المدونة

المجلد 08/ العدد 01 مارس 2021. ص 291- 308

فعالية القارئ في الدراسات النقدية

(من السياقية إلى نظرية التلقي)

The reader's efficiency in critical studies, from contexuality to the theory of reception

حادة بونوار

تاريخ الإرسال:16/ 2020/08	تاريخ القبول: 06 / 11 / 2020	تاريخ النشر: 30 / 03 / 2021

الملخص:

يروم هذا المقال تقصي حضور القارىء في الدراسات النقدية، من النظريات السياقية إلى نظرية التلقي، من خلال افتراض مكانته بين الاتجاهات النقدية المختلفة، انطلاقا من المناهج السياقية، وصولا إلى المناهج النسقية، لتليها مرحلة ما بعد البنيوية الحاملة لشعار موت المؤلف وإعلان سلطة القارىء، إلى جانب تنظيرات مدرسة كونستانس الألمانية، ولا سيما جهود كل من هانس ربيرت ياوس وولف غانغ آيزر.

الكلمات المفتاحية: النقد، السياقية، التلقي، البنيوية، القارئ.

Abstract:

This paper aims at revealing the presence of a reader in some critical theories, from the context to the theory of reception. The focus is mainly on both the context and contextualization, then the post structuralism period, which is known by the death of the author and the reader's dominance, ending with the german school of critic and some of its scholars, especially Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser .

***Key words**: critic , context , reception , system , structuralism , reader.*

المؤلف المرسل: حادة بونوار hadda.bounouar@yahoo.com

* جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية hadda.bounouar@yahoo.com

تمهيد:

نعثر في جميع فروع المعرفة على بعض التصورات حول العلاقة القائمة بين القارئ والنص؛ فالآليات التي تتحكم في هذه العلاقة غير مستقرة، بيد أنها تتحكم في التفاعل بين النص والقارئ، وهي مركبة ومعقدة إلى حدّ بعيد[1]. النص الأدبي كإبداع ينتمي إلى حقل الفنّ، وكل عمل فنّي يستدعي التأويل؛ فالنص إذن في حاجة دائمة لطرف يتلقاه لتتحقق عملية القراءة، لأن "الحقيقة الكاملة للفنّ تتبدى بوصفها لعبة تندرج فيها الذات المتلقية والعمل الفني معاً. إذ لا سبيل إلى التفكير في العمل الفنّي بدون المتلقي، والذات المتلقية لا تبقى إزاء العمل الفني في استقلال منفصل"[2].

تباينت الاتجاهات النقدية حول دراسة الأعمال الأدبية، فراحت المناهج السياقية ترصد الظروف التاريخية، والاجتماعية، والنفسية و مختلف الملابسات المرتبطة بحياة المؤلف. ومع بزوغ الشكلانيين الروس، أعيد الاعتبار للنص من خلال تقصي عناصره الداخلية دون الاهتمام بالسياقات الخارجية المحيطة بذات المؤلف وبيئته االاجتماعية. ثم تلها البنيوية التي عرّفت النص كبنية مغلقة من خلال تفعيل مبدأ المحايثة(.immanence) . وهكذا تراجعت سلطة المؤلف مع الشكلانية والبنيوية، فحلّت محلها سلطة النص . لتشهد مرحلة ما بعد البنيوية بواكير تكريس سلطة القارئ مع رواد مدرسة كونستانس وعلى رأسهم كل من هانس ربيرت ياوس (Hans Robert Jauss) و وولف غانغ آيزر(Wolfgang Iser) .

اقترح ياوس تتبع تاريخ التلقي لدراسة الاعمال الأدبية من خلال ما أسماه بالقراءة الاسترجاعية(interprétation rétroactive)،فاهتم بالجوانب التي تبرز الذات المتلقية عبر شبكة من المفاهيم القائمة أساسا على تفعيل القراءات الماضية للعمل الأدبي وفق استراتيجية تفاعلية. أمّا أيزر انصبت دراسته الجمالية للنص الأدبي على سبر أغوار التفاعل الثنائي بين النص والقارئ، فاقترح مفهوم القارئ الضمني(le lecteur implicite) .

1. الدراسات النقدية السياقية:

عد الأدب والنقد الكلاسيكي المسمى كذلك بـ" النقد القاعدي (La critique des règles) أو النقد القياسي" [3] لردح من الزمن يمجد العقل والمنطق إلى غاية أواخر القرن الثامن عشر أين بدأت تظهر القبسات الأولى للرومانسية، فهذه الأخيرة حملت فكرا وتوجها جديدا في التعبير والنقد. من خلال اهتمام النقد الرومانسي بالخصائص الجمالية واللغوية في الأدب، "فالنقد الرومانسي يبحث في العاطفة والتخييل؛ التركيز على المعرفة الحسية "الفنّ خلق ".[4]

تأسيسا على التسييجات السابقة،انقلبت مفاهيم النقد،فصار المبدع مطالبا باثبات الذاتية. ومن جهة النص ينظر إليه من زاوية كنص كما هو، وتبادل الأثر بين الأدب والمجتمع (الانعكاس). والناقد في هذه المرحلة يهتدي في بحثه لغاية بلوغ هدف ما ألا وهو " الفهم "؛ الاستعانة بحياة الأديب الخاصة[5].

1.1النقد التاريخي:

النقد التاريخي " هو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فنّ من الفنون "[6]، يبدو واضحا في هذا الصنيع المنهجي التوجه نحو الاهتمام بالسياقات التاريخية (الزمنية) في تفسير وتحليل الأثار الأدبية، وربطها بسياقاتها وظروفها الخارجية المختلفة، وكذلك تتبع المسار الزمني الخاص بالتقييم والتعليق والتصنيف المطبق على تلك الاعمال الأدبية ومؤلفيها كذلك.

ومن أبرز نقاد المنهج التاريخي الناقد الفرنسي شارل أوغستان سانت بيف Sharles (Augustin Sainte-Beuve 1804/ 1869) حيث برز في النقد السيري أو ما يطلق عليه بالنقد الشخصيcritique autobiographique، بحيث يرى ضرورة البحث في حياة الأديب وتفاصيلها، وبفضل هذا البحث يُعرف مدى التأثير الذي خلفته شخصية المؤلف على النص[7].

ولا يمكن في هذا المضمار التغاضي عن جهود هيبوليت تين (Hippolyte Taine 1828/1893) في مؤلفه عن تاريخ الأدب، مركز على ثلاثة عوامل لتغيير الظاهرة الأدبية وهي

(الزمن، الجنس، البيئة)[8]، إذ حاول اسقاط ما كان سائدا في الدراسات الكلاسيكية التي تؤمن بأن الأدب وليد الأخيلة والوجدان والخلق. وعلى هذا الطرح، نسف الفردية الأدبية التي نفى فيها تماما فرادة الأديب أو الخصائص التي يتميز بها كل أديب عن أديب آخر، منوها إلى ما يجمع بين أدباء أمة ما. وعلى هذا يبنى علاقة الأديب بعمله الأدبي على المماثلة بقوانين الطبيعة.

و من نقاد المنهج التاريخي نذكر أيضا فرديناند برونتيير(Ferdinand Brunetière 1849/ 1906) الذي تأثر هو الآخر بالنظريات العلمية وطبقها في دراسة الأدب، فأظهر تعاطفا وانجذابا للنظرية الدروينية (النشأة والتطور). واستنادا إلى التسييجات السابقة، يمكن تلخيص سمات النقد التاريخي في النقاط التالية :

- الآلية في الربط بين النص الأدبي ومحيطه السياقي، واعتبار الأول وثيقة للثاني.
- الاهتمام بدراسة مدونات أدبية ممتدة تاريخيا تخدم المرحلة التاريخية المدروسة وقد يكون على حساب أعمال أخرى تنتمي إلى نفس الفترة الزمنية، وهذا طبعا، يؤدي إلى اهمال الفوارق العبقرية بين المبدعين المنتمين إلى فضاء موحد .
- التركيز على مضمون النص الأدبي وسياقاته الخارجية مع تغييب الخصوصية الأدبية [9].

2.1 النقد الاجتماعي:

تعامل المنهج الاجتماعي مع النصوص على أساس علاقة المجتمع بالأدب وفي مقابل ذلك اهتم بمدى تأثير الأدب على المجتمع. ومن أبرز نقاد هذا المنهج نجد: كارل ماركس Karl (Marx) و مدام دوستا (Madame de Stael) ، جورج لوكاتش(Jorge Loukatch)، وغيرهم .

إنّ مفهوم الأدب عند كارل ماركس هو انتاج ايديولوجي، يتواجد في علاقة مع اللغة ومختلف أشكال استعمالها، فهو انتاج لا يوجد إلا بالعلاقة مع الأيديولوجيا ومع التاريخ، فمحرك النزعة الاقتصادية والأدب يقوم على أنّ العلاقة بين البنية التحتية والفوقية هي علاقة انعكاس باهت. ويفضي هذا على أنّ الأدب انعكاس أيديولوجي للموقع الطبقي للكاتب [10].

بالمجمل يرى الماركسيون ضرورة تأثر الأدب بوضع المجتمع، وعلى هذا سعت المقاربة الماركسية إلى البحث عن الطبيعة الاجتماعية للأدب وعن غايته. بمعنى، طبيعة الأدب بوصفه انعكاسا للواقع، أما غاية الأدب فترتبط بموقف الأديب اتجاه مجتمعه والصراع القائم فيه[11].

اهتمت مدام دوستال بعلاقة الأدب والمجتمع كنظام المد والجزر، " فالأدب في رأيها يتغير بتغير المجتمع، ويطرد تطوره مع تزايد القدر الذي يحظى به المجتمع من الحريات الفردية والعامة" [12].

شهدت المكانة الفنية للأدب في ظل الرؤية الماركسية حول الأدب تراجعا؛ يعود إلى اهتمام النقاد بالموضوعات والأفكار، واهمالهم للشكل الفني، الذي اعتبروه من أطروحات البرجوازية.

ومن مجددي النقد الماركسي جورج لوكاتش Lukatch وغولدمان Goldman، فعند لوكاتش حاول تحقيق توازن بين النظرة التاريخية للأدب والنظرة الاجتماعية في كتابه " الرواية التاريخية "، هنا، ذهب لوكاتش إلى الحديث عن سلوك شخصيات الرواية التاريخية الذي يفهم من معرفة السلوك الاجتماعي مع مراعاة دراسة الزمن التاريخي الذي يصوره المؤلف، والتغيير الذي يحاول المؤلف التعبير عنه في عمله، أي تغيير وضع المجتمع[13].

أما لوسيان غولدمان فقد ربط علاقة الكُتاب بالأدب والمجتمع بمفهوم "رؤية العالم". لذلك يرى في الأعمال الأدبية التي تكتب في حقبة من الزمن تسعى إلى تكوين بنية ذات دلالة، وهذه الأخيرة تعني رؤية الكتاب والفنانين للعالم. ويشترط غولدمان فهم هذه الرؤية، فهم الأعمال الأدبية كوحدة ذات طابع شمولي كليّ، وغير هذه الرؤية قد يعيق الوصول إلى حقيقة الدور الذي يؤديه الأدب والفن في الحياة[14].

واللافت للنظر في المنهج الاجتماعي، هي تلك التحولات والتطورات في القناعات المفهومية لكل ناقد على حدا، على الرغم من هذا القاسم المشترك الذي يجمعهم في كون الأدب وُجد لخدمة المجتمع.

3.1.النقد النفسي:

برز النقد النفسي مع سيغموند فرويد (Sigmund Freud 1856-1939)، الذي قسم النشاط النفسي إلى ثلاث قوى: الأنا، الأنا الأعلى، الهو. كما اشتغل فرويد على فكرة الليبيدو أو الغريزة الجنسية التي يقمعها الأنا الأعلى، وفي التحليل النفسي للأثار الأدبية، نظر فرويد إلى الكبت على أنه اضطراب عصبي أو مرض قابع في اللاشعور أو العقل الباطن.

وهذا التحليل نقله إلى عالم الفن والأدب، أين كشف عن عقدة أوديب التي ترتكز حول حلقة الحياة الجنسية. فالتحليل النفسي إذن ،يدخل الفن والأدب في جانبين: أوله تفسير النص الأدبي انطلاقا من انعكاس النص على حياة صاحبه وثانيا انعكاس حياة المؤلف الخاصة على النص[15].

يحضر الأدب في جل أعمال فرويد الذي عرّفه بأنه تعبير غير مباشر عن رغبات الأديب المكبوتة. بمعنى، اللاوعي يسيّر عملية الابداع الأدبي والفني عامة ؛ ذلك أن الثقافة الانسانية نتاج التجارب النفسية (الفنان عصابي في طبيعته)، وهذا ما حدا بتلاميذه إلى مخالفته الرأي، حيث ذهب تلميذه أوتو رانك (Otto Rank 1908) إلى نفي كون الفنان عصابي بل انسان يتمتع بتجربة يسعى لتحقيق هدف ما.

أما عند إيدموند برجلر(Edmund Bergler) الأدب ليس تعبيرا عن رغبات المبدع المكبوتة بل شكل من أشكال المقاومة تجاه الرغبات. وكذلك يضيف تلميذه كارل غوستاف يونج Karl (Gustav Jung1875-1961) في تقديمه للأدب والفن على أنه تعبير عن وعي المجتمع بذاته (اللاوعي الجمعي في مقابل اللاوعي الفردي)[16]

ويمكن تلخيص أهم مبادئ النقد النفسي في النقاط التالية:

- اعتبار النص انعكاس رمزي للاوعي المبدع، ولا وجود لامكانية فصل النص عن لاوعي المبدع.
- النص الابداعي هو عرض عصابي يعبر عن رغبات المؤلف المكبوتة في شكل صورة رمزية.[17]

يبقى القارئ الأساس الذي تستند عليه هذه المناهج السياقية، فعلى الرغم من الاهتمام بالنص وتصنيفه وتتبع حيثياته التاريخية،وكذلك البحث عن الحياة النفسية للمؤلف. لذا، فالعمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة، وبهذا الوصف يعد عملا صادرا عن مجموعة من القوى النفسية كتجربة شعورية هذا من حيث المصدر. أما من حيث الوظيفة، فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس القراء، هذه الاستجابة التي هي مزيج من ايحاء العمل الفني، وطبيعة المستجيب له من الناحية الثانية .[18] ، وكذلك البحث عن علاقة الأدب بالمجتمع .

2. الدراسات النقدية النسقية:

1.2 الشكلانية الروسية:

سعت الشكلانية إلى وضع نظرية أدبية مستقلة ومتكاملة عبر أطروحتين: هي التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة له " داخل النص " وكذلك الالحاح على استقلال علم الأدب[19]. بدأت تظهر التنظيرات الأولى التي وضعتها الشكلانية للدرس النقدي الأدبي، وهو النص كبنية داخلية قائمة بذاتها. والنص هو محور دراسة الأدب والولوج إلى داخله لا يحتاج إلى مؤشر خارجي. لهذا " نفى المنظرون الشكلانيون دفعة واحدة وباستعجال كل الثرثرة حول« الحدس » و« الخيال » و« الموهبة » و غيرها. إن مكمن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه وليس في الأحوال النفسية للمؤلف أو القارئ "[20].

و اهتم الشكلاني ياكبسون كذلك بالعلاقة بين الدليل والمرجع الخاص بالشعر، كما وضع الأدبية في الشكل الذي يستعمل به الشاعر اللغة؛ ما يميز الأدب الخيالي والموجود في كل مكان قد تحول إلى مشكل يتعلق بحدود الخطاب الشعري في علاقته بالانماط الأخرى من الخطاب [21].

و إلى جانب آراء ياكبسون ،برز الناقد والباحث الروسي شلوفسكي الذي أضاف إلى الحقل النقدي الأدبي مصطلحات مفتاحية، مثل: الآلية والادراك والتغريب والحسية ، فشاعت واعتمدت في كتابات الشكلانيين الروس على نحو ما يؤكد فكتور ايرليخ " إنّ تقريظ الشعر الذي قدمه شلوفسكي بشكل متناهي البراعة قد خلف تأثيرا في النظريات الشكلية اللاحقة "[22].

و تعتبر« الشعرية » la poétique من أهم القضايا التي شغلت الشكلانية بهدف تحرير النص الأدبي من أي عامل ومؤثر خارجي، إذ حاولت البحث عن أدبية الأدب بمعنى الاحاطة بكل القوانين

التي تجعل من الأدب أدبا تحت مسمى الشعرية. ولأن العنصر المميز للأدب هو اللغة كمكون للعمل الأدبي فإن معرفة قوانينه يقود بنا إلى معرفة جماليات الأدب.

والمتداول حول البحث الشكلاني الاهتمام بالشكل واهمال المضمون، وفي حقيقة الأمر التوجه النقدي للشكلانية اهتم بالوظيفة، بمعنى الشكل عندهم يعني الوظيفة[23]. فقد غاصت داخل النص وفندت الدراسات الكلاسيكية التي تنادي بضرورة الاهتمام بالعوامل الخارجية المحيطة بالنص أثناء دراسته. كذلك ركزت الشكلانية على الشكل في مقابل المضمون، والمهم هنا اللغة كشكل أي أداة للأدب يوصلنا إلى جمالية الأدب، إذ يرى ياكبسون أنّ " مكمن الأدبية في الشكل الذي يستعمل به الشاعر القناة [أي اللغة]"[24].

سنتحدث أولا عن عنصري« الادراك" و" التغريب » عند شكلوفسكي وفيه يبرز دور القارئ في عملية القراءة، الادراك عنده ينتمي إلى عناصر الفن وفي ذات الوقت الفن لا يوجد خارج النص[25]؛ إذا أتينا إلى تفسير هذا المبدأ الشكلاني وعلاقته بتلقي العمل الأدبي فإن ابراز الخصائص الفنية للعمل الأدبي تكتشف بفعل الادراك الموجود لدى القارئ، فتلقي أي عمل أدبي يتحقق وفق عنصر الادراك. وهذا ما دفع اهتمام شكلوفسكي حول علاقة النص والقارئ، وهذا الأخير تقاس علاقته مع الأثر الفني بدرجة معرفته بالقوانين العامة للادراك[26].

إذا، في هذا السياق تتمظهر علاقة الادراك والفن وتفاوت درجات الادراك كمعيار لارتفاع التأثير أي فنية العمل الأدبي. هنا، يسجل القارئ حضوره القوي في تقييم العمل الأدبي وهذا ما أكده شكلوفسكي قائلا:" إن الشخص المدرك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل"[27]. و يشكل التغريب مكونا من مكونات عملية القراءة، لأنه يتعلق بمقدرة وكفاءة القارىء على إدراك الظاهرة[28]. ويضيف شكلوفسكي أن التغريب وسيلة بحث عن خلق انطباع قوي ممكن، وأسلوب من أساليب الشعرية لأجل زيادة التأثير على القارىء [29].

2.2 البنيوية :

برزت البنيوية كتوجه بارز نحو الاهتمام " بالداخل النصي " عكس ما كان موجودا في المراحل التي سبقتها " خارج النص "؛ كان مجيء البنيوية بمثابة استثمار " لعلم اللغة " في دراسة

الأدب، حيث ترى أن المقاربة النقدية لا يمكن أن تتنكر لعلم اللغة بوصف الأدب ظاهرة لغوية قبل كل شيء[30].

ولأجل الاقتراب أكثر من جوهر البنيوية وأهم مبادئها يجدر بنا الاشارة إلى تعريفها .

كلمة بنيويةStructuralismeمشتقة من كلمة بنية Structure وهي بدورها مشتقة من الفعل اللاتيني Struene أي بنى: وهو يعني بذلك الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها، أما في اللغة العربية فبنية الشيء تعني ما هو أصيل فيه وجوهري وثابت لا يتبدل بتبدل الأوضاع والكيفيات "[31].

ما يهمنا هنا هو علاقة هذا المفهوم واسقاطاته على النقد الأدبي، لذلك يجب السير تدريجيا على الطريق الذي رسمته البنيوية كمنهج نقدي يدرس الأعمال الادبية . فمن التعريف الذي قدمناه سلفا عن البنيوية، نقف عند مصطلح مفتاحي " البنية "، أول شيئ يثير أي قارئ مبتدئ كيف يمكن أن نسقط هذا المفهوم على النص؟، وهل البنية مستقرة لا متحولة؟ هل البنية في غنى عن أي مؤثر خارجي؟.

إن تعريف عمر مهيبل لمفهوم "البنية" بكونها الكل الناتج من مجموع عناصر مترابطة ومتحولة تجمعها علاقات مجردة، فمثلا ميزة الجملة (Totalité) تدل على مجموعة عناصر خاضعة لقوانين تميز المجموعة كمجموعة. في حين تطرأ التحولات Transformation على البنية، وهذه الأخيرة تسبب تغيرات جوهرية في الهيكل العام بحكم القوانين التي كانت تتركب منها. أما عن الضبط الذاتي Auto- règle فتعني اكتفاء البنية بذاتها لأجل الحفاظ على هيكلها العام دون الحاجة إلى مؤثرات خارجية [32].

وفي سياق مماثل يعرّفها جان بياجي(Jean Piaget) على أنها مجموعة تغييرات وتحولات تقع على قوانين المجموعة(تقابل خصائص العناصر)، بحيث تبقى مستقرة أو متحولة مع الإلتزام بحدودها أو دون الاستعانة بعناصر خارجية. إذا، تتألف البنية من ميزات ثلاثة: الجملة والتحويلات والضبط الذاتي[33].

أما رولان بارت (Roland Barthes)فقد تجاوزآليات النقد التقليدي، إذ حقق هذا الناقد نقلة نوعية، وغيّر مجرى النقد التقليدي، وعلى هذا الأساس رفع بارت شعار" موت المؤلف وميلاد القارئ". فما هو السبب الذي أدى إلى بروز القارئ على حساب المؤلف؟

وفي ذات السياق، أشار الناقد عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير أنّ رولان بارت (Roland Barthes 1915-1980) لم يستغن عن المؤلف بشكل نهائي، بمعنى الإلغاء، بل حرر النص من سلطته، وفتح المجال لخلوة النص مع قارئه. وما يدعم هذه الفكرة أكثر، هو حديث بارت عن ثنائية الناسخ /المنسوخ أي ستبقى دائما علاقة ما تربط المؤلف(الناسخ) مع النص(المنسوخ). وما نفهمه من هذا الكلام هو اعتبار المؤلف مجرد ناسخ ينسخ نصه مستمدا وجوده من مخزونه اللغوي كقارىء.

قد يحدث أن يكتب المؤلف انطلاقا من مخزون قراءاته السابقة، فنصه إذا، يصنع من كتابات متعددة تتداخل فيها ثقافات متنوعة، وأكثر تعمقا في الفكرة يأتي إلى تقديم النص على أنه يصدر من ناسخه كإشارات متعاقبة مأخوذة من مستودع اللغة[34].

تأسيسا على ما سبق، فقد أولى رولان بارت أهمية كبرى للقارئ، ففي حديثه عن نص اللذة و نص المتعة كان القارئ الذي يعنيه هو القارئ الذي يتفاعل مع النص ليتحقق فعل القراءة أي التفاعل بين النص والقارئ.

وفي هذا السياق يقول: " نص اللذة: إنه ذلك الذي يرضي، يفعم، ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة، ولا يقطع صِلته بها – هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقراءة. أما نص المتعة: ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب(وربما إلى حد نوع من الملل)، فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنّح ويزعزع كذلك ثبات أذواقه، وقيَمه وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة "[35]. إذا، نص اللذة ينبع من الثقافة، لذا هو نص مستقل يفهمه القارىء وتربطه به علاقة حميمية. وفي المقابل نجد نص المتعة يبعد المرتكزات التاريخية والثقافية والنفسية على القارىء كذلك، بذلك يؤثر على ذوق وقيم وذكريات القاريء فيخلق عنده تيها وتتحول علاقته باللغة إلى أزمة .

3. نظرية التلقي :

ساهمت الاتجاهات الاجتماعية والشكلية والعوامل التاريخية و السوسيوثقافية في انتشار نظرية التلقي في مجال الدراسات الأدبية والنقدية. لكن، البداية الفعلية لهذه النظرية كانت موازية مع الفرضيات الفلسفية و الظاهراتية التي طرحها أعلام مدرسة كونستانس الألمانية المتمثلة في جمالية التلقي [36].

ويمكن النظر إلى مدرسة كونستانس على أنها من المحاولات الرائدة لتجديد دراسات النصوص على أسس نظرية القراءة والتلقي. فهذه النظرية حركت مثلث الأدب " النص، الكاتب، القارئ " من كشف العلاقة بين النص ومبدعه، ومن النص مع بنيته إلى العلاقة بين القارئ والنص؛ وهذه العلاقة الأخيرة هي محور دراسات نظرية التلقي، وعلى اثرها تفرعت هذه المدرسة إلى منهجين يتميز أحدهما عن الأخر؛ فالمنهج الأول مثله هانس روبرت ياوس الذي اهتم بجمالية التلقي، والمنهج الثاني اهتم بجانب التأثير بين القارئ والنص الذي يمثله ولفغانغ آيزر. [37]

انطلاقا من هذا التمهيد أدركنا أن القارئ هو محور نظرية التلقي، لذلك سنعرض أولا أراء المنظر الألماني ياوس والمنعرج المهم الذي أحدثه على مستوى تاريخ الأدب.

1.3 هانس روبيرت ياوس:

إذا تأملنا مجهودات ياوس(Hans Robert Jaus1921 -1997) في مشروعه النظري المتمثل في جمالية التلقي نوّد معرفة كيف تعامل مع النص وتلقيه و ما مدى فاعلية القارئ الياوسي في عملية القراءة؟.

لقد اهتم المنظّر الألماني بتلقي النصوص من طرف القراء " فقد طالب بفهم عملية القراءة والتلقي على أنها عملية جدلية وتفاعلية بين النص ومتلقيه، فالتلقي عنده عملية دينامية تتحقق بفعل القراءة، ولا وجود لمعنى جاهز ونهائي، وإنما معناه يكون مرتقبا وقابل للتغيير حسب خبرات القراء وآفاق انتظارهم"[38].

من هنا يمكن لنا أن نستنتج أهم المصطلحات النقدية ضمن نظرية التلقي التي طرحها ياوس في مشروعه النقدي: تاريخ الأدب، تفاعل القارئ مع النص، انفتاح النصوص، أفق الانتظار... ؛ فالقراءة عند ياوس تتحقق بتفاعل القارئ مع بنية النص عن طريق فعل القراءة، وأثناء هذا الفعل لا يمكن للقارئ تفادي تأثير خبراته القرائية على النصوص التي يقرؤها.

إن ما كان يقصده ياوس بمصطلح تاريخ الأدب ليس البحث عن تاريخ نشأة وتطور العمل الأدبي، بل رأى " أن قيمة عمل أدبي ومرتبته لا تستنبطان من الظروف البيوغرافية أو التاريخية لنشأته ولا من موقعه فحسب ضمن تطور الجنس الذي ينتمي إليه، بل من معايير أدق من ذلك هي وقع هذا العمل و"تلقيه" وتأثيره وقيمته التي تعترف له بها الأجيال القادمة "[39]. نفهم إذا، أن التاريخ الأدبي عند ياوس هو تاريخ القراء المتعاقبين أكثر من تاريخ العمل الأدبي بحد ذاته، إذ يرى في الأدب وظيفة تواصلية، وهذا ما يدفع إلى البحث والدراسة وتحليل الأدب على ضوء ما يخلفه من آثار وتطورات على مجموعة من المعايير الاجتماعية التي ترفع الانسان إلى مرتبة الفاعل التاريخي والاجتماعي[40].

يغذي الناقد الألماني ياوس مصطلحه "تاريخ الأدب" ببعد جديد في النقد الأدبي ألا وهو القارئ، فبالنسبة لياوس، فإنّ مؤرخ الأدب قبل أن يتمكن من فهم عمل وتحديده تاريخيا يتقمص دور القارئ أولا [41]. يبدو جليا الاستقرار النهائي على الركيزة الأساسية لبحثه المتمثلة في" القارئ "، ودوره في تحريك النصوص الأدبية، وعلى هذا يقول ياوس: " إن تاريخ الأدب سيرورة تلقّ وانتاج جماليين تتم تفعيل النصوص الأدبية من لدن القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه مدفوعا إلى أن ينتج بدوره "[42].

من وجهة نظره فإنّ تحديد تاريخ الأدب هو نتاج سيرورة التلقي والانتاج بين النص والمؤلِف والقاريء، ولفهم هذا النص الأدبي من طرف القاريء، يستدعي بالضرورة المعرفة والخبرة السابقة للأجناس الأدبية المختلفة من القراءات الأولى المتراكمة في ذهنه. إذا، ما سبب هذه السيرورة المتجددة للأدب؟. ويجيب في هذا السياق ياوس تلقي أي عمل أدبي في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساس:

- معرفة الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل.

- أشكال وموضوعات أعمال ماضية تُفترض معرفتها في العمل.
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، أي بين العالم الخيالي والعالم اليومي.[43]

وهذه السيرورة المتجددة للأدب عند ياوس أطلق عليها تسمية أفق التوقع horizon d'attente وكما للقارئ قراء، لأفق التوقع كذلك نجد آفاق التوقع تختلف بين القراء المتعاقبين. إذا، من أفق التوقع الذي سوغه ياوس في ثلاثة عوامل أساسية ساهمت في تشكله، ذهب إلى طرح مقولة "إعادة تشكيل أفق التوقع": فأثناء القراءة يدخل القارىء في عملية إعادة تشكيل الخبرة القرائية السابقة لديه، وحتى وإن كان ذلك الأثر الأدبي تجربة جديدة فإن قراءته تخضع لسياق التجربة المكتسبة.

يرنو ياوس من خلال مفهوم (إعادة تشكيل أفق توقع) أي نص أدبي، تقديم قيمة فنّية له انطلاقا من علاقة النص بجمهوره بما يخلفه من تفاعل يؤثر عليهم وهذا ما أكده قائلا: " إن التمكن هكذا من إعادة تشكيل أفق توقع عمل ما يعني أيضا التمكن من تعريف هذا العمل بما هو عمل فنّي، تبعا لطبيعة تأثيره في جمهور معين ولقوتّه "[44].

إذا، لا حاجة لنا أثناء إطلاق الحكم الجمالي على أي أثر أدبي قديم أن نربطه بروح العصر، وبطرحنا لأسئلة على العمل التي أجيب عنها سابقا يقربنا أكثر من الطريقة التي أوّل بها الجمهور الأول ذلك العمل الأدبي. ومن السبّل لفهم نص مجهول المؤلف والمعالم البحث عن جواب للسؤال الفيلولوجي الذي يطرحه ذلك النص اعتمادا على عناصر من قائمة خبرة الجمهور المسبقة بذلك الجنس الأدبي. وبشكل عام هذا عنصر أساسي لفهم الآثار القديمة، أي العودة إلى تاريخ التلقي [45].

لقد أصبح القارئ لدى ياوس البوصلة التي يحدد بها تاريخ الأدب و القيمة الفنية للنص الأدبي التي ترفع من شأنه داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه عن طريق إعادة تشكيل أفق التوقع الذي يحتكره القارئ. حاول ياوس كذلك ابراز أهمية القارئ في طرحه حول الانزياح الجمالي L'écart esthetique.وماذا يعني بالانزياح الجمالي ؟ وكيف يتجلى حضور القارئ في هذه المقولة الياوسية؟ .

فالانزياح الجمالي، هي عملية تأثير وتأثر تحدث أثناء القراءة بين طرفين: القاريء والعمل الأدبي، إمّا توافق أو تصادم على مستوى أفق التوقع. وأبعد من هذا بامكان الانزياح الجمالي أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي؛ ذلك كونه يقاس بردود فعل الجمهور "التأثر"

وبأحكام النقاد المختلفة. ضف إلى هذا، يخلق الانزياح مسافة بين أفق التوقع الموجود سلفا والعمل الجديد. وهنا، تلقي هذا العمل ممكن أن يؤدي إلى "تحول الأفق" إما معارضة التجارب المألوفة أو ابراز لتجارب جديدة يُعبَّرعنها لأول مرة[46].

2.3 وولف غانغ آيزر:

اختلف توجه آيزر(Wolfgang Iser 1926-2007) عن ياوس في آلية اشتغال عملية القراءة والتلقي، بحيث كانت بؤرة اهتمام ياوس حول العمل الأدبي من زاوية أفق تاريخه، ومنهجه البحثي أكثر توجها نحو الموضوعات ذات الطبيعة التاريخية والاجتماعية. وأما عند آيزر فيشتغل على النص في حد ذاته كنص جمالي، ويتعمق في علاقة وارتباط القراء بالنص[47].

يتضح لنا أن آيزر اهتم بثنائية النص والقارئ بشكل أساسي في علاقة تفاعل، أي التفاعل بين بنية النص والقارئ. وعلى هذا يقول:" إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه "[48].

و يرى آيزر أن دراسة أي عمل أدبي ، يجب الاهتمام بالنص الفعلي كبنية، وكذلك الاهتمام بتجاوب القراء مع هذا النص. نحن هنا أمام النص من جهة والقارئ من جهة، فتفاعل القراء مع النص هو الانتاج الفعلي الذي يسميه آيزر بـ« فعل التحقق » وعليه قدم العمل الأدبي في قطبين:

القطب الفنّي: وهو نص المؤلف.

القطب الجمالي: هو التحقق الذي ينجزه القارئ(التأثر).

فعملية القراءة عند آيزر، هي نتيجة التفاعل بين النص والقارئ ، وهذا الأخير يساهم في تحقق العمل الأدبي، وعلاقة القطبين علاقة حيوية [49]. إذا، تعامل مع عملية القراءة في ثنائية التأثر والتأثير فأكيد أنه طرح خطة ما لبلوغ هذه القراءة، وما علاقة النص كبنية داخلية مع القارئ؟ وما يميز قارئ آيزر؟.

ثمن أيزر التفاعل الذي يحدث بين النص والقارئ من خلال تسويغ مفهوم« القارئ الضمني » الذي يعرفه قائلا:" فالقارئ الضمني كمفهوم، له جذور متأصلة في بنية النص؛ إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقتُه مع أي قارئ حقيقي"[50]. نفهم إذا، أن هذا القارئ افتراضي لا وجود فعلي له على الواقع، وأبعد من ذلك مكانه داخل بنية النص. فعالم هذا القارئ بين البنيات الداخلية للنص التي تشكل نظامه الداخلي المحايد.

ويبقى هذا الاجراء القرائي الآيزري يدفعنا إلى معرفة وتتبع تفاصيل هذا القارئ. فيستمر في تعريفه للقارئ الضمني قائلا:" هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة "[51]، للتوضيح أكثر هو قارئ يفترضه الكاتب أثناء عملية الكتابة وهذا ما يجعله ينتمي إلى بنية النص الداخلية. وإلى جانب القارئ الضمني ضم مشروعه النقدي مفاهيم إجرائية أخرى مثل السجل النصي، الاستراتيجية النصية، والبياضات ... وغيرها.

ومجمل القول حول مكانة القارئ في نظرية التلقي سنلخصها في أهم بؤر المفاهيم التي طرحها كل من ياوس وأيزر. عند ياوس أعلن عن سلطة القارئ في بحثه بشكل علني وواضح؛ أثناء حديثه عن تاريخ الأدب كسيرورة تلق في تحيين النصوص الأدبية وفي ذات الوقت منتج بدوره[52].

ولاشك أن مفهوم أفق الانتظار وإعادة تشكيل أفق الانتظار لدى القارئ في الكشف عن تلقي الأعمال الأدبية في الماضي والحاضر. وكيفية كسر هذه النصوص أفق انتظار القارئ في عصر غير عصر انتاج ذلك العمل الأدبي كفيلة بالاعتراف بأهمية القارئ لدى ياوس.

وعند تأمل مفاهيم أيزر الاجرائية حول نظرية التلقي، نجد اهتمامه الأساسي حول القارئ. لكن، هذا القارئ يختلف عن أي قارئ حقيقي؛ فقارئ آيزر غير مرئي ! ، يولد في نفس اللحظة التي يولد فيها النص، الذي سماه بالقارئ الضمني. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تحدث أيزر عن أهمية وجود القارئ كطرف أساسي في عملية القراءة بتفاعله مع بنية النص، فيقول :" عندما يمر القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدمها النص ويربط الآراء والنماذج المختلفة بعضها ببعض، فانه يجعل العمل يتحرك كما يجعل نفسه يتحرك كذلك "[53]. إذا، عبر علاقة تأثير وتأثر بين النص والقارئ أشبه بعلاقة تنبيه كلا الطرفين نحو النشاط والانتاج ؛ فحضور القارئ ملازم للنص في كل حالاته.

خاتمة

تأسيسا على التسييجات السابقة، برزت أهمية حضور القارىء في الدراسات النقدية من النقد السياقي إلى النقد النسقي، كذلك مدى إسهامه في تقييم العمل الأدبي عبر هذا المسار النقدي الذي عرف اختلافات في الرؤى والأفكار حول دراسة النص الأدبي. وما يمكن استنتاجه أيضا، رغم هذه الخلافات في الاتجاهات النقدية حول محور دراساتها (المؤلف، النص، القارىء) يبرز حضور القارىء إما بشكل مباشر أو غير مباشر.

ففي حقبة الدراسات النقدية السياقية اعتبر النص استجابة لمؤثرات معينة وهي مجموعة قوى نفسية تؤدي وظيفة المؤثر على القارىء. إلى جانب هذا ظل الأدب كذلك في هذه الحقبة يبحث عن علاقة الأدب بالمجتمع (تفاعل الجمهور) .

أولت حقبة الدراسات النقدية النسقية أهمية للقارىء؛ تلقي العمل الأدبي يتحقق وفق عنصر الادراك (علاقة النص والقارىء) في تحديد فنية العمل الأدبي . من مهامه أثناء عملية القراءة هي إعادة كتابة النص من جديد . أي مشاركة في صنع المعنى وانتاجه من جديد.

وفي نظرية التلقي برزت فعالية القارىء عند هانس روبيرت ياوس في تحديد تاريخ الأدب من خلال أفق الانتظار، وكذلك كان تركيز وولف غانغ آيزر ادراج المتلقي في بناء المعنى الأدبي .

ومن الواضح أن نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث والمعاصر اشتغلت بشكل مباشر على دور القارىء وتفاعله مع النص الأدبي قصد استخراج معانيه .

هوامش:

1- ينظر: سيزا قاسم، القارئ والنص العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، دط، مصر، 2002، ص 105.

2- عبد الله بريمي، السيرورة التأويلية في هيرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، دائرة الثقافة والأعلام، ط1، الشارقة، 2010، ص 16.

3- حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في أثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، بيروت،1996، ص61.

4 - ينظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع،ط 5، عمان، 2015، ص15

5- ينظر:حسين الحاج حسن، المرجع السابق، ص 62.

6-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي مناهجها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 2010، ص15.

7- ينظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، المرجع السابق، ص 20-21.

8- ينظر: ابراهيم محمود خليل، المرجع نفسه، ص21.

9- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي مناهجها وأسسها، المرجع السابق، ص20.

10- ينظر:عمار بلحسن، الأدب والايديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص ص 92-93.

11- ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، المرجع السابق، ص 68.

12- المرجع نفسه، ص 68.

13- ينظر: المرجع نفسه ، ص ص 69- 70.

14- ينظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، المرجع السابق، ص 70.

15-ينظر: حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في أثار أعلامه، المرجع السابق، ص 82- 83- 84.

16- ينظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، المرجع السابق، ص ص 22-23.

17- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي مناهجها وأسسها، المرجع السابق، ص ص 22-23.

18- ينظر: سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، المرجع السابق، ص207.

19- ينظر: فكتور ارليخ، المرجع نفسه، ص 14.

20- المرجع نفسه، ص 15.

21- ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

22- ينظر: فكتور ارليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد المرجع السابق، ص 23.

23- ينظر:علي حسين يوسف، ما بعد الحداثة وتجلياتها النقدية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2016، ص 99.

24- فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد ، المرجع السابق، ص24.

25- ينظر: غنيمة كولوقلي، ، نظرية التلقي خلفياتها الابستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، دار التنوير الجزائر، ط1، الجزائر، 2013، ص 52 .

26- ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي-مقدمة نقدية، ترجمة، عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة 01، 1994، ص 72، نقلاعن: غنيمة كولوقلي، المرجع السابق، ص 52.

27- إلرود إبش، د. فوكيما، « نظرية الأدب في القرن العشرين » ، ترجمة العمري محمد، إفريقيا الشرق،د-ط، 1996، ص 111، نقلا عن: غنيمة كولوقلي، المرجع السابق، ص53.

28-ينظر: إلرود إبش، د. فوكيما، « نظرية الأدب في القرن العشرين » ، ترجمة العمري محمد، المرجع السابق، ص54.

29- ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، تر:رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 1992، ص30.

30- ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي(أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2001، ص ص 18-19.

31- عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، 1993، ص16.

32- ينظر: المرجع نفسه، ص18.

33-ينظر: جان بياجيه: البنيوية: ترجمة: عارف منيمنه، و د.بشيرا وبرى منشورات عويدات بيروت باريس الطبعة الثانية ص 8. نقلا عن: عمر مهيبل، المرجع السابق، ص 18.

34- ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية(Deconstruction) قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، المرجع السابق، ص ص 67-68.

35- رولان بارط، لذة النص، تر:فؤاد صفا والحسين سبحان، مكتبة الأدب المغربي، ط1، 1988، المغرب، ص22.

36-ينظر: عبد العزيز طليمات وآخرون، فعل القراءة: بناء المعنى و بناء الذات قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، نظرية التلقي اشكالات وتطبيقات، مطبعة البلاد الجديدة، دط، الدار البيضاء، دت، ص 149.

37-ينظر: غنيمة كولوقلي، نظرية التلقي خلفياتها الابستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، المرجع السابق، ص65.

38- غنيمة كولوقلي، نظرية التلقي خلفياتها الابستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، المرجع نفسه، ص 66.

39- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، منشورات ضفاف/ كلمة /دار الأمان/ منشورات ضفاف، ط1، 2016،ص ص 25-26.

40- ينظر:غنيمة كولوقلي، غنيمة كولوقلي، نظرية التلقي خلفياتها الابستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، المرجع السابق، ص 70.

41- ينظر: هانس روبيرت ياوس، المرجع السابق، ص 52.

42- المرجع نفسه، ص 53.

43- ينظر: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، المرجع السابق، ص 55.

44- المرجع نفسه، ص 59.

45- ينظر: المصدرنفسه، ص 65.

46- ينظر: المصدر السابق، ص 59.

47- ينظر: غنيمة كولوقلي، نظرية التلقي خلفياتها الابستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، المرجع السابق، ص 125.

48- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، دط، فاس، دت، ص 12.

49- ينظر : المرجع نفسه، ص 12.

50- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، المرجع السابق، ص 30.

51- المرجع نفسه، ن ص.

52- ينظر: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، المرجع السابق، ص 53.

53- ينظر: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، المرجع السابق، ص 12.