القراءة التخييلية وجمالية التلقي بين عبد القاهر الجرجاني وفولفغانغ آيزر

أ.د. مشكور كاظم العوادي •

مقدمة:

إنّ النّص هو حدثٌ حيٌّ، أي أنّهُ يحيا بفعل الذّاكرة، التي منحته الحياة، فأصبح حدثاً حياً، وعندها فالحياة هي الذاكرة، أو هي سجّل الذاكرة.

والنّصُّ كذلك عبارة عن وعاء بالظروف المقاليّة والحاليّة التي تفرضُ هيمنة لغويّة ملزمة على فضاءاتهِ، ثمّ تنطلق التّهميشات الظّلية لتكوّن الصّورة الداخليّة بأنواع من العلامات والقيم الخياليّة المبتدعة من المؤلف أصالةً، والقارىء بالرتبة الثّانويّة، بحسب نظريّة التّلقي كحافز، والمؤثّر الخارجي الخيالي كآستجابة منضبطة بذلك الحافز.

أمّا النّصُّ التّخييّلي فلهُ محاذير، وله فوائد، فإذا ما وقع في طرف التّفريط أصابته هوّة الوهم، فيصبح نصّاً وهميّاً، وإذا وقع في الطرف الفنّي، فيمثّل عندها العمليّة الإبداعيّة بكلّ مجالاتها الممكنة.

فالتجربةُ تابعةٌ للواقع، والخيال ينحو هروباً عنهُ، لذا فقوالب التجربة العملية لا تتمكن من الإمساك بهِ، لأنَّهُ يطيرُ بعيداً عنها ما أمكنه ذلك، وهذا ما يتجلّى في الإبداع الخيالي الذي يتناغم مع مشاعر الطفولة، وفضاءات الشّاعر المحلّق، أو رؤى الأدباء البعيدة.

ولمّا كان للإنسان مركزان، فكري في الأعلى، وهو الدّماغ، وتخييّلي في المركز الأدنى، وهو القلب، وهذا هو الآمر، وآمرّية الذهن منه أيضاً، لأنَّهُ مركز الإرادة، وعندها فالقراءة عمليّة تفاعليّة بين شعور ولا شعور.

إنَّ المقاربة في القراءة التّخييّليّة هي مَنْطقة بحثيّة بين عبدالقاهر الجرجاني، وفولفغانغ آيزر، مع ملاحظة، أنَّ كلّاً منهما قد أسّس رؤاه الجمالية على نصٍّ مخالف للآخر، وذلك بالتقاء الأفكار، وتوقّد العقول

وإنْ اختلفت اللّغات بآختلاف الزمان والمكان.

إنَّ الذّات المدركة أو القارئة هي التي يحتكم إليها القصد والتّأويل، لأنّها الآمرة بكل الأفعال، ومن ضمنها نشاط الذهن والقراءة، لاسيما وإنّ مركز الذّات هو القلب الحافظ، وليس الدماغ .

أمّا موضوعات النّصوص التّخييّلية، فليس لها من وجود مستقل، بل يجب أن تؤسّس عبر عمليّة القراءة. وتتفاوت القدرات التّخييّلية بين قارىء وآخر، فعلى القارىء، كما في إشارات الجرجاني التّطبيقيّة، أو في توصيفات آيزر النّظريّة: أن يرتفع على المدركات الحسيّة، ويتجاوز ذلك إلى المدركات الحدسيّة والتّأويلية، ليحقّق الجماليات العليا، لأنّ جنبة التّخييّل المتعلقة بإنتاج النّص وثيقة الصلة بجماليّة التّلقي، وعندها فقدرات القارىء التخييّليّة سترتقي من القراءة المسحيّة إلى القراءة التخييّليّة عبر الشّحذ الذّهني، ذلك أنَّ النّص التّخييّلي غالباً ما يكون قطعة فنيّة ذات طبيعة وقصد جمالي، هو نتيجة التّفاعل بين القارىء والنّص. ولمّا كانت عمليّة القراءة مماثلة للسّيْر الفكري، فإنَّ أفق التّوقع وأفق الانتظار: هما بمثابة محطات سيريّة في النّص تثير حوافز مختلفة في ذهنية المتَلقي، فالأوّل يثير توقعّاً لما سيحدث، والثاني يثير انتظاراً لما حدث، لتغدو العمليّة البلاغيّة متكاملة في استقطاب كلّ أطرافها الجماليّة والخياليّة والآفاقيّة، بما يعطي للعمل الأدبي قيمته الفنّية: تفاعلاً وتواصلاً، وهذا ما سنحاول بيانه في مقتربات البحث وومضاتهِ... نسأل الله سبحانه: السّداد والصّواب ...

١. التّخييّل: دلالاتهُ وأنطقتهُ:

لمّا كان التّخييّل هو تَصوّر خيال الشّيء في النّفس، فإنّ معناه وثيقُ صلةٍ بالعنصر الابداعي ، لبناء الشعر والأدب والنقد، وعندما تقرأ هذه النّصوص بالاستشعار اللّبّي ،تجد أنَّ النّص الشعري هو شاغلها الأهمّ بطبيعة العمل الفَنّي، لكونه كلاماً مخيّلاً ،وكذلك لكونهِ أنقعُ أثراً في القلْب من غيرهِ من النّصوص. وكان مصطلح ((التّخييّل)) عند عبدالقاهر الجرجاني مختلفاً لما هو عند فلاسفة المسلمين الذين درُسوه من خلال ((الأثر الذي يتركه العمل الشعري في نفس المتلقي ،وما يترتّب عليهِ من سلوك. ويمكن القول بعبارة أخرى ،إنّهُ يشير- باختصار- إلى عمليّة التّلقّي في العمليّة الشّعريّة، وهي عمليّة سيكولوجية لها أساسها الميتافيزيقي والمعرفي والأخلاقي))[١]. فنطاق التّخييّل عند الجرجاني مرتبط بإدراك المعاني الثّواني[٢] وجماليّات التّلقي ،لتحقيق المتعة الجماليّة للشّعر، وله أصل تمثيلي، إذ إنّهُ يكمنُ في تفاعل بين تصوّر المبدع ونظام اللّغة الذي يعتمده القارىء في التّواصل، لأنّها تؤثّر في تحريك قوى خيالهِ وإدراكهِ، فتدفعه لكي يعدّل من وجهات

نظرهِ، فالتأثيرات والاستجابات ليست من خواص النّص وحده، ولا من خواص القارىء وحده، ذلك أنَّ التّرابط العضوي يُحدثُ تأثيراً أساسياً خلال عمليّة القراءة التي يتفاعل فيها عُنْصرا الإدراك الحي : القارىء والنّص، لتحقيق التّواصل.

وبذلك فمعنى التّخييّل، عنده هو: ((الذي لا يمكن أن يقال إنّه صدق، وإنَّ ما أثبتُهُ ثابِت، وما نفاه منفيّ. وهوَ مفتن المذاهِبِ، كثير المسالِكِ، لايكاد يحصرُ إلّا تقريبا ...، فمِنه مايجيء مصنوعا قد تلطّف فيه، واُستعين عليه بِالرّفقِ، والحذق، وحتّى أُعطي شبها من الحقّ، وغشي روْنقاً من الصّدق ، بِاحتِجاجٍ تُمُحّل، وقياس تصنّع فيهِ وتُعمّلُ ..))[٣].

وازدادت أهمية التّخييّل بعد القرن التّاسع عشر كما يقُول آيزر، وعندها ((استطاع الأدب أن يضمّ كلّ النّظريات والتّفسيرات التي لم يتمكن من القيام بها في القرن السّابق، كما استطاع أن يقدّم حلوله، كلّما استنفدت هذه الأنظمة إمكانياتها...))[٤]. وأبان آيزر- في هذا الصّدد - عن إدراك المبدع وآنتقائه لعناصر المواضعات التي تعينه في تشكيل الصّورة الكليّة لعملية التّخييّل بقولهِ: ((إنّ النّص التّخييّلي ينطوي على عدد كبير من العناصر التي يمكن التعرّف عليها، وهي عناصر مأخوذة من العالم الخارجي، وكذا من الأدب السّابق، ومعَ ذلك تتّسمُ هذه "الحقائق" التي يمكن التّعرف عليها بكونها تخييّليّة، وبالتّالي يمكن القول إنّ العالم "الواقعي" الذي تَمّ إدماجهُ يوضع بين قوسين ليدلّ على أنَّهُ ليسَ شيئاً مُعْطى، بل فقط هو يَنبغي إدراكه كما لو ...أنَّهُ مُعطى))[٥].

وكذلك تناول منظومة التّوافقات بين استراتيجيّات النصّ وعناصر الذّخيرة: لما سيكون عليه النصّ الخيالي أو مُستوى التّخيّل، ضماناً لشروط التواصل مع القارئ، فقد رَأى أنَّهُ من ((الصعب تحديد هذا المنظور تحديداً دقيقاً في إطار النصّ الخيالي، بخلاف حال النصّ العلمي))[٦].

وإنَّ التّخييّل عند الجرجاني نوعان : معلّل ،وغير معلّل ...

فالمعلّل،((هو أن يكون للمعنى من المعاني والفعل من الأفعال علّة مشهورة عن طريق العادات، والطّباع، ثُمَّ يجيء الشّاعر فيمنع أن تكون لتلك المعروفة ويضع له علّة أخرى، مثاله قول المتنبّي:

ما بهِ قتل أعاديهِ ولكن
يتقّي إخلاف ما تَرْجُو الذّئاب))[٧]. وهنا اِدّعى المتنبي العلّة في قتْل هذا الممدوح لأعدائهِ غير ذلك، فالمتعارف عليه أنَّ الرجل إنّما يقتل أعاديهِ، ليصرف ضرّهم عنه، وليسلم ملكه ويصفو.

وغير المعلّل هو ما كان للتّشبيه والاستعارة والمجاز أثرُ فيهِ، يقول: ((وهذا نوعُ آخر من

التّخييّل، وهو يرجع إلى ما مضىَ من تناسي التّشبيه، وصرف النّفس عن توهمهِ إلّا أنّ ما مضى معلّل))[٨]. وأنّهم يستْعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة.

ويستشهد لهذا النوع ببيتي ابن الرومي لقوله:

قامت تظلّلني من الشّمسِ
نفسٌ أعزّ عليّ من نفسي
قامت تظلّلني ومن عجبٍ
شمسٌ تظلّلني من الشّمسِ))[٩].

وإنّ حكم الجرجاني على التّخييّل بالكذب وجعله نقيضاً للحقيقة، أوقعه في أن تكون الاستعارة في حكم هذه المعاني التي أخرجها ، وهي ليست كذلك، واضطراب موقفه على هذا النحو، منعهُ من إدراك الصّلة القوية بين هذه الصّور البلاغيّة، وبين التّخييّل الشعري .... [١٠].

وقد يقعُ الإقناعُ بوساطة التّخييّل الجزئي من تشْبيه أو استعارة أو مجاز أو كناية...، أو من التخييّل الكلي، وهو الطابع التّمثيلي العام للنص [١١]. كما أنَّ أفعال التّخييّل عند آيزر، فعلى الرغم من كونها ((تعتمدُ على مقوّمات ثقافيّة، فإنّها تخلق مع ذلك موضوعاً جديداً، بسبب الحاجة لإعادة البناء الذّهني بواسطة القارىء))[١٢]. ويبْدو أنّ الشّيخ الجرجاني قد قصد بالمعنى التّخييّلي في الشعر: ((الفكرة المجّردة التي تحصل للقارىء من قراءة شعر يعتبر تخييّلاً. والسّياق يجيز القول...[إنّه] يقصد بالمعنى التّخييّلي العبارة والصّورة والفكرة...))[١٣]. وعلى ماتقدّم: فالتّخييّل هو مُحاكاة إبداعيّة لما يَتخيّلهُ المبدعُ من صُور إضافية للنصّ، وتكون وَسيلتهُ تأويليّة النَّزعة، إذ إنَّ الخيال لا يمكن أن يتولّدَ أو يُبتدعَ إلّا بمرافقةِ عمليّة إرجاع لغويّ دقيقة تعودُ بالألفاظ من أرض الواقع الضيّقة إلى عالم الخيال الواسع، أو هو إرجاع تكبيري، كما نلاحظ في الفرق الحجمي بين الواقع والخيال، فكلّما كانَ العالم المرجعي للخيال كبيراً، كانت حصيلتهُ اللّغوية أكبر، لأنَّ اللّغة معيار دلالي للعالم، فهي تَصفهُ صَغيراً أو كبيراً، واقعاً أو خيالاً، تحقّقاً أو تأويلاً..

٢. فعالية القراءة التّخييّلية:

*- مواضعات القارىء :

لعلّ ((طبيعة المرجعيّة الذاتيّة لنص تخييلي تستدعي من القارىء رؤية بناه الشكلية بمقابل أفق بناه المضمونية. وفي أثناء قراءة نصّ تخيّيلي على القارىء أن يتأمّل سمة المرجعية الزائفة لمضمونهِ، وأن يحيل المضمون على التصورات التي يبديها النّص نفسه ، وهكذا يؤدّي الشكل دوراً مهيمناً في النّصوص التّخييّلية مادام

يحدّد بنيتها ونمط الاستجابة التي تثيرها. وبغية تجنب إساءات الفهم الممكنة يتعيّن على هذه المجادلة أن تتضّح أكثر فأكثر. لا يمكن أن يردّ الجانب الشكلي للنصّ التّخييّلي إلى جماليات الشكل التي تشايع مذهب الفن للفنّ، ولا إلى مفهوم نظام بنيوي محايث على نحو صارم. فطبيعة الشكل التّخييّلي تحدّدها وظيفتها الخاصّة في تنظيم التّصورات بوصفها مخططات كامنة لتنظيم التجربة. إنَّ التمثيل التّخييّلي ...ليس تمثيلاً للعالم، وإنّما هو تمثيل للأشكال الممكنة لتنظيم التجربة))[١٤] .

فهو تَنْظيم للأشكال الممكنة للعالم، أي: أنَّ الخيال يمثّل انفتاحاً احتماليّاً للإمكانات المتخيّلة لعالم الواقع كافّة، وذلك بحسب رؤى تبادليّة بين النّص والمتلقي .

من هنا أكدّ الجرجاني على متلقّي الدرس البلاغي أن يكون، كما يقول الدكتور محمد محمد موسى: ((ممّن يجد لكلّ جملة أثراً في نفسه، وحسّاً في حسّه...))[١٥]، وبما يمكّنه من تذوّق جماليات النصّ، وتنمية المعطى الإبداعي.

و((عندما يتَعيّن على القارىء- في قراءة النّصوص التّداوليّة- أن يكون قادراً على إعادة بناء الحالات الخارجيّة المفترضة؛ يتعيّن عليهِ أن يكون واعياً بالمنظور الذي تنشأ عنه، وأن يدرك العالم المتّصل بالخطاب، إضافة إلى القصد التّداولي الأساسي . ووحدة القصد التّداولي الذي يتخطى حدود النّص يزوّدنا بمخططهِ المهيمن...وبينما يستدعي التّلقّي شبه التّداولي للنّصوص التّخييّلية الإجراء نفسه، بوصفهِ فعل التّلقّي التّداولي ،فإنّ ثمّة اختلافاً أساسياً : وهو إنّ الظروف الحافّة بالموقف التّواصلي- في النّصوص التّخييّلية- يجب أن تكون مستمدة من النّص نفسه))[١٦]، وذلك يعني: أنَّهُ يجب أن تكون المرجعيّة إلى شيء ثابت في تشكيل هندسة (اللّا ثابت)، وهو خيال فضاء النّص .

أي: أنَّ مرجعيّة التّحرير الخيالي يجب أن تكون إلى أرض واقعيّة صلبة، كي يكتسب الهوية اللّفظيّة اللّغوية لهُ، فيتشكلُ بالدلالة المعرفية المناسبة لهُ .

فهنا التّلقّي التّخييّلي لا ينطلق فيه الخيال من الوهم ، بل من أرضية ثابتة في عمق النّص، وهذا الضّابط الوحيد الذي يجعله مشدوداً إلى النّص، وإلى ذهنيّة القارىء، محاولة في تقنين مالا يمكن حصره وتقنينه ..

إذن فقراءة النّصوص التّخييّليّة بوصفها نصوصاً تخييّليّة لا تقتضي ((شكلاً من أشكال التّلقّي مختلفاً تماماً، بل هي بالأحْرى قراءة تطلب إلى القارىء أن يتخذ خطوة إضافية، هي خطوة تجعلها منزلة النّص التّخييّلي نفسه خطوة ضروريّة. ولكي يسْتوعب القارىء النّص التّخييّلي

عليه أوّلاً: أن يتلقّاه بوصفهِ محاكاة في نمط القراءة شبه التداوليّة التي وصفتُها. وعلى ذلك يبنى البعد الجديد للتّلقي ـ الذي يميّز القراءة الملائمة للنصّ التّخييّلي ـ على القلب العام للعلاقة بين الموضوعة Theme والأفق Horizon كما وجدناها في حركة التلقي (الطبيعيّة) أي: حركة التلقي التّداوليّة، وشبه التّداوليّة. فبينما يمثّل الدالّ في حركة التلقّي شبه التّداوليّة مجرد أفق للمدلول الموضوعاتي، يمكن لهذا المدلول ـ في تشفير النّصوص التّخييّلية عبر حركة عرفت بالدائرة التّأويليّة ـ أن يصبح الأفق للدّال الموضوعاتي، والعملية التكوينية بين الدالّ الأول للعلامة المتجسّدة، والمدلول الأخير للوهم المرجعي))[١٧].

وإذا كانت بنية الواجهة الأماميّة والواجهة الخلفية، هي البنية الأولى في استراتيجيّات آيزر والمسؤولة عن تنظيم علاقة النّص بأفقه المرجعي، أو بسياقه الخارجي، فإنّ هذه البنية ((تنظّم علاقة العناصر النّصية فيما بينها، وتحدّد من ثمَّ الشّروط الضروريّة للتّوليف بينها))[١٨]. وعند تَعْريفهِ فعل القراءة: ((باعتبارهِ فعل تخيّل، يؤكّد آيزر من الناحية الأخرى القوّة الكامنة في النّص القَصصي للتّعبير عن شيء لم يتمّ التّعبير عنهُ. وإعادة الوَصْف هذه لفعاليّة القارىء تمهّد الطريق إلى تحويل النظريّة الحداثيّة للأدب إلى نظريّة للقراءة، طوّرها فعلاً آيزر في كتابيه: القارىء المضمر Implied Reader وفعل القراءة The Act Of Reading))[١٩].

والمهمّ في هذه النظرة أنّ العلاقة بين النّص والقارىء علاقة معاطاة تبادلية، محورها أو محركها الخيال، أي: أنّ هذه المعاطاة تحتاج إلى فجوة معرفية بينهما، وذلك لكي يأخذ خيال المتلقي مجاله في التناقل الحركي بين الاثنين، وتصحيح علاقات الأشياء، مادامت هذه الفراغات التي بين المنظورات النّصية غير محدّدة ....[٢٠].لأنّ مهمّة الفهم لدى القارىء أنَّهُ ينبغي عليهِ((تفكيك الصّور وتجاوز الدّلالة التّخييّلية إلى ما وراءها من معنى مقصود))[٢١].

ونلحظ أنّه ((لا يتطابق فعل القَصّ مع المتخيّل بكلّ احتمالاتهِ المتقلّبة، لأنَّ فعل القصّ هو فعل موجّه، ويهدف إلى الشيء الذي يمنح المتخيّل صياغة جشتالتية– صياغة كليّة– تختلف عن التهّويمات والإسقاطات، وأحلام اليقظة، والأفكار الخياليّة الأخرى التي تقدّم للتّخيّل، بشكل عادي التّعبير في خبرتنا اليَوميّة..))[٢٢]. ولمّا كان التواصل الإدراكي يتحقّق بين بنية النّص واستعداد القارىء، فذلك، لأنّ النّص بمفهومهِ العام هو محطّ الآليّة الإدراكية قراءةً أو تحسسّاً،

أو إثارة انفعاليّة (وهذه موجودة في الجهاز الحسّي والحركي للإنسان)، وإنّ الحركة الجماليّة هي للحركة، لأنّ الاستجابة هي وليدة الحركة الانتقاليّة النّصية، وبما أنّ النّص هو فكر، أو سير فكري مقننّ في اللّغة، فإذاً، الاستجابة هي لغة حركية.. ولأنّ المتخيّل عنده هو مَصْدر الطّاقة الإبداعية، كما لاحظنا ذلك– من قبل– عند الجرجاني أيضاً، فإنّهُ يدعم خبرته الجماليّة بسيكولوجية القراءة، والتّفاعل بين القارىء والنّص، لأنّه يعتقد أنّ القارىء يدخلُ إلى العمل الأدبي ((وفي ذهنه صور من أعمال أدبيّة أخرى قد قرأها من قَبْلُ، ثمّ تتفاعَلُ هذه الأعمالُ السابقة مع العمل الحالي، ممّا يُساعد القارىء على فهم العمل وَإنتاج مَعْناه))[٢٣]. ولمّا كانت تخييليّة فنّ القصّ الكامنة لها أفق لغوي انتظاري في الاتصال، فإنّ ((مثلَ هذا التّناول لم يَعُد يَحصر نَفْسه في فكرة الاستجابة، فلا بدّ أنّ يكون قادراً على تَفْسير احتمالات التحوّل المفتوحة بواسطة النّص الأدبي، وَيجب أن تكون نقطة انطلاقه ازدواج بنيته القَصصيّة التي تُيسّر من خلال رَبط الحقيقي بالمتخيّل، التعبير عن أبعادِ التّجربة التي لم تكن ممثّلة من قبل))[٢٤].

**– مواضعات النّص التّخييلي:

يبْدو للمتأمّل أنَّ ((تحديد معاييّر لمواضعات القراءة الخاصّة للنّصوص التّخييلية يقتضي تحليلاً أعمق للسّمات المهيمنة على النّص التّخييلي. وقد رأينا أنّ النّصوص التّخييلية بوصفها تأليفات ((حرّة)) لا يمكن أن تصحّحها معلومات متناقضة مستمدة من عالم التجربة، مادامت تنعم بوجود مستقل ومنفصل عن عالم المعرفة. وهكذا، فإنّ ما يعود إلى ميدان النّص التّخييلي لا يمكن أن يزاح عنه ببساطة ، ليتحول الي السياقِ العام للمعرفة. وقد رأينا أيضاً أنَّ النّص التّخييلي يفترض سَلفاً شكله الخاصّ من التواصل الذي يشكل سَلفاً الدّور الضّمني للقارئ))[٢٥].

وعليه فإنّ هذه السّمات هي أنّهُ يَسْبحُ في الفضاءات الحرّة فقط، وأنَّهُ لا تحدّه الحدود. فالخيال ولغتهُ هروب مشروع من أرض الواقع، وتجاربه المقنّنة بنطاق العقلانية المجرّدة.

إنَّ التّجارب الخيالية هي عبارة عن تحليقات إبداعيّة في فضاءات النّص انطلاقاً من إمكانات اللّغة اللّامحدودة في التوسّع، وهذا يمثّل أنَّ الخيال لا تحدّه الحدود المنطقيّة ولا الواقعية، بل يتفلّت منها، لإنجاز العمليّة الإبداعيّة، فلا تحكمه المفاهيم، ولا التجربة الواقعيّة المعاشة، ولكنّه يسْتند عليها للتقافز فوقها مبتعداً، وهو يحتفظ بمرجعيته الذاتيّة في الخلق والإبداع .ف ((إذا كانت النّصوص المنهجيّة، والنّصوص التّخييلية كلتاهما نصوصاً ذاتيّة المرجع، فإنّ النّصوص

التّخييّلية تختلف عن النّصوص المنهجية في واحد من الجوانب الحاسمة. ففي النّصوص التّخييّلية لا تستغل المرجعية الذاتيّة مستوى المفاهيم حسب، فهي ذات طابع شمولي. ولابدّ من أن نتفحص الآن هذه السّمة الخاصة))[٢٦]، وإنَّ هذا الطابع الشمولي متأتٍّ من عدم انضباطها بالمعايّير القاموسيّة والاجتماعيّة والتاريخيّة، بل لها معيار واحد هو الانفلات من أسار الطوق العقلي، ولها قصد معيّن يجهله المتلقي والمبدع، ويسْتعمله الأخير، لإضفاء الصيغة الجماليّة على هوامش النّص. فالنصّ الأدبي عنده هامش التخييل أوسعُ من محتوى الصّورة الفكرية نفسها، أمّا النصّ العلمي وجَفافه، وإبعاد العُنْصر الجمالي عَنهُ ، فيكاد أنّ يكون هامش التّخييل مَعدوماً عنده[٢٧]. لذلك إنَّ ((الذي يميّز النّصوص التّخييّلية من مجرد تصوير الواقع تحفيزاً مرتبطاً ،على نحو محكم بطبيعة التّخييّل نفسه. يعني التّخييّل بحكم طبيعته، الاختلاف عن الوقائع الخارجيّة، وعدم التطابق معها. وبآفتراض أنَّ اِنزياحاً معيّناً لا يعني، ببساطة، خطأ، فإنّ إدراك القارىء هذا الانزياح قد يزوّده بالمفتاح، لفهم القصد البنائي للنصّ، ولفهم تحفيزه الشعري))[٢٨] . ولمّا كان المتلقّي يحاول المحاكاة والتّمثيل لأجواء المؤلف، فذلك حتّى يتموضع داخل صورة النّص، فيدرك ما أورده، ذلك أن ((قراءة النّص التّخييّلي بموجب وهم المحاكاة هي شكل أوّلي من أشكال التّلقّي، شكل له خصوصيّة نسبيّة. واعتماداً على حيوية الوهم، قد يجبر القارىء على أن يتقمّص أدواراً تخييليّة ...))[٢٩] .

ويمكن أن تستعمل اللّغة من حيث المبدأ بطريقين مختلفين: ((فهي إمّا أن تكون لها وظيفة مرجعية كما في الوصف أو القصّ، أو وظيفة ذاتية المرجع. تكتسب اللغة في ((النّصوص المنهجيّة)) وظيفة ذاتيّة المرجع يكون هدفها توضيح مسألة استخدام اللّغة في النّصوص المرجعيّة. غير أنّ ثمّة استخداماً آخر ممكناً للّغة ، ويمكن أن يسمّى الاستخدام المرجعي الزائف...ففي الاستخدام المرجعي الزائف للّغة، لا توجد الشّرائط التي تحفّ بالمرجع خارج النّص، فالنّص نفسه هو الذي يقوم بإنتاجها))[٣٠]، لأنَّهُ متحرّر من الضّوابط ، فيحتاج إلى مرجعيّة تأسيسيّة في الأرض الثابتة (نسيج النّص)، حتّى يحصل على الهوية الشّرعية له في عالم التّعريف المنطقي، واكتساب الماهية عن جدارة.

وإنَّ التخبّط و زيف المرجع لا يتلاءم هنا، ومصطلح الزيف، لكونه مصطلحاً نسبيّاً إزاء الانسان المدرك، وإنَّهُ إنطلاق حرّ للمتخيّل في

ذلك النّص. فالنّص الخيالي يستعمل في الخرافات و حكايات الأطفال، والأساطير، وآستراتيجّيات ذهنية أخرى يقوم بتطويرها .

((وبأيّ حال، من المهمّ التّركيز على أنّ الموقف شبه التّداولي بصدد النّصوص التّخييّلية من جهة، والوظيفة المرجعيّة الزائفة للّغة في النّصوص التّخييّلية من جهة أخرى، ليسا مترابطين بصورة مباشرة. إذ ينبغي تجاوز التّلقي شبه التّداولي، لكي ندرك الوظيفة المرجعيّة الزائفة للغة في النّص التّخييّلي))[٣١] .

إذن، فهذه العملية تجري بتدخّلات الوهم، واللّبس الفكري، فتصبح غير منبلجة عن أسفار التلقي.

((وهكذا يعرف القارئ خلال سيرورة بناء الموضوع الجمالي، بفضل العلاقات الدلاليّة المقصاة مراوحةً بين "الانهماك والملاحظة"، وبين "إنتاج الوهم وإزالته"))[٣٢].

٣.حركة التّلقّي والوقع الجمالي:

*– فعالية القارىء:

يعدّ القارىء مدركاً خيالياً لنصّ المؤلّف، لأنّهُ يعيش في أجواء غير واقعيّة بالنسبة إليهِ، وهي واقعيّة بالنسبة للنصّ، فالذي يقرأ طَه حسين في أيامه يكون مبدعاً خيالياً، في حين يعيش طَه حسين حياته الواقعيّة في ذلك النّص، لأنّ النّص سيرة ذاتية له (فالفاقد متخيل، والواجد مفكّر)، فالافتراق بين المتلقي والمبدع (المُلقي) عبر جدليّة الفكر، والخيال الذي هو يعطي نظريّة التلقي زخمها الانفعالي، والتّأثّري التبادلي بين الطّرفين، أو بمعنى آخر، إنّ نظرية التّلقّي تربط بين ذهنية المؤلف الذي يتحدث عن واقعهِ حقيقة، وذهنية القارىء الذي يكون متخيّلاً لذلك الواقع.

وهذا يعني أنَّ المهمّة الأوليّة للقارىء في النّصوص التّخييّلية، وكذلك النّصوص التّداولية ((تكمن في إدراك الموضوع والمنظور اللذين تبدّى من خلالهما النّص. ولكن، على العكس من النّصوص التّداولية، لاتكون العلاقة بين الموضوع والوقائع الخارجية ثابتة بقوّة في النّصوص التّخييّلية، وعلاوة على ذلك، يقدّم الموقف التّخييّلي بطريقة لاتكون له بموجبها نتائج حقيقيّة بالنسبة للقارئ: فالقارىء يؤدّي دوراً غير مُرتبط بسيَاق حياتهِ الشخصية. وتصدق الحالة نفسها على المؤلّف الذي يكون دوره مقيّداً بمقدار متساوٍ بالنّص. وعلى أيّة حال، فإنّ تأدية هذا الدوّر لا تحدث في فراغ، وإنّما تبنى على موقف تواصلي ضمني هو سمة مميّزة للتّخييّل بأسرهِ))[٣٣].

فعملية التّلقي هي العملية التّعقليّة بجماع عنصري التحرّر والتّقييّد، فهي مقيّدة، فقط ((بقابليّة القارىء على استيعاب العلاقات اللّانهائية التي تشكّل المعنى المتكامل لنصّ تخييّلي ما. إنَّ الحدود التي يخضع لها التّلقّي هي من جهة أولى حدود ناشئة عن الإدراك الذاتي للقارىء وملكة حكمه،

وهي من جهة ثانية قيود يفرضها الموقف التّاريخي الذي يُقرأ النّص في ظلّه))[٣٤] .

وعلى الرغم من أنّ كلّ نصّ تخييلي يكون عرضة لقراءة ساذجة– فإنّ هناك أشكالاً خاصّة من التّخييّل تعتمدُ على تلقٍّ شبه تداولي على وجه الحصر. ومن هنا تتّجه القراءة الثّانية، من هذا التلقّي شبه التّداولي ((الذي ينتجه الوهم إلى تلقّي النّص التّخييّلي بحدّ ذاته، مادامت السّمة المبتدعة في النّص التّخييّلي تخضع، حينذاك فقط إلى الحكم النّقدي للقارىء ..))[٣٥].

ولمّا كانت الفاعلية الإبداعيّة للقارىء تتجلّى في كون الخيال هو عنصر الإبداع الأوّل في قاموس اللّغة، ثُمَّ يتبعه الرابط الفكري، فإنّ ((مجادلة آيزر مثيرة ومؤثرة في دقّتها وتبصّرها الظاهراتي، مع أنّها تمنح أهمية بالغة لفاعليّة القارىء الإبداعيّة. فنظرية آيزر نظريّة في متغيرات التّلقّي، وهي تركن إلى الثّوابت من جانب النّص فقط. ومادام آيزر لا يناقش مشكلة العلاقات الممكنة بين الثّوابت والمتغيّرات في عملية التّلقي نفسها ، فإنّ نظريّته تتركنا في بقعة اللّاتحديد التي تفسّر التذبذب بين النظريّة الشكليّة والمضمونية))[٣٦] .

ويرى الدكتور أبو موسى أنّ الجرجاني قد أبان عن تأثير التلقي، تبعا لمجهود القارئ في القراءة والتذّوق، كقوله:

((وإبداعُ القارئ اللّبيب هُو كشف لخبايا النصّ، وأسرارِه، ونبوغهِ الذي أودعه فيه صاحبه، فهو إبداع يتوخّى كشف إبداع، وهذا صعب، وتركيب غامض، ومحتاج إلى عقل قادر على تشكيل صور كلّية من مفردات جزئية)).[٣٧]

أمّا القارئ عند آيزر فهو الذي يسعى إلى قراءة النصّ، ((ومن ثّم تلقّيه عبر إجراءات نقدية معينة، فيعيد إنتاج النصّ أثناء عملية الإبداع، وليس على القارئ أن يكون ملزماً، باتّباع خطوات إنتاج النصّ من قبل الذّات المبدعة)).[٣٨]

من هنا نجد آيزر يصرح أنّ اهتمامه ((بالعمل الفنّي لا ينصبّ على ما يقدّمه هذا العمل لنا للتأمل، أو ما المقصود به، وإنّما هو ما يصنعهُ بنا))[٣٩]، ليحاول عملية بناء الذات، لأنّ بناء المعنى وبناء الذات القارئة عمليتان مترابطتان عبر سيرورة القراءة [٤٠]، وعمق الوعي.

فعندما يقوم عنصرا التّلقي بالتّمفصل التكويني بين الواقع المعاش، والواقع المطلوب تكوينه ، أو النّظرة المستقبلية للأفق الخيالي، فجميع الأحداث الحياتية يمكن تحليلها ضمن نظرية التّلقّي. وذكر الشيخ الجرجاني عن هذا المنحى أنّ أوهام الشعر لاتستخرج إلّا بكدح العقل، وكان ((وصّافاً لمكابدات العقول التي تشقى، لتقدّم لك فكرة حية أو معنى غضّاً ..))[٤١]، كالقسم التخييلي الذي لا

يوضع تحت أشعة الفكر، لاعتماده على العلل الشعرية أو التشبيهات والانزياحات العميقة، ومع ذلك فقد عُني به الشيخ، وكأنّه ((يُنبّهُ إلى أنّ نفس الانسان لاتزال فيها مساحات متسعة تحتفل بالصور والخيالات واللغة والحيل، وأنّ بوّابة الحق، والصدق، وكرم المنصب، من العقل ليست هي البوابة الوحيدة لمدخل هذه النفس، وإنّما هناك بوّابات الأحلام، والصور والخيالات، ومايشبه ذلك ممّا نسمّيه إبداعاً، وانتزاعاً وحسن تأتٍّ، أو تسمّيهِ أقيسة شعرية، وربّما كانت كلّ هذه التسميات بدائل ملطفة لكلمة الوهم، والعبث...))[٤٢]، وكذلك بالنسبة لقارئ آيزر :إذ ((تكمنُ التجربة الجماليّة للنصّ التخييلي في عملية خلق الأوهام، وتحطيمها، وفي الوقت نفسه تكمن في عملية تشكيل " مجازات" المعنى وحلّها. وبالانطلاق، بهذه الكيفية من مرحلة اللّاتحديد أو الغموض، يجرّب القارئ على نحو مُتزامن تلقّيهِ المثمر إضافة إلى "واقع نصّي" لايتوافق أبداً مع معنى مُعيّن، وإنّما يتطور ضمن إطار المنظورات المتغيرة باستمرار))[٤٣].

وإنّ هذه الأوهام عناصر تابعة للإفراط والتفريط باستعمال الخيال، وهي من الجوانب السلبية التي تصيب عوالمة الإبداعية، في بناء المعنى النصّي، إذ يجب مكافحتها وتحطيمها بوسائل لغوية أيضاً، لأنّ هذه العوالم كلها عوالم لغوية، فالوهم والخيال أيضا من اللغة. أمّا ما قصده بالتّلقي المثمر فهو عملية تطهير كاسحُ لعنصري الخيال والفكر من مُدخلات الوهم والشك، والعبث، لتثمر عندها نظرية التلقي فعلاً ناجزاً، وخلّاقاً، لأنّ التحصيل الثقافي للتشكيل الخيالي يعدّ رافداً مهمّاً، لتوسيع الحقيبةِ المعرفية للتلقي، كما أنّ ثقافة النفس ووعيها كفيلان بتوفير أساليب الاستنارة القرائية من مائدة المعرفة العالمية.

**- جماليّة التّلقّي:

إنّ التّخييّل هو أرحبُ وأوسعُ من الفكر، لأنَّهُ فضاء متحرّر من قيد الوضع اللّغوي الذي ينحصر داخله شقيقه الفكر، لذا يكون المتحرّر بلا قيود أقدر على الفعل الجمالي، ولكنّ من عيوبهِ عدم الانضباط والتّفلّت، أو الهروب من الواقع، وهذه كلّها صفات علميّة للخيال الذي يعدّ العنصر الحركي لعملية التّلقي، لاستكمال صورة النّص، فعلى الرغم من أنَّ ((دراسة تاريخ التّلقّي تعدّ دراسة مهمّة بالنسبة للتّأويل الفعلي لنصّ ما، وبالنسبة لموقعه بين النّصوص الأخرى، فإنّها لاتستطيع معالجة تعقيد المعنى الذي يؤسّسه النّص نفسه. وهذا هو سبب حاجتنا إلى نظرية شكليّة متمّمة للقراءة، التي تستْمدّ معاييّرها الخاصّة بتلقّي النّصوص التّخييّلية من مفهوم سمة التّخييّل نفسه))[٤٤]. وتبيّن هندسة الكلمة حقيقة أزمة الانسان ما بين حرية عقلهِ، وقلبه،

فهما نقيضان في بوتقة واحدة، ما يؤدّي إلى القلق المعرفي بآتجاه الصّيرورة النهائية، عندما تكون العلاقة في الحقل التّخييّلي بين إنتاج نصّ وتلقّيه غير ثابتة قدر ثباتها في الحقل التّداولي.

إنَّ مزاوجة الخيال بالواقع من خلال النّص هي عملية فذّة تستندُ إلى مرجعيّة لغويّة تمتاز بالدّقة الفائقة التي تشبع وظيفيّاً كلا الاتجاهين: ((الواقعي والمثالي)) ((وبالنتيجة، فإنّ المشهد المتخيّل قد يصبح بحقّ جزءاً من تجربتنا للمشهد الحقيقي نفسه. وهكذا فإنّ الواقع المنبث في النّص التّخييّلي يطابق النّص التّخييّلي المنبثّ في الواقع))[٤٥]. وهنا نلحظ إسهامات للقارئ في إغناء روح الخيال في حركة غير اعتياديّة، لا توافق المنطق البشري، ولا تخضع للتقنين المسبق ،فاذا كانت قراءة تداوليّة فإنّها لا تتناغم من إنطلاق الخيال النّصي، بمعنى أنّك ((حين تسيرُ – في قراءة تداوليّة– حركة النّص المتجهة خارجه نحو بناء معناها بشكل تلقائي تقريباً، ومن دون جهد ، فإنّ الحركة المعاكسة والمتّجهة داخل النّص– التي هي سمة مميّزة للنّص التّخييّلي– تتكشّف عن كونها حركة غير اعتياديّة وضرورية من الناحية المنهجيّة، ويزيد الأمر عن ذلك، عندما يكون النّص التّخييّلي ثمرة الإجراءات النّصية التي تقع خارج حدود التّواصل الاعتيادي واليومي))[٤٦]. وَلمّا كانَ الفكر نشاطاً اختراقيا ترافقه جنبةُ ذوقية بلاغية، هي المعاطاة الجماليّة التخييلية للنص، وبالتزاوج الفكري مع الخيالي، ينتج تحقق الذات في ذاكرة المتلقي، فهذا يمثل الخزين الحفظي، لكلّ ما آنطوت عليه العملية القرائية بقطبيها: الفكري والجمالي في وعي المتلقي: الفكر يختصّ بالواقع، والخيال يختص بالتصوير المحتفّ بالواقع، وَبذلك يتعامل الفكر مع الحقيقة، ولكنّ الهامش الإبداعي هو من اختصاص الخيال الانساني، وقد يكون الإطار الجمالي أغزرُ مادّة من المادة الموضوعة للفكر، وذلك بسبب تأثيراته المعنويّة المفعمة بالتخييّل، ذلك أنّه كما يقول الجرجاني ((لا يكون لإحدى العبارتين مزيّةٌ على الأخرى، حتّى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبتها))[٤٧].

وقد طوّر فولفغانغ آيزر جمالية التّلقّي في مقالته (عملية القراءة) التي تمثل التفاعل التبّادلي بين القارىء والنّص، بحيث يتحفّظ كلّ منهما بخصائصه الاستقلاليّة؛ ومقالته (واقع النّص التّخييّلي) الذي يمثّل التّقافز على قيود الواقع بضوابط النّص وحوافز اللّغة،... وبمقابل العدد الواسع من الدّراسات في الجوانب التّاريخيّة والاجتماعيّة، لاستجابة القارىء التي تمثّل الحالة الوسطيّة، لاستشفاف المديّات الدلالية من نسيج

النّص، إذ يركز مقترب آيزر الظاهراتي على فعل التّلقّي بحدّ ذاته ، وبذلك يُضيف بعداً جديداً إلى جماليّات التلقي.

((ومن جهة أخرى يعدّ آيزر بناء المعنى إنجازاً مبتكراً للقارىء، وهو يصفه بأنّه فعل إبداعي أساساً يملأ القارىء عبره فجوات اللّاتحديد وفراغاته، معتمداً على قوة خيالهِ . وبتحقيق النّص بوساطة تكوين تجمعات متغيّرة دائماً، يستدرج القارىء إلى النّص التّخييّلي ، ليجرّبه كنوع من أنواع (الواقع)المُعَقّد ...))[٤٨] .

ومن هنا ((يكتسب اللّاتحديد واللّاتمام، والطبيعة المتشظيّة للنصّ التّخييّلي منزلة نظرية لم يكن بالإمكان أن تحرزها إذا ما أخذنا فعالية القارىء الإبداعيّة بعين الاعتبار فقط .يمكن للنّص المفتوح فقط أن ينال قراءته الملائمة عندما يتحوّل على نحو مبْتسر، وبوساطة قراءة شبه تداوليّة إلى ما قد يظهر على أنَّهُ (صورة للمعنى) مكتملة. وفقط عبر تغييّر القراءة شبه التداوليّة إلى قراءة إنعكاسيّة...))[٤٩]. وإذا كان آيزر قد بيّن أنّ علاقة النصّ الفنّي بالمتلقّي علاقة من نوع الأنظمة التي تشتغل من ذاتها، بحسب مستوياتها المتعددة: التّداولي، والوثائقي، والمفتوح، والتّعاقبي ((وعلى ذلك يتّجه النّصّ في كل مستوى أوّل ما يتّجه إلى إخبار متلقيه، فيفهم هذا محتوى الأخبار في ضوء إدخال معطيات جديدة تساعد عمليّة التأويل، فتتّسع دائرة الفهم والرّؤية باتفاق متفاوت بين عوامل الإثارة الكامنة في النّصّ، ومجموع الأفعال الاسترجاعية التي تنبثق في ذهن القارئ على أنّها ردود فعلٍ إزاء ما يثيره النّصّ من أحاسيس جمالية))[٥٠]، فإنّ الاستعارة أولى بهذا الوصف النظمي الذّاتي،كما ذهب الشيخ الجرجاني الى ذلك من قبل، مبيناً أنّها تتكىء على نفسها، فينطلق المعنى منها ذاتياً، بقيمه الفنّية، وانزياحاته الجماليّة في سياقاتٍ تفاعلية، وبلا استعانة بأيّ مؤثر خارجي، ذلك ((لأنّها أبرز سِمَة تميّز هذا النصّ، وتوقفنا على خصوصياتهِ. ومعنى هذا أنّ المَعطى الجديد الذي من الممكن أن ندخله ضمن سياق "موت البحر" هو أنَّهُ كان بحراً حيّاً..))[٥١]، وهنا مضاعفة لفتح آفاق المعرفة، وَبيان المقاصد المحدودة، واللّامحدودة من النصّ الذي لا يمكن إخراجه من الكمون إلى الحركة إلّا في ذهن المتلقّي، ((فتُثير لديه مجموعة من ردود الفعل التي تعملُ على انبثاق مُعطيات جديدة تسْعفنا في عمليّة التّأويل، ومضاعفة الفهم))[٥٢].

إنَّ الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني هي ((أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أنّ تفصح بالتشبيه، وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه وتجريه عليه. تريد أنّ تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوة بطشهِ، فتدع

ذلك وتقول: (رأيت أسداً) [على الاستعارة التحقيقية] وضرب آخر من "الاستعارة" وهو ماكان نحو قوله:

إذ أصبحت بيد الشّمال زمامها

[على الاستعارة التخييلية]

هذا الضرب، وإن كان الناس يضمونه إلى الأول، حيث يذكرون الاستعارة، فليسا سواء. وذاك أنك في الأول تجعل الشيء الشيء/ ليس به، وفي الثاني للشيء الشيء ليس لهُ))[٥٣]، وفي الحالين يكون فعل التلقي في النصّ من خلال استجابات فنية، على الرغم من دعواهم أنّ المكنية هي أبلغ من التصريحية ((وهي الصّورة الثانية، لأنّ ردّ الفعل إزاء الأولى مدعوم بحركةٍ ذهنية مكثفة، في حين أنّ ردّ الفعل إزاء الثانية بدون دعم))[٥٤].

وقد أفضى هذا الفهم عنده إلى إثبات المشابهة القويّة، وتأكيد وجودها في الاستعارة، وهو لم يفعل الشيء نفسه مع التّشبية التّمثيلي، أو غير التّمثيلي، وذلك لأنّها ((تكون واضحة قائمةً على الصّفة المهيمنة، وذلك لأجل تسهيل التّأويل، وإدراك الطّرف غير المذكور، أمّا المشابهة في التّشبيه، فليس مطلوباً فيها أن تقوم على الصّفة المهيمنة مادمنا نتوفر على الطّرفين معا، وذلك يجعل إدراك وجه الشّبه سهل المنال في كثير من الأحيان))[٥٥].

ولمّا كان تحليل جماليات التلقي عند آيزر معتمداً على التجاوب بين القارئ والنصّ، في هذه التجربة الجماليّة، وليس على النصّ وحده، فهو يضمّ في الوقت نفسه: الأثر الذي ينتجه المبدع، وعملية تلقيه من القارئ، لأنّه يعلم أنه لو كان كذلك لكان مصطلح (جماليات استجابة القارئ) هو التصحيح الدال لمصطلح (جمالية التلقي)، لأنّ الجماليات غير خاضعة لآليّة التلقي، وإنّما الإبداع الجمالي تابع للاستجابة الذاتية.

من هنا ((يمكن أنّ نحدّد الفَرضيّات الأساسيّة التي تقوم عليها نظريّة آيزر في جمالية التّلقّي في المفاهيم الأساسيّة التي تتمحور حول التّفاعل بين النصّ وَمتلقّيه، وَما يفترضُ ذلك التّفاعل من إمكانيّة بنائهِ وتحقيقهِ من خلال صَيْرورة القراءة))[٥٦]، باعتبارها نشاطاً ذهنيّاً أو كينوناً معرفيّاً.

ويمكن أنّ نلحظ ذلك عند الجرجاني أيضاً، في تعليقه على تأثير الأدب في تأليف المتنافر، ومواءمة المتباعد، لتحقيق علاقة جديدة،هي مصدر التّمثيل والتعجيب في النفس، التي(هي مرآة التلقي الأولى)، وذلك من مدخل إيراد الصور الحسية للمعاني العقلية لقوله: ((فأوّل ذلك وأظهره، أنّ أُنسَ النّفوس موقوفُ على أنّ تُخرجها من خفّي إلى جلّي، وَتأتيها بصريح بعد مُكنّى،

وأن تردّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر، هي بشأنهِ أعلم، وثقتها بهِ في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العَقل إلى الإحساس، وعمّا يعلمُ بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطّبع، لأنّ العلمَ المستفاد من طرق الحواسّ، أو المركوز فيها من جهة الطبع، وعلى حدّ الضرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام، وبلوغ الثقة فيه غاية التّمام))[٥٧]. والمهمّ ممّا تقدّم: أنَّ المثلث الارتباطي هو الذي يحقّق القَصديّة وجماليّة التّلقّي، وهو مثلث غير منفكّ، وعندها لاتستكمل حركة التّلقّي إلّا بالارتباط الجدلي بين مكوّناتهِ.

٤. جماليّة النّص التّخييلي.

*- فضاءات النّص وبناء المعنى:

من الممكن القول ((إنَّ القراءة شبه التداوليّة للنّصوص التّخييلية تجرّدها من بنيتها اللّفظيّة الملموسة. ويمكن لهذا البناء اللّفظي الملموس للنصّ أن يدرك بطريقة القراءة التي يمكن أن تسمّى بالقراءة المتّجهة داخل النّص، مادامت هذه القراءة توجّه عنايتها إلى السّمة التّخييلية نفسها ،بدلاً من الاستسلام إلى قوة النّص التّخييلية المتّجهة خارجه، أي: القوّة التي تخلق الوهم ...))[٥٨]. فالفضاء الاستدراكي يتموضع داخل صورة النّص، في حين أنَّ الدلالات الهامشيّة تسْتحوذ عليها السّمة الجماليّة والخياليّة، لأنها انطلاق في الفضاء الحرّ خارج النّص.

- فالفضاء الأوّل ،داخلي مغلق، يمثّل الفكر والإدراك ، هو فضاء الدلالة.

- والفضاء الثاني ، خارجي مفتوح، ومتحرّر من كلّ ضابطة، يمثّل فضاء التّخييّل .

ولمّا كانت لغة الخيال أوسع بناءً من لغة الواقع، أو هي تأليف فوق بناء الواقع، فالظهورات الخياليّة للّغة تكون لها أسس مستندة إلى ركائز الواقعيّة ، فكلمة (غول) أو (سعلاة) خياليّة ؛ تنطلق من كلمة (الوحش) الواقعيّة التي يظهر في بعض الحيوانات الكاسرة أو المفترسة.

((ولا شكّ أنّ النفوس تتفاوت في وفرة الاحساس وانبعاث المعاني، والاستجابة للأحداث المثيرة، ولا شكّ أنّ حسن الدلالة مؤسّس على هذا، وأكثر من هذا))[٥٩]، لتشكيل المعنى.

فالتّلقّي هو المحيط للدائرة الرّابط بين داخلها وخارجها ، فداخل الدائرة (الفكر) وخارجها (الخيال)، وبذلك فنظرية التلقي هي جماع بين عنصري التّلقي (الفكر والخيال)، وعند رسم الأطر المرجعيّة للقراءة ((يمكن للنظريّة الأدبية أن تبيّن إمكانيّات التّلقي التي كانت قد تحققّت جزئيّاً فقط ،في تواريخ تلقّي الأعمال الفردية نفسها ،وهكذا يمكن للنظرية الأدبية أن تزوّدنا بطرائق جديدة للقراءة التي يمكنها ، من ثمّ، أن تمنح القراءة مكانة جديدة في المجتمع))[٦٠] .

وإذا كان مبدأ النّص التّخييّلي إمكانية (قلب الموضوعة، والأفق) التي يمكن أن تكشف عن البنية التّخييّلية المتّجسدة في النّص بطريقين مختلفين، الأوّل: عبر القلب العمودي الذي يركّز التّنبُه على الطبقات اللّفظيّة والمستويات المتمَفصلة، والثاني: عبر القلب ((الأفقي)) ضمن عالم المعنى،((فإنّ مستويات البنية التّخييّلية كلهّا ليست وسائل حسب، وإنّما هي أيضاً لحظات النّص التّخييّلي نفسها. ومع ذلك فإنّ مستوى المعنى هو المستوى الأكثر حسماً بالنسبة للأبنية التّخييّليّة. وفيما يتعلّق بالمعنى فقط أو– من منظور معاكس– فيما يتعلّق بأفق المعنى تحققّ جميع مستويات البنية التّخييّلية وظيفتها))[٦١].

إنَّ إضافة لمسات الحركة والزمن إلى بيئة النّص، وما يتفرّز عنهُ من خيال أو مدلول واقعي، إذ تقوم الحركة بتأسيس القوالب بين الطّريقين (الاتجّاهين): العمودي والأفقي، في تحديد عمليّة طبقات النّص =(اللّفظ + المعنى)، إذاً فالزمن هو لحظات النّص التّخييّلي ذاتها، لأنّ الحركة والزمن من لوازم اللغة .

يَبْدو أنَّ ثالوث التّلقي والتّأويل: (التّخييّل والنّظم ومَعْنى المعنى)، ممتدّاً بين المدوّنة النّقديّة والفكر المعاصر، فهو عند الشيخ الجرجاني: ((متواشجَ الأطراف، موصول الزّوايا، لأنَّ البليغ من المتكلّمين باللّغة لا يبُيّن عن غرضهِ إذا قصد الإبانة إلاّ إذا راعى معاني النحو وأحكامه، وهي أساس النّظم، وذهب في التّخييّل مذهباً يدفع إلى تعقّل كلامهِ، والاستدلال على حسن نظمهِ، ونفذ من المعنى إلى معناه، فتركب خطابه بطبقتين))[٦٢] .

وبما أنّ اللّغة هي الهيكل البنائي للخيال، والخيال هو شبكة لغويّة واسعة الطيران، فنلاحظ ارتباط العمليّة الإبداعية التّخييّلية بعنصري الزمن والحركة: مثبّتات وجودية فيزياوية لعالم الخيال، لأنّ الخيال، وإن كان متحرّراً من كلّ القيود الواقعيّة عدا نقطة الارتباط المرجعيّة ، فإنّه لا ينفكّ محتاجاً إلى الاحداثيّات الزمكانية التي يؤسّس عالمه من خلالها، ويستمدّ في حركته الجدلية داخل موضوعه الذاتي المفارق لموضوعة الواقع.

إذن، فالتّخييّل يخضع لنظام الزّمان، والمكان، والحركة، في الصّياغة والتّلقّي، واقعهُ واقع اللّغة، بمعنى أنَّهُ مرتبط أيضاً بين فعلي التّقبّل والإنجاز.

وإذا كانت النّصوص التداوليّة يجب أن تفهم من حيث القصد؛ الوقع فيما وراء النّص، فإنّ النّصوص التّخييّلية الذاتيّة للمرجع تتطلّب تحليلاً للنّص بحدّ ذاته، وعليه فإنّ النّص التّخييّلي يبدو

((فضاءً نصّياً حيث يرتبط كلّ عنصر نصّي بالعناصر الأخرى كلّها مادامت سمة المرجعية الزائفة للنّصوص التّخييّلية تفترض سلفاً أنَّ كل مفهوم ينظر إليهِ بمقابل خلفية المفاهيم الأخرى برمّتها))[٦٣] .

وهنا حالة تمرّد دائم للخيال على ضوابط النّص، لأنّ العلائق داخل النّص، ونقطة المركز المرجعية لتلك العلائق زائفة، لذا يغادرها باحثاً عن نقطة مركزه الخاصّة به، وعلائقهِ الانتشارية التي تكون مقنعة من جهته.

وهكذا يعمل التّخييّل في فضاء الحرية المطلقة مكتسباً جماليته منها، ولكنّه يبقى ملزوماً بخيط إلى أرض الواقع الذي يجرّه إلى قفص الميزان والمنطق، كي يستذوقه الانسان، وينتشي بجماله، وإلاّ كان الانسان معدوم الخيال ...

وَيلتقي الجرجاني مع نظرية التلقي التي تعتد باستجابة القارئ، وطرائق تفاعله مع النصّ مثلا: ((فلا يتم الوصول إلى (المعاني اللطيفة) إلّا بحركة عقلية ، وعاطفية موازية لحركة المبدع ذاته ، ولكنها تظل تابعة له))[٦٤]، فالبنيوية الفكرية أو الجماليّة أو النفسية هِي التي يحتكم إليها في تحديد جمالية استجابة القارئ، مثلاً، كقانون الكهرباء: فالتيار يضعف إذا ما واجه مقاومة، فإذن بحسب مقاومة المتلقي يكون فيه أثر النصّ، وكذا المعنى الممثل، فهو صور انتزاعية من النصّ، بفعل ذهن المتلقي، أي: يتم انتزاعها من الوجود العيني للكلمات النصية وتحويلها إلى جريان ذهني في الوجود الانساني، وعندها، فإنّه يلتذ استجابة على وفق هذه الأجواء المعنوية التي يضفيها هُوَ عَلَى النصّ، أي مِنْ إنارته للنصّ بفكره. لذلك وجد الشيخ الجرجاني علامة فارقةً بين قراءة نصين في الإدراك الجمالي؛ نصّ يدلّ دلالة من طريق التمثيل، وآخر يدلّ بغير طريق التمثيل، ذلك أنّ الاستنساخ الخيالي للتمثيل قد أعطى طاقةً جمالية استنباطية من مكامن النصّ، وأنّه كذلك ينفذ من مغالق ذلك النصّ ومسالكه، بحركةٍ دلالية تغني إبداعه الانتاجي. وبذلك تغلبت النظرة العقلانية على الجرجاني الناقد، فقد كان ((من خلالها ينظر الى الجمال، ويزن مقدار التأثير في الفن الأدبي))[٦٥] ببراعةٍ فائقة.

ولمّا كان النّص بوصفه: ((فضاء نصّياً، حيث تزداد العلاقات الكامنة بشكل لا نهائي هو- من منظور القارىء - فضاء أو وسط للتأمل الذي قد يَسْتكشفه القارىء أكثر فأكثر ، ولكن من دون أن يَسْتنفده))[٦٦]. فإنّ للنص التّخييّلي فضاءً لا يمكن أن يوضع له حدّ أبداً.

إذن، ولأنّ المتخيّل عند آيزر هو مَصْدر الطّاقة الإبداعية، كما لاحظنا ذلك- من قبل- عند الجرجاني أيضاً، فإنّهُ يدعم خبرته الجماليّة

بسيكولوجية القراءة، والتّفاعل بين القارئ والنصّ، لأنّه يعتقد أنّ القارئ يدخلُ إلى العمل الأدبي ((وفي ذهنه صور من أعمال أدبيّة أخرى قد قرأها من قَبْلُ، ثمّ تتفاعَلُ هذه الأعمالُ السابقة مع العمل الحالي، ممّا يُساعد القارئ على فهم العمل وَإنتاج مَعْناه))[٦٧].

ولمّا كانت تخييليّة فن القصّ الكامنة لها أفق لغوي انتظاري في الاتصال فإنّ ((مثلَ هذا التّناول لم يَعُد يَحصر نَفْسه في فكرة الاستجابة، فلا بدّ أنّ يكون قادراً على تَفْسير احتمالات التحوّل المفتوحة بواسطة النصّ الأدبي، وَيجب أن تكون نقطة انطلاقه ازدواج بنيتهِ القَصصيّة التي تُيسّر من خلال رَبط الحقيقي بالمتخيّل، التعبير عن أبعادِ التّجربة التي لم تكن ممثّلة من قبل))[٦٨].

وقد ولدت عملية القراءة في فضاءات الرواية والقصّة، لأنّ هذه الأجناس الأدبية هي الأحرى بتلقف النزعة الجماليّة من مظانها، وهي لوحات ارتسامية فضلى، لتبيان حالة الاستجابة والحافز القرائي، ثمّ الاستيداع في فيافي الذاكرة، ومخازنها.

ثمَّ يُفسّر آيزر، وَعلى نحو مُؤثّر ((لماذا نعود إلى النصّوص القَصصيّة مراراً وتكراراً، رغم أنّنا وَاعون تماماً بعدم الجَدْوى العمليّة لهذا النّشاط، فالنصّوص القَصصيّة هي الوسيلة المثاليّة للتعبير عن الحالة الداخليّة التي تسْعى إلى التّمثيل، ورغم ذلك، فإنّ ما يجعلها مؤثّرة في هذا الفرض– قدرتها على رَبْط العناصر المتخيّلة من خلال التّشابه معَ الحقيقة– هو أيضاً في الوقت نفسه السبب في عدم كفاية التّمثيل، وهو السّبب كذلك في ظهور المحاولات القَصصيّة الجَديدة))[٦٩].

وعليه فإنّ ما يميّز التّخييّل هو التفاعل المعرفي بين "الموضوعة"(وهي عوامل الإدراك أو الذات التفاعلية)، "وأفق الاحتمالات الخارجية"(وهو العالم الذي يحويها)، في فضاء التّلقي، أو بين القارىء والنّص .

وهنا ((يمكننا أن نفهم تمام الفهم المخطّط المهيمن لنصّ تخيّيلي فقط عن طريق إيلاء اهتمام دقيق بالبنى النّصية، وعن طريق وضع طبيعتهِ المرجعية الذاتيّة نصب أعيننا. يشدّد آيزر أيضاُ على طبيعة المرجعية الذاتيّة للخطاب التّخييّلي. وعلى أية حال فبالنسبة إليهِ، ليس هذا هدف الخطاب التّخييّلي ، وإنّما نقطة انطلاقه (إنّ طبيعته الانعكاس الذاتي للخطاب التّخييّلي تزوّد الخيال بالشرائط الضروريّة، لإنتاج الموضوع الخيالي)))[٧٠]. فالخيال هو الذي يسْتوفي شرائطه الذاتيّة المنطلقة من أرضيّة الواقع الصلبة، وَعندها يقوم بالتّحديث الزمكاني لفضاءاتهِ .

**- النّص التّخييّلي وأفق الانتظار :

إنّ عناصر الجمال والأطر الفنية للنصّ هي العوامل الأساسّية في تغذية الخيال، فطائر الخيال يلتقط الحبّ من على كلمات النّص، ثمّ ينطلق ذاتياً في أفقهِ الرحيب، مغادراً المعاني الواقعيّة لمّا تزوّد منها، وذاك يمثّل العنصر الإبداعي للتّحليق الخيالي. ويأخذُ الإسهام التفاعلي في استيعاب النصّ عند الجرجاني المهمة الأسمى، لعلوّ ذلك الاستيعاب إلى درجةِ الإبداع، وتحقق الاستجابة، فهو يقول: ((وكان من المركوز في الطّباع، والراسخ في غرائز العُقول، أنّهُ متى أريد الدّلالة على مَعْنى، فترك أنّ يُصرّح به، ويذكر باللفظ الذي هو لهُ في اللغة، وعمد إلى معنى آخر، فأشير به إليهِ، وجُعل دليلاً عليهِ، كان للكلام بذلك حُسن، ومزية، لا يكونان إذا لم يصنع ذلك، وذكر بلفظهِ صريحاً))[٧١]. وعلى هذا الأساس فإنّ النّصوص التّخييّلية ((تخضع قوة ملكة الحكم ـ التي تمكنّنا من إدراك الجزئي، بوصفهِ مظهراً للكلي (وهو ما يسمّيه كانط الحكم التأملي) إلى مران متّصل. وهذا ما مكّن من منح قراءة النّص التّخييّلي أهمية تتجاوز ميداني التّخييّل وعلم الجمال))[٧٢]، وهما من فضاء واحد، فعلم الجمال هو علم الفنّ والإدراك الحسّي لمفاتن النّص، وإنَّ الانفعال الشعوري تجاه هذه المفاتن هو الحفلة الخياليّة داخل النّص. وتسهم مشاعر القارىء وانفعالاته إسهاماً في إذكاء نار الخيال الذي يحتاج إلى نشاط حماسي ، لإدامة تحليقهِ الواسع في الآفاق.

إذاً فالنّص يؤثّر انفعالاً في القارىء، من خلال إذكاء جذوة الخيال في ذهنهِ، وعليه فهندسة عالم الخيال يمثل فيها المعنى آفاق عالميّة الخيال، أمّا أفق المعنى فهو يمثّل الحدود المتاخمة لعالم ذلك الواقع. وإنّ عمل المتلقي في التّخييّل التداولي بمقابل أفق الاحتمالات الخارجية لا يمكن أن يكون اعتباطاً، بل ((لابد لتلقّي نصّ تخييّلي ما، من أن يتّبع منهجاً معيناً إذا ما أردنا إدراك غنى العلاقات التي ينتظمها النّص. فثمّة جوانب في النّصوص التّخييّلية يمكن أن تفسّر فقط، عن طريق عمليّة منهجيّة للتّلقي تبنى على نظريّة في التّخييّل، وليس عن طريق مقترب تداولي سابق على النظريّة))[٧٣]. ولمّا كانت احتمالات الخيال أوسع من مرجع الواقع، فهذا ما يمثّل عمليّة استقرائية لكلّ الإمكانات التي تنظّم قراءات النّص المتكررة، بمعنى أنّ ((مدلول النّص التّخييّلي هو مدلول دالّ من حيث شكله، وهذا لا يتضمّن، ولا يقصي العلاقة المحاكاتية لـ (المدلول) بالواقع. فالنّصوص التّخييّلية أوسع مدىً من النّصوص المرجعية، مادامت تظهر أشكال تجربة (ممكنة)، وتجسدها كنظرات مخطّطة. وعن طريق الارتداد الانعكاسي فقط من الوهم المحاكاتي- الذي تنتجه

قراءة شبه تداولية ـ إلى النّص التّخييلّي، وتمفصله المرجعي الزائف، يتكشّف الجانب الشكلي من النّص التّخييلّي. بينما توجد نصوص تخييلّية تفترض سلفاً قراءة شبه تداولية مباشرة، ثمّة نصوص يتطلّب شكلها قراءة انعكاسية))[٧٤]، أي: أنّ هذه النّصوص تمثّل إنطلاقاً خيالياً من محاكاة النّص الواقعي. إنَّ عالمي الواقع والخيال يقاطعهما الأفق: وهُوَ تقاطع القَصْد مع الخيال، أي: أنّه المحل الهندسي لتقاطع عالمي الواقع وأجواز الخيال، فالذي يُرابط عند أفق الانتظار، (وهو محطّة توقّف مَعْرفي من نقاط الانطلاق التّخييلّي للفظ، حتّى تخوم الأجواء اللانهائيّة للاستيعاب، أو تحصيل المعرفة باتّجاه الأفق المقصود)، كالذي يَسْتشرف كلا العالمين في آنٍ واحد، ولأنّ الأفق أيضاً، هو جماعُ التّجربة الزمانيّة والمكانيّة، إذ يختصّ العالم الخيالي بالنزعةِ الزمانيّة، والعالم الواقعي بالنزعة المكانية.

وقد يُستحصل الأفق الجمالي من تداخل عالمي الواقع والخيال، وذلك عندما يكون التقاطع على محور الزّمن بين الماضي والمستقبل، بما يشكّل نقطة الاستحضار الجمالي. إنَّ أُفق الانتظار هُو في فَضاء الخيال، وإذا ما كانت الاستعارة في هذا الفضاء فإنّنا نفيدُ من تداعياتها التخييليّة المُتَعدّدة، فنكوّن سُنناً نوازي فيها رسمَ الآفاق، واكتشافَ إمكاناتها التّأويليّة المضاعفة...، وَبعبارةٍ أخرى: إنّ الاستعارة تكون في خِدْمةِ آفاق الخيال ومَسالك التّأويل الإرجاعي، لتَغدو العَمليّة البلاغيةُ متكاملة بطاقتها التّخييليّة الكامنة في استقطاب كلّ أطرافها البِنائية، والجماليّة والآفاقية.

فتحليل الاستعارة قد يكون في إطار الأفق اللّغوي الجاهز، كقول زهير:

ليث بعثّر يصطاد الرجال إذا
ما كذّب اللّيث عن أقرانه صَدقا

((على أساس أنَّهُ شبّه ممدوحة باللّيث، وعدل عن ذكر المشبّه إلى إقامة المشبه به مقامه...))[٧٥]، وعندها فجميع المعاني المحتفة بلفظ (اللّيث) ترحل إلى أفق الانتظار، استعداداً لتطويرها الجدلي المقبل في استعارات أعلى، واستعمالات أجمل، مادام التّخيّيل القرائي مُستمراً: جَدلاً وتكويناً. وإنَّ هذه العمليّة التّخييلية الجماليّة نعتت بالاستعارة من منظور أنّه يمكن تحليقها وإيصالها إلى أفق الانتظار، استعداداً لانطلاقها إلى أجواز الفنّ التّخييلّي، ولاستكمال تركيباتها الأبدع في مجال التّمثيل والكناية على نحو تطوّري لا محدود، ذلك أنّها تريك ((الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفيّة بادية جلية ...، إنْ شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنّها

جسّمت، حتّى رأتها العيون ...))[٧٦].

وبذلك، ((مَعنى هذا أنّ الأفق جاهز، لأن يتحلّل بإزاء كلّ استعارة حيوية، ومُنفتحة على إمكانات تأويليّة مضاعفة، يقول عبد القاهر: ((وآعلم أنّ في الاستعارة ما لا يتصوّر النقل فيه البتّة، وذلك مثل قول لبيد:

وَغداة ريحٍ قَدْ كشفتُ وقرّة

إذ أصبحت بيد الشّمال زمامها

لاخلاف في أنّ "اليد" استعارة، ثمّ إنّك لاتستطيع أنّ تزعم أنّ لفظ اليد قد نُقل عن شيء إلى شيء، وذلك أنّهُ ليسَ المعنى عَلى أنّهُ شبّه شيئاً باليد، فيمكنك أنّ تزعم أنَّهُ نقل لفظ "اليد" إليهِ، وإنّما المعنى على أنَّهُ أراد أن يثبتَ للشمال في تَصريفها "الغداة" على طبيعتها، شبّه الانسان قد أخذ الشيء بيدهِ يقلبهُ، ويصرّفهُ كيف يريد. فلمّا أثبت لها مثل فعل الانسان باليد، استعار لها اليَد))[٧٧]، علماً أنّ ((... ذلك كلّه لا يتعدّى التخيّل والوهم والتّقدير في النّفس، من غير أن يكون هناك شيء يحسّ، وذات تتحصّل ...))[٧٨]. وهذه هي عمليّة الخلقِ والإبداع المُستمرة والممتدّة، بتطوّر الاستعارات نحو التّمثيل الأَرْقَى والتّشْكيل الأتمّ، "أي: أنّ أفق الانتظار اللّغوي ، والمَرْجعي الجاهز يَعجزُ عن أن يَستوعبَ هذا النوع من الاستعارة استيعاباً إدراكيّاً تاماً يستطيع أن يُبرّز في ضوئه دَهشته الجماليّة، ولذلك، فإنّها استعارة تنفتح على أفق انتظار جديد من الممكن أن تندمج ضِمْنه.

وهو في هذه المرّة أفق انتظار بلاغي دمج مفهوم الاستعارة بمفهوم الكناية، ليسوّغَ دهشته ويؤول تخيّل الباث أو مجال تصوّره، ونقصد بذلك الاستعارة المكنية أو بالكناية، أي: أنّهُ شبّه ريح الشمال بالانسان، وعدل عن ذكر المشبّه بهِ إلى ذكر أحد لوازمهِ الذي هو اليَد، أي: ((أنّ زمام هذه الغداة قد أصبح بيد الشّمال تفعلُ به ما تريد. ومع ذلك يَبْقى مجال التصوّر مجالاً مركّباً ومُضاعفاً، وهو ما يحيلُ من جَديد إلى أنّ هذا الأفق الذي انبثق في إطار تلقّي هذه الاستعارة أفق عاجز عن أنّ يَسْتوعبها استيعاباً تاماً وَنهائياً، ولذلك أكّد عبد القاهر على ضرورة التخيّل بالنِسبة لهذا الأفق، أي على خلق توازٍ تَفاعلي بين مَجال التصوّر عندَ الباثّ، ومجال التصوّر عند المُتلَقّي..))[٧٩]، ولعلّ هذا الأفق البلاغي التّقليدي محدود إزاء نظريّة التّلقي الحديثة غير المحدودة في إطلاق آفاق الاستعارة المتحلّقة في أجوازه، ((وممّا يؤكد الحاجة إلى "التّخيل والوهم" وما يقترن بهما من الحاجة إلى "التأويل" أنّ وجه المشابهة في الاستعارة التخييلية لا يتأتّى بنفس الوضوح، ودرجة البساطة التي يتأتّى من خلالهما في الاستعارة التحقيقية..))[٨٠]، وعندها يعدّ القارئ مدركاً خيالياً

لنص المؤلف، لأنّه يعيش في أجواء غير واقعية بالنسبة إليه، وهي واقعية بالنسبة للنصّ، فهو يحاول المحاكاة والتمثيل لأجواء المؤلف، حتّى يتموضع داخل صورة النصّ، فيدرك ما أورده، ولو على نحو أوّلي من أشكال التلقي. أمّا آيرز، وفي مقالٍ مبكر بعنوان (الصّورة والمونتاج) مثلاً: فهو يصفُ ((التّشبيه بأنّه أحد أشكال الأدب الحداثي التي تُساعد في تحرير الموضوع من أشكال الإدراك المتعارف عليها: "تكمنُ وظيفة الأدب في هدم الإيهامات التي يقوم عليها مفهومنا، لأنَّ الصّورة الشعريّة تفتح رؤية غير متوقعة للشيء (الموضوع)، فهي تجذب الانتباه إلى ايهاميّة أشكال الإدراك التّقليديّة، وهَذا التّفسير يؤدّي إلى برهان ت. إي. هولم T.E.Hulme بأنَّ هدف الأدب يكمن في كسر آليّة الإدراك Deautomatization of Perception))[٨١]. وبذلك لا يمكن استنفاد المعاني، لأنّ بحرها لايحدّ، فالقراءة تسبر بعض أغوارها النفسية والذهنية، وتكسر آليّة الإدراك، لانفتاح النصّ التخييلي وحريته في انطلاقاته، فيكون الوهم مظهراً مهمّاً من مظاهر الجشطالت الذي ((يستغله النصّ الأدبي من أجل بناء الترابطات في وعي القارئ))[٨٢].

الخاتمةُ ونتائجُ البَحْث:

١. إنَّ الفعاليّة الإبداعيّة تتجلّى في كون الخيال هو عنصر الإبداع الأول في قاموس اللّغة، ثمّ يتبعه الرابط الفكري، وعليه فإنّ الذخيرة المعرفية للتلقي تستند إلى هذين العنصرين (الخيال والفكر)، على نحو مباشر، وعندها فالتحصيل الثقافي للتشكيل الخيالي يعدّ رافداً مهمّاً لتوسيع الحقيبة المعرفيّة للتّلقي.

٢. إنَّ الانحراف بين عالمي الخيال والواقع شديد وواضح البينونة، فكلّ من جهته لا يعترف بالآخر وجوداً، مع وجود التّرابط الجدلي بينهما، هذا ما جعل باب التّخييّل هو محور الدّراسات الأدبية و البلاغية والنقدية عند القدماء والمحدثين.

٣. في ضوء آليات ما بعد القراءة نجد أنَّ القراءة لا تحصل فقط حين تماميّة المواجهة بين القارىء والنّصّ، فلو أغلق القارىء النّص فسيبقى متعايشاً مع الذاكرة مستمراً إلى حين تحرّره، كأن ينام أو لينشغل بقضايا أخرى، فينسى النّص، بمعنى أنَّ الذاكرة هي التي تجعل النّص المقروء عمليّة تواصلية حتّى بعد إغلاقهِ بزمن بعيد .

٤. إذا ما علمنا أنَّ الكلام التّخييّلي والتداولي يختلفان من حيث المنزلة، وإنّ هذا الاختلاف لا يؤثّر ضرورة في التّلقي الفعلي للنّصوص التّخييّلية عند الجرجاني و آيزر، ولكنّ هناك شكل التلقي شبه التداولي، وهو يخصّ النّصوص

التّخييّلية، بمعنى أنَّهُ ليس هناك نصوص تداوليّة محضة في النّص الشعري، وهذا التّلقي شبه التداولي بلحاظ كسر بعض القيود الموضوعة في ميدان عمل القارىء الفعلي، وذلك باعتبار حيثية التّخييّل، لاستحصال الاستجابة التلقائية .

٥. إنَّ مرجع الوقع الجمالي هو الأغلب فضاء النصّ، لأنّه خيال وانطلاق، والقراءة سير فكري، وعندها نجد أنّ الفاظ النصّ تثير فضاءات خيال ذلك النصّ، الذي يفرض وقعه على قرائه بحكم قيمته الفنية، فالنصّ المفتوح أو التخييّلي أقوى من الفكر، لأنّ آفاقه غير محدودة، وهو مهيمن على سبر القراءة جمالياً، لذلك كان مرجعاً أعلى عند الجرجاني وآيزر.

٦. لا يمكن للنّصّ التخييّلي بحكم انزياحه عن الواقع أن يُصحّح، لأنّه لايتناول المقوله الفكرية التي هي موضوع التصحيح فقط: (كالنصّ العلمي)، وإنّما يمكن أن يؤول، وينتقد ليس غير، لكونه خارجاً عن منظومة التمثيل الواقعي، لذا فجلّ ما نتمكن عنده أن ننقدهُ أو نؤوّله، وليس من شأننا هنا تصحيح المتخيّل، بل استذواقه، واستشعاره، وهذا مايحقّق فرصة للمتلقي، لترجمة إحساسه الجمالي، على شكل قراءة واستجابة جميلة.

٧. تمثّل استجابة القارىء مصطلحاً عاماً، وهي تتحقق بفنية النّص، وذلك عندما يكون المتلقي ذا وعي محدود. أمّا إذا كان وعيهُ عالياً فهي تمثّل جمالية التلقي؛ وهي تتحقّق بفنية المتلقي، وقدرته على محاورة النّص.

٨. تناول الجرجاني التّخييّل على نحو منفصل عن القدرة التّصوّرية للتشبيه والاستعارة، لأنّ التّخييّل عنده مرتبط بالكذب، ومنافٍ للحقيقة، بل هو وليد الادّعاء والإيهام، لاستحصال الانفعال وتحقّق الاستجابة، لذلك فما تفعله الاستعارة من تغييّر حقائق الأشياء هي ليست من التّخييّل في شيء، ولكنَّهُ من جانب آخر، ذهب إلى إمكان أن تصبح الاستعارة في حكم المعاني التّخييّلية، ممّا أدّى به ذلك إلى الوقوع في التناقض.

٩. لمّا كان أفق الانتظار هو بمثابة جزيرة صغيرة في بحر الخيال، وهو (الطاقة التخييّلية الكامنة في الاستعارة والمجاز والكناية)، فإنّ جميع المعاني المحتفة بالدلالة ترحل إلى هذا الأفق الخيالي، استعداداً لتطويرها الجدلي إلى علاقات مجازية أعلى، ولا يتوصل القارئ إلى هذه إلّا بالجنبة الحدسية التأويلية، وقد أبدع فيها الشيخ الجرجاني ببحثه في: (معنى المعنى)، بما يعطي استجابة جمالية للمتلقي، كما أبدع فيه آيزر بنظرياته للسّرد التخييّلي، وإشاراته للخبرة الجماليّة.

الهوامش:

(١) الفت كمال الروبي: نظريّة الشّعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١١٣.
(٢) ينظر: أحمد بوحسن وآخرون: نظرية التّلقّي: (إشكالات وتطبيقات)، ص١١٥.
(٣) عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٦٧.
(٤) أحمد بوحسَن: نظريّة الأدب (القراءة– الفهم– التأويل) نصوص مترجمة/ فولفغانغ آيزر: وضعيّة التّأويل (الفنّ الجزئي والتّأويل الكلّي) (بحث)، ص ٥٥.
(٥) آيزر: التخيل والخيالي من منظور الانثروبولوجية الأدبيّة، ص١٩، نقلاً عن: محمد إقبال عروي: مفاهيم . هيكلية في نظرية التلقّي (بحث)،مجلة عالم الفكر/العدد٣– المجلد ٣٧ لسنة ٢٠٠٩، ص٥٥.
(٦) علي بختي: طروحات فولفغانغ آيزر في التلقي،(بحث)/مجلة فصول/ العددان ٨٥–٨٦ لسنة ٢٠١٣ ، ص٥١٤.
(٧) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٢٩٦.

(٨) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٣٠٢.
(٩) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٣٠٣.
(١٠) ينظر: جابر عصفور: الصّورة الفنيّة في التّراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٢٩٦–٢٩٧ .
(١١) ينظر: حميد لحمداني: الإقناع بواسطة التخييل (بحث)، مجلة جذور، ج٤/مجلد٢/سبتمبر ٢٠٠٠/ ص٥٥.
(١٢) وينفريد فلوك: لماذا نحتاج إلى فن القصّ جماليات التّلقي والأنثروبولوجيا الأدبيّة والوظائف المتغيرة للأدب (بحث)/ترجمة أحمد عبد عبدالفتاح مجلة فصول/ العددان ٨٧–٨٨ لسنة ٢٠١٣–٢٠١٤ /هامش ٣١٣ .
(١٣) محيي الدين حمدي: التّخييّل عند عبدالقاهر الجرجاني (بحث) ضمن أعمال ندوة عبدالقاهر الجرجاني /منشورات كليّة الآداب – صفاقس ١٩٩٨ /ص١٣٣ .
(١٤) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التّخييّلية، ص١٢٦ .
(١٥) مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، ص ٢٠٢.
(١٦) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية. ص ١١٤– ١١٥ .

(١٧) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص ١١٥ .

(١٨) عبدالكريم شرقي: من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، ص٢٠٤.

(١٩) وينفريد فلوك: لماذا نحتاج إلى فن القص جماليات التلقي والانثروبولوجيا الأدبية والوظائف المتغيّرة للأدب (بحث)/ترجمة: أحمد عبد عبدالفتاح – مجلة فصول/ العددان ٨٧–٨٨ لسنة ٢٠١٣/٢٠١٤، ص ٣٠٣.

(٢٠) ينظر :وائل بركات وآخران، فولفغانغ آيزر وآلية انتاج المعنى، (بحث)/مجلة جامعة تشرين/المجلد٣٣/العدد ١ لسنة ٢٠١١، ص ١٤٧.

(٢١) حميد لحمداني: الإقناع بواسطة التّخييّل(بحث)، ص ٥٥.

(٢٢) وينفريد فلوك: لماذا نحتاج إلى فن القص جماليات التلقي والانثروبولوجيا (بحث)، ص٣٠٦.

(٢٣) معتز سلامة: النظريات الموجهة إلى القارئ في الخطاب النقدي الحديث، (بحث)/مجلة عالم الفكر/المجلّد٤٤/ لسنة ٢٠١٥،ص١٢٣. ظ: وينفريد فلوك: لماذا نحتاج إلى فن القص (بحث)، ص ٣١٣–٣١٤.

(٢٤) وينفريد فلوك: لماذا نحتاج إلى فن القص (بحث)، ص٣١٠. وقارن: محمد عياد آخرون: دروب السيمياء، ص١١٨– ١٢١.

(٢٥) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١١١–١١٢ .

(٢٦) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١١٤.

(٢٧) ينطر: الجوانب الجمالية للقارىء بين عبدالقاهر الجرجاني وفولفغانغ آيزر، بحث ما بعد الدكتوراه مخطوط/ ص٢٩ .

(٢٨) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١٠٦.

(٢٩) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١٠٧.

(٣٠) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١١٢.

(٣١) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١١٢.

(٣٢) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة، ص ٢١٣. وينظر جين. ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ من الشّكلانية الى ما بعد البنيويّة/ ترجمة: حسن ناظم، وعلي حاكم، ص ٣٢٠ .

(٣٣) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١٠٦.

(٣٤) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١٢٠.

(٣٥) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١١٨-١١٩.

(٣٦) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١٢٣.

(٣٧) مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، ص ٣٨١.

(٣٨) دياب قديد: المبدع والنص والقارئ: آيزر نموذجا (بحث) مجلة المعرفة/ سوريا/العدد ٤٦٧ سنة ٢٠٠٢/ ص ٥٧.

(٣٩) نبيلة ابراهيم- حوار أجرته مع آيزر/ مجلة فصول / المجلد الخامس ١٩٨٤، ص ١٠٦.

(٤٠) ينظر : عبد الكريم شرفي : من فلسفات التاويل إلى نظريات القراءة، ص ٢١٨، وقارن بـ: سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النصّ، فولفغانغ آيزر: التّفاعل بين النصّ والقارئ (بحث)، ص ١٤١- ١٤٢.

(٤١) محمد محمد أبو موسى: مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، ص١٩٢.

(٤٢) محمد محمد أبو موسى: مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، ص١٧١.

(٤٣) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية (بحث)، ص ١٢٢.

(٤٤) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١١١ .

(٤٥) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١١٣.

(٤٦) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١١٥-١١٦.

(٤٧) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز ص ٢٥٨. وينظر: شكري المبخوت: الاستدلال البلاغي ص ٧٥.

(٤٨) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١٢٢.

(٤٩) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص125.

(٥٠) نعيم اليافي: الشعر والتلقي (دراسات في الرؤى والمكونات)، ص ٦٦.

(٥١) أحمد بوحسن: نظريّة التّلقي: (إشكالات وتطبيقات)، ص١١٧.

(٥٢)أحمد بوحسن: نظريّة التّلقي: (إشكالات وتطبيقات)،ص١٠٩/وينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص ٦٧.

(٥٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٦٧، وينظر: أسرار البلاغة، ص ٤٥.

(٥٤) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية، قراءة أخرى، ص ١٧٤.

(٥٥) الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص ٨١.

(٥٦) أحمد بوحسن وآخرون: نظرية التلقّي (إشكالات وتطبيقات)، ص ٣٥.

(٥٧) أسرار البلاغة، ص ١٢١.

(٥٨) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص110.

(٥٩) محمد محمد أبو موسى: مراجعات في أصول الدرس البلاغي: ص ٤٤.

(٦٠) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١١٠ .

(٦١) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص116.

(٦٢) أحمد الجوّة: معاني النّحو ومعاني البلاغة في كتب عبدالقاهر الجرجاني (بحث)،ضمن أعمال ندوة عبد القاهر الجرجاني بجامعة صفاقس ١٩٩٨، ص٥١ .

(٦٣) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص119 .

(٦٤) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص٢٤١ .

(٦٥) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٤٣٩،وينظر: مشكور كاظم العوداي: الجوانب الجماليّة للقارىء بين عبد القاهر الجرجاني وفولفغانغ آيزر/ بحث مابعد الدكتوراه/ص ٣٢-٣٣.

(٦٦) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص119-١٢٠ .

(٦٧) معتز سلامة: النظريات الموجهة إلى القارئ في الخطاب النقدي الحديث (بحث)، مجلّة عالم الفكر/ المجلد ٤٤ لسنة ٢٠١٥، ص١٢٣. وينظر: وينفريد فلوك: لماذا نحتاج إلى فن القص (بحث)، ص ٣١٣-٣١٤.

(٦٨) وينفريد فلوك: لماذا نحتاج إلى فن القص (بحث)، ص٣١٠. وقارن: محمد عياد آخرون: دروب السيمياء، ص ١١٨-١٢١.

(٦٩) وينفريد فلوك: لماذا نحتاج إلى فن القص (بحث)، ص٣١١.

(٧٠) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١٢٤.

(٧١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص ٤٤٤.

(٧٢) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١١٧.

(٧٣) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١٢٠.

(٧٤) سوزان روبين وإنجي كروسمان: القارئ في النّصّ (مقالات في الجمهور والتأويل)/ كارلهاينز شتيرله: قراءة النصوص التخييلية، ص١٢٦.

(٧٥) أحمد بوحسن وآخرون: نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، ص ١٢٠.

(٧٦) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ٤٣ .

(٧٧) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص ٤٣٥- ٤٣٦.

(٧٨) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٤٦. و ظ: أحمد بوحسن وآخرون: نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، ص١٢١.

(٧٩) أحمد بوحسن وآخرون: نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، ص١٢١.

(٨٠) نصر حامد أبو زيد: النّصّ والسلطة والحقيقة (إرادة المعرفة وإرادة الهَيْمنة) ص ١٨٤.

(٨١) وينفريد فلوك: لماذا نحتاج إلى فن القصّ جماليات التلقي والانثروبولوجيا (بحث)، ص ٣٠٣.

(٨٢) فولفغانغ آيزر: فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب)، ص ٧٧.