	:	القارئ الافتراضي
Fictitious reader	:	القارئ التخييلي
Real reader	:	القارئ الحقيقي
Implied reader	:	القارئ الضمني
Intended reader	:	القارئ القصدي
Idealized reader	:	القارئ المُؤمْثَل
Ideal reader	:	القارئ المثالي
Informed reader	:	القارئ المُخبَر
Contemporary reader	:	القارئ المعاصر
Intention	:	قصد
Inversion	:	قلب

- ك -

Revelation	:	كشف

- ل -

Indeterminacy	:	اللاتحديد
Asymmetry	:	اللاتماثل

- م -

Implied author	:	المؤلف الضمني
Metaperspective	:	ماوراء المنظور
Transcendental	:	متسامي
Eye-voice span	:	المدى البصري ـ الصوتي
Schematized aspects	:	مظاهر خطاطي
Equivalent	:	معادل
Equivalence	:	معادلة

Processing	:	معالجة:
Affective Fallacy	:	المغالطة الموثرة
Amphibolic	:	مُلتَبس
Analogization	:	مماثلة
Perspective	:	منظور
Spots of indeterminacy Places of indeterminacy	:	مواقع اللاتحديد
Brainwave	:	موجة دماغية
Objectification	:	مَوضَعةٌ
Aesthetic object	:	الموضوع الجمالي

- ن -

Absolutism	:	النزعة الاطلاقية
Hedonism	:	النزعة الهيدونية
Subjectivist theory	:	النظرية الذاتانية
Objectivist theory	:	النظرية الموضوعانية
Negativity	:	نفيية
Transmutation	:	نقل
Pattern	:	نموذج
Noema	:	النواة الفكرية الإدراكية

- و -

The Wandering viewpoint	:	وجهة النظر الجوالة
Ontological	:	وجودي

محتويات

- تقديم 3
- تعريف موجز بالمؤلف 9

القسم الأول

- المبادئ الأولية لنظرية جمالية التجاوب 10
  - * المنظور الموجه نحو القارئ والاعتراضات التقليدية ... 11
  - [القراءة كبديهة] 11
  - [التفاعل بين بنية النص والمتلقي] 12
  - [طبيعة البنية النصية] 13
  - [مهمة المؤول] 13
  - [الاعتراضات الرئيسية على نظرية التجاوب] 15
  - * [القراء ومفهوم القارئ الضمني] 20
  - [أنماط القراء] 20
  - [القارئ الحقيقي والقارئ المثالي] 21
  - [تطوير فئات القراء] 24
  - ـ [القارئ الأعلى] 24
  - ـ [القارئ المُخبَر] 25
  - ـ [القارئ المقصود] 27
  - ـ [مفهوم القارئ الضمني] 29
  - ـ [مختلف المنظورات النصية] 31

* نظريات التحليل النفسي للتجاوب الأدبي 35
- [نظرية نورمان هولاند]..... 36
- [نظرية سيمون ليسّر] 43

القسم الثاني

□ استيعاب النص 54
* التفاعل بين النص والقارئ 55
- [النص يجاوز ذاته]..... 55
- [ظهور مفهوم القراءة كمشاركة] 56
- وجهة النظر الجوالة 57
- [المنظور الجملي] 58
- [البنيات الأساسية للمنظور الجملي] 61
- [الطبيعة الخاصة لوجهة النظر الجوالة] 63
* الترابطات الناتجة عن وجهة النظر الجوالة 69
- بناء الاتساق باعتباره أساس الاندماج في النص كحدث 69
- [الجشطالت أو التأويل المتسق] 69
- [الوهم كمظهر من مظاهر الجشطالت]..... 76
- النص كحدث 78
- الاندماج كشرط للتجربة 82

القسم الثالث

- ❐ اللا تماثل بين النص والقارئ 93
  - * شروط التفاعل 94
    - ـ [نظرية التفاعل في علم النفس الاجتماعي] 94
    - ـ [التواصل من منظور التحليل النفسي] 96
    - ـ [التفاعل بين النص والقارئ] 98
  - * مفهوم اللاتحديد عند إنكاردن 102
- ❐ مصطلحات 117

www.booksall.net

دار الثقافة
الدار البيضاء

الإيداع القانوني رقم 1995/204
ردمك 1-00-917-9981

هذا الكتاب

«... لا يُنظَرُ في نظرية جماليةِ التَّجاوبِ عند إيزر ــ كما يَعْرِضُها هذا الكتاب الذي نقدّمُهُ للقارئ العربي ــ إلى النّصوص الأدبية كبِنْيَاتٍ تقدِّمُ المعنى جاهزاً للقارئ...

وهذه الفصول الثلاثة التي نُترجمُها إلى العربية تحاول إذن الإجابة عَن أَسْئِلَةٍ لَمْ نكنْ نُوليها اهتماماً كبيراً بنفس الحدَّة ومن نفس الزاوية المعرفية التي نظَرَ بها «ايزر» لِهَذا الموضوع الشَّائك مُستفيداً من التَّطور الذي حصل في مجالات عِلْمية متعددة، لسانية، نفسية، اجتماعية، وهي أسئلة تتعلق بموقع دور القارئ في عملية القراءة ؟ وماهي وظيفة النَّص في حد ذاته ؟. وماهي دلالة التفاعل بين النص والقارئ، كيف يصنع القارئ المعنى في سياق هذا التفاعل ؟، ما الحدود بين الحقيقة والتأويل والوَهْم في مجموع هذه العملية ؟ ومَاهِيَ في الأخير شروطُ عملية التفاعل ذاتها ؟....».

سور الأزبكية
www.n2u.cc