1985

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

مجلة أبحاث

العدد الخامس

جامعة محمد بوضياف
بالمسيلة - الجزائر

مجلة أكاديمية محكمة
تصدر عن مخبر سيميولوجيا المسرح
بين النظرية والتطبيق

issn:2602-585X

العدد: ديسمبر/2018

التّلقي، إعادة إنتاج وتكييف للنّص الإبداعي.

الدكتورة: سعدية بن ستيتي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

ملخص

إنّ عملية التّلقي استقبال للعمل الإبداعي مبني على تراكمية، وهو ليس خطّاً مستقيما موجّها إلى الأمام، والمتلقي كقارئ للأعمال الإبداعيّة يبقى كذلك بين الاستشراف نحو الأمام والتّراجع نحو الخلف.

والمتلقي القارئ على هذا النّحو لا يكون قارئا اعتياديا، بل يكون على درجة من المرجعيّة والفنيّة ورصيد معرفي متشعّب يؤهّله لملء الفراغات السّوداء الموجودة بين ثنايا الأسطر لمحاولة الوصول إلى مقصدية الخطاب، وفي أحيان كثيرة الوصول إلى مقصدية المتلقي بعينه.

وبهذا فالتّلقي هو قراءة واعية راقية تثبت تحقّق الأثر الفني، وهو عملية إعادة إنتاج لعمل إبداعي في حلّة جديدة ورؤية قد تكون مغايرة؛ إذ يحاول المتلقي القارئ أن يطرح افتراضات ويراجع بعض أفكاره، ويقوم باستنتاجات وتوقعات تزداد تعقيدا شيئا فشيئا، وقد يُلبس النّص ما لم يكن في الحسبان.

والمتلقي لا يتكيّف مع النّص بقدر ما يُكيّف النّص لتأويلاته الذّاتية، والتي غالبا ما يُخضعها للمنطق والموضوعية، فإمّا يكون البناء لفكرة ما وإمّا يكون الهدم مآلها.

من خلال هذا التّصدير المختصر سنحاول الكشف عن سلطة المتلقي القارئ في العملية الإبداعية، وكيفية إعادة إنتاجه للعملية الإبداعية في الاتّجاه المعاكس بوجهة جديدة وفي درجة مغايرة.

الكلمات المفتاحية: التّلقي- التّأويل- تعدد الدلالة- القارئ- المعرفة- التّكييف.

Résumé:

Le processus de réception de travail créatif est construit sur un cumulatif, il ne s'agit pas d'une ligne directe (droite), et le destinataire en tant que lecteur des œuvres créatives reste également entre le prospectifs vers l'avant et en arrière, et le retour en arrière.

Le lecteur de cette façon n'est pas un lecteur régulier, mais a un degré de référence, de l'art et un équilibre des connaissances complexes pour remplir les espaces noirs existantes entre les plis des lignes pour essayer d'atteindre la destination du discours, atteignant souvent la destination du destinataire lui-même.

Ainsi, la réception est une lecture consciente et sophistiquée prouvant la réalisation de l'impact artistique, c’est un processus de reproduction d’un travail créatif dans une nouvelle figure et une vision qui peut être différente; rappelant que le lecteur-destinataire tente de faire des hypothèses et d'examiner certaines de ses idées, et faire des conclusions et des attentes qui sont de plus en plus compliquées, et peut porter le texte à moins que dans compte.

Le destinataire n'est pas adapté au texte dans la mesure où le texte s'adapte à ses interprétations subjectives, qui sont souvent sujettes à la logique et à l'objectivité, soit la construction d'une idée, soit la destruction est sa finalité.

Grâce à cette brève présentation, nous allons essayer de découvrir la puissance du destinataire-lecteur dans le processus de création, et comment ce destinataire restaure le processus créatif dans la direction opposée avec une nouvelle destination et un degré différent.

Mots clés : Réception-interprétation-multi-sémantique-lecteur-connaissance-adaptation.

تمهيد:

إذا تحدثنا عن عملية التّلقي بشكل عام فهي استقبال حواسي لأشياء كثيرة: أصوات، صور ومشاهد، كلام مرصوف، قصص، وحكايات وغيرها، ويكون استقبالها بطرق مختلفة، إمّا عن طريق المشاهدة، ويتصل ذلك بما تُقدمه وسائل الإعلام السمعي البصري، وإما مشافهة عن طريق الاستماع المباشر لشخص يتحدث، وإما عن طريق القراءة الفعلية لنص مكتوب سواء كان قصة أو رواية أو قصيدة أو مقالاً، أو غير ذلك ...

من خلال هذا الطّرح سنركز على النوع الأخير والمتمثل في المتلقي القارئ، لأننا في هذه الحال سنربط مفهوم التّلقي بعملية القراءة.

والقراءة المقصودة هنا، ليست القراءة العابرة أو السطحية، إنّما هي قراءة واعية متخصّصة، أو لِنَقُل قراءة مُفعِّلة للنص مستنطقة له.

هذا النوع من القراءة والتّلقي يجب أن يحقق «الكشف والتأويل في وقت واحد لكلّ التقنيات المتبعة في خطاب فلسفي أو اجتماعي، أو خلال ظروف حضارية معينة».[1] وعليه فإن عملية القراءة في إطار نظرية التّلقي اتخذت مفهوما خاصا، يتصل بالحفر والغوص في عمق الخطاب، وبذلك فهي تُحرِّك النص وتجعله نشطا أو مادة حية، فقد وصفها "تيري إيجيلتون" (Terry eagleton) بأنها «دائما عملية دينامية، حركة مركبة وتفتُّح خلال الزمن».[2]

إن هذا المفهوم يرتبط بمفهوم الأدب كونه منظومة من التخطيطات أو التوجيهات العامة التي يجب أن يحقِّقها القارئ وفقا لقناعاته المسبقة من معتقدات وتوقعات ومع تقدم عملية القراءة تتعدَّل التوقعات بما يتعلمه القارئ حديثا وهكذا «تبدأ الحلقة التأويلية في الدوران متحركة من الجزء إلى الكلِّ ثم إلى الجزء مرة ثانية».[3]

وفيما يلي سنستحضر بعض مفاهيم التّلقي والتي تسمى بجماليات التّلقي عند قطبين هامين من مدرسة "كونستانس" الألمانية وهما: "هانس روبيرت ياوس" (Hans Robert Jauss) و"فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser) وسنشير أيضا إلى ما قدمه "أمبرتو إيكو" (Omberto éco) من ملاحظات.

1- العلاقة الجدلية بين الإنتاج الأدبي والتّلقي عند "ياوس":

يعد "هانس روبيرت ياوس" (Hans Robert Jauss) أوّل من أشار إلى ضرورة تغيير وجهة الدراسات النقدية التي تولي عناية فائقة للمؤلف والسياقات التاريخية والنفسية والسوسيولوجية، وتلك التي أغفلت هذه السياقات لتهتم فقط بالبنى الشكلية مُجرِّدة النص من كل تبعات وتأثيرات، ليجعل وجهة النقد الأساسية موجهة نحو عالم جديد هو عالم القرّاء، منطلقا من أن قيمة الأدب كفن إبداعي لا تتأسس إلاّ من قبل قارئ حصيف، وقراءات متعدّدة تعيد المكانة الراقية التي كان يحظى بها الأدب كعلم قائم بذاته بعيدا عن كلّ السياقات السابقة الذكر.

وهكذا بدأ "ياوس" يهتم بالعلاقة التي تربط المتلقي كقارئ بالنص كإنتاج أدبي، إذ «لا يمكن للأدب والفن أن يحصلا على تاريخ له خاصية مسار ما إلا عندما يتم التوسط لسلسلة متوالية من الأعمال ليس فقط من خلال الذات المنتجة، بل أيضا من خلال تفاعل المؤلف والجمهور»[4].

إذن، فمسار العملية الإبداعية ينتقل من المؤلف إلى الجمهور ومن الجمهور أيضا إلى المؤلف، فالعلاقة تفاعلية أي جدلية وكلاهما يوجد الآخر.

اهتم "ياوس" كثيرا بهذه الوجهة، وركز على تحديد مفهوم مجموعة من المصطلحات والتي شكلت فيما بعد مقولات جماليات التّلقي، ومنها نذكر:

1-1- أفق التوقع (Horizon d'atente):

يمتلك القارئ معرفة بالموضوعات التقليدية في الأدب، فيهضم تلك القيم، ليصبح لديه دراية بمجرى الأمور في إنتاجية النص الأدبي فيخلق ذلك لديه أفق التوقعات، مع الإشارة إلى أن الأعمال الأدبية ذات القيمة هي الكفيلة بخلق أفق التوقع لدى القراء.

يدخل في تشكيل أفق التوقع مسألة الذّوق والقناعة وهي على درجات لدى المتلقين. وبذلك يتجاوز المتلقي القارئ ما كان في تصوره القديم من جماليات ودلالات إلى مستوى جديد يؤدي إلى تغيير في أفق التوقع نفسه[5].

بمعنى أن المتلقي قد يتكهّن أشياء وأمورا، ولكن قد يتجاوزها إلى أشياء أخرى لم تكن في حسبانه، وهذا ما يخلق لديه الشوق والرغبة في معرفة الغائب المختفي بين تلك السطور. وبذلك تتجسّد جمالية التّلقي في إحساس المتلقي بالعملية الإبداعية تسري في كيانه إحساسا ومعرفة، فيصبح منتجا مشاركا في العملية الإبداعية ككل[6].

إن النصوص التي يتلقاها القارئ كفيلة بتغيير أفق الانتظار لديه وتحويره إلى مستوى آخر من المعرفة والإحساس بالجمالية ويقول "روبيرت هولاب" (Robert Holup) في ذلك: «أفق التوقعات يحيل إلى نسق تذاوتي أو بنية التوقعات، أي نسق من الإحالات أو مجموعة ذهنية يمكن أن يقدمها شخص افتراضي إلى أيّ كان»[7].

يشير "هولاب" من خلال هذا القول إلى القارئ الافتراضي المتوقع لدى المؤلف، والذي يكتب من أجله؛ أي أن المؤلف يكتب بحذر من شخص افتراضي سيقرأ عمله وله دراية بالعملية الإنتاجية الأدبية، وله مؤهلاته التأويلية، ويمكن أن يكشف أسرار المؤلف الإبداعية، وهذا ينبئ بتكامل العملية الإبداعية بين المبدع والمتلقي.

وقد حدد "ياوس" ثلاثة معايير تحدد القيمة الجمالية وأفق التوقع لدى القارئ وهي[8]:

1- ما يمتلكه القارئ من معرفة لخصائص الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

2- الأثر الذي يتركه النص على القارئ سواء ما تعلق بما سبق للقارئ وأن اطّلع عليه، أو ما تعلق بما هو جديد لم يطّلع عليه.

3- طبيعة النص الأدبي إن كان شعريا أم واقعيا أم أنه يخلق مسافة بعيدة عن الواقع.

ركّز "ياوس" على فكرة تعاقب القراءات وتسلسلها التاريخي، بأنها تشكل التاريخ الحقيقي للأدب، لأن نظرية التّلقي تعطي للأدب بوصفه بنية فنية أوّلا وفكرية ثانيا دورا مهما في نسج الفكر البشري، وبذلك يتم تغيير تصورات القراء.

وهكذا، عوضا أن يكون الأدب بناء تابعا للحرّيات الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع[9] وتاريخ الأدب يتم صياغته على إثر التفاعل بين القراء المتعاقبين والنصوص الأدبية. ولهذا فإن "ياوس":[10]

- لم يعزل مسار التطور التاريخي للأدب.

- لم يعزل النسق الثقافي للمجتمع في النص الأدبي، أي عمل بالفكر الماركسي، وبذلك فالأدب مندمج في التاريخ وليس مجرد انعكاس له.

- ركز على محدّدات الأنواع الأدبية من حيث المستويين التركيبي والنحوي وربطها بالعلاقات النفعية لمحتويات البنية النصية.

2-1- العدول الجمالي (Ecart esthétique):

يتأتّى العدول الجمالي (تغيير الأفق) مباشرة بعد أفق التوقع، ذلك أنه ينبئ عن تراجع أو تقدّم من مستوى جمالي إلى آخر وفق ردود فعل القراء لعمل مميّز[11].

إذ يكون هناك توقع مهيمن على القرّاء في فترة زمنية معينة لنصوص إبداعية ما، وهي ردود أفعال مألوفة لدى القرّاء إلى أن يأتي عمل مميّز يغير تلك القيم الجمالية السائدة، بل ويأخذ القرّاء إلى اتخاذ مواقف فنية وفكرية من تلك الأعمال، وبذلك ينقلهم العمل الإبداعي من مستوى جمالي إلى مستوى آخر قد يعدلون فيه عمّا كان يسلب اهتمامهم وقناعتهم الجمالية إلى شيء آخر أكثر جمالية وأبلغ تأثير، إذ يقول "ياوس" في ذلك: «فالنص الجديد يثير في القارئ (أو المستمع) طائفة من التوقعات وقواعد اللعبة التي أصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه هذه التوقعات يمكنها، مع توالي القراءات أن تخضع للتعديل أو يتم فقط الاقتصار على إعادة إنتاجها»[12].

وهكذا فإن القيم الجمالية متغيرة في سيرورتها التاريخية ويتغير معها أيضا التجاوب الجمالي لدى جمهور القرّاء عبر الأزمنة واختلاف الأذواق.

2- فولفغانغ إيزر وجمالية التجاوب (L'effet esthétique):

لقد اختلف "فولفغانغ إيزر" (Wolfgang Iser) عن "ياوس" من حيث عدم اهتمامه بالبعد التاريخي (الزمني) في العملية الإبداعية، إذ ركز على وصف عملية تجاوب القراء مع النصوص، وجعله تفاعل نفسي وذهني، وبيّن أن القارئ يمرّ بمراحل متتابعة ومتفاوتة حتى يصل إلى مرحلة التجاوب التام في آخر مرحلة من مراحل القراءة والتي سماها بالتأويل المتّسق (Interprétation ordonnée)؛ إذ لا يمكن أن يكون للنص الأدبي معنى إلاّ عندما يُقرَأ، وبذلك تصبح القراءة شرط أساسي لكل تأويل أدبي[13].

لقد تناول "إيزر" العلاقة بين النص والقارئ، وبيّن كيفية اطلاع القارئ على النص، بأنه لا يتلقى بشكل خطي مستمر «فليست القراءة تذويتا (Internalisation) مباشرا، لأنها ليست مسارا أحادي الاتجاه، وسيكون اهتمامنا هو إيجاد الوسائل لوصف عملية القراءة باعتبارها تفاعلا ديناميا بين النص والقارئ»[14].

فالنص بذلك يتجاوز مستواه إلى ذات القارئ، إذ أنه لا يصبح ملكا لمؤلفه بقدر ما يكون للقارئ السلطة الأولى عليه.

2-1- القراءة فعل مشاركة:

يشير "إيزر" إلى أن القراءة ليست مجرد اطّلاع بل هي فعل المشاركة وهو مفهوم يعود إلى القرن الثامن عشر مع "لورانس ستورن" (Laurence Sterne) في روايته "تريسترام شاندي" (Tristram Shandy)، إذ طالب المؤلف أن يكون في مستوى مشاركة القارئ له، وأن لا يعطيه كل الحلقات بل على القارئ أن يُعمِل ذهنيته الفكرية والفنية ليتفاعل مع ما يُكتَب[15].

وهكذا، فليس للمؤلف والقارئ سوى أن يتشاركا في لعبة الخيال وبذلك يبلغا قيمة الدال؛ أي لذّة النص التي يتوق إليها كلّ منها، وقد عبّر "رولان بارث" (Roland Barthes) عن لذّة النص بأنها «القيمة المنتقلة إلى قيمة الدال الفاخر»[16].

أي أن القارئ عند تجاوبه الجمالي مع النص يكون قد بلغ لذّة النص التي يرجوها من قراءته وهو الأمر الذي يطمح إليه المؤلف أيضا.

وبعد حوالي مائتي سنة ردّد "سارتر"، أفكار "ستورن"، ولكنه لا يسمى العلاقة بين المؤلف والقارئ مشاركة، بل يسميها "ميثاقا"، ويربط عملية الإبداع بالقارئ الذي يُعَدّ الموجه الفعلي للنص بحكم تلقيه له وانفعاله معه[17].

2-2- وجهة النظر الجوالة (Point de vue rodeur):

يتناول "إيزر" وجهة النظر الجوالة، ومفادها أن المتلقي القارئ لا يتلقى النص دفعة واحدة، ولا يدركه كذلك مرّة واحدة، فهو يترك جوانب تبقى مغلقة إلى حين بلوغه مرحلة معينة من قراءة الخطاب، وفي لحظة يعدّل ما بلغه من مفاهيم وجماليات على غرار ما يتلقّاه من معطيات جديدة في النص، ويكون ذلك أمام كل كلمة وجملة وسطر وفقرة يطّلع عليها في النص الأدبي[18].

هذا يوضح أن القارئ ليس عنصرا خارجيا عن النص، إنما هو فاعل فيه ويحاول تمرير وجهة نظره حسب ما جد من معطيات، وهو بذلك يحتل موقعا داخل النص، فهو وجهة نظر مغايرة متجولة في النص.

إذن، فالإدراك لا يحدث إلا عبر مراحل، لذلك فوجهة النظر الجوالة قد تتعثّر في محاولتها لفهم النص، إذ «لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مطابقا مع أي واحد من تمظهراته أثناء مدة القراءة، ويستلزم النقص الموجود في كل تمظهر على حده، وجود بعض التراكيب التي تعمل بدورها على نقل النص إلى وعي القارئ»[19].

ويصل "إيزر" إلى نتيجة وهي: «أن الأثر الأدبي له قطبين: القطب الفني والقطب الجمالي، القطب الفني يجسّده النص المنتج من قبل المؤلف، بينما القطب الجمالي فيتجسد فيما يتحسّسه القارئ ويتجاوب معه من خلال النص وما يترك لديه من أثر»[20].

الفائدة من وجهة النظر الجوالة هو بلوغ القارئ إلى التأويل المتّسق الذي ينبئ عن مستوى القارئ وتَمَيُّزِه في ذلك.

ويوضح "إيزر" أن وجهة النظر الجوالة تقوم على قطبين متقابلين هما[21]: التوقع (Prévision) والتذكر (émémorisation).

- **التوقع:** هو ترقب ما سيحدث من تغيرات في مسار تمثل النص.

- **التذكر:** هو العودة إلى تلك العناصر المنسية التي لم ينتبه إليها القارئ أثناء إدراكه السابق لما قرأه من النص، والتذكر يؤدي إلى إعادة هيكلة كل ما سبق تمثله بصورة جديدة حتى يستقر التمثل إلى أن تتم القراءة نهائيا.

2-3- التأويل المتّسق (Interprétation Ordonné):

للنص إستراتيجيته الخاصة، وكما عبر عنه "رولان بارث" قائلا: «كلمة نص (Texte) تعني النسيج (Tissu)، ولكن بينما صنف هذا النسيج، وإلى الآن بوصفه إنتاجا، وحجابا جاهزا، يقف المعنى (الحقيقة) خلفه إلى حدّ ما فإننا سنركز الآن، داخل هذا النسيج على الفكرة التوليدية التي يتخذها النص لنفسه وينشغل بها من خلال تشبيك دائم. وإن الذات إذ تكون ضائعة في هذا النسيج تنحل فيه»[22].

إن الفكرة التوليدية التي يقصدها "بارث" هنا هي تعدّد الدلالات وبالتالي تعدّد القراءات، وإن الذات المقصودة هنا هي الذات القارئة الضائعة في نسيج النص مُعمِلة فكرها على طريقة التكهن والاحتمال وليس على اليقين وفقا لما تتملكه الذات القارئة من مركّب ذهني متشعّب المجالات (ثقافي، اجتماعي، سياسي، فلسفي ..) وفني أيضا محاولة توظيف هذه المعارف والتجاوبات الفنية والجمالية لتقدم تأويلا متّسقا.

نفهم من كلام "رولان بارث" أيضا أن النص نسيج منكفئ ومنغلق في ذاته وهو ملفوف كنسيج العنكبوت إلى أن يأتي القارئ فيحاول حلّ خيوط هذا النسيج، وقد وصف "رولان بارث" نظرية النص بأنها صناعة نسيج العنكبوت.

إن التوقعات يمكن أن تؤدي إلى إنشاء الوهم (Illusion)، ويكون الوهم عند إحباط غريزة القارئ التخييلية؛ لأن التوقع يوقع القارئ في الوهم بعد تكشف المعطيات الجديدة والمفاجئة.

يؤكد "إيزر" على أن عنصر الوهم ضروري لفهم النص الأدبي، إذ يقول: «يهتم القارئ بالحصول على المعلومات الضرورية بأقل جهد ... ولذلك إذا ما بدأ المؤلف في زيادة عدد أنساق السنن وتعقيد بنيتها، فإن القارئ سوف يميل إلى اختزالها جميعا إلى ما يراه حدّا أدنى مقبولا، والميل إلى تعقيد الشخوص هو ميل المؤلف، وبنية الأسود والأبيض هي بنية القارئ»[23].

يعطي "إيزر" مثالا عما هو منوط بالمؤلف كتصوير الشخصية الغامضة المركبة، وما هو منوط بالقارئ في قراءة الأسود المنتشر على البياض، وقراءة ما وراء السطور وما بين العبارات من فراغات بحثا عن النص التحتي.

حسب ما ذكره "فولفغانغ إيزر" فإن المؤلف يعمل في بناء نصه على ثلاث مراحل هي[24]:

1- الانتقاء (Sélection)؛ أي اختيار العناصر من الواقع وتحويلها إلى مواد لبناء النص الأدبي، وهي مهمة المؤلف.

2- التركيب (Synthèse)؛ يقوم المؤلف بوضع علاقات بين هذه المواد لتشكيل إستراتيجيات دالة متعددة من شأنها أن تجعل القارئ يخلق توقعاته المتتالية أثناء القراءة وهي أيضا من مهام المؤلف.

3- الكشف الذاتي (Autorévélation)؛ لا تتأتّى هذه المرحلة إلا بوجود التفاعل بين النص وقرّائه.

إذ يقوم القارئ بتحويل مواد الواقع في النص إلى مدلولات احتمالية من خلال ما نسجه المؤلف من تركيبات، لتنشئ بدورها تركيبات تخييلية لدى القارئ، وهي مجال التوقعات، أو فتح

عالم التكهن التخييلي لدى القارئ، وقد عبر عنها "إيزر" بتسميتها (بنية كمالو) (Structure de comme-si) وهي بنية تحرّض القارئ على تحريك الخيال لديه من أجل تكوين تأويل متّسق عن النص[25].

*** وقفة:**

من خلال هذا الطرح لنظرية التّلقي عند "ياوس" والتجاوب عند "إيزر" نلمح أن مقولات وعبارات الثوابت قد أفلت عن سماء النقد المعاصر مثل: المعنى الثابت للنص، المقصدية المؤكدة للمؤلف، مصطلح الفهم الكامل للنص.

بهذا المعنى لا يمكن أن يكون القارئ بسيطا، بل يجب أن يكون قارئا متسلحا بالنوع الصحيح من القدرات والاستجابات، وأن يكون ماهرا في تشغيل تقنيات نقدية معينة، وهو مدرك للأعراف الأدبية، وهو قارئ متحول من البداية ومستعد للمخاطرة بالمزيد من التحول بسبب هذه الحقيقة، فلكي يقرأ القارئ بفعالية يجب أن يطبّق قدرات نقدية معينة[26].

لكننا نلمح أن "إيزر" لا يركز على نوعية القراء ولا يشدّد على ذلك في حين أنه يقصي النصوص البسيطة الواضحة من قاموس فعاليات نظرية التّلقي فهو يطالب بنصوص غامضة لوجود قراءة تقوم على التأويل المتّسق. وهذا أوقعه في التناقض، فهل هذا يؤدي بالقراء إلى اختيار الأعمال الغامضة وحسب؟[27].

إن هذا الطرح يؤكد لنا اهتمام "إيزر" بالتجاوب الجمالي كيفما كان القارئ (المتلقي)، في حين أن "أمبرتو إيكو" مثلا يضع شروطا للقارئ، وأنواعا من القراء ويمضي في تحديداتها حتى يبين لبّ عملية القراءة وتلقي النصوص الأدبية.

3- القارئ النموذج عند "أمبرتو إيكو":

عالج أمبرتو إيكو" (Omberto eco) مجموعة من القضايا لعل أهمها:

3-1- القارئ المُفعِّل للنص:

القارئ عند "أمبرتو إيكو" يكون على درجة علمية وفكرية وثقافية تؤهله لقراءة نص إبداعي، فهو مُفعِّل للنص ويعبر عن فعل القراءة بالتفعيل (actualiser)، وهو فعل «يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على نص ساعيا إلى إدراكه ووضعه في إطاره الزمني والمكاني، وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة»[28].

وبذلك يكون النص موضوعا للتفعيل، ويشترط "أمبرتو إيكو" في النص أن يكون نسيج (ما لا يقال)، وهي عبارة تعني الذي ليس ظاهرا في السطح، و(ما لا يقال) هو الذي ينبغي أن يفعل من قبل القارئ، إذن فالنص المقصود هنا، هو نص غامض ذو مستوى راق في كل مركباته التعبيرية.

إن هذه العملية يسميها "إيكو" تفعيل المضمون (Actualisation)، ويدقق في تعريفه للنص قائلا: «النص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ، فيتركها بيضاء ....»[29]

ويفسر "إيكو" سبب ترك الباث (المؤلف) لتلك الفرجات بما يلي[30]:

1-النص آلية كسولة لا تحيا إلا من خلال ما يدخله المتلقي على النص من معان.

2- بقدر ما يمضي النص من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية فإنه يترك للقارئ (المتلقي) المبادرة التأويلية.

نفهم من هذا، أن الباث هو الذي يصنع قارئه النموذجي، ويصبح النص بذلك، أقلّ كسلا، بل يصبح منبّها للقارئ ومحفزا لذاكرته ومختبرا لمعارفه ومهاراته.

ويوضح "أمبرتو إيكو" في موضع آخر، أن هناك نوعين من النصوص في طريقة استخدامها أو قراءتها: إما أن نستخدم النص باعتباره متعة في حدّ ذاته في استشعار لذّة النص كالتي دعا إليها "رولان بارث". أو يكون النص محدد ينظر إلى تحفيز استخدامه بأكثر الطرق حرية على أنه أساس إستراتيجيته الخاصة، وبالتالي تأوّله. ويكون هذا التأول مصحوبا بجدل بين إستراتيجية المؤلف واستجابة القارئ النموذجي[31].

2-3- المؤلف والقارئ إستراتيجيتان نصيتان:

عادة يقوم المرسل إليه (المتلقي) عند أول التماس بينه وبين النص بمحاولة فهم الرسالة، ويعتمد في ذلك على قرائن مرجعية موجودة في النص ذاته، فالنص في هذه الحالة كالطريق المزودة بإشارات المرور التي تيسّر السّير فيها.

وعلى هذا، فالمرسل والمرسل إليه حاضرين في النص، ليس باعتبارهما قطبين فعل التلفظ فحسب، بل لأنها دوران فاعلان في النص؛ فالمؤلف لا يكتب دون أن يضع نصب عينيه قارئا حصيفا متمكّنا من كل ما يكتب، لذلك يترك له بعض العثرات وبعض الفرجات لملأها، ويختلق من العبارات ما يلزم وما يفي بالغرض ليوقع بهذا القارئ في فخاخة السردية ويبهره بجمال ما يكتب ومدى صعوبة الوصول إلى لبّه[32].

كذلك، فإن المتلقي متأهب، ويعرف تماما كيف يتناول تلك السطور، ويكشف عن كل فراغ ليملأه بما لاحظه معتمدا على قرائن مرجعية قد لا ينتبه إليها المؤلف ذاته، وطبعا يستند في ذلك إلى رصيده المعرفي والفني ودرجة ذوقه.

ومنه فلا يمكن أن يقرأ بهذه الطريقة إلا قارئ متدبّر متمكّن عارف بإستراتيجية الكتابة الإبداعية ونوعها.

4- القارئ بوصفه سلطة ثانية مهيمنة:

إن الدلالة أو المعنى صورة تتشكّل أثناء التقاء النص بالقارئ، وهي بذلك لا يحملها النص منفردا، بل يشارك القارئ النص في بنائها. وهنا يصبح التأويل عملية حفر لبلوغ النص التحتي (المختفي)، والذي تقودنا إليه الفراغات أو الفرجات.

إن الفراغ الذي كان القارئ التقليدي ينزعج منه، لأنه فقد حلقة من حلقات النص، أصبح في عصرنا يمثل بنية نموذجية في التأويل، وهو دينامية تنضاف إلى النص فتساعده على خلق شيء غيره، أو ما يمكن تسميته في عصرنا النص القارئ[33].

الفعل التأويلي لا يبحث عن المعنى في النص بل يبحث عنه في«الموقع الافتراضي الذي يرتسم نقطة تقاطع النص والقارئ»[34]، حينها يتولّد النص الافتراضي أو الجديد.

وبهذا نفهم، أن الدلالة أو التأويل الذي يبحث عنه القارئ سيكون خارج النص وقد سماها "أمبرتو إيكو" بـ"ما لا يقال" أو "اللاّمقول". والتأويل هو طريقة للكشف عنه وسد فراغات النص.

إن القراءة المعاصرة للنصوص الأدبية تعتمد على الحفر عن طريق التأويل، لأن وراء النص المقروء نص تحتي (Subtext)، وهو النص الحقيقي والتأويل بهذا المعنى ليس قدرة ذهنية بقدر ما هو نظرة تاريخية للوعي البشري[35].

إن أردنا شرح ماذا تعني الفراغات في النص فإننا نحصرها مثلا في الشيء المفقود، في المشاهد التي تبدو ساذجة، وتلك الحوارات التي تظهر عابرة لا طائل منها، أو مثلا بعض الحذف المفاجئ، وما كان غامضا يوقظ الشك لدى القارئ، ... وغير ذلك مما يحث القارئ على وضع أسئلة ومحاولة الإجابة عنها، ويتخذ من التأويل والإسقاطات طريقا له ليصل إلى النص التحتي الذي يختبئ وراء النص الظاهر.

وترى "فرجينيا وولف" (Virginia Wolff) أن ما هو خفي يحثّ القارئ على الفعل، وهذا الفعل يكون مراقب بما هو مكشوف وظاهر، وترى أن التواصل في الأدب هو «عملية لا يحرّكها ولا ينظمها سنن معطى بل تفاعل مقيّد وموسّع بطريقة متبادلة بين ما هو صريح وضمني بين الكشف والإخفاء»[36].

من خلال ما سبق، يتضح أن النص نتاج بلا معنى ولا أي قيمة ما لم يقرأ، فالنص يحيا في إطار تفاعل القارئ معه ومشاركة المؤلف ملء الفراغات، وبهذا يتضح دور القارئ كسلطة ثانية مهيمنة في العملية الإبداعية.

إن الأجدى من العملية الإبداعية أن يحدث اللاّتماثل بين القارئ والنص الأدبي، بهذا يتحفز الفعل التأويلي لدى القارئ منطلقا مما هو ظاهر ومتاح للبحث عما هو غائب ليكشف سبب اللاّتناسق، وبذلك يصل حسب قدراته المعرفية إلى النص الغائب الذي يمثل جوهر الإجابة بالنسبة للقارئ، وذروة المتعة الأدبية بالنسبة للمؤلف.

5- أنماط القراءة:

إن القراءة المعاصرة للنصوص الأدبية تفترض وجود قارئ متخصّص غير اعتيادي أو لنقل غير تقليدي، فلم تعد القراءة تعني المتعة والتسلية وحسب، إنما أصبحت حسب ما سبق تعني فعل مشاركة إنتاج النص الإبداعي، أو جعل النص أكثر فاعلية بالبحث عن "اللاّمقول".

كلّ هذا جعل الدارسين والباحثين في مجال النقد المعاصر يبحثون عن مفهوم معاصر لهذا القارئ وعن تسمية محدّدة له تميزه عن غيره من القرّاء، ومن ثمّ قاموا بتحديد أنماط من القراء.

وفيما يلي سنحاول ذكر أشهر التسميات (المصطلحات) ومعانيها.

عموما إن تحدثنا عن أنماط القراء، فإننا نحصل على فرعين رئيسيين هما: القارئ الحقيقي والقارئ المثالي[37].

1- **القارئ الحقيقي:** يُستحضَر أساسا في دراسة تاريخ التجاوبات مع الأعمال الإبداعية؛ أي بالتركيز على الطريقة التي يتلقى بها جمهور معين من القرّاء العمل الأدبي، وأي حكم كان يصدر من طرف القرّاء سيكون معيارا من معايير القراءة والتّلقي، وهو يعكس السنن الثقافي لتلك الفترة التاريخية التي تشترط هذه الأحكام، كما يُظهِر معاييرهم الخاصة، وبذلك سيرصدون ذوق مجتمعهم في تلك الفترة.

2- **القارئ المثالي:** من الصعب إيجاده، وهذا القارئ ينبغي أن يكون له سنن مطابق لسنن المؤلف، وبالتالي على القارئ المثالي أن يشاطر المؤلف المقاصد المتضمنة، وهذا نادر جدا في الساحة الأدبية، إلى درجة أن بعض الدارسين اعتبروا أن المؤلف ذاته قد يكون هو القارئ المثالي الوحيد لأعماله.

والواقع أن المؤلف لا يحتاج لأن يكون القارئ المثالي لعمله، فقد ثبت تماما أن التجاوبات حول نص إبداعي قد تختلف من قارئ إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، فهل القارئ المثالي مطالب بالوصول إلى مقاصد المؤلف؟.

برأينا، أن هذا الطرح غير ممكن، لأن الغرض من عملية القراءة ليس الوصول إلى مقاصد المؤلف، إنما هو استشعار الجمال الكائن فيه في اندماج المضامين والشكل، وهذا يتوافق مع ما ذهب إليه الباحث "رولان بارث" في تركيزه على لذة النص المتوخاة من تلقي أي عمل إبداعي، ذلك أن العمل الأدبي فن قبل أن يكون فكرا أو إيديولوجيا، والمؤلف الحذق هو الذي يلامس مواطن الجمال المتوقعة لدى القراء بمختلف مستوياتهم المعرفية.

ومنه نصل إلى ما ذكره "إيزر" بأن القارئ المثالي هو«كائن تخييلي خالص لا أساس له في الواقع»[38].

وطبيعي جدا رأيه هذا، ذلك أنه يركز في نظريته أصلا على التجاوب الجمالي أكثر من تركيزه على الجانب المعرفي للمتلقي.

وهناك تصنيفات جديدة للقراء نذكر منها ما يلي:

1- القارئ الأعلى: ظهر هذا المصطلح مع "ميكائيل ريفاتير"(Michael Riffaterre) وهو لا يقصد به قارئا منفردا، بل جماعة من القرّاء يشتركون في ردود أفعالهم تجاه النص وبالتالي يؤسّسون لـ"واقع أسلوبي"، وهم بذلك يشكلون أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف المعنى الكامن المسنن في النص، فهؤلاء القراء يعطون معنى مكثفا عن الواقع الأسلوبي الذي ينبثق من سياق النص[39].

والواقع الأسلوبي لا يمكن إدراكه إلا من طرف الذات المتبصرة، وأن الخصائص الأسلوبية لم تعد تحدّد فقط لسانيا (أدوات اللسانيات) إنما تخضع لذوات القرّاء أيضا خاصة فيما يتعلق بالانزياحات وغيرها.

2- القارئ المخبر: استعمل "ستانلي فيش" (Stanley Fish) مصطلح القارئ المخبر وهو قارئ بالإضافة إلى امتلاكه الكفاءة الضرورية، فهو مطالب بمراقبة ردود أفعاله الخاصة خلال القراءة، وقد اعتمد "فيش" في تحديده لمفهوم القارئ المخبر على النحو التوليدي التحويلي، وبذلك يطلب من هذا القارئ أن يزيل القشرة الخارجية للنص ليصل إلى عمقه، وهو يضع ثلاثة شروط لهذا القارئ وهي[40]:

1-أن يكون متكلما كفؤا باللغة الأصلية للنص المقروء.

2- أن يكون متمكنا من المعرفة الدلالية، أي أن يكون مفهما ومنتجا للدلالة.

3- أن يمتلك كفاءة أدبية (فكرية، فنية).

3- القارئ المقصود:

اهتم "إيروين وولف" (Erwin Wolff) بالقارئ الذي يقصده المؤلف، وصورة القارئ المقصود يمكن أن تتخذ أشكالا عديدة حسب تعدد النصوص، فقد يكون "القارئ المؤمثل".

إن هذه الرؤية تهتم ببنية الإنجاز الذي يسبق التأثير، على أن ما يكتب من البداية في مستوى راق يتطلب قارئا مثاليا في مستواه قادر على بناء مقاصد المؤلف، لكن ذلك لا يفيدنا في بناء التجاوب الحقيقي للقارئ مع النص[41].

إذن، وجب التمييز هنا بين القارئ التخييلي ودور القارئ، فدور القارئ لا يتحدد في بلوغ مقاصد المؤلف بقدر ما يتجسد في الكشف عن التجاوب الفني والفكري مع النص للكشف عن أسراره ولا علاقة له في ذلك مع المؤلف.

4- القارئ الضمني:

خلافا لكل الاقتراحات السابقة التي كانت تجعل من القارئ سلاحا للبحث عن مقاصد المؤلف بدلا من تجسيد التجاوب الجمالي بينه وبين النص، ظهرت تسمية "إيزر" للقارئ بأنه قارئ ضمني، فهو قارئ متأهب ولديه كل الاستعدادات الضرورية لكي يمارس تأثيره على النص، وهي استعدادات يرسمها له النص في حدّ ذاته من خلال شروط تحيين تلك النصوص التي تسمح لمعناها بأن يتجمع في ذهن المتلقي[42].

فالقارئ الضمني بهذا المعنى هو متلق غير محدد، أو أنه المتلقي الممكن الذي قد تنضوي تحته مجموعة متفاوتة من القرّاء حسب مداركهم المعرفية والفنية، أي أن الأصل في القارئ هو

نوعية تجاوبه مع النص وتفاعله معه وليس الوصول إلى مقاصد المؤلف، لأن ذلك سيقتل الجمال في النصوص الأدبية.

6- مستويات التّلقي:

لقد حدّدت النظرية الجشطالية[*] نوعين من المعرفة وهما: المعرفة الحدسية والمعرفة الذهنية.

6-1- المعرفة الحدسية:

ترتبط بالحواس ولها أولوية المبادرة في تلقي العمل الإبداعي واستقبال ما يتعلق بالشكل والحجم واللون والرمز؛ ويكون ذلك عن طريق حاستي السمع والبصر، وإلى حين أن تتجمع الصورة كاملة في ذهن المتلقي ليعطي الإدراك لها فيما بعد التصور الشامل.

وهذه المرحلة المعرفية تنطبق على جميع الأعمال الإبداعية كيفما كان نوعها سواء ما تعلق بالفنون التشكيلية أو المسرحية أو السينمائية أو الأعمال الأدبية كالرواية والقصة ويدخل في ذلك أيضا فن الموسيقى[43].

إن المعرفة الحدسية هي:« قراءة بصرية للمنظور، وتبحث من خلال التشاكلات والتنافرات عن شبكة العلاقات المتداخلة بين وحداته وأجزائه حتى يتبدى أمامها في أطواله وأعراضه، يحتل كل جزء مكانه في هندسة المعنى "الشكلي" الذي سيفضي حتما إلى هندسة المعنى في مستوى الفكرة الكامنة وراءه»[44].

لا يمكن أن يكون للمعرفة الحدسية معنى إلا بوجود المعرفة الذهنية التي تعطي لها كيانها ومعناها الإدراكي، والمعرفة الحدسية تعمل على الحواس واستشعاراتها من لمس وبصر وسمع وكل ما يتبدى على الوجه من ملامح تنبئ بالاستنكار أو القَبول.

6-2- المعرفة الذهنية:

ينصبّ دورها على جميع العناصر التي تلقتها الحواس لتؤلف بينها وتقوم بسد الثغرات والفجوات وتعليل الانقسامات وتأويل العناصر المتفارقة لتردها إلى التجانس، وتفحص العلاقة

جيدا بين هذه العناصر لتدركها إن كانت علاقة ضدية أم تكاملية أم تبادلية أم عكسية أم غير ذلك من العلاقات[45].

إن هاتين المعرفتين متكاملتين، وهي تهيّئ كل عنصر من الأشياء التي تلقتها لفهم العمل الإبداعي، وخاصة وأن التّلقي المعاصر لم يعد يغفل عمّا كان التّلقي التقليدي يغفل عنه، كـ: علامات الترقيم، بياض الصفحات، شكل توزيع الكتابة والصور، نوعية الخط وحجمه ومدى سمكه والألوان... وما إلى ذلك من تقنيات الطبع المعاصرة، والتي أصبح المؤلف ينتقي منها ما يتلاءم وموضوعه، بل ونجده يختار نوعية الغلاف وصورة الغلاف ونوعية الورق ولونه وما شابهه...، وكل ذلك يرجع إلى الذوق الفني لديه.

فلا شيء يوجد في العمل الإبداعي جزافا أو سدى، إنما له معنى ودلالة وعلى المتلقي تبرير وجوده والكشف عن ماهيته للوصول إلى الدلالة التحتية المرجوة. فقد قسم "حميد لحميداني" مستويات المعرفة كما يلي[46]:

- مستويات المعرفة: الحدسية، الإيديولوجية، الذّهنية، الإبستيمولوجية.

- مستويات القراءة المقابلة لها: الحدسية، الإيديولوجية، المعرفية، المنهاجية.

- وعلى غرارها تكون الوظيفة: التذوق والمتعة، المنفعة، التحليل، التأمل المقارن.

على أن هذه القراءات ليست جُزرا متباعدة حسب تعليق "حميد لحميداني" بل هي متداخلة في كثير من الأحيان، وقد لا يكون معنى لقراءة دون الأخرى، كذلك بالنسبة لمستويات القراءة فقد تتداخل وتتشاكل هي الأخرى[47].

إن المعرفة الحدسية تمكن من القراءة الأولية أو الحدسية، وتعتمد على التذوق والمتعة، لكنها ما تفتأ أن تنقل إلى مستوى القراءة المعرفية، في حين أن القراءة الإيديولوجية تعتمد في القراءة على هدف مسطر منذ البداية (خدمة لإيديولوجية معينة) لذلك وصفها "حميد لحميداني" بأنها نفعية، وبذلك ستتبعها القراءة المعرفية بتوفير ما أمكن من معلومات خدمة للمبدأ الإيديولوجي، لكن فعل التحليل يصبغ هذه المعرفة بالموضوعية.

كذلك فإن المعرفة الإبستيمولوجية تسعى إلى التأمل المعمق والمقارن لإعطاء أبعاد معرفية واسعة للموضوع أو للشيء المدرك حسيّا.

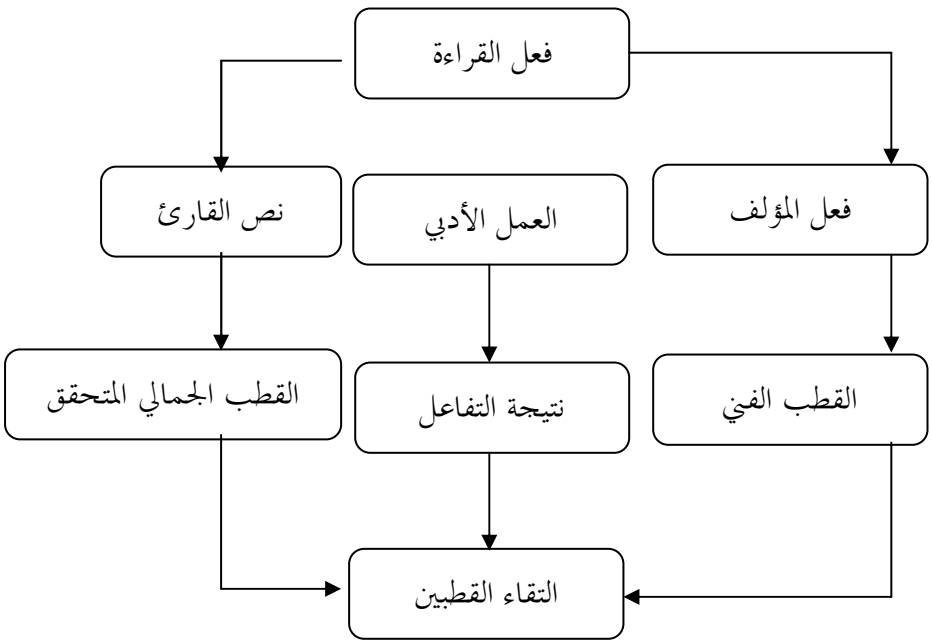
وبذلك فإن مستويات القراءة مختلفة، وقد تتوفر كلها لدى قارئ واحد، كما قد لا تتوفر كلها عند قارئ واحد، وهذا يعود إلى الرصيد المعرفي والتأطيري لدى القارئ.

يقترح الباحث "حبيب مونسي" عنصرا إضافيا عن مستويات القراء حتى نتبين درجات المتعة الناشئة في المستوى الحدسي، وكذلك درجات المنفعة وقيمة التحليل وعمقه في المستوى المعرفي والإبستيمولوجي، ما دام المتحكم في عملية التّلقي هو درجة الوعي لدى المتلقي[48].

خاتمة:

وفي الختام نورد المخطط الذي قدمه لنا "حبيب مونسي" من خلال ما وصفه "فولفغانغ إيزر" حول عملية القراءة وكيفية التّلقي، فهو يعتبر النص "علامة ملموسة" تنقسم إلى قطبين: "فني" يمثله المؤلف، وقطب "جمالي" يمثله القارئ المدرك. ولا يتحقق العمل الأدبي إلا نتيجة التفاعل بين القطبين[49].

بينما يصرح "ياوس" بصعوبة وصف هذا التفاعل لأن المتلقي أو القارئ لا يتوفر على آلياته.



خطاطة لتصور "فولفغانغ إيزر" حول عملية التّلقي

الهوامش والإحالات:

[1]- ميشيل فوكو: إرادة المعرفة، ترجمة: مطاع صفدي وجورج أبي صالح، ط1، مركز الإنماء القومي، بيروت/لبنان، 1990، ص 08.

[2]- تيري إيجيلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة/مصر، سلسلة كتابات نقدية، سبتمبر 1991، العدد 11، ص 98.

[3]- المرجع نفسه، ص 98.

[4]- روبيرت س هولاب: نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، ترجمة: خالد التوزاني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، 1999، ص55.

[5]- ينظر: حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، مطبعة أنفو برانت، ط3، فاس/المغرب، 2014، ص 166.

[6]- ينظر: هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ترجمة: محمد مساعدي، منشورات الكلية، مطبعة أفق، فاس/المغرب، 2004، ص 61.

[7]- المرجع نفسه، ص 57.

[8]- ينظر: المرجع نفسه، ص 59-64.

[9]- ينظر: حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 167.

[10]- ينظر: هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص 45.

[11]- ينظر: أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء/ المغرب، 2004، ص38.

[12]- هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ترجمة: محمد مساعدي، ص 61،62.

[13]- voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture (théorie de l'effet esthétique), traduit de l'Allemane par Evelyne Sznycet. Pierre Mardaga, éditeur, Bruxelles, Belgique, 1976, page 47. « la lecture du texte consulte en tout cas une condition indispensable à l'interprétation quelle qu'elle soit, un acte qui précède toujours celle-ci ».

[14]- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة وتقديم: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس/المغرب، (د. ت)، ص 55.

[15]- المرجع السابق، ص 56.

[16]- رولان بارث: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب/سوريا، 1992، من خلال حوار مع رولان بارث، قام به نادر السباعي، ص 15.

[17]- ينظر: فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 56.

[18]- ينظر: المرجع نفسه، ص 57.

[19]- المرجع نفسه، ص 58.

[20]- Voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture, page 48 « par conséquent, on peut dire que l'œuvre littéraire à deux pôles : le pôle artistique et le pole esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pole esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur ».

[21]- ينظر: حميد لحميداني: الفكر النقدي المعاصر، ص 171.

[22]- رولان بارث: لذة النص، ص 109.

[23]- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 78.

[24]- ينظر: حميد لحميداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر، ص 171.

[25]- ينظر: فولفغانغ إيزر: التخييلي والخيالي من منظور الأنطولوجية الأدبية، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء/المغرب، ص 19.

[26]- ينظر: تيري إيجيلتون: مقدمة في نظرية الأدب، ص 101.

[27]- ينظر: روبيرت هولاب: نظرية التلقي، ص 91.

[28]- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت/لبنان، 1996، ص 61.

[29]- المرجع السابق، ص 63.

[30]- ينظر: المرجع نفسه، ص 64.

[31]- ينظر: المرجع نفسه، ص 73.

[32]- ينظر: المرجع السابق، ص 75-77.

[33]- ينظر: حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأدبي، ط1، وهران/الجزائر، 2007، ص140.

[34]- ينظر: المرجع نفسه، ص 142.

[35]- ينظر: المرجع نفسه، ص 144.

[36]- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 100.

[37]- ينظر: المرجع نفسه، ص 21، 22.

[38]- فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 23.

[39]- ينظر: المرجع نفسه، ص 24، 25.

[40]- ينظر: المرجع نفسه، ص 25، 26.

[41]- ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

[42]- ينظر: المرجع نفسه، ص 29، 30.

[*] – النظرية الجشطالتية(Gestal) بالألمانية تعني شكل أو صورة، وتركز هذه النظرية على العوامل الموضوعية المتعلقة بالصور والأشكال الخارجية وعليه لا تميز بين الإحساس والإدراك لأن دورهما هو استقبال الصور كما هي في الخارج من غير تأويل.

[43]- ينظر: مجموعة من الباحثين: دراسات نفسية في التذوق الفني، مكتب غريب، 1989، ص 42.

[44]- حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 146، 147.

[45]- ينظر: حميد لحميداني: مستويات التلقي (القصة القصيرة أنموذجا)، مجلة دراسات سيميائية أدبية، العدد 06، الداء البيضاء/المغرب، 1992، ص 98.

[46]- ينظر: المرجع نفسه، ص 99.

[47]- ينظر: المرجع نفسه، ص 99.

[48]- ينظر: حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 149، 150.

[49]- Voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture, P 48.