أثر المتلقي في تنمية لغة النص السردي
دراسة في مجموعة من النماذج

أ. م. د. نفلة حسن أحمد العزّي
جامعة كركوك / كلية التربية للعلوم الانسانية

تاريخ استلام البحث :١ / ٣ / ٢٠١٥ تاريخ نشر البحث :١٠ / ٤ / ٢٠١٥

الملخص

يهدف هذا البحث الموسوم بـــ(أثر المتلقي في تنمية لغة النص السردي) إلى إلقاء الضوء على الدور الكبير الذي يؤديه المتلقي- بوصفه ركناً مهماً من أركان العملية الإبداعية- في تنمية لغة السرد التي أخذت تبحر من مرحلة إلى أخرى راغبة في جلب أهواء ومرامي الذوق القرائي الحديث والمعاصر نحو النصوص المنتجة. ولعلنا نثير غبار التمنع لدى العديد من المؤلفين إن لم يكن معظمهم عن الاعتراف في أن غرض الشهرة له حيز كبير في طرح موضوعاتهم بلغة متنامية توافق ما تتجه إليه أنظار المتلقين – كل جيل منهم بحسب شاكلته فـــي تقبل النص- ، مع أنه لا يمكن أن نتغاضى عما تمليه أحداث الواقع وهواجس النفس المكلومة والطموحات المهدورة في تكوين ملامح الخصوصية الكتابية الحديثة على الرغم من اختلاف وتشعب متونها، وإذ يأخذ اتجاه المقروء منعكساً هذه المرة على صاحب النص نفسه، فله أن يراعي في ذلك بناء علاقة أثيرة جامعة بينه وبين متلقي نصوصه في مسارات من الخفية أو الجلاء. وقد اعتمد البحث على مجموعة من النماذج السردية التي تم اختيارها لإبانة مسألتين مهمتين: الأولى هي دوافع الإجراء الاشتغالي في انتخاب تعبيرات اللغة النصية، والمسألة الثانية تناولت آليات تجسيدها الأدبي.

المقدمة

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن والاه..

وبعد....

فإن لغة النص هي المرتكز الحقيقي الذي تقوم عليه آصرة التواصل بين طرفيه – أي بين المرسل والمرسل إليه–، فكيفما يصوغ المنتج عمله تتكون ردة الفعل له أو عليه، وحينئذٍ يتشكل نوع من الحميمية أو النفرة التي تجعل طبيعة العلاقة تأخذ منحاها سلباً أو إيجاباً ، ولما كان بدء الأمر منصباً على الطرف الأول وهو المنتج أو باعث النص، أخذت النظريات النقدية القديمة تهتم بسياقات ذلك وتشيد به عبر تطبيقاتها الأدبية العامة فيما مضى، ثم جاءت النظريات الحديثة لتكسر هذا الطوق وتعيد بناء اللغة النصية على يد القارئ الناقد بثقافته ومرجعيته الفكرية التي تعدّت سلّم التحاور السطحي مع النص إلى درجة الاندماج الكاشف لبنيته العميقة فيما تحتويه من حزمات علاماتية قصية عن إظهار المعنى القريب.

وقد استوعب أصحاب الجيل الجديد من المؤلفين ما للقارئ من أهمية في تميز نصوصهم وفرادة أدبهم المنتج، فأذعنوا لواقع ما طرحه النقد الحداثي من ضرورة انتقاء اللغة وانتخابها في صوغ العمل وتشكيله، ولاسيما في النصوص السردية التي تستدعي من منشئها لغة فياضة أسلوباً ومعنىً . إن إنتاجية النص لم تعد مقتصرة على مؤلفه فحسب، ولم يعد المتلقي خارجاً عن نطاق تلك الإنتاجية الفنية، بل هو مشارك فيها وعامل على تكوينها ورسم صورتها من جديد، وبذلك فإن دوره يعد إبداعياً هو الآخر، وأثره منعكس على ما تشهده الساحة الأدبية من نصوص مواكبة للغة العصر الذي هي فيه. ولم يكن بحثنا هذا من باب المناظرة بين النصوص القديمة والحديثة في تبيان خصائصها اللغوية الفنية بقدر ما كان القصد من ذلك البرهان على دور المتلقي وأهميته في رواج بعض النصوص واتساعها في مقابل تحجيم غيرها. إننا نعي أن هاجس التطبيقات النقدية هو لباب مناقشات الفكر المعاصر؛ ولذلك آثرنا أن نقف عند بعضٍ يسير من النصوص يفي بالغرض الذي نسعى إلى توضيحه. أما مخطط البحث فقد جاء معولاً على توطئة ممهدة للموضوع ، ومن ثم الانتقال إلى خمسة محاور مهمة رأيناها تبعدنا عن الاستطراد الزائد، وتجمل لنا القول فيما نريد.

- المحور الأول: شعرية العنوان
- المحور الثاني: المتاهة والغموض
- المحور الثالث: اختراق المحظور
- المحور الرابع: لغة الغرابة والعجب
- المحور الخامس: التهجين الفني

توطئة:

لا يبرأ الخطاب الأدبي في كثير من تراكيبه اللغوية من تحولات الذات المؤثرة والمتأثرة في تشكيل بنائه الفني، وذلك هو ما يَمْثُلُ شاخصاً أمامنا مع مجيء نظرية التلقي الحديثة، إذ أصبح دور المستقبِل في تحديد نمطية ذلك الخطاب يأخذ مداه الواسع فيما أثارته من أطروحات تعضد أهمية هذا الدور وتكرس قيمته في تنمية لغة الحداثة الأدبية.

ولنا أن نشير عند هذه النقطة إلى أن مفهوم الحداثة هو غير مفهوم المعاصرة ، "فالمعاصرة تعني أن النص كتب في العصر الذي نعيشه، فهو معاصر لنا، أما الحداثة فليست قريناً للجدة أو المعاصرة، ولذلك فهي ليست تاريخية فقط ، فإذا كان الجديد أو المعاصر يشير إلى الزمن، فإن الحداثة تشير إلى حساسية ما، والى أسلوب ما معاً "[١] يأنف الثابت ويسلّم بضرورة الاستجابة لدينامية الواقع ومتطلباته.

وما يجمل لنا القول الفصل في ذلك أن المعاصرة تنساق للذوق الزمني السائد عند هذا الجيل أو ذاك، وقد تحتوي الحداثة أو لا تحتويها، سواء ما تعلق منها بشكل النص أو بمضمونه، بينما الحداثة تعني "الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي والانعتاق من هيمنة الأسلاف، وهي ليست ظاهرة مقصورة على فئة أو جنس بعينه، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت، وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة"[٢] .

وعلى الكاتب أن يضع في حسبانه أنه حينما يكتب نصاً إنما يكتب ليُقرأ، وما يختاره ينبئ عن طريقة وعيه وتفكيره بكل ما تقدم، وهو يكتب ليعبر عن مشاعره وتوجهاته الفردية التي هي جزء من تجارب المتلقين ومشاعرهم وتوجهاتهم، ولذلك ترى أحياناً كمّاً معيناً من القراء ينجذبون نحو (س) من الكتّاب، فينكبون على دراسة مؤلفاتهم بالثناء والإشادة

متناسين أن العملية النقدية إطارها العام هو الحكم بالجودة أو الرداءة على النص، أما بيان الجوانب الإيجابية فيه على حساب نظيرها السلبي فلا نعتقد أنه من كمال النقد.

والمقولة التي تشكلها نظرية التلقي اليوم تنادي بأن القارئ الحصيف هو قرين المؤول، ومن الممكن أن يستخرج من النص دلالات قد لا يقصدها المؤلف [٣]، على الأخذ بأن التأويل هو من جماليات التلقي في الدراسات الأدبية والنقدية، وإن كان ثمة ما يغلف هذا التصور من إشكاليات تؤكد على أنه لا ينبغي تحميل لغة النص فوق ما تحتمل بحيث أن العين القارئة تبدو متكلفة في بيان رؤيتها الفكرية؛ كما لا ينبغي أن تكون القراءة خالية الوفاض من الامتلاء الثقافي والخبرة وخلفيات العلم الأكاديمي النقدي، لذا فقد أكدت النظريات الحديثة على "أمرين هما:

١- نبذ الدور التقليدي للقارئ وإعطاء القارئ المعاصر دوراً فاعلاً، حاسماً في تحديد المعنى.

٢- كون النص – في تصورها – لا يحمل معنى جاهزاً، فالقارئ هو من يملأ ثغرات النص وبياضاته، ويشارك – على أقل تقدير- في الكشف عن المعنى "[٤].

ولما كان وجود النص من أجل القارئ – كما أسلفنا- فقد غدت لغة النص هي أداة التحكم في كيفية جذبه إليها من خلال ما تتوسم به مفرداتها وتراكيبها الفنية من غموض أو إيهام أو جماليات تعبيرية موحية ومثيرة للفكر والعاطفة معاً، في حين أن كل مختص في هذا المجال يعلم أن الأسلوب المباشر والوضوح مع بساطة العبارة كانت هي الظاهرة السائدة في لغة ما سبق من نصوص أدبية رائدة.

ولو أدركنا الأمر ملياً وتمعنا الوقفة المستفهمة عن مَن يؤثر في مَن ؟ أي هل المؤلف هو الذي يؤثر في المتلقي من خلال اللغة الحاملة للمعنى أو العكس؟ للاحظنا أنه لو كان المؤلف هو صاحب التأثير إذن لِمَ جاءت النصوص الحديثة معاصرة لذائقة القراء والنداءات التي تشجب النظرة السلبية للقارئ المستهلك؟! ولِمَ نجد بعض المؤلفين أنفسهم ينقلون لغتهم من طور إلى آخر إرضاءً لدوافع التجريب والحداثة؟! ولِمَ ساد الانطباع بـــ" أن المتلقي لا يعني بالكيفية التي يكوّن بها معنىً يندمج في إعادة بناء العمل الأدبي، بل العمل هو الذي يعدل من وضعياته في الشكل والأسلوب"[٥]؟. في رأينا يكفي ذلك أن يكون دليلاً على دور المتلقي وأثره في تنمية اللغة الفنية المتعاقبة عبر أزمان قد تفاوتت فيها نوعية النـــص المنتج.

في مجال الفن القصصي تحديداً نجد ثمة ما يكشف عما قلناه جلياً، إذ إنه من أولى الأسباب التي تقف وراء مجموع تغيراته الشكلية والموضوعية أنّ هذا الصنف الأدبي مذ بدأت بوادره واتسعت أوصال الاهتمام به في الساحة النقدية كان ومازال أكثر طواعية لحرية الفعل السردي في التعبير عن متطلبات كل جيل من أجيال القراء، فضلاً عن أن مجاله الشرحي الرحب هيّأ لتقديم وإدراك شتى القضايا التاريخية والسياسية والثقافية معرفياً وجمالياً، فشرع في استفاضة المضامين وتنوع الآليات الصياغية المتواكبة مع ما نشهده من تداخل الأجناس في عصرنا الحالي.

ومن هنا سوف نتطرق إلى خمسة محاور أساسية في هذا البحث هي:

المحور الأول: شعرية العنوان

قرأنا نصوصاً فنية متنوعة لكتّاب عديدين، واطّلعنا على عناوين كثيرة لنصوصهم، قسم منها رأيناه سطحي اللفظ والعبارة، وقسمها الآخر يخوض في ما وراء شكله الظاهر، والقسمان – لا شك– على صلة أكيدة بمضمون النص من قريب أو بعيد، غير أن الفرق بينهما هو أن الأول قد لا يثير متعة القارئ بقدر ما يثيرها الثاني، والسبب في ذلك أن القراءة النقدية الفاحصة تنجذب بأقصى ما يكون إلى العناوين ذات الدلالات المفتوحة على أفق التفكير العميق والبنى التحتية التي لا يُنال منها المطلوب إلا بمشقة؛ ولذلك نجد في دراسات النقد الحديث من يفرد مبحثاً أو فصلاً كاملاً في دراسة العنوان، وينهال قلمه في الاسترسال جهد ما أمكن على تأويلات ذاتية معرفية وحسية ناتجة عن أن العنوان نفسه حامل لوظيفة شعرية كامنة فيه.

يستوقفنا المثال على ذلك رواية الكاتب الليبي (إبراهيم الكوني) التي وسمها بعنوان (في مكان نسكنه في زمان يسكننا) ، هذه العبارة تتعدى القراءة الأحادية لها إلى قراءة ذات أوجه متعددة، فلسفية ، تاريخية ، دينية، سياسية مرتبطة بأجواء النص وأحداثه، لكننا لسنا الآن بصدد تحليل هذا العنوان، إنما ما يهمنا هو الدافع الكامن وراء صياغته بهذا الشكل المتوازي في اللغة والنظام، إذ لا شك في أن واضعه مدرك تماماً الكيفية التي يستطيع بها إثارة شغف المتلقي اللحوح في اكتشاف المعنى، ومدرك كذلك انه – أي المتلقي– سوف يستأنس بالغريب والمكتنز، ولذلك يبدو أن القرّاء من هذا النوع قد تم وضعهم في الحسبان مسبقاً، ولا نغالي حين نقول: ما أكثرهم في زمن الثقافة النقدية الواعية التي جعلت العناوين

موصولة بعتبات أخرى لاحقة، كالذي نقرأه في هذه العتبة النصية في أول صفحة من الرواية نفسها، جاء فيها:

" بالدنيا: نحن نسكن المــكان،
ولكــن الزمـــن يسكــننا.
بالأبدية: نحن نســكن الزمان
ولكن المكان هو الذي يسكننا"(٦).

فكم عدد من المتلقين يستطيع تأويل هكذا عتبات من النصوص السردية؟ مع أننا نتفق في أن أي عتبة هي بلا شك مرتبطة بالأحداث والفكرة، لكن بخطوط يكتنفها الغموض واللغة المحفزة، وهو ما يقوم عليه النص الحديث والمعاصر الذي أخذ يراعي لزام التشكل فيه أمرين: الأول احتجاب المعنى، والثاني: تركيب الأشياء المتنافرة بجماليات تعبيرية مفتوحة، ومراعاة صاحب النص لهذين الأمرين نابع من أن سؤال التجديد والمفاجأة الإبداعية هما أساس التميز والشهرة.

إننا أحيانا نقرأ عناوين نظن في البدء أن لغتها لا تحمل المتاهة أو التعقيد، لكننا ندرك فيما بعد اكتمال قراءة النص كلياً أن العنوان يتسم بلغة شعرية تطرح معانيها مع سطور المتن، كرواية (لطفية الدليمي) الحديثة التي جعلت عنوانها (سيدات زحل) بناءً على مضمونها السارد لتفاصيل حرب ٢٠٠٣، إذ بيّنت راوية النص (حياة البابلي) كيف أن الحروب تأكل الرجال بالقتل وهتك حرمة النفوس، كما نالت أنظمة السياسة الديكتاتورية منهم بقطع الألسنة كشخصية المدرس (حامد الأخرس)، واستلاب رجولتهم كزوج (حياة) نفسها، ولم يبق في الحي الذي تسكنه (حياة) غير النساء، إذ يرتسم لنا الرابط بينهن وبين كوكب زحل من خلال ما تسرده الراوية عن تاريخ بغداد المليء بالنكبات منذ نشأتها، "وبلغني أن ناجي الراشدي تزوج في الأستانة من فتاة تركية وأقام هناك ولم يعد إلى بغداد التي وقعت وأنا معها تحت طالع زحل"(٧).

ولما كان تركيز القارئ في تحليل شعرية العنوان مقسّماً على لغة تشكله ولغة متنه، بدا حرياً أن يراعي صاحب النص هــذه المسألة وإلا فقد –أي العنوان– عنده وظيفته الحيوية، ولعل ذلك ينطبق فعلاً على قصة (وَجْهٌ مِن حَجَرْ) لــ(مي مظفر) ضمن مجموعتها القصصية (بريد الشرق)، إذ إن الصيغة المجازية التي تشكلت بها لغة العنوان تحمل من المعاني ما يفوق متن القصة في سردها الدائر حول امرأة قررت بتر علاقتها مع حبيبها في رسالة

تبعثها له بعد أن هدّها الأسى فاضطربت ورأت "وجهه في كل الوجوه، حجراً مسنن الحافات، يمزق كل ما يلامس من ذكرى"[٨].

في سنة ١٩٥٤ صدرت مجموعة قصصية للكاتب المصري (يوسف إدريس)، وكان من ضمن تلك القصص قصة عنوانها (نظرة)[٩]، والاثنان القصة والعنوان لا يمتان إلى الشعرية بصلة؛ والسبب في ذلك أن جلَّ اهتمام القارئ حينذاك كان قد انصب على محاكاة حاجاته النفسية المتأزمة واقعياً بغض النظر عن نمط اللغة المعبرة، وهو غير القارئ الآن من نواحي عدة، الفكر، الثقافة، الذوق ، الزمن ، وأخيراً التطور النقدي بنظرياته ومرجعياته المختلفة.

ولو انتقلنا بطفرة زمنية تصل إلى العقد الأخير من القرن الآفل رأينا تطور العنوان مرتبط إلى حد ما بآثار ما يسمونه ظاهرة تداخل النصوص حديثاً، ورواية (يحيي العظام وهي رميم) للكاتب (أحمد الزعبي) الصادرة بطبعتها الأولى عام ١٩٩٥ هي خير دليل على ذلك، إذ دار مضمونها حول موضوع الغربة والاغتراب، وعن معاناة بطلها (أكرم) – داخل وطنه وخارجه – من الشعور بوحشة الظلم، ثم عند عودته عانى الأمر نفسه، وفُقِد بأثر قتله على أيدي العمالة والاستبداد فتمزقت أشلاؤه موزعةً على أماكن متفرقة من بلاد الوطن العربي، وعندما وجد أهله الأشلاء وقد أصبحت رماماً جمعوها ليدفنوها، فانتفضت العظام، ثم خرج (أكرم) من حفرة القبر وقد أُعيدت الحياة إليه " أصوات الخلق تهدر: الله أكبر. الله أكبر. الميت حي. الميت حي، يحيي العظام وهي رميم" [١٠] ، وبهذا الحدث الأخير من النص يتجلى العنوان بحذافير لغته القرآنية مع ما تحمله من رموز يستطيع الناقد المتمكن من الوصول إلى مغاليقها.

ولا نستطيع أن نستوفي هذا المحور من البحث لأن الأمثلة عليه كثيرة، غير أننا يجب أن نعي أن تباين اللغة التي يسمّي بها المؤلف نصه من عهد لآخر، وتطور صوغها الفني من الوضوح المنبسط إلى الجزالة العميقة هو نتاج اختلاف فكر المتلقي، واختلاف اهتماماته المتواكبة مع تطور النقد.

المحور الثاني: المتاهة والغموض

لعبة الدلائل في النص السردي أصبحت أمراً مستأثراً باهتمام الكثير من قراء العصر الحديث، ولا سيما إذا كانت متاهات اللعبة مرتبطة بتمنعها اللغوي الممتع بالنسبة إليه، والتمنع المقصود هو ذلك الذي "يتصف بفاعلية ذهنية وجمالية منتجة على مستوى المجاز، ولكن ليس بشكله السطحي، وإنما المجاز الذي يخلق نوعاً من التواصل كأنه نفق يتسرب داخله المسكوت عنه، وكأنّ اللغة فيه تقوم على نظامين من التواصل: ظاهر وباطن، وبهذا يصير التمنع سمة من سمات النص الأصيل المؤسس لشرعيته وشعريته"(١١).

ولم نألف ذلك سابقاً في كثير من نصوص قرأناها –على سبيل المثال لا الحصر– لنجيب محفوظ في (اللص والكلاب) أو للكيلاني في (ليل الخطايا) أو لغائب طعمة فرمان في (النخلة والجيران) أو لسميحة خريس في (شجرة الفهود) بأجزائها الثلاثة أو لعبد الرحمن مجيد الربيعي في (القمر والأسوار)، وغير ذلك كثير. مثل هذه النصوص لم تُنسَج بمتاهات سردية عصية على الفهم، بل جاء فيها القص بلغة ترويحية منبسطة، تطل على الماضي وتحتفظ بتسلسل مجرياته الواقعية.

ولا نقصد بذلك أن النصوص الحداثية خالية من الإطلالة على الماضي ، كذلك " تمنع النص لا يعني استغلاقه، كما لا يعني البحث عن النص الغائب في النص الحاضر، فالنص الغائب ليس نقيضاً للنص الحاضر، بل هو مبني منه وعليه، ولكنه بحث دائم ودائب عما يكمن خلف النص الحاضر، أو ما يكمن في لا وعي اللغة بحثاً عن المسكوت عنه"(١٢)، ومثالنا في ذلك رواية (الزيني بركات) لجمال الغيطاني (١٣)، إذ جاءت لغتها السردية في متاهة خفية ينتقد بها منتجها دكتاتورية النظام السياسي الحاكم ، و– بشكل موجز– تجسد أحداث هذه الرواية ثنائية (الفن التجريبي – المناهضة الموضوعية) في نقل الكاتب صورة تراثية استحضرها من نص تاريخي قديم اسمه (بدائع الزهور في وقائع الدهور) ليعبر من خلالها عن قضيتين أساسيتين: الأولى: الصراع الأزلي المحموم بين قوتين تشيران إلى ثيمتي (القوي – الضعيف)، بوصفهما قلة ظالمة، وكَثرة مظلومة ، إذ تبين الرواية الازدواجية التي يعيشها المجتمع بين مدعي المساواة والعدالة بوازع ديني وسياسي ، وبين إقــرارهم صوراً متنوعة مــن الظلم والاستعباد وانتهاك الحقوق. والثانية: هي دلالة الهزيمة الحزيرانية التي جعلت الحاضر مطلاً على صورته المماثلة له في متون الماضي، والتي شكلت ولادة جديدة للفن الروائي على ضوء تأثر معظم الكتاب بها ، ووعيهم بأنها نتيجة لأحد أسباب قيام الدول

على السياسات المستبدة في الرأي والحكم. إذن فلسفة التمنع التي يؤمن بها المتلقي البارع والتي يطلبها في النصوص المقروءة لا تكمن في الموضوع المطروح بقدر ما هي "كامنة في لغة الإبداع نفسه بوصفها لغة إيماء وإيحاء وترميز وتكميم للمعنى، اختارها مبدع واحد من ضمن سلسلة الاختيارات اللغوية"[١٤] التي قصد إليها.

المحور الثالث: اختراق المحظور

في هذا المحور يبدو لنا في بعض النماذج السردية تجلي اهتمام المنتج بالوصول إلى التميز السلبي –إن صحّ لنا قول ذلك–، إذ من المسلّم به أن كل محظور مرغوب عند متلقي النص، ولا سيما إذا كان المحظور دينياً أو عُرفياً، ولذلك ترى أن نصوصاً من هذا النوع تتفشى شهرتها بين القراء كسرعة النار حين يشتد أوارها، وأثر استقبالها بدا واضحاً في كثرتها وذيوع صيتها المنادي بحجة مواكبة لغة العصر والتطور الإعلامي فضلاً على النقدي الذي نشهده حالياً، لكننا يجب أن لا نتخلى عن إيماننا الفكري بمنطلق النقد ومهمته في إبراز النص المقروء أو تحجيمه على حسب ما فيه من جوانب سلبية أو ايجابية، فإذا كان فيه ما يشير إلى لغة التجريب والحداثة فلا بد من الإشادة به في ذلك، أما إن كان فيه ما يسيء إلى ديننا وعقيدتنا أو ما يمس قيمنا الاجتماعية النبيلة بأذى فمن الأحرى أن نبين ذلك وأن نضع له حدوداً صلبة تناهض نماء الاتجاه السائر فيه.

إن أثر المتلقي في اشتهار لغة هكذا نصوص بدأ يأخذ مداه ويتسع ، وإن كنّا نحسبها على أنها تنمية ذات اتجاه سلبي، إلا انها باتت ظاهرة موجودة بنسب متفاوتة في النصوص التي نقرؤها.

فلغة (نجيب محفوظ) في رواية (أولاد حارتنا) التي حاز بها على جائزة نوبل، والتي تعرض على إثرها إلى حادثة اغتيال، إلى جانب نصوص رواياته الأخرى جعلت هذا الكاتب أكثر شهرة من كاتب مصري آخر معاصر، وله نتاجات نصية جمة، إنه (نجيب الكيلاني) المتوسم بثقافته الفكرية المحافظة، والمؤدلج بمنظوره الديني الخالص ، وقد حظي النجيبان بدراسة أكاديمية تناولت ثيمة (المرأة) عند الاثنين، لتبين المفارقة بين تشكليهما اللغوي السارد لهذه الثيمة.

ولا ضير أن نذكر هنا أنّ التجرؤ في استعمال لغة الجسد الفاضحة وصلت عند النساء من الكاتبات في مجال الأدب النسوي إلى ما لا نتوقعه، كرواية الكاتبة السورية (هيفاء بيطار) في روايتها (نساء بأقفال) الصادرة بطبعتها الأولى عام ٢٠٠٨م، إذ تتحدث الرواية عن الكبت الجنسي بلغة مريضة تنبئ عن تأزم نفسي كبير عند الشخصية الرئيسة (ناديا) التي أباحت لنفسها محظورها الجسدي وأعلنت به حريتها الجنسية مع مجموع صديقاتها العوانس، مع أننا يجب أن نذكر أنه ما يحسب للروائية في نصها هذا هو انتقادها لأعراف المجتمع العربي الذي يعيب على المرأة ما لا يعيبه على الرجل، لأنه أشبه ببيئة مقفلة لا تعرف الرحمة مع تصرفات الأنثى، في حين أن هذه البيئة نفسها تبيح للرجل" أن يتمتع بحقوق ويقوم بأفعال يحرمها على غيره"[١٥]، لكن ذلك لم يكن مبرراً لإشهار الخوض في تفاصيل الجنس والجسد بهذا الشكل المشين.

والحقيقة أن اللغة الإباحية المستعملة في مثل هذه النصوص بدأت تتنمى على اثر رغبة المتلقي في قراءتها تلبيةً للرغبات المكبوتة والمحظورة في آن واحد، وعليه يقع العاتق نفسه في تحجيمها والتقليل من إباحيتها في الإشهار بالمحظور بهذا الشكل لاسيما الجنسي منه تحديداً، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن النصوص السردية هي وسيلة الكاتب المنتجة على الورق، ومتابعة العين القارئة لسطورها مع التخيل الفكري لها لا تقل شأناً عن متابعة العين نفسها لشاشات السينما أو وسائل التواصل الاليكترونية الحديثة.

ونجد الأمر مثيله في النصوص التي نراها تعبث في تماسها مع المقدس الديني شكلاً ومعنىً، كرواية الكاتب الأردني (حسام الرشيد) (التميمة السوداء) الصادرة بطبعتها الأولى عام ٢٠٠٩ والتي تسرد أحداثاً تاريخية وقعت في دمشق عام ٥٩٠ هـ ، اقتبسها الكاتب من مخطوط اسمه (فصل المقال فيما جرى للشيخ ميمون الهذال) لمؤلفه (زكي الدين بن محمد الدمشقي)، ويبدو مغزى الرواية كامناً في الإلماح إلى الملخص المرجو لانتهاء عصر الظلم والاستبداد السياسي الحاكم ولكن بأسلوب تاريخي لم تخل لغته من المساس بآيات قرآننا العظيم، كما في المقطع الآتي: " خرج منتظر من الخيمة، جلس على صخرة بجوارها، شخّص بنظره إلى السماء الغارقة في بحر من الظلام، فرأى ما رأى في منامه ليلة البارحة، أحد عشر كلباً، وأبوه والشيخ ميمون لهم جازعين.

أفاق من نومه منقبض الصدر، متكدر الخاطر.

أضغاث أحلام، ربما، سر بخاطره، نافضاً عن نفسه أحابيل الوهم وأفاعيل الشيطان، حدّث أمه بما رأى وعرق الخوف يتصبب من جسده بغزارة، قالت له محذرة

- لا تقصص حلمك على أبيك، فيقع –لا قدر الله– ما رأيت "[١٦].

فالتناص المقتبس من آي سورة يوسف في رؤيا المنام بهذه الطريقة فيه تشويه غير لائق ألبته بمعجم لغة المنزل الكريم، بل فيه من التجاوز على معاني القصة القرآنية ما ينبغي على المتلقي إنكاره وشجبه، لكن لما كان دور المتلقي سلبياً في نقد هكذا نصوص، أخذت لغتها تعوّل على التعرض إلى ما هو محظور بدوافع وتبريرات قاصرة.

إن المقطع السردي المذكور آنفاً يحاول أن يوصل معنى القصة القرآنية بمعنى آخر بعيد تماماً عن قداسة النص القرآني، إذ ان شخصية (منتظر) المتخيلة في الرواية وهو ابن (الرماني) رأى في منامه رؤية تنبؤية، توحي بما تضمره دواهي الوزير (ابن الأثير) وكلابه الشرسة تجاه الشيخ (ميمون) المنوي قتله، وقد أراد (الرماني) أن يجازي الشيخ على إحسانه إليه حين حكم له بملكية بستانه ضد الملك الأفضل، فسخر ابنه (المنتظر) لمهمة حماية الشيخ وتأمين طريق سفره من دمشق إلى مصر.

إذن نجد أن الغاية من إيراد ألفاظ القرآن الكريم في هذا السياق هي الإيحاء بنتيجة لا تحمد عقباها، لكن التلاعب في استعمال اللفظ ونقله من سياق ديني إلى سياق وضعي قد جاء غير موفق تماماً.

ومن هنا ينبغي على المتلقي الناقد أن يفعّل دوره في تمحيص النص وتبيان شتى جوانبه، لا الاقتصار على جانب معين فقط، وإهمال غيرها مما له الألوية في الكشف عنه، والوقوف عنده.مثالنا الآخر متجسد في رواية (الكوني) التي سبق أن أشرنا إليها، إذ من يقرأ هذه الرواية للوهلة الأولى يجدها نصاً سردياً متمنعاً عليه للغاية، ذلك أنها لا تسلم نفسها لفهم القارئ إلا بعد تأمل مجريات أحداثها الفلسفية أكثر من مرة، وتفحص ما فيها من الغموض والمتاهات السردية، وهو ما يحسب لجانبها الفني من حيث اللغة والأسلوب الرصين، لكنها لم تخل من الوقوع في شراك المحظور نفسه، وان كانت – أي الرواية– تنتقد الذين يتمظهرون بالغطاء الديني والعمائم والدروشة وهم يحملون في سرائرهم الغدر والخديعة، إذ يكتشف الباشا (القرمانلي) حقائق مخلة بأخلاق أصحاب الدين المدعين به، ولنا أن نشير إلى هذه المقتطفات من النص المسرود:

"- لقد احتضنها وراء المنبر يا مولاي! (.....)

حشرج الباشا يائساً:

- ماذا في جعبتك بعد؟!
- الدم! الدم!
- بلى يامولاي. لقد سال الدم فلوث صفحات الكتاب! (.....)
- هل تريد ان تقول ان تلك المومس كانت بكراً؟!"[١٧].

والمقصود بالكتاب في ذلك هو المصحف الشريف.

ومن المسلّم به أن إبراز أو انتقاد ظاهرة ما أمر له أكثر من طريقة لغوية معبرة عنها ما دامت الغاية مرسومة – منذ البدء- بالنسبة للذات المؤلفة، أما اختيار ما يلفت الانتباه إلى هذه الدرجة المشينة فلا سبيل إلى نقده إلا من خلال ما يسجله المتلقي من ردود أفعال تجاه النص المقروء من نواحي متعددة.

وحتى لا يقول قائل معين إننا ضد هذا النص تحديداً، فإن عملنا النقدي يقتضي الوقوف عند حداثته اللغوية المتمثلة في المحور اللاحق.

المحور الرابع: لغة الغرابة والعجب

خصوصية النص الحداثي المعاصر تركزت الآن في مدى قدرة الكاتب على تنسيق الحدث ومواءمته مع الواقع واللاواقع معاً، وذلك في عوالم فنية متنوعة تداعب مخيلة القارئ وتؤرج ذهنه بين التصديق به على مجرى الحقيقة، أو التحرر من أصل محاكاته عن طريق الخوض في اللامعقول ، علماً أنه من نافلة القول إن النصوص كلها تنطلق من الأول – أي من الواقع- ؛ لأن وظيفة السرد تتجلى في الــ"إتيان بعالم آخر على صورة العالم الواقعي، عالم هو لدى البعض تعويضي على نحو ما، يتحقق فيه بصورة معنوية ما لم يتحقق في الحقيقة، ويجد فيه منتجه ومستهلكه على السواء بعض ما افتقدوه في العالم الحقيقي المعيش، فهو يوتوبيا يقيمون بها بطريقة أو بأخرى عالمهم وفق ما تخيلوه وما تصوروه"[١٨].

وهنا تتجلى العلاقة أو الرباط الواصل بين الكاتب والمتلقي في الانطلاق من الشعور نفسه، إذ ما يريده أحدهما من الآخر متحقق في النص لا محالة، وإلا بات – أي النص- خاوياً ومنطوياً على انعدام صفحاته.

الكاتب (إبراهيم نصر الله) هو أحد الروائيين المميزين الذين استطاعوا الولوج إلى عالم الغرابة في نصوص الحداثة السردية، وبخاصة في رواياته : براري الحمى ، طيور الحذر، حارس المدينة الضائعة[١٩]، ومن المعروف أن السبب في هذا التميز هو إقبال المتلقي على النصوص اللامألوفة، بعد أن أخذت قوانين الطبيعة الواقعية نصيبها الكامل في نصوص كثيرة لا تعد ولا تحصى.

وقد يرى الكثير منا في مجال النص الروائي تحديداً أن "المسار الذي عبرته الرواية العربية خلال تكوينها المستمر جاء متدرجاً دائرياً ومنفتحاً، حيث نمت الرواية في البداية وتفاعلت مع النماذج الواقعية (...) بعد ذلك توسع مدار التفاعل في هذا الاتجاه، مع الإحساس بخلق رواية عربية ذات خصوصيات محلية تستفيد من مد الجسور مع كتاب البحر الأبيض المتوسط وكتابات أمريكا اللاتينية ذات النفس السحري والعجائبي"[٢٠].

وعَوْدَاً على ما سبق من النماذج فإن رواية (الكوني) التي أشرنا إليها فيما تقدم، فيها من لغة الغرابة والعجب ما يستهويه المتلقي المعاصر من حيث ما هو أشفى للنفس في خروجها عن الواقعي أو المألوف، كاللغة الرمزية التي صيغ بها الحوار بين رواد مقهى الأعمدة صاحب سيماء الضياء وصاحب سيماء الكآبة[٢١].

أما في قصة (الأشباح) للكاتب والشاعر العراقي عبد الكريم كاصد فإننا نرى لغتها دانية إلى فهم القارئ من غير تمنع، غير أنها تحمل غرابة الحدث المروي على لسان المتكلم، "كان بيتنا الطيني مسكوناً بالأشباح، فتحنا لها الأبواب ذات يوم فلم نقو على طردها ثانية، وفي الصيف، إذ يغادر الأهل إلى الجراديغ ونبقى أنا وخالتي، تهجرنا الأشباح وتذهب بعيدا لتعود طارقة الباب في منتصف الليل، تهب خالتي مذعورة وتصعد السلم الخشبي وكأنها تطير فجأة إلى السطح، ثم تبدأ بالصراخ"[٢٢].

إن اتجاه لغة النصوص السردية نحو معارضة المعروف والمعهود لدى العقل البشري لم يكن إلا وليد تطور فكر المتلقي وتعاليه عن النظر في مجريات أحداث الحياة بطريقة قريبة سلسة تُدرك إلى حيث انتهاء أزمة الواقع المعيش، لكن لما كانت هذه الأزمة في ديمومة منتجة لأزمات متكررة طوراً ومتجددة طوراً آخر لم تعد اللغة الطبيعية التي ألفها المتلقي منتشلة له من واقع ما يعانيه، كما لم تعد مُلْهِفة لذوقه في الحكم على النص، ولذلك أخذت – أي اللغة – في نمائها السردي عبر تراكيب منضدة في مجموعة مجازات و خيالات، تستنفر الذهن وتلفته نحوها.

المحور الخامس: التهجين الفني

مع تنامي المدرك الذهني المميز للقارئ تنامت لغة النصوص المنتجة على وفق ما تتطلبه حداثة الرؤية والفكر المستقبِل، ولذلك أخذ الكاتب المعاصر يتجاوز إنتاج النص المنفرد بنوعه الفني، إلى المزاوجة بين الفنون بلغة قادرة على توليف المشترك، وتكسير قالب الواحدية الفنية، ولاسيما فيما يخص لغة النص السردي المستوعب لآلية اشتغالــها على أكثر مــن خط.

مثالنا في ذلك نص عنوانه (الرهينة)[٢٣] للكاتبة اللبنانية المعروفة (إملي نصر الله) التي مزجت بين الرواية والشعر ومقالات الخبر الصحفي والسيرة الذاتية ، إذ شيدت بناء نصها هذا على أساس طريقة جامعة بين نسقين فنيين: أحدهما ذو معطى إنتاجي حديث البنية، والآخر نمطي متراتب، رويت من خلاله أحداث فتاة ريفية وقعت تحت وطأة عرف اجتماعي قاهر لها منذ لحظة الولادة ، مع أنها حاولت التخلص من أعباء ثقله المقيد لشخصيتها عندما آثرت مغادرة القرية والذهاب إلى بيروت للبحث عن هويتها الإنسانية بين سكان المدينة، لكن صدى ارتهانها بسطوة ذلك العرف ظل يهز جذورها الداخلية، ويهدد تجاوب عاطفتها مع الآخرين، مما جعلها تتسم بغرائبية الطبع، وتعيش في تهيؤات لا وجود لها في واقع حياتها.

البديع في طريقة السرد المنتخبة أنها جاءت مُعوّلة على ثلاث شخصيات راوية، فشخصية الفتاة (البطلة) التي تروي أحداث حياتها بنفسها عبر حلقات متسلسلة تسجلها في مدونات خاصة، توكل إلى شخصية صديقتها الصحافية بث تلك الأحداث أمام بصيرة المتلقي، وعبر هذا البث تتشابك تداعيات الذاكرة المحمومة بين الاثنتين، فتارة نتابع حلقات السيرة في ضوء فعل قراءة الصديقة لها، وتارة تنقطع علينا تلك المتابعة؛ لاسترجاع صوت الأخيرة ذكريات صحبتها الماضية مع البطلة ، ويتم ذلك كله بوساطة شخصية راوية ثالثة تتوارى خلف الشخصيتين، وتسرد كل ما يخص شأنهما من منظور خلفي.

ومع أن الفكرة الموضوعية للنص هي من المضامين المطروقة والمتداولة، غير أن لغة الكاتبة في المزج بين أكثر من فن هو المميز لنصها المقروء، وإن دلَّ ذلك على شيء إنما يدل على اهتمام متلقي النصوص اليوم باللغة التعبيرية المهجنة التي اجتازت حدود الفن الواحد لترى نفسها واقعة في باحة عريضة تطل على أكثر من نمط قرائي للنص.

ولنا أن نذكر أنموذجاً آخر أبانته لنا الكاتبة (منتهى العزة) في قلمها الإبداعي عبر قصة (ألوان الآخر وأنا)، وهي –بالفعل– قد لونت سطورها بلغة شعرية سردية جميلة محورها

عاطفة العشق، إذ " تفتح دفترها الصغير، تمسك قلمها المهزوم، تكتب شيئاً أو ترسم.. تترك الدفتر، تدخل الدفتر. يفتح هو دفترها الصغير، يبحث عنها..تصبح حبيبته مجموعة نصوص، تصبح أبجدية اللغة.. يبدأ بقراءتها سطراً سطراً..

- رويدك أللعشق ألوان؟!

بريق في العينين يدعوك للسجود...

رعشة في الفم تدعوك للكلام...

تقدم خطوة ، وتؤخر أخرى..

وجع بين ضلوعك يدعوك للصراخ..

تدرك ما يريده.. تلتقي عيناك به في ذات اللحظة التي يبحث فيها عن عينيك!"(٢٤).

عبر هذا النص ومثيله الكثير من النصوص نفهم أن ذائقة المتلقي لم تعد تأبه بالإطالة المستطردة في تفاصيل الحدث، والسرعة الجالبة له في أقل مقياس تعبيري سواء كان على صعيد السرد أو على صعيد نثرية الشعر الذي قرأناه آنفاً، هذه الذائقة هي التي حتمت مواكبة الكُتّاب لآليات الحداثة المرغوبة في الساحة الأدبية.

الخاتمة

بعد أن جدّينا السعي الموجز لبعض النماذج الفنية التي آثرنا الاستشهاد بها في تبيان أثر المتلقي ودوره في تنمية لغة نصوصها اتضح لنا ما يأتي:

١- إن التنمية التي شهدتها لغة النص الأدبي (السردي) عبر عقود متتالية من الزمن هي ليست وليدة الفكر المؤلف لها فحسب، بل إنها في حقيقة الأمر وليدة نماء ذوق (المتلقي) أو كما يسمونه (المبدع الثاني) في النظريات النقدية الحديثة.

٢- ما يحتويه أي نص من اكتناز ثقافي أو أسلوبي فني رصين إنما هو استجابة للقراءات الايدولوجية التي أخذت منظومتها بالتطور والانتقال من جيل لآخر.

٣- لا نرى في بعض المسوغات التي تقف وراء ذيوع المعجم اللغوي لنمط معين من النصوص إلا خروجاً عن الصورة المألوفة لمقاصد ذاتية منها الإسقاط الذهني الذي تحركه نزوات القارئ ورغباته، ومنها الإيغال في عتمة اللغة النصية من اجل التميز والشهرة.

٤- لكل رسالة أدبية في إطار جهاز التواصل بين المرسل والمرسل إليه لغة معينة في التفاهم بين الطرفين، ويعتمد مدى إخفاق الطرف الأول أو نجاحه في إخراج محتوى نصه الأدبي على مدى قدرته في استعمال تلك اللغة التي يصدّره بها، والتي يستطيع أن يرضي بها الطرف الآخر وهــو (القارئ) النهم.

٥- فعل التلقي هو فعل إنتاج لغة النص من جديد، وقد بات دوره مخططاً له وموضوعاً في الحسبان قبل ولادة النص.

٦- لم يقتصر نماء لغة النصوص السردية على زاوية معينة، بل بدت أوجهها المتعددة متمسكة بنظم منهجية تواكب زوايا الفكر النقدي المعاصر من نواحي شتى.

٧- في النصوص الحداثية تبدو اللغة – في نظر القراءة الفاحصة- مغامرة في رؤية العالم والطبيعة والحياة، ولذلك أخذت هذه النصوص تلتقط من كل نمط فني ما يجمع المشترك اللغوي فيها ويثير متعة التلقي في الآن نفسه.

الهوامش

(١) الحداثة في الأدب، حمدي الشيخ : ٧ .
(٢) عالم الفكر : ج١٩/ع٣/٦ نقلاً عن المصدر نفسه : ٧ .
(٣) ينظر: القارئ والنص (العلامة والدلالة) ، سيزا قاسم : ١٠٧ .
(٤) في مفهومي القراءة والتأويل، محمد المتقن، مج٣٣ ، ع٢ ، س٢٠٠٤ .
(٥) الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر: ١٢ .
(٦) في مكان نسكنه في زمان يسكننا ، رواية ، إبراهيم الكوني: ٥ .
(٧) سيدات زحل، رواية ، لطفية الدليمي : ٢٣٤ .
(٨) بريد الشرق، مجموعة قصصية، مي مظفر: ٨٦ .
(٩) راوي القصة يسرد متابعة نظرته لطفلة صغيرة تكابد العمل للحصول على لقمة العيش بمشقة تفوق طاقتها المحدودة. وهي قصة اجتماعية تحاكي واقع المعاناة والفقر. مجموعة (أرخص ليال)، يوسف إدريس نقلاً عن كتاب فن النثر الحديث، ج١ ، عبد العاطي شلبي : ١٢٦ .
(١٠) يحيي العظام وهي رميم ، رواية ، أحمد الزعبي : ٨٤ .
(١١) تمنع النص متعة التلقي (قراءة ما فوق النص)، بسام قطوس : ٧٣ .
(١٢) المصدر نفسه: ٦٢ .
(١٣) الزيني بركات، رواية ، جمال الغيطاني.
(١٤) تمنع النص متعة التلقي: ٦٢ .
(١٥) نساء بأقفال، رواية ، هيفاء بيطار: ٩ .
(١٦) التميمة السوداء، رواية ، حسام الرشيد: ٨١ .
(١٧) في مكان نسكنه في زمان يسكننا: ٦٩- ٧١ .
(١٨) السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، إبراهيم صحراوي: ٢٠٥ .
(١٩) ينظر الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، مرشد أحمد: ٧١ ، ٨١ ، ٩٥ .
(٢٠) بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة فصول ، مج١٦، ع٣ ، س١٩٩٨ : ١١٢.
(٢١) ينظر: في مكان نسكنه في زمان يسكننا: ١٣٩- ١٤٣ .
(٢٢) القصة ضمن مجموعة (المجانين لا يتعبون)، عبد الكريم كاصد: ٦٧ .
(٢٣) الرهينة ، رواية ، إملي نصر الله .
(٢٤) القصة ضمن مجموعة (مدينة الملائكة) ، منتهى العزة: ٢٣.

مصادر البحث

* الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ناظم عودة خضر، دار الشروق ، عمّان ، ١٩٩٧ .
* بريد الشرق، مجموعة قصصية، مي مظفر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣ .
* بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، مجلة فصول، مج١٦، ع٣، س١٩٩٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.
* تمنع النص متعة التلقي (قراءة ما فوق النص)، بسام قطوس، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١ ، ٢٠٠٢
* التميمة السوداء، رواية ، حسام الرشيد، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، ط١، ٢٠٠٩ .
* الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله، مرشد أحمد، الدار العربية للعلوم ناشرون_بيروت، ط١، ٢٠١٠ .
* الحداثة في الأدب، حمدي الشيخ ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية ، ٢٠٠٩ .
* الرهينة ، رواية ، إملي نصر الله ، مطبعة نوفل ، بيروت ، ط٦ ، ٢٠٠٩ .
* الزيني بركات، جمال الغيطاني، دار المستقبل العــربي – القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٥ .
* السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات)، إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف- الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٨ .
* سيدات زحل، رواية ، لطفية الدليمي ، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ، ٢٠٠٩ .
* فن النثر الحديث، ج١ ، عبد العاطي شلبي ، المكتب الجامعي الحديث ، الإسكندرية ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
* في مفهومي القراءة والتأويل، محمد المتقن، مج٣٣ ، ع٢ ، س٢٠٠٤ .
* في مكان نسكنه في زمان يسكننا ، رواية ، إبراهيم الكوني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
* القارئ والنص (العلامة والدلالة)، سيزا قاسم ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ٢٠٠٢ .
*المجانين لا يتعبون، مجموعة قصصية، عبد الكريم كاصد، دار الكندي- اربد، د.ط، د.ت.
* مدينة الملائكة، مجموعة قصصية، منتهى العزة، دار الكندي- اربد، ٢٠٠٢ .
* نساء بأقفال، رواية ، هيفاء بيطار، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، ط١، ٢٠٠٨ .
* يُحيي العظام وهي رميم ، رواية ، أحمد الزعبي ، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد ، ط١، ١٩٩٥ .

Abstract

This research (the effect of the receiver in developing the language of the narrative text) aims to put the light on the important role that the receiver actions – as considering him an important part of the creative activity– in developing the language of the novel that started to sail from one stage into another desiring to capture the interests, the tastes and the aims of the modern and contemporary readers towards the productive texts. We have to raise the dust of the abstain from many authors if it was not most of them, about the confession that the aim of the fame has a big space in discussing their subjects in a developed language accord with the desires of the receivers. Every generation has its opinion in accepting the text, though we cannot ignore the events of the reality and the obsession of the soul and the ambitions in making the features of the specialty in the modern writings despite of the differences. And here the creativity takes another way this time upon the writer himself, so he can takes in a consideration the strong relation between the receiver and the writer. This research has been developed upon a collection of the narrative samples that have been chosen to reveal two important subjects: the first one is the choosing the dictionary of the texture language and the second one dealt with the author's representations.