

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

إعداد الأستاذ الدكتور: فتحي بوخالفة

## محاضرات في نظريات القراءة وجماليات

### التلقي

يتضمن هذا الملف، محاضرات في نظريات القراءة وجماليات التلقي، وفق الخصوصيات الفلسفية والفكرية والجمالية، التي قام عليها النقد الأدبي الحديث، تبعا لطبيعة المقررات الدراسية في التعليم العالي.

## \*أهداف المقرر الدراسي:

- 1- التعرف على الجوانب العلمية والفكرية والفلسفية لنظريات القراءة وجماليات التلقي.
- 2- إطلاع الطلبة، على الخصائص الفلسفية والفكرية، وكذا الجوانب التأصيلية في النقد الأدبي، لنظريات القراءة وجماليات التلقي.
- 3- استشفاف الجوانب المضمونية والموضوعاتية، لنظريات القراءة وجماليات التلقي.
- 4- يمكن الطلبة، من الوعي بقيمة وأهمية نظريات القراءة وجماليات التلقي، من حيث الإجراءات المنهجية في النقد الأدبي والدراسات الأدبية.
- 5- تمكين الطلبة من إنجاز المقاربات النقدية، في مجال نظريات القراءة وجماليات التلقي، على نصوص أدبية مختلفة.
- 6- الكشف عن طبيعة الفكر المنهجي الغربي والعربي، في الجوانب النظرية والتطبيقية، بشأن نظريات القراءة وجماليات التلقي.
- 7- التعرف على الأقطاب العلمية والفكرية الغربية والعربية، لنظريات القراءة وجماليات التلقي.
- 8- الاقتراب أكثر من خصائص النقد الثقافي.

## \*المكتسبات القبلية المفترضة:

- 1- الإحاطة بمختلف الجوانب العلمية والفكرية، لنظريات القراءة وجماليات التلقي.
- 2- التمكين من القدرة على استخدام المصطلحات المعرفية، لنظريات القراءة وجماليات التلقي.
- 3- الاطلاع على مختلف النظريات الفلسفية والنقدية التراثية، ذات الصلة بنظريات القراءة وجماليات التلقي الحديثة.
- 4- التمكين المنهجي والإجرائي، من آليات عمل نظريات القراءة وجماليات التلقي، على النصوص الأدبية المختلفة.

## \*مفردات المقرر الدراسي:

- 1- المحاضرة الأولى: نظرية التواصل اللغوي

- 2- المحاضرة الثانية: نظرية المروي عليه
- 3- المحاضرة الثالثة: الظاهرية
- 4- المحاضرة الرابعة: نظرية القارئ المضمّر
- 5- المحاضرة الخامسة: آفاق التوقعات
- 6- المحاضرة السادسة: تجربة القارئ
- 7- المحاضرة السابعة: المقدرة الأدبية
- 8- المحاضرة الثامنة: تقاليد القراءة
- 9- المحاضرة التاسعة: القراءة وبناء الشفرة
- 10- المحاضرة العاشرة: القراءة والسياق المادي
- 11- المحاضرة الحادية عشر: التفكيك المصطلح والماهية
- 12- المحاضرة الثانية عشر: التفكيك ومقولة الاختلاف
- 13- المحاضرة الثالثة عشر: نقد المركزية العقلية
- 14- المحاضرة الرابعة عشر: الكتابة وإشكالية المفهوم
- 15- المحاضرة الخامسة عشر: فوضى التفسير
- 16- المحاضرة السادسة عشر: الدلالة المستمرة والابتعاد عن المركزية
- 17- السابعة عشر: المعنى اللانهائي إلى أين؟
- 18- المحاضرة الثامنة عشر: التأويل. المصطلح والمفهوم
- 19- المحاضرة التاسعة عشر: التأويل والمعنى

\* تمهيد منهجي:

تقدم محاضرات نظريات القراءة وجماليات التلقي، منظورا منهجيا للطالب لفهم طبيعة المقاربة الثقافية المعرفية، للنص. ومن الناحية المنهجية يفترض أن تكون النصوص موضوع المقاربة، أدبية بالدرجة

الأولى بمعنى النصوص ذات الأبعاد الفنية والجمالية، التي تحقق استجابة نوعية للقارئ بشكل يمكن من إنجاز قراءة ممكنة للنصوص.

ولا يتصور أن نظريات القراءة وجماليات التلقي أنها تقدم منظورا منهجيا يستجيب لجملة قواعد إجرائية أساسية تثبت هوية منهجية معينة إنما الغرض من هذه النظريات أنها تحدد تصورات معرفية معينة للنصوص الأدبية بغض النظر عن طبيعة المقاربة المنهجية كون هذه المقاربة لا يمكن أن تتوقف عند حدود معينة، إنما تتطلب مقاربات أخرى إضافية مكملة أو منافية لما كان من قبل من مقاربات، بشكل يسمح بتوالي وتعددية القراءات، من منطلق أن إنجاز معرفة بالنص لا يتوقف عند حدود المنهج الواحد.

قد يكون النقد الثقافي منح فرصة كبيرة، لانفتاح المناهج النقدية نحو آفاق لقراءة الدال (النص)، وفق منظورات متعددة، تعطي القارئ إمكانات واسعة لتقديم رؤيته المعرفية إزاء النص الأدبي. فنظريات القراءة وجماليات التلقي منحت عناية مطلقة للقارئ، لتقديم المزيد من التصورات المعرفية الممنهجة، بشكل يمكن من دراسة طبيعة العلاقة الجمالية، التي تنشأ بينه وبين النص.

لذلك يتحدد الغرض المنهجي من هذه المحاضرات، بحسب إمكانات تمكين القارئ من إحداث تصور معرفي، يمكنه من تقديم قراءة ممكنة للنص. ووفق ذلك يكون الغرض من القراءة هو الانفتاح، على آفاق جديدة للنص، من خلال قراءة المزيد من الإحالات المعرفية، وتأويل مضامينها ودلالاتها.

ومن أجل تحقيق الأهداف العلمية المرجوة، من هذه المحاضرات تم اعتماد جملة مراجع أساسية من

مثل:

- 1- إبراهيم أحمد: إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، الدار العربية للعلوم ناشرون - بيروت /لبنان، منشورات الاختلاف - الجزائر، الطبعة الأولى 2006
- 2- السيد أحمد عبد الغفار: ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة - مصر 1998
- 3- عمر مهيبيل: من النسق إلى الذات - قراءات في الفكر الغربي المعاصر - الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت / لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى 2007

- 4- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت/ لبنان، الطبعة الثالثة 1983
- 5- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر والتوزيع -المغرب،  
1988
- 6- ديفيد جاسير: مقدمة في الهرمينوطيقا، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم  
بيروت، الطبعة الأولى 2007
- 7- رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر  
والتوزيع - القاهرة، الطبعة الأولى 1998
- 8- روبرت هوليب: نظرية التلقي - مقدمة نقدية - ترجمة: د/عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى،  
النادي الأدبي والثقافي - جدة، المملكة العربية السعودية، 1994
- 9- رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال للنشر  
والتوزيع - المغرب، الطبعة الثالثة 1993
- 10-Art Berman: from the new criticism, to deconstruction, The Reception of structuralism realism  
and Post- structuralism; ILLini Books edition, USA,1988
- 11-H.R. Jauss : pour une esthétique de la réception, trad, par : Claude Maillard, ed, Gallimard,1996
- 12-Hans George Gadamar: truth and méthode, trans joel wernshmer and Donald. G. Mashalland. ed,  
new cross road.1989
- 13-Hans George Gdamar, Vérité et Méthode, paris, seuil,1965
- 14-Jacque Derrida, La Voix Et La Phénomene, ed, puf, paris, 2016
- 15-Wolfgang Iser : L'acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique, trad, par : Evelyne Sznyszer, ed,  
pierre Margada,1985

## المحاضرة الأولى

### نظرية التواصل اللغوي

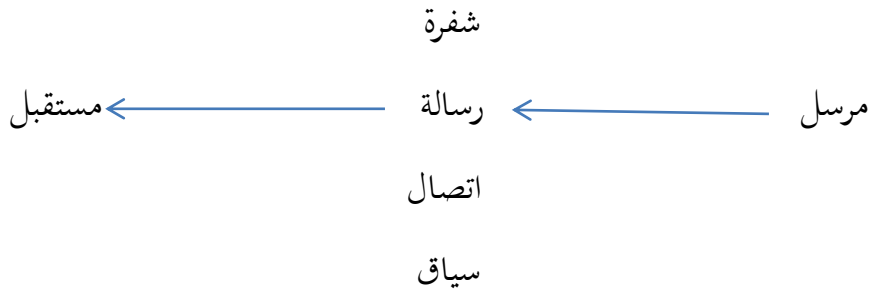
يستدعي الحديث عن جماليات التلقي، حديثاً عن القراءة المنتجة للنص. هذا يثبت حتماً وجود القارئ المعرفي في العملية الأدبية التي تقتضي منه أن يكون طرفاً أساسياً وجوهرياً فيها. فلا يمكن للنص أن يثبت وجوده إلا من خلال مجهودات تحيينية لقارئ برصيد معرفي، يمنح النص وجوده الفعلي تبعاً للقراءة الممكنة التي يقدمها بشأنه.

ربما تعلق الأمر هنا بالحديث عن التراجع النوعي، الذي حدث منذ أواسط القرن العشرين على وجه التحديد، عن مسألة اليقين الموضوعي للعلم الذي ساد خلال القرن التاسع عشر، في أوروبا خاصة. قد تكون الحضارة الأوروبية خلال أواسط القرن العشرين، وامتداداً إلى أواخره، قدمت أنموذجاً نوعياً للقراءة الموضوعية لتراثها المعرفي والتاريخي ككل، بمنظور شكل حواراً علمياً مثل ما يسمى بظاهرة "جدل المناهج المعرفية"، مما أنتج تفكيكا هاما وجوهريا لطبيعة البنى المعرفية المتوارثة.

هذا يعود إلى الجرأة المعرفية التي تحلى بها الفكر النقدي الأوروبي، بشكل سمح بوجود المزيد من الأسئلة والطروحات المعرفية الجديدة. وليس ببعيد عن ذلك فهناك أمثلة حية في هذا الصدد. فالنظرية "النسبية" لـ "ألبرت أنشتاين" شككت فيما كان مسلماً به، من أن المعرفة الإنسانية هي ركام من الحقائق تم توارثه عبر الحقب التاريخية. كما أظهرت رؤية الفيلسوف "ت.س. كوهن T.S. KUHN أن الحقيقة العلمية تخضع لتفسيرات رجل العلم بحسب مرجعيته النظرية، وبحسب فهمه للموضوع. كما أكدت النظرية "الجشطلتية" في علم النفس أن العقل الإنساني لا يدرك الأشياء في عالمها الطبيعي، كجزئيات أو مقطوعات، إنما الأشياء تشكل لكليات منتظمة ذات معنى معين، على نمط تبدو معه العناصر الفردية أو الجزئية مختلفة بحسب اختلاف السياق. ويمكن أن يختلف تفسير الأشياء أو المدركات ضمن المجال الواحد من الرؤية بحسب، النظرة لتلك الأشياء من حيث هي صورة أو موضوع لشيء ما. «وألحت هذه المداخل وغيرها على أن المدرك يتسم بالفاعلية وليس بالسلب في فعل الإدراك»<sup>(1)</sup>. وتكمن فاعلية المدرك في تحولات طبيعة إدراكه التي تتسم عادة بالتحول والتغير، من مدرك (متلق) لآخر، بحسب طبيعة وعي المتلقي، وبحسب طبيعة فهمه لموضوع الإدراك.

<sup>1</sup> إمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع-القاهرة، الطبعة الأولى 1998، ص: 165

يقدم "رامون جاكسون" منظورا موضوعيا في مسألة التواصل اللغوي، الذي يركز أساسا على أن الخطاب الأدبي يتميز عن غيره من سائر الخطابات التواصلية الأخرى، كونه يركز على رسالة معينة. فقراءة النص الشعري مثلا، يلاحظ القارئ أثناء قراءته العادية أولا أن النص ينقله إلى الشكل والصورة والمعنى الأدبي، قبل لفت نظره إلى طبيعة النص أو القارئ أو العالم المحيط.



هذه الخطاطة الشهيرة، تحدد رؤية رامون جاكسون للعملية التواصلية. والنص الأدبي لا يخرج عن الاحتكام لهذه الخطاطة، بدافع علاقته المباشرة مع القارئ، ودور القارئ في تحيينه تبعا لطبيعة الخلفيات الفكرية، والثقافية التي يمتلكها.

الملاحظ أن رؤية رامون جاكسون في هذا الصدد شكلية بحتة. فلو يتم تأمل الأمر من لدن المتلقي أو القارئ، فرؤية جاكسون حتما ستتغير كلية وعندئذ يمكن القول، بأن النص الشعري لا وجود له إلا من خلال ما يقدمه القارئ من قراءة أو قراءات بشأنه. كما أن معنى النص لا يمكن أن يناقش إلا من خلال قراءته.

ولا يختلف القراء في هدف البحث عن المعنى، أو تفسير النص، أو حتى تأويله على نمط ما من القراءة؛ لكن تبقى طرق القراءة مختلفة، والقارئ هو الذي يحين شفرة النص ويعطيها المعنى، تبعا للصيد الثقافي الذي توفر عليه. ودون القراءة أو التحيين لا يمكن للمعنى أن يتحقق، ويبقى حبيس إمكانية الوجود فقط.

وفي تأمل القراءات الممكنة التي مورست على النصوص، يلاحظ أن القارئ غالبا ما يكون منشغلا في البحث عن المعنى، أو تحيينه، محاولا بذلك جعله كيانا وجوديا متحققا.

والقارئ في مواجهته للنص، يجد نفسه أمام منظومة نسقية قوامها كيان لغوي منسجم في الغالب الأعم. حيث يكون هنا مطالبا بقول ما لم يقله النص، من خلال عملية إكمال الفراغات المتواجدة على مستوى البنية النصية. كما يكون مطالبا أيضا بانتقاء ما له دلالة وترك الأبنية التي تفتقد للدلالات. هذا

يعني أن القارئ لا يكون على نحو من السلبية، في محاولة جادة للبحث عن معنى مكتمل داخل النص،  
بحكم أنه وسيط فاعل وهام في صناعة المعنى.

ويمكن تأمل هذه المقطوعة الشعرية:

هجم التتار

ورموا مدينتنا العريقة بالدمار

رجعت كتائبنا ممزقة، وقد حمي النهار

الراية السوداء، والجرحى، وقافلة موات

والطبلة الجوفاء، والخطو الذليل بلا التفات

وأكف جندي تدق على الخشب

لحن السغب

والبوق ينسل في انبهار

والأرض حارقة، كأن النار في قرص تدار

والأفق مختنق الغبار

وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق

والخيل تنظر في انكسار

الأنف يهمل في انكسار

العين تدمع في انكسار

والأذن يلسعها الغبار

والجند أيديهم مدلاة إلى قرب القدم

قمصانهم محنية مصبوغة بنثار دم

والأمهات هربن خلف الربوة الدكناء من هول الحريق

أو هول أنقاض الشقوق

أو نظرة التتر المحملقة الكريهة في الوجوه

أو كفهم تمتد نحو اللحم في نهم كربه

زحف الدمار والانكسار



وا بلدي! هجم التتار.<sup>(1)</sup>

تحمل هذه المقطوعة الشعرية القارئ إلى أجواء تاريخية أليمة، مرتبطة بمأساة من مآسي الأمة العربية الإسلامية، خلال مرحلة من مراحل تاريخها المدون. ويتعلق الحدث بهجمات "المغول" و"التتار" على عاصمة الخلافة الإسلامية آنذاك "بغداد"، عندما كانت الخلافة العباسية قائمة. ولعل السياق التاريخي يؤكد حقيقة مفادها، تحول التاريخ في مرحلة من المراحل نحو المنحى السلبي، بشكل يؤكد تغير وجه هام من أوجه العالم، عند سقوط الخلافة الإسلامية على يد المغول والتتار.

ويقين أن ما يفهم أن هاك علاقات هامة من الصراع، صنعتها الحتمية التاريخية التي تتحرك ضمن نسق جدلي، يؤكد خاصية الاستمرارية والتحول المستمرين. ويفهم أن السياق التاريخي أخذ مسارا تحويليا، بشكل يؤكد تناقضات فعلية، على مستوى حركيته تبعا لعوامل الصراع التي تصوغ أنماط تلك التناقضات. فالمؤكد أن الخلافة العباسية، كانت قائمة تسهم في صناعة مسارات هامة من مسارات تاريخ الأمة العربية الإسلامية. وهذه المسارات لا يمكن لها البقاء، على نحو من الاستقرار والاستمرارية في الآن ذاته. حيث يكون التطور الجدلي حتمية قائمة، بشكل يؤكد التطور السلبي أم الإيجابي. وفي هذه الحال كان صراع الخلافة الإسلامية ككيان سياسي ممتد، ضد جحافل المغول والتتار، الحدث الذي أكد عملية تحول المسار التاريخي نحو السلبية، منها بذلك كيانا لطالما امتد حكمه لقرون.

يكون القارئ وهو يتابع المقطوعة، إزاء قضيتين أساسيتين هما:

- الرغبة في استمرار الخلافة العباسية، كامتداد للحضارة العربية الإسلامية العريقة.

- سقوط الخلافة العباسية الذي خلف فراغا تاريخيا مهولا، لدى العرب والمسلمين على حد سواء.

ويمكن التساؤل هنا كقراء يشغلهم كثيرا البحث عن المعنى في النص. كيف التعامل مع خلفيات المتكلم في النص، والمتمحورة حول طبيعة النمط التاريخي الذي دأبت عليه الخلافة الإسلامية؟ هل من الممكن الحديث عن تراجعات في مسار التاريخ العربي الإسلامي، تؤكد الانهيار الفعلي للخلافة الإسلامية على يد جحافل المغول والتتار؟ هل الدمار الذي صورته النص سريعا، يؤكد توجهها جديدا في مسارات التحول التاريخي؟ هل هذه الأبيات من النص:

هجم التتار

ورموا مدينتنا العريقة بالدمار

<sup>1</sup>صلاح عبد الصبور: الأعمال الشعرية الكاملة-من قصيدة هجم التتار-، دار العودة، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2006، ص:113

رجعت كتائبنا ممزقة، وقد حمي النهار

تثبت صعود حضارة إنسانية وانحيار حضارة إنسانية مقابلة لها؟ هل يؤكد النص فقدان الأمل في بعث خلافة إسلامية جديدة، كسالفتها من الخلافة التي انحارت بفعل هجمات المغول والتتار؟

بقراءة الأبيات الأولى من النص مجال القارئ على مسار تاريخي عريق للأمة التاريخية المنهارة. من حيث أن عوامل الصراع التي أدت إلى انهارها، لم تكن في صالحها، بدافع وجود قوة عالمية أخرى مؤثرة، مكنت من تصدر المكانة المميزة للتاريخ، على حساب الأمة المنهارة.

يكرس النص حقيقة تاريخية فضلا عن المأساة التاريخية، المبينة على صفحات التاريخ الإنساني. فهجوم التتار لا يمثل الهجوم الذي يأخذ على عاتقه مهمة البناء، والتشييد الحضاري؛ إنما كان هذا الهجوم إمكانية لتدمير المدينة وتمزق الكتائب في نهار ساخن.

وتتواصل المأساة لتعطي نسقا جديدا من التوتر التاريخي، عندما يدخل النص في تحديد مظاهرها الجزئية، بشكل يمكن العملية التصويرية من تحديد جوهر المأساة التاريخية، التي تحولت فعلا لمأساة إنسانية، وفق ما يعرفه القارئ من مظاهر الدمار التي جرّها هجوم التتار، على المدينة.

الراية السوداء، والجرحى، وقافلة موات

والطبلة الجوفاء، والخطو الذليل بلا التفات

وأكف جندي تدق على الخشب

لحن السغب

والبوق ينسل في انبهار

والأرض حارقة، كأن النار في قرص تدار

والأفق محتقن الغبار

تمثل هذه المظاهر جزئيات بقايا المعركة. لا يتحدث النص عن مجريات معركة أو حرب فاصلة بين التتار وخصومهم، إنما يصف نتائج حرب أثبتت هجوما فعليا للتتار على المدينة.

والقارئ لا يفهم معنى الخراب والدمار، بشكل يمكن من تحديد المعنى، وفق مقتضيات ما يمكن أن يقوم به التتري المحارب، إلا من خلال المظاهر السلبية والمأساوية التي تتركها الحرب، نتيجة الصراع والقتال. وواضح جدا أن القارئ لا يفهم من مصطلح المغول والتتار، غير كونهم أقواما أشداء محاربين، يمارسون الغزو بقوة وبكثرة، ويدمرون المدن التي يستولون عليها.

وهذا ما يفهم من متابعة سائر مقاطع النص، باعتبار أن القارئ لا يتوقع أن يصادف على مستواه بصيصاً من الأمل، بحكم أن المعنى يرتبط بالحرب والدمار.

تتواصل مظاهر الدمار، لتتجاوز الحشثيات المادية الظاهرية، إلى الحشثيات الإنسانية، وما صارت عليه المدينة من انهيار.

وهناك مركبة محطمة تدور على الطريق

والخيل تنظر في انكسار

الأنف يهمل في انكسار

العين تدمع في انكسار

والأذن يلسعها الغبار

والجند أيديهم مدلاة إلى قرب القدم

قمصانهم محنية مصبوغة بنثار دم

والأمهات هربن خلف الربوة الدكناء من هول الحريق

أو هول أنقاض الشقوق

أو نظرة التتر المحملقة الكريهة في الوجوه

أو كفهم تمتد نحو اللحم في نهم كربه

زحف الدمار والانكسار

وا بلديتي! هجم التتار

جميع هذه المظاهر في النهاية تؤدي إلى نتيجة حتمية، هي الدمار والانكسار، بفعل هجوم التتار.

والنص إذ يقرر حقيقة تاريخية، إنما يقرر مسألة في غاية الأهمية، وهي التحول المأساوي لمسار التاريخ، تبعاً لما أرادته الجدلية الجديدة لتكريس قيم أخرى جديدة.

وفي حال تراجع أمة ما في الوجود، فهذا تأكيد على التطور السلي لحركية التاريخ، الناتج عن عوامل

التناقض القائمة في مساراته. وبحكم أن ميزان القوة، هو من حكم مسار التطور التاريخي، فأكد أن هناك

عوامل مادية أخرى تتدخل، في تكريس النمط الجديد للتطور التاريخي، تبعاً لطبيعة البنى الاقتصادية

والاجتماعية التي تحكم المجتمعات.

يكمن دور القارئ في تحيين المادة النصية، من خلال الإجابة عن الأسئلة المطروحة. والتي هي

أساساً أسئلة معرفية يصعب استخراجها من النص. وهذا من متطلبات المعنى الذي لا يتشكل من تلقاء

ذاته، حيث يتطلب عمل القارئ لإنتاجه وتحيينه. قد يعود الأمر هنا إلى مسألة الفراغات التي تعترى النص، والتي غالبا ما تكون بحاجة إلى الملء من لدن القارئ. وتكون هذه الفراغات نتيجة عدم وجود العلاقة الانسجامية بين أبيات القصيدة مثلا. ويتطلب فعل القراءة ساعتها، ملء هذه الفراغات التي تشكل فيما بعد، جوهر الفعل القرائي في حد ذاته.

وجوهر فعل التلقي هنا، يتركز حول إذا ما كان النص، يمكن من إحداث عملية القراءة وفق المنظور التاريخي الذي تضمنه. وربما تجاوز الموضوع هنا التاريخ، ليتوقف عند حدود الواقع لمساءلته أو قراءته من منظور الماضي. وهنا واجب الاعتماد على إمكانات القارئ في التحيين، وتقديم الإجابات عن التساؤلات التي يطرحها النص.

ومع تطور "علم العلامة"، صار ممكنا وجود نظرية تستجيب للقارئ. ويرى "أمبرتو إيكو" في كتابه "القارئ والحكاية"، أن بعض النصوص الإبداعية تبدو مفتوحة، ومع ذلك تتطلب مشاركة القارئ في إنتاج المعنى. فالقارئ قد يرى ما لم يره النص، وقد يقول ما لم يقله النص. والنصوص المغلقة تتطلب سلفا استجابة للقارئ. ومن خلال شفرات النص، يمكن تأمل الكيفية التي تحدد طبيعة النص عند قراءته.

## المحاضرة الثانية

### نظرية المروي عليه

في قراءة الرواية، يتم عادة البحث في الأصوات المتكلمة داخلها، وهي الأصوات المحددة لعملية التبئير الداخلي للنص. وتكون عادة متباينة بين الراوي العالم بكل شيء، والراوي الذي لا يعلم شيئا، والمؤلف الضمني... ولا تطرح الأسئلة نهائيا عن الأنواع المختلفة للشخص المفرد والمحدد، الذي يتوجه إليه خطاب الراوي. مثل هذه الاهتمامات عاجلها "جيرالد برنس" في نظريته النقدية. حيث يطلق على الشخص الذي يتوجه إليه الراوي بالخطاب مصطلح "المروي عليه".

ويرى برنس أيضا أنه لا ينبغي الخلط بين المروي عليه والقارئ؛ إذ يمكن أن يتحدد المروي عليه بصفات فيزيولوجية معينة تبين مظهره الشكلي، أو تبين مستواه الطبقي، أو تشير إلى سنه. «ومن الواضح أن القراء الفعليين قد يتطابقون أو لا يتطابقون مع الشخص الذي يخاطبه الراوي، فقد يكون القارئ الفعلي عامل تعديل شابا أسودا يقرأ في فراشه. أضف إلى ذلك أن المروي عليه يمكن أن يتميز عن القارئ الضمني (...) والقارئ المثالي (...)»<sup>(1)</sup>.

وعادة ما يطرح السؤال عن كيفية معرفة المروي عليه؟ يمكن متابعة هذه الآيات من القرآن الكريم ﴿أفأريت من اتخذ إلهه هواه وأضله الله على علم وختم على سمعه وقلبه وجعل على بصره غشاوة فمن يهديه من بعد الله أفلا تذكرون. وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحي وما يهلكنا إلا الدهر وما لهم بذلك من علم إن هم إلا يظنون. وإذا تلى عليهم آياتنا بينات ما كان حجتهم إلا أن قالوا إيتوا بآبائنا إن كنتم صادقين. قل الله يحييكم ثم يميتكم ثم يجمعكم إلى يوم القيامة لا ريب فيه ولكن أكثر الناس لا يعلمون﴾<sup>(2)</sup>. يدرك القارئ عند قراءة هذه الآيات، أنه إزاء صنف من الناس لا يؤمنون بإيماننا فعليا بالله، وأصروا على عدم إيمانهم. هذا يعني أنهم اتخذوا موقفا من الإيمان عن فهم وعن وعي أيضا. ونتيجة لهذا الإصرار ينتفي عنهم الإيمان، كون الله يتركهم ولا يعبأ بإيمانهم نتيجة موقفهم الواعي ذلك.

ومن وعي النص القرآني أنه لم يترك قصة هؤلاء الناس، مفتوحة على المزيد من التخمين والتأويل، إنما عرض الأسباب التي جعلت هؤلاء الناس لا يؤمنون.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص: 169/168

<sup>2</sup> القرآن الكريم، سورة الجاثية، الآيات: 32/34/35/36

من بين الأسباب أنهم ركنوا إلى الحياة الدنيا، وآمنوا بما هو ظاهري وطبيعي فقط، وأنكروا كل ما يتعلق بذات الإله. هذا يعني هنا أن القارئ يكون إزاء مناقشة أكثر وعي، من لدن هؤلاء الناس. فهم "دهريون" لا يصدقون بما هو خارج عن الطبيعة، ولا يحتكمون مطلقا لما وراء المظاهر الفيزيقية، كون تلك المظاهر ليست مثبتة فعليا ولا واقعا. هذا يعني أن القارئ سيكون أمام نتيجة حتمية هي "الإلحاد". هذا النمط الفكري والعقيدي المنتهج لدى صنف من الناس منذ القدم، نتيجة احتكامهم لكل ما هو واقعي، وأن الدين مجرد وهم فقط لا يقدم الحقيقة الموضوعية للإنسان. ﴿ وقالوا ما هي إلا حياتنا الدنيا نموت ونحي وما يهلكنا إلا الدهر وما لهم بذلك من علم إن هم إلا يظنون ﴾. ومع ذلك يأتي الرد القرآني عليهم بنص الآية، ليثبت لهم أن ما يقولونه مجرد ظن فقط، لا يستندون فيه إلى أي علم من العلوم الصحيحة، التي تمكنهم من الهداية ومعرفة الله.

والمثير أكثر هو تحدي هؤلاء لرسالة الأنبياء والمرسلين الداعية للإيمان. عادة هؤلاء الأنبياء في مجيئهم للناس، يتلون عليهم كلام الله الذي أرسلهم به إليهم. وهذا الكلام ليس كلاما عبثيا إنما هو آيات إثباتية، تثبت صحة رسالة الأنبياء. وتقدم حقيقة هي جزء كبير وهام من الوجود، وهي حقيقة الإله الواحد. يكون ردهم بشكل تحدي: إن كان ما تقولونه صحيحا، إحيوا آبائنا الذين ماتوا من قبل، وأعيدوهم إلى الحياة.

هذا التحدي في حقيقة الأمر، هو تكريس لقيمة وأهمية الوجود في نظر الإنسان قديما وحديثا. فمنذ الأزل والإنسان يؤمن بمهية الوجود وقيمه، ولا يعتقد بشئ غير ما هو مادي وجودي ماثل أمامه. في هذه الحال يبقى المنظور الظاهري، منظورا مميذا لتوجه فكري، لطالما كرس حتمية عقيدية، صارت تمثل منظومة فكرية قائمة بذاتها اعتنقها الكثير من الناس.

فعودة الموتى مجددا للحياة من منظور أولئك الناس، دليل على عدم صدق رسالة الأنبياء والرسول، ما دامت إمكانية وجود الله في نظرهم غير ممكنة.

يأتي رد القرآن الكريم، أن ما طلبوه من الأنبياء ليس من شأنهم، إنما هو من شأن الله وحده. ﴿ قل الله يحييكم ثم يميتكم ثم يجمعكم إلى يوم القيامة لا ريب فيه ولكن أكثر الناس لا يعلمون ﴾. وهذه مسلمة من صميم علم الغيب، يتوجب على الناس الإيمان بها إيمانا مطلقا. حيث أن التفاصيل المتعلقة بالموت والحياة، وما يتبع ذلك من بعث ونشور في يوم القيامة، هي غيبيات من شأن الإله فقط، يستوجب على الناس الإيمان بها.

والآية في ختامها بعبارة ﴿ ولكن أكثر الناس لا يعلمون ﴾، بقدر ما هي تقرير لحال الناس بجهلهم بالحقائق الفعلية، هي دعوة أيضا للتفكير والتدبر، في رسالة الأنبياء والرسول، وعدم العجلة في تكذيبهم.

يكون القارئ في هذه القصة، أمام حوار يقوم على المحاججة، بغرض الاقتناع والإيمان. ومثل هذه الحوارات غالبا ما كانت شائعة لدى الحضارات القديمة المتقدمة منذ القدم. فقد عرف لدى اليونان قديما بـ «فن المرافعة». وفي التراث العربي الإسلامي عرف لدى فرقة «المعتزلة»، باسم «الحجاج» المعتمد على الأدلة العقلية للدفاع عن العقائد. والقرآن الكريم في تقديمه لهذا النموذج، إنما يقدم خصوصية فكرية ارتبطت بالإيمان بعقيدة التوحيد، كون مثل هذه المسائل طالما شغلت ذهن الإنسان ولا زالت.

يكتسب القارئ في الوقت ذاته قيمة وأهمية جوهرية، من منظور جيرالد بيرنس. حيث يحدد أحيانا الوجود الطبيعي للراوي، بشكل يحتم على هذا الأخير، الاهتمام أكثر فأكثر، وباستمرار لما يروى من قصص وحكايات مثيرة بالنسبة للمروي له. وهذا ما يثبت بوضوح في حكايات «ألف ليلة وليلة». فبقاء الراوية «شهرزاد» منوط باستمرار الحكيم من لدنها، وبشكل مثير يمكن الملك «شهريار» من الانجذاب أكثر لحكاياتها كل ليلة، وإلا سيكون مصيرها القتل بسيف الملك شهريار. فليس أمام الراوية شهرزاد هنا، سوى تفعيل مخيلتها أكثر، لتقول حكايات أكثر حفاظا على حياتها، وحياة بنات مملكتها.

«وما يترتب على نظرية برنس المتقنة هو تركيز الانتباه على بعد من أبعاد القص ظل مبهما غير محدد، لا يفهمه القراء إلا على سبيل الحدس. إنها نظرية تسهم في النقد الذي يتركز على القارئ بلفتها الانتباه إلى الطرائق التي تنتج بها القصص، وما يخصها من «قراء» أو «مستمعين» قد لا يتطابقون مع القراء الفعليين»<sup>(1)</sup>.

ربما في هذه الحال يكون بيرنس، قد لفت النظر إلى نماذج من القصص والروايات، التي قد لا تستجيب لمختلف الأذواق لدى القراء، لاسيما من حيث الفهم، أو تقريب المعنى. وكأن هذه الرؤية تشير إشارة مباشرة للتطورات التي يعرفها عادة الخطاب الروائي عادة، عبر مسارات تطوره، بحيث تنتج أشكالا سردية مختلفة، تحقق مفارقة مع أذواق عديدة. وهذا ما يفسر ظاهرة تعدد القراء، وطرق وكيفيات تلقيهم للعمل السردية.

<sup>1</sup> إمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة د: جابر عصفور، ص: 169

## المحاضرة الثالثة

### الظاهرانية

في الحديث عن الفينومينولوجيا (الفلسفة الظاهرانية)، تطرح إشكالية وجود الفكر الإنساني من عدمه. وهي الإشكالية التي تفرض وضع مشروع منهجي لإصلاح الفلسفة ضمن أطرها التاريخية والفكرية، في حال الرغبة في فهم خصوصية الملابس والظروف، والمبررات، والخلفيات، والأبعاد التي لازمت الفكر الفينومينولوجي منذ بداية نشأته.

بالعودة إلى القرن التاسع عشر، عندما كان "إدموند هوسرل" يزاول دراساته الجامعية بألمانيا، كانت الحياة الفكرية تمر بتحويلات هامة من تاريخها. والمعروف أن تلك الفترة التاريخية تميزت بانتصارات كبيرة للفلسفة الوضعية، نتيجة لما حققته العلوم التجريبية من تطور، إلى جانب العلوم الدقيقة الأخرى، والعلوم التكنولوجية أيضا. وهذا ما أثر تأثيرا كبيرا في العلوم الإنسانية، التي حاولت بمساعي حثيثة الاقتداء بمناهج العلوم التجريبية والدقيقة. وبدا ذلك بوضوح في مجال علم النفس، الذي حاول قدر الإمكان الاستعانة بمقتضيات المنهج التجريبي، واستخلاص قوانين العلوم الدقيقة، كي يؤسس منهاجا دقيقا مختصا به.

لقد صار العلم في تلك المرحلة بمناهجه الوضعية والتجريبية، الطريق الوحيد للوصول إلى الحقيقة، وهذا ما حدا ببعض الفلاسفة والأساتذة الجامعيين في ذلك الوقت، للتخلي عن الأنساق التأملية الشهيرة، التي وضعها كل من "هيجل"، "شوبنهاور"، وغيرهما من سائر الفلاسفة المعروفين.

غير أن استقرار العلوم وفق ذلك النسق، لم يدم طويلا، حيث تعرض الفكر الوضعي وما كان ينطوي عليه من ثقة مطلقة في مناهجه لهزات نقدية بداية من عام ألف وثمانين ميلادي (1880م).

ونتيجة لهذا التحول بدأت تطرح لأول مرة، نسبية العلم، ومصداقية الحقائق التي توصل إليها، سواء كانت العلوم التجريبية أو المنطق، وحتى الرياضيات ذاتها، كعلم دقيق تعرضت نتائجهامثل تلك الهزات النقدية.

ففي العلوم التجريبية، بدأ التساؤل بوضوح عن الطابع الاحتمالي لقوانين الطبيعة. وفي مجال العلوم الدقيقة، طرحت مسألة علاقة المفاهيم الرياضية والمنطقية بالشعور واللاشعور، وكل ما يتعلق بالحياة النفسية للإنسان. «لقد كان الأمر يتطلب إذن الرجوع إلى الذات المفكرة، التي أراد المذهب الوضعي طمسها



وتجاهلها. ولقد اعتبرت الكانطية المحدثه في ألمانيا، في تلك الفترة، أكثر المحاولات جدارة بحل هذه المشكلة، لأنها تفصل فصلا قاطعا بين الذات الخالصة والذات السيكلوجية. وبهذا يكون إنقاذ موضوعية المعرفة ممكنا، غير أن ما كان يتطلبه القرن هو بالأحرى فلسفة تعيد الاعتبار للذات العينية Concret في حياتها المباشرة والتزامها التاريخي»<sup>(1)</sup>.

يعد العالم النفساني "برنتانو" من أهم المسهمين في بلورة الاتجاهات الأولى للنظرية الظاهرية. حيث كان تأثيره قويا على المنظور العلمي والفلسفي لهوسرل. فيمكن اعتبار مدرسة "برنتانو" من أهم المدارس التي حددت مكان الفينومينولوجيا الهوسرلية، من خلال اكتشافها لمفهوم القصدية.

اقتبس برنتانو معظم أفكاره الفلسفية، من الفلسفة اليونانية القديمة، وعلى وجه التحديد من فلسفة "أرسطو". حيث وضع بشأنه عدة مؤلفات هامة. إلا أنه تحول بعد ذلك، إلى المنهج التجريبي الذي ازدهر نتيجة ازدهار وتطور، العلوم الطبيعية.

إن إعجاب برنتانو بالتقليد المدرسي لأرسطو، يبرر رفضه لتفسير الفلسفة "الكانطية". كما أن رؤيته المثالية بشأن الفلسفة، ومحاولة تطويعها كعلم دقيق، دفعته لانتقاد الفلسفة المثالية ذاتها، وفي مقدمتها فلسفة "هيجل" المثالية.

ويعد علم النفس، قاعدة ارتكاز بالنسبة لرؤية برنتانو، في التأسيس لمنظوره الظاهراتي. كون علم النفس يمثل في نظره منطلقا لمختلف النشاطات العلمية الأخرى، والذي بإمكانه حل المشكلات الرئيسية للفلسفة. كما يشمل هذا التخصص، كل ما يتعلق بالجوانب التربوية والتعليمية، والسياسية، وسائر الحياة العلمية الأخرى.

«وفي كتابه علم النفس من وجهة النظر التجريبية، يميز برنتانو بين علم النفس الوراثي الذي كان يستمد منهجه من العلوم الطبيعية، التي تؤدي فيها كل من الملاحظة والتجربة، والاستقراء، والاحتمال دورا رئيسا. وبين علم النفس الوصفي الذي يعتبره نشاطا نبغ فيه دفعة واحدة ودون استقراء معرفة قبلية وقطعية Apodictique. إننا نبغ الأفعال الأساسية للشعور بواسطة المراقبة المباشرة Inspection للظواهر النفسية»<sup>(2)</sup>. فما هو موجود في ظواهر الأشياء في العالم الواقعي، لا يمكن أن يلقي القبول إلا إذا كان منسجما مع الحياة الشعورية للإنسان. وهذا التصور الجديد لعلم النفس الذي قدمه برنتانو، كان له الأثر

<sup>1</sup>نادية بونفكة: فلسفة إدموند هوسرل-نظرية الرد الفينومينولوجي-، ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر، الطبعة الأولى 2005، ص:41

<sup>2</sup>المرجع السابق، ص:43

البالغ على الفلسفة الفينومينولوجية لإدموند هوسرل، لأن هذه الفلسفة في حد ذاتها، قامت على التسليم بأهمية المعرفة القبلية التي تأسست على الحدس المباشر لشعور الفرد.

إن أهم ما استفادت منه فلسفة هوسرل الظاهرية، من رؤية برنتانو النفسية، هي طريقة طرح السؤال الوصفي "ماذا" Le Quoi. هذا السؤال الذي ينبغي أن يسبق سائر الأسئلة، ويمكن من طرح أسئلة أخرى مثل "كيف" Comment، وبواسطة السؤال ماذا؟ دائما. لذلك انتقد برنتانو بشدة فكرة إدخال المذهب الطبيعي في دراسة الحياة النفسية للأفراد. ودافع عن فكرة وصف الظواهر النفسية، لأن الظواهر النفسية تتميز بخاصية جوهرية هي القصدية. وهذا ما أثار إعجاب هوسرل بهذه الفكرة (القصدية) التي صارت فيما بعد، من أهم مبادئ الفلسفة الظاهرية لديه.

إن مبدأ الفينومينولوجيا من منظور هوسرل يقوم، على أنه لا يمكن التشكيك حقيقة في الحالة النفسية التي يدركها الفرد في نفسه، أنها حقا لا توجد. أو أنها لا توجد على نحو من إدراكها. مثل هذه المبادئ الظاهرية تؤكد منظورا راسخا للمعرفة. كما تتحدد أهميتها باعتبارها الأكثر مبادئ استجابة، لأهمية العودة إلى الحياة الواقعية، أو المدرك العيني خلال فترة زمنية معينة.

وأهم شئ ركزت عليه مدرسة برنتانو هو دراسة الشعور، وطبيعة العلاقة القائمة بينه وبين الموضوع. وكان المنهج الوحيد لهذه المدرسة هو الاعتماد على منهج الوصف الأصيل Authentique للعينة المعاشة. ويجب أن يكون الوصف هنا حياديا، وبعيدا عن الافتراضات المسبقة، سواء كانت علمية أو ميتافيزيقية، أو غير ذلك. وهذا ما يتضح من خلال تحليل الظواهر النفسية لدى برنتانو.

فمن المعروف أن هذا الباحث «شأنه شأن علماء النفس عامة، يعرف علم النفس بأنه علم الظواهر النفسية، غير أن هذه الأخيرة تملك في نظره مميزات عديدة. إن الظاهرة النفسية هي في الواقع تمثل Vorstellung، أو يمكن القول أنها بالأحرى تتأسس على تمثل ما. وهذا يعني أن الأفعال النفسية الأكثر تعقيدا مثل: الحكم، الإرادة، الانفعالات، ترجع في نهاية التحليل إلى التمثل أو تنبني عليه»<sup>(1)</sup>.

يعتبر تمثل الحادث في واقعيته الفعل الأولي المشكل، للشعور الذي يكتسي الأولوية في صياغة النمط الشعوري للفرد. لذلك توجد دائما في الحياة النفسية ما يسمى بـ «الثنائية التلازمية». فهي تمثل الانفعال إزاء موضوع ما، يلاحظ مثلا أن الحكم يتجه نحو ذلك الموضوع، أو نحو الحادثة الواقعية التي سببت، ذلك الانفعال الشعوري. وهذا ما يعرف لدى برنتانو بـ «العلاقة القصدية».

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص: 45

وفي الظواهر الفيزيائية مثلا، لا تستقيم الثنائية التلازمية، لأن تلك الظواهر كاللون أو الصوت مثلا، لا يتجه أحدهما نحو الآخر، بقدر ما يحقق الواحد منهما انغلاقا على ذاته. وهذا عكس ما يثبتته الشعور النفسي، فرؤية اللون أو سماع الصوت، يحمل قصدا ما نحو موضوع ما، يتعلق بطبيعة ما تمت رؤيته أو تم سماعه، لأنه يشكل مرجعا في هذه الحال. لذلك يتجاوز الشعور ذاته، ليشكل موضوعا آخر هو خارج عنه. يؤكد برنتانو أن السلوكيات ذات الصلة بالجوانب النفسية، يمكن أن تشكل موضوعات للقصدية، وأن تكون هي بذاتها أفعالا نفسية. فمثلا يمكن للإنسان أن يشعر بانتشاء لدى سماعه لمقطوعة موسيقية، أو بالمتعة وهو يتابع فيلما ما بحسب ذوقه.

فتكون الموسيقى والفيلم هنا، موضوعا قصديا لعملية الاستماع والمشاهدة. ويكون هذان الفعلان موضوعين للشعور بالانتشاء والمتعة.

ومع ذلك ينبغي الفهم أن سماع الموسيقى على سبيل المثال يتعلق بظاهرة واحدة فقط؛ فالصوت المسموع الذي ينتج الفرحة الشعورية، لا يعطيان إلا شيئا واحدا وهو الشعور بالرضى. وضمن هذا الشيء الواحد، يمكن تمييز موضوعين آخرين أو مواضيع أخرى مختلفة، وهذا بواسطة الإحساس المجرد، ووعي بقيمة الشيء أو الظاهرة. و«هكذا فإن الظاهرة النفسية ليست فقط شعورا، ولكنها أيضا شعور بذاتها. إن الذي يستمع إلى صوت ما يكون لديه في الوقت نفسه شعور بأنه يسمعه، كما أن الذي يشعر بالألم يعلم من هذا المنطلق نفسه بأنه يشعر بالألم. وهذا الشعور بالذات يسميه برنتانو شعورا ثانويا، أو إدراكا داخليا»<sup>(1)</sup>.

وانطلاقا من هذا التصور المحدد لطبيعة الفعل النفسي، كشعور بديهي بذاته، يمكن الفهم أن برنتانو يرى في وجود ظواهر نفسية تفتقد للوعي non conscients. وهذا ما حدا به لانتقاد نظرية "إدوارد فون هارتمان" Edouard Von Hartmann التي ناقشها في كتابه المعروف "فلسفة اللاوعي".

وتعد الميزة الجوهرية للشعور وحدة أساسية؛ فمختلف الظواهر والسلوكيات النفسية تمثل أجزاء لكيان عضوي. وعلى هذا الأساس فإدراك الموضوع الرئيسي، كالأصوات أو الألوان مثلا، ثم إدراك الموضوع الثانوي، فكلاهما يمثل فيما بعد ظاهرة واحدة. كما أن تعدد الظواهر لا يخل بوحدة الموضوع.

مثل التوجه الظاهراتي الاتجاه الفلسفي الأكثر حداثة، في التركيز على الدور الأساسي والجوهري للقارئ، في تحديد معنى النصوص. فما يؤكد إدوموند هوسرل، هو «أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص: 46

محتويات وعينا وليس موضوعات العالم. فالوعي دائما وعي بشئ، وهذا الشئ الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة إلينا»<sup>(1)</sup>. إضافة إلى ذلك، فالإنسان يمكن أن يكتشف في الأشياء التي تظهر في وعيه الخصائص العامة والجوهرية التي تميزها. فوظيفة الظاهرية هي الكشف عن الطبيعة الكلية للوعي الإنساني والظواهر في الآن نفسه.

وقد عد هذا الرأي محاولة الفكرة التي ترى، أن العقل الإنساني الفردي، مركز المعنى ومصدره. وهي الفكرة التي تخلى عنها الرومنسيون في أوانهم. وهذا الرأي لا يختص بتشجيع آراء النقاد، وبحوثهم النظرية في مجال نظرية الأدب، إنما يختص بدراسة أعمال الكتاب المبدعين، بهدف الوصول إلى جوهر أعمالهم الأدبية وفق ما تبدو لوعي الناقد. وهذا ما بدا من خلال الكتابات الأولى للناقد الأمريكي "هيلز ميللر" J. Hillis Miller الظاهرية التي أسست لمدرسة "جنيف النقدية"، التي من أهم أقطابها فيما بعد "جورج بوليه" George Poulet، و"جان ستاروبنسكي" Jean Starobinski. ومن أهم الأعمال النقدية، أعمال "ميللر" حول روايات "توماس هاردي" التي كشفت عن البنى العقلية لتلك الروايات.

وهي الأبنية التي غالبا ما تدور ضمن ثنائية "المسافة والرغبة"، حيث يكون هنا فعل التفسير والقراءة ممكنا. لأن هذه النصوص تمكن القارئ من ولوج وعي المؤلف، الذي يكون مفتوحا أمام القارئ، ويمكنه كذلك من النظر عميقا ويشارك المؤلف في تفكيره ومشاعره. وهي الرؤية التي تتلخص من منظور "جاك دريدا" بـ «مركزية الفكر»، التي تتحدد عادة فيما يقوم عليه التفكير الإنساني من افتراض أن المعنى، تتفرد به ذات المؤلف، ويمكن أن تتفرد به ذات القارئ.

وقد كان لإسهامات النظرية الظاهرية، في جانبها المركز على القارئ «إرهاصات فيما قام به مارتن هيدجر Martin Heidegger من رفض النظرة "الموضوعية"، عند أستاذه هوسرل Husserl. فقد ذهب هيدجر إلى أن ما يتميز به الوجود الإنساني هو وجود المتعين، Dasein فوعينا يسقط Project أشياء العالم في الوقت الذي يخضع فيه إلى العالم بحكم الوجود فيه. ونحن نجد أنفسنا "مطروحين" في العالم، في زمان ومكان لم نختزهما، ولكن هذا العالم - في الوقت نفسه - هو عالمنا بقدر ما يسقطه وعينا»<sup>(2)</sup>. قد تكون واقعية "مارتن هيدجر" مقدمة هامة لفهم دواعي رفض النظرة الموضوعية التي تقدم بها إدموند هوسرل من قبل. ربما يكون هيدجر متمسكا بالعلاقة الموضوعية القائمة بين الوعي والعالم الطبيعي المحدد للوجود الإنساني. فالمتعين الذي هو جوهر الوجود الإنساني من منظور هيدجر، هو الجزئيات التي يتمثلها الوعي،

<sup>1</sup>رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ص: 170/169

<sup>2</sup>المرجع نفسه، ص: 171

الذي يخضع للعالم. فالإنسان لا يختار زمانه، كما لا يختار أحيانا مكانه، ومع ذلك يكون موجودا ضمن عالم معين، هو عالمه الخاص، بقدر ما يتمثله وعيه.

وما دام التصور يتحدد وفق هذا النمط، من منظور النظرية الظاهرية في تحديد طبيعة العلاقة بين القارئ والنص، فإنه لا يمكن تبني توجهها تأمليا على شئ من الحياد، بشكل يمكن من النظر إلى العالم نظرة علوية منفصلة عن جوهره وحيثياته. فلا بد من الامتزاج بموضوع الوعي، لتأكيد خصوصية الإدراك للعالم. ولا بد من تحديد موقف تاريخي للفكر، وليس معنى هذا أن معنى التاريخ هنا إشارة للتاريخ الخارجي، المحدد لطبيعة تطور الأحداث والتوثيق لها، إنها تاريخ داخلي شخصي، يتعلق بعالم القارئ الذاتي. وقد كانت لمحاولات "هانز جورج جدامير" الهرمينوطيقية Hans George Gadamer الفضل في تطبيق نموذجي لرؤية هيدجر في النظرية الأدبية في كتابه "الحقيقة والمنهج". حيث يرى "جدامير" أن العمل الأدبي لا يتمثل في مجموعة من الأوراق المنجزة، تخرج للعالم وتحتوي معنى معيناً. فالمعنى المقصود للعمل الأدبي، هو الذي يقوم على الموقف التاريخي للقارئ الذي يقوم بتفسير ذلك العمل. وهي الرؤية التي تبناها "هانز روبرت ياوس" في نظريته "آفاق التوقعات" فيما بعد.

## المحاضرة الرابعة

### نظرية القارئ المضمّر

يعتقد "وولف غانغ إيزر" Wolfgang Iser أن شرح النص ليست من وظيفة النقاد، من حيث النص متأسس كموضوع، إنما الوظيفة المناطة بالنقاد هي شرح الآثار التي تتركها النصوص في القراء. حيث أن النصوص الأدبية تعطي إمكانات متعددة للقراءات المختلفة. ومن منظور "إيزر" يمكن تقسيم نمط القراء إلى: "قارئ مضمّر" و"قارئ فعلي".

من الممكن جدا أن يكون القارئ المضمّر المحور المشكل لنظرية إيزر، أو هو القارئ الذي يخلقه النص لذاته. ويمثل موضوع الاستجابة التي تخلقها العلاقة القائمة بينه وبين النص الأدبي.

أما القارئ الفعلي فهو الذي يستقبل جملة من التصورات تبعا لعملية القراءة المتواصلة. هذه التصورات لا بد أن تكون انعكاسا لطبيعة تجارب القراء مع النصوص الأدبية التي يقرؤها. فإذا كان القارئ مثلا على درجة ما من الإلحاد، وقرأ عملا أدبيا فيه مسحة من التدين، تكون درجة تأثره بذلك العمل أقل بكثير من درجة تأثر، قارئ على درجة ما من التدين.

«إن الكلمات التي نقرأها لا تمثل الموضوعات الفعلية بل الكلام الإنساني في رواء أدبي. هذه اللغة الأدبية تساعدنا على تشكيل موضوعات خيالية في أذهاننا. وإذا توقفنا عند المثال الذي يطرحه إيزر فإننا نجد أن رواية "توم جونز" التي كتبها فيلدنج Fielding تقدم شخصيتين، ألوورثي (الرجل الكامل) والكابتن بلفيل (المرائي). ولكن الموضوع الخيالي للقارئ -وهو الرجل الكامل- يمر بعملية تعديل؛ إذ إننا نقوم بتكييف هذا الموضوع عندما ينخدع ألوورثي بالتقوى الماكرة لبلفيل، وذلك لنضع في حسابنا افتقار الرجل الكامل إلى دقة التمييز. ورحلة القارئ خلال الكتاب هي عملية مستمرة من هذه التعديلات»<sup>(1)</sup>. قد يكون إيزر قدم نموذجا حيا لتفاعل القارئ مع العمل الأدبي. فرواية "توم جونز" لـ "فيلدنج"، قدمت شخصيتين متناقضتين من الناحية المبدئية. قد يتعاطف القارئ وينحاز انحيازاً مطلقاً لشخصية "ألوورثي" بحكم أنه شخصية على درجة من الأخلاق والوفاء معا. وقد ينتقد كثيرا القارئ شخصية الكابتن "بلفيل" لما انبت عليه من خداع، مكنها من تجاوز شخصية ألوورثي المتخلقة.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص: 172

عنصر الإثارة في الرواية بالنسبة للقارئ، تصنعه شخصية ألوورثي عندما تتفاجأ بخداع شخصية الكابتن بلفيل. كون التحول الذي يبدأ في التشكل على مستوى ذهنية القارئ، يبدأ من اللحظة التي تُخدع فيها شخصية ألوورثي بشخصية الكابتن بلفيل المرئية. وهي التحولات التي تستمر على امتداد الرواية، تبعا لما يقتضيه الذوق الإنساني من صدق وإخلاص، يلتزم الإنسان بالتحلي بهما، كي يكون إنسانا كاملا. وهذه التحولات التي تطرأ على ذهنية القارئ، هي التي عبر عنها إيزر بالتعديلات المتوقعة على امتداد الرواية.

والحقيقة أن هذه التعديلات، هي تلك التوقعات التي يستبقها القراء في أذهانهم والتي غالبا ما تبني، على ذكرياتهم وتجاربهم عن الأحداث والأشخاص. وتعرف هذه التوقعات تغيرات مستمرة، كما تتغير الذكريات أيضا على مستوى النص. وما يبقى في أذهان القراء هو وجهات نظرهم المتغيرة، والتي لا تعبر عن شيء ثابت مكتمل المعنى، في كل وجهة نظر تصاغ على حدة.

من الممكن الاعتقاد أن العمل الأدبي لا يمثل الموضوعات المحددة، التي ينبغي عليه تجسيدها. لكن لا بد من الفهم أن العمل الأدبي يشير إلى عوالم أخرى خارجة عن الأدب، من خلال اختيار معايير معينة، تمثل القيم النسقية أو وجهات نظر تحدد تصور العمل الأدبي للعالم. هذه المعايير هي تصورات معينة عن العالم تخص العمل الأدبي، وتساعد الكائنات البشرية على تحديد وبلورة تجاربها. وعادة ما يختار النص نماذج من هذه المعايير، معتمدا على سلامتها في صناعة العالم التخيلي المنوط به. «فنجد في رواية "توم جونز" شخصيات متباينة تجسد معايير مختلفة" ألوورثي (الخيرية) وسكواير ويسترن (العاطفة الطاغية) وسكوير (التلاؤم الدائم للأشياء) وتوكسوم (العقل الإنساني الغارق في الإثم) وصوفيا (نموذج الاستسلام الطبيعي)، ويؤكد كل معيار قيما بعينها على حساب غيرها من القيم. ويميل إلى تقليص صورة الطبيعة الإنسانية في مبدأ أو منظور القارئ»<sup>(1)</sup>. وتحتم الطبيعة التخيلية للنص على القارئ، أن ينسب القيم الخيرة للبطل-على سبيل المثال-، إلى معايير مختلفة يستغلها البطل في وقائع نصية معينة. ونظرا لدور القارئ وأهميته في العملية الأدبية، فإنه هو الوحيد الذي يحقق الآلية التي يتم بها رفض المعايير أو الشك فيها على الأقل. كما أنه باستطاعته صياغة حكمه الأخلاقي على شخصية "توم" مثلا، وأن طبيعته لم تتجاوز المعايير المحددة للشخصيات الأخرى. والتأكيد أن خصوصية توم تفتقد للحكمة والفتنة والتعقل.

والحقيقة أن كاتب الرواية لا يخبر القراء بمثل هذه المواصفات، لكن القراء بحكم قدرتهم على تفسير النص ومنحه نمطا ما للمعنى، يقدمون منظورا لقول ما لم يقله النص. فالقارئ في حياته اليومية يمكن أن

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص: 172

يقابل نماذج عدة من البشر، على اختلاف طبائعهم، سواء أكانت هذه الطبائع سلبية أم إيجابية، وله أن يصدر أحكامه بشأنهم تبعاً لما يتوفر عليه من أفكار وخلفيات كان قد استقبلها من قبل. وهذه الأنساق القيمية موجودة في الحياة كيفما اتفق لها أن توجد. فكتاب الرواية لا يختار هذه الأنساق أو القيم سلفاً، كما لا تظهر شخصية ما لتقيم أو تختبر هذه القيم سلفاً وتحدد سلامتها، أو سلبيتها من إيجابيتها. ولذلك فالنص الأدبي رغم الفراغات التي يتوفر عليها في ثنائه، فإنه يقدم منظورا للحياة، على نمط يعيد بنائها ثانية.

وبتأكيد إيزر على وجود فراغات نصية فهو بذلك يؤكد ما ذهب إليه "إنغاردن" في جعل تلك الفراغات تختلف اختلافاً كلياً عن أماكن اللاتحاد. وإذا كانت هذه الفراغات «تتوزع على الخطاطات وأجزاء المنظورات النصية المتداخلة فيما بينها، وتشير إلى سمات أو جوانب الموضوع القصدي التي لم يحددها النص، وتثير لدى القارئ عمليات الإكمال أو الملء الضرورية لتحقيق الموضوع الجمالي، فإن هذه الفراغات التي يقول إيزر بوجودها تتموقع بالضبط "بين" الخطاطات أو المنظورات النصية»<sup>(1)</sup>. وواضح جداً أن هذه الفراغات تحفز القارئ أكثر لأهمية التركيب والتوليف فيما بينها، من أجل إنشاء الموضوع الجمالي الخاص بالنص.

وتتمثل هذه الفراغات النصية التي يسميها إيزر بـ "البياضات النصية" Les blancs Textuels أو في تلك "التفككات" التي تفصل بين مختلف ومجموع المنظورات النصية. ووجود هذه التفككات داخل النص، يثبت سكوت النص عن البوح بارتباطات أو علاقات دلالية معينة، يمكن لها التشكل بين مختلف أجزائه وخطاطاته، وعلى القارئ أن يتمثل هذه التفككات، بقول ما لم يقله النص<sup>(2)</sup>.

إن القارئ بملئه للبياضات النصية، وربطه وتوليفه بين مختلف أجزاء النص، بإمكانه اكتشاف المزيد من الإمكانيات الدلالية والعلاقات الممكنة فيما بينها. وعملية التوفيق هذه، لا بد لها من «الانتهاء إلى إدماج الجزئيات النصية، ضمن وحدة دلالية كلية ومتألفة»<sup>(3)</sup>. وما يشتهه إيزر هو أنه كلما كانت البياضات النصية، كلما تعقدت عملية التركيب والتوليف بين مختلف الأجزاء النصية. وفي الوقت ذاته تزداد حوية القارئ في الإنتاج والنشاط والتخيل والتمثيل. لكن الذي يهم أكثر هو الوظيفة الرئيسة التي تؤديها البياضات النصية، حيث أنها تؤدي وظيفة أساسية في تحديد البنى الدلالية لدى القارئ. وخلال توالي عملية القراءة

<sup>1</sup> عبد الكريم شرقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة-دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة-، منشورات الاختلاف-الجزائر، الدرا العربية للعلوم ناشرون، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى 2007، ص:225

<sup>2</sup> Wolfgang Iser : L'acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique, trad, par : Evelyne Sznysler, ed, Pierre Margada, 1985, p :319

<sup>3</sup> Ibid, p :323



فالبياضات اللاحقة للتي سبقتها باستطاعتها قلب التشكيلات الدلالية الأولى، وبناء تشكيلات دلالية أخرى مغايرة، تكون أقدر على إدماج بنى جزئية نصية جديدة. وهذا ما يحتم على القارئ مراجعة، كيفيات ملئه للبياضات النصية السابقة. كما «تسهم البياضات النصية في إثارة بنى دلالية بدرجات متفاوتة، بحيث تمثل آخر درجة من البنى الدلالية إمكانية للرد بها على سابقاتها من البنى الأخرى»<sup>(1)</sup>. فتضمن بذلك هذه البياضات أداء وظيفة ثنائية: الأولى تحفز القارئ للمزيد من اكتشاف أفعال البناء والتوليف. والثانية مراقبة هذه الأفعال والتحكم فيها، ما دامت تتيح له إمكانية نقد النتائج المتوصل إليها، وتجاوزها لتحقيق تشكيلات أخرى، تكون أكثر ملائمة وفاعلية.

لا تتمتع النصوص الأدبية من منظور إيزر بتحديدات معينة، أو خاصية هوياتية مستقرة يمكن الاحتكام إليها على الدوام. إنما تتحدد طبيعة النصوص من خلال شبكة العلاقات الدلالية المتبادلة فيما بينها، والتي مصدرها البياضات النصية أو التفككات الموجودة داخل النص. «لكن لا تمتلك تلك البياضات أي جانب مضموني محدد»<sup>(2)</sup>. لذلك فما يحدد عملية التفاعل بين الأجزاء النصية، هو الآخر غير محدد. «ولكن ذلك لا يعني بأي حال من الأحوال أن هذه السيرورة ستكون اعتباطية، لأن القارئ ينتقل، خلال سيرورة القراءة، وبفضل البياضات النصية، من جزء نصي إلى آخر، وسوف يمنحه كل واحد من هذه الأجزاء وجهة نظر معينة بشأن الموضوع الذي يقصد إليه النص»<sup>(3)</sup>. لذلك ومن خلال الأجزاء النصية، تتم عملية تبادل التأثير فيما بينها، كما تتقابل تلك الأجزاء وتتكامل من منظور القارئ، بشكل تدفعه فيها إلى إيجاد العلاقات الدلالية النصية التي تربط بينها، أو إلى تشكيل فضاء دلالي يضمن تناسق تلك الأجزاء النصية. وفق هذا يتضح أن البياضات النصية، لا تكمن وظيفتها في الفصل فقط بين الأجزاء النصية، بل تتجاوز تلك الوظيفة إلى خلق إمكانات الربط بين تلك الأجزاء. ومن خلال تلك الشبكة من العلاقات الدلالية، يمكن لـ «وجهة نظر القارئ التموقع ضمن حقل التداخل بين الأجزاء النصية»<sup>(4)</sup>، متجاوزة بذلك التموقع الجزئي، ضمن أي جزء من تلك الأجزاء. هذا الحقل الذي من شأنه الحد من اعتباطية التوليف، وفوضى الربط لدى القارئ، الذي من أبرز مهامه «التنسيق بين الأجزاء النصية المختلفة وحل التوتر القائم بينها»<sup>(5)</sup>، بمحاولة إيجاد الأطر الدلالية المشتركة، التي ينبغي عليه ضمان تناغمها. ولكن هذه الأطر الدلالية، أو الإطار الدلالي الواحد، في حقيقته هو بياض نصي، على القارئ ملئه بنشاطه المعرفي.

<sup>1</sup> Ibid p :324

<sup>2</sup> Ibid p :338

<sup>3</sup> عبد الكريم شرقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:226

<sup>4</sup> Wolfgang Iser : L'acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique, trad, par : Evelyne Sznysler, p :341

<sup>5</sup> عبد الكريم شرقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:227

تقدم نظرية القارئ المضمرة لإيزر، مفهوما للبياض النصي، باعتباره أ نموذجاً لتفكك وتقابل الأجزاء النصية، وتبادلها التأثير فيما بينها. كما أن البياض النصي يشير من جانب آخر إلى العلاقات الدلالية المتضمنة بين الأجزاء النصية، والتي يجب على القارئ تحديدها. «وما يمنع الاعتباطية عن هذا التحديد هو حركية وجهة النظر داخل حقل الرؤية وانتقالها من منظور إلى آخر (...). ويشير إيزر إلى وجود نوع آخر من "البياض" على مستوى هذه الحركية يكون هو المسؤول عن مراقبتها والتحكم فيها، ومن ثم تنظيم أفعال الفهم والحد من اعتباطية الموضوع الجمالي الناجم عنها»<sup>(1)</sup>. فالقارئ عندما يجعل جزءاً نصياً ما، محل اهتمامه، أو موضوعاً لدراسته، فإن فهمه أو قراءته لذلك الجزء ليس شرطاً أن يكون متعلقاً بطبيعة الأفق الدلالي، الذي يمكن أن تمنحه إياه الأجزاء النصية السابقة، لذلك الجزء موضوع الاهتمام، والذي صار يبدو كبياض نصي. لأن ذلك الجزء تحول إلى مجال هامشي للرؤية، بمجرد انتقال القارئ إلى جزء نصي جديد، يكون مجالاً لاهتمامه أو دراسته. وبحكم أن تحديد أي موضوع من المواضيع، في أية مرحلة من مراحل القراءة، متعلق بارتباط وجهة نظر القارئ بأفق معرفي ما، في تلك اللحظة، فإن «الطرق التوليفية التي تحددها وجهة نظر القارئ، لم تعد محلاً للاعتباطية»<sup>(2)</sup>. وفق هذه الرؤية يقوم البياض النصي، بوظيفة توجيهية هامة جداً، فمن خلال تلك الوظيفة تظهر إمكانية الفهم على درجة من الوعي والتحكم. ومهما كانت المضامين التأويلية الناتجة عن كل قراءة، تبقى البنى التنظيمية لشبكة العلاقات الدلالية ذاتها.

تجدر الإشارة في النهاية، إلى ملء القارئ لتلك الفراغات أو "الخواء" النصي، وتحديد المنهجى للأجزاء النصية، سيعرف حتما تغييرات مستمرة، بحسب استمرارية وتواصل عملية القراءة. وتلك مسألة طبيعية، حيث أن التأثير التراجعي، الممارس أثناء عملية ملء الخواء النصي، تمكن المعطيات النصية والآفاق المعرفية الجديدة، من رؤية أبعاد دلالية أخرى التي لم تكن مرئية في الأجزاء النصية، خلال عمليات القراءة السابقة. «وسوف تكون هذه التأثيرات دائماً في الاتجاه التصحيح والإدماج، تصحيح التشكيلات الدلالية السابقة (ومن ثم محتويات الفراغات السابقة) وبناء تشكيلات جديدة تكون قادرة على تحقيق توافق أكبر بين العناصر النصية»<sup>(3)</sup>. هذه التحولات تمكن من تحديد علاقة التواصل الفاعلة بين النص والقارئ. ويمكن جداً أن هذه التحولات تمنح إمكانية ملء البياضات بشكل مستمر. وهي البياضات التي ليس شرطاً أن تكون محددة مسبقاً، بحكم أنها مشروطة بعوامل التفاعل القائم بين النص والقارئ. لذلك يسمح البياض «بمساهمة القارئ المشروطة بعدم شغله الملفت للوضعيات التي يدعو النص لاستثمارها والإفادة منها، بقدر

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص: 227

<sup>2</sup> Wolfgang Iser : L'acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique, trad, par : Evelyne Sznysler, p : 343

<sup>3</sup> عبد الكريم شربني: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 228

ما تتحقق تلك المساهمة من خلال التأثير الذي يمكن للقارئ ممارسته على تلك الوضعيات النصية المتاحة له. وهذا التأثير حتما سيكون مراقبا لنشاط القارئ وعمله، ومحكوم كذلك بالتنسيق بين الأجزاء النصية، والتنسيق بين وجهات النظر الاجتهادية، التي تتبادل القراءة والتفسير»<sup>(1)</sup>. ومن منظور آخر فسيرورة الفهم التي تمنحها البياضات النصية، وتقوم بمراقبتها في الوقت نفسه، تؤسس لوجودها كسلسلة من التمثيلات المتتالية، التي تحتم على القارئ التصحيح المستمر لمحاولاته السابقة لملء البياضات وتحديد الأجزاء النصية. وأثناء هذه السيرورة، تكتسب الخاصية البنيوية للبياضات وظيفتها الكلية.

عندما يدنو القارئ من النص، غالبا ما ينتظر منه استخدام الطرائق الأسلوبية المعهودة في التصوير. لذلك فإن غياب هذه الطرائق، يجعل القارئ يفهم أن النص استغنى عنها لعدم الحاجة إليها. ويدرك كذلك أن عدم استخدام هذه الطرائق، كونها تتصف بنمط من السلبية، الشيء الذي يؤدي إلى وجود «بياض نصي على صفة ما، أو كيفية معينة، يخيب آفاق الانتظار، التي تعود القارئ على رؤيتها في نصوص سابقة، للنص الذي يقرئه»<sup>(2)</sup>. ولأن القارئ تناط به مهمة استرجاع الأساليب القرائية المنتظرة، والتي تعارف عليها التقليد الأدبي، والتي باستطاعة الأساليب النقدية المتقدمة تحويلها في النص الأدبي، إلى طرائق "غائبة" أو طرائق "ناقصة" أو متخلى عنها بشكل كلي «فالقارئ الذي لا يعرف هذه الأساليب بالكيفيات الجيدة، لا يستطيع تحديد القصدية التواصلية التي يهدف إليها النص، من خلال الأساليب الجديدة»<sup>(3)</sup>.

ويشير إيزر إلى أن النصوص الأدبية الحديثة، نتيجة طبيعة تكوينها ومستواها الفني تتسم بخاصية إثارتها للأساليب القرائية الجديدة، وهذا بغرض تحويل تلك الأساليب إلى بياضات نصية. وهذا ما يجعلها تفقد الوظيفة التقليدية، التي كانت تؤديها نصوص أدبية كلاسيكية أنتجت قبلها. فمثلا قد يتداخل السرد في الخطاب الإبداعي الأدبي الجديد، مع أبعاد نصية جديدة، الشيء الذي يمكن من تغييب مكونات بنيوية وجمالية كانت واضحة في الخطابات الأدبية الكلاسيكية السابقة. وما يؤكد إيزر هو أن استخدام هذا النوع الجديد من الأساليب الإبداعية كالبياض مثلا، تكمن أهميته في تلك "العلاقة السلبية"، التي تقيمها الأساليب المألوفة، مع الأساليب الغائبة في تلقي النص الأدبي، والتي غالبا ما تثار في شكل خلفيات معرفية في ذهن القارئ. مع أن هذه العلاقة السلبية هي جوهر التواصل ذاته، أثناء تلقي النص؛ «فالقارئ نتيجة نشاطه التخيلي، باستطاعته تمثل الأسلوب المستغنى عنه، انطلاقا من الأسلوب المستخدم. ومن خلال

<sup>1</sup> Wolfgang Iser : L'acte de la lecture, théorie de l'effet esthétique, trad, par : Evelyne Sznysler, p :351

<sup>2</sup> Ibid, p :358

<sup>3</sup> Ibid, p :359

الخلفيات المعرفية المشكلة لديه، من الأساليب الناقصة، تبرز قيمة وأهمية الأساليب المستخدمة في القراءة»<sup>(1)</sup>.

تثير البياضات التي تشير إلى غياب الأساليب المتوقعة، نشاطا قرائيا هاما لدى القارئ. لأن هذه الأساليب تجرده من الأساليب القرائية التي درج عليها، وتحتم عليه من الناحية المنهجية التنسيق بين مختلف النظريات والآراء المتاحة له. وهذا ما يفسر تحلي القارئ أثناء قرائته المستمرة، عن الخلفيات الدلالية التي سبق أن بناها من قبل، عندما تتجاوزها المعطيات النصية اللاحقة. وهكذا يتضح أن البياضات النصية بمختلف أنواعها وأشكالها، لا تغير الأجزاء النصية المكونة خلال عملية القراءة فحسب، بل تسبب كذلك في تحويل العلاقات التي تمكن القارئ من بناء تشكياتها الدلالية<sup>(2)</sup>. وينتج عن ذلك، أن الموضوع الجمالي الذي يتشكل، نتيجة استمرارية نشاط القراءة، يكون نتاج النشاط المستمر لتلك القراءة، كما يبقى يعرف تحولات جدلية مستمرة، نتيجة تغير وجهات النظر.

هذا التحولات المستمرة يمكن لها أن تكشف، عن الخصوصيات "التجريبية" التي تميز التشكيات

الدلالية التي ينتجها القارئ. كما تكشف عن الآلية المعرفية التي يراقب بها النص قراءة القارئ، في بناء الموضوع الجمالي لذلك النص.

---

<sup>1</sup> Ibid, p :362

<sup>2</sup> Ibid, p :362

## المحاضرة الخامسة

### آفاق التوقعات

يقدم "هانس روبرت ياوس" H.R. Jauss منظوره للنقد الأدبي المتجه للقارئ والمعتمد أساساً على التاريخ. حيث حاول في نظريته تحقيق التوازن بين النظرية الشكلية الروسية التي لا تعبأ بتاريخ الأدب وتركز من جانب آخر على أدبية الأدب "الشعرية"، والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص. بدأت تظهر كتابات "ياوس" ضمن سياق تحولي اجتماعي مع نهاية الستينات من القرن العشرين، حين أراد إعادة النظر في النظرية الأدبية التي سادت في الأدب الألماني، وتأكيد منظور جديد للأدب، بعدما فقدت النظرية الأدبية الكلاسيكية قيمتها الفكرية والتنظيرية.

«ويستعير ياوس من فلسفة العالم (ت. س. كون) مفهوم "الصيغة" Paradigm الذي يشير إلى الإطار العلمي للتصورات والفرضيات الفاعلة في عصر من العصور. وهو مفهوم يعني أن "العلم" يظل يقوم بعمله محل الصيغة القديمة، وتطرح مشكلات جديدة وتؤسس فرضيات جديدة»<sup>(1)</sup>.

يستخدم ياوس مصطلح "آفاق التوقعات" ليحدد المقاييس والشروط التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية، خلال فترة تاريخية معينة، أو عصر من العصور الأدبية. هذه المقاييس والشروط تساعد القراء، في تحديد كفاءات تقييم الأجناس الأدبية، بحسب طبيعتها وأصنافها. كما تمكن هذه المقاييس من تحديد، طبيعة اللغة الأدبية الفنية من حيث نمط الاستخدام. ولا بد للكتابة الأدبية أن تتحرك ضمن، ذلك الأفق التاريخي. فلو نظر القارئ للأدب العربي في العصر الجاهلي، لرأى أن خطب "قس بن ساعدة الأيادي"، يمكن الحكم عليها تبعاً للمقاييس الأدبية والفنية، التي تحدد قيم الوضوح والسليقة اللغوية والأسلوبية، والنمط التداولي للغة (مطابقة اللغة لمقتضى الحال)، خلال ذلك العصر التاريخي. غير أن هذا لا يعطي القيمة الفنية المستمرة إلى الأبد وعلى مر الأزمان لخطب قس بن ساعدة الأيادي. فمع تعاقب الحقب التاريخية، وظهور المناهج العلمية الجديدة، التشكيكية منها خصوصاً المستندة على القناعات الذهنية، ظهر من المفكرين العرب المحدثين من يتساءل عن حقيقة التراث العربي القديم من عدمها.

<sup>1</sup> إيمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: د/جابر عصفور، ص: 174

وبالعودة إلى خطب قس بن ساعدة الأيادي في العصر الحديث، يلاحظ أن هذه الخطب لا تقرأ، إلا في إطار مطابقة منظورها التراثي، بمقتضيات الواقع الحالي، تبعاً لما يمكن ذلك المنظور، من قراءة حيثيات الواقع القائمة.

يخبرنا الأفق الأصلي من التوقعات «عن الكيفية التي تم بها تقييم العمل وتفسيره عند ظهوره فحسب، ولكن دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمل على نحو نهائي. ويرى ياوس أنه يستوي في الخطأ القول إن العمل الأدبي كوني وإنه ثابت المعنى أبداً، وإنه مفتوح لكل القراءة في أي عصر من العصور»<sup>(1)</sup>. أن تكون القراءة متخذة خاصية المعنى الجدلي من حيث الاستمرارية والتطور، هذا وارد لأنه مرتبط أساساً بطبيعة تكوين القراء المختلفة، والتي تتغير من قارئ إلى قارئ آخر. حيث لا يمكن توقع وجود آفاق قرائية ومعرفية متشابهة إلى حد بعيد، بين مختلف القراء. وهذا ما يفسر تعدد القراءة، واختلاف تلقي النص الأدبي الواحد بين القراء.

إن انتفاء المعنى الثابت يبرره وجود توجهات معرفية مختلفة، وأحياناً متناقضة بين مختلف الدوائر القرائية، التي يصنعها القراء على اختلاف توجهاتهم. وهذا ما يعطي النسق الجدلي مشروعيته في التواجد والتفسير على مستوى الجهود القرائية المبذولة. فالاحتكام للنمط الجدلي المتحول، في قراءة وتفسير النصوص الأدبية خاصة، وتأويلها حتى، يثبت وجود أنماط من الرؤى المعرفية المتغيرة، بين القراء بمختلف توجهاتهم المعرفية والفكرية وحتى الإيديولوجية. مما يعطي القراءة والتلقي جمالية نوعية، تتصل في أكثر الأحيان، بخصوصية الفهم والتأويل تبعاً لطبيعة الآفاق المعرفية التي يتوفر عليها القارئ، والتي تجعل منها قارئاً منتجاً بالدرجة الأولى.

كما أن إنتاجية النص تحتكم في جوهرها، لطبيعة المعطيات المادية الواقعية، التي تسهم بشكل مباشر في بناء النمط الفكري للقارئ. حيث أن الأفق المعرفي في أساسه، هو الاستجابة الطبيعية والآلية، للنمط المادي المعيشي الذي يعيشه القارئ، تبعاً لمقتضيات الحياة المادية التي هي نتاج التحولات التاريخية المستمرة، والتي غالباً ما تثمر منظومة فكرية، تكون استجابة لخصوصية الحياة المعاشة.

ومن منظور ياوس لا يمكن للعمل الأدبي النهوض بذاته، من حيث كونه موضوعاً يعرض الوجه نفسه للقارئ المتحول على امتداد فترات تاريخية متعاقبة. فالعمل الأدبي ليس مجرد أثر إنساني يكشف عن جوهره اللامحدود زمنياً بطريقة ذاتية وتلقائية. هذا يعني أنه ليس باستطاعة القارئ دراسة آفاق التوقعات المتعاقبة، التي تنحدر إلى القراء من العصر الذي أنتج فيه العمل الأدبي، إلى العصر الذي صار يحياه القراء

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص: 175

بعد ذلك. بشكل يمكن من تلخيص مضمون العمل. في الحقيقة قد يجد القارئ الحالي للنص نفسه، أمام تعدد هام في سلطات القراءة. فهناك السلطة المتعلقة بمعنى العمل الأدبي، والسلطة المتعلقة بأنماط قراءة القراء الأوائل، والسلطة المتعلقة بآراء القراء المجتمعة عبر الأزمنة التاريخية للقراءة والتلقي، وسلطة القراءة الحاضرة ذات الأبعاد الجمالية الخاصة بها. جميعها سلطات للقراءة والتلقي من شأنها صياغة آفاق للتوقعات، تمكن من إنتاج نماذج للقراءة وإنتاج المعنى. والقراء الأوائل للنصوص الأدبية، لا يمكنهم إدراك المنظور المتحول للكاتب أو الشاعر، بشكل كلي ومطلق، إلا بالقدر الذي يمكن أن توجده نسبة القراءة، ضمن المحاولات المستمرة لإنتاج المعنى.

وفي تحديد السلطات المتعلقة بالقراءة، يأخذ ياكوب إجابته من نظرية "التأويل" أو "الهرمينوطيقا" Herméneutique لـ "هانز جورج جدامير" من منظورها الفلسفي الصرف. حيث يعتقد "جدامير" «أن كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها، وأنا نسعى - في الوقت نفسه - إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في حوارها الخاص مع التاريخ»<sup>(1)</sup>.

يقوم منظور جدامير المعرفي على إدراك العلاقة الخاصة بين الماضي والحاضر، بشكل يؤكد العلاقة الجدلية بين الاثنين، حيث يستوجب كل منهما وجود الآخر لتكتمل العلاقة. فلا يمكن إدراك الماضي إلا من خلال إدراك، المنظور الخاص بالحاضر. كما أن تأسيس أي قيمة معرفية خاصة بالماضي، لا تكتسب مصداقيتها، دون علاقة بالحاضر. فالتأويل من حيث الفهم، لا يفصل بين العارف، وموضوع المعرفة، وفق ما هو معروف في العلوم التجريبية؛ «بل تنظر الهرمينوطيقا إلى الفهم من حيث "انصهار" للماضي في الحاضر، فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أن نأخذ الحاضر معنا، ولقد كانت "الهرمينوطيقا" أصلاً عملاً يستخدم لتفسير النصوص المقدسة، وهو علم تستبقي صورته الحديثة الاتجاه التوقيري الجاد نفسه إزاء النصوص التي يحاول العلم النفاذ إليها»<sup>(2)</sup>. وانصهار الماضي في الحاضر، يثبت قيمة وأهمية "المرجعية" المعرفية، ذات العلاقة المباشرة بتلقي وقراءة النص. كون المرجعية هي الخلفية المعرفية التي باستطاعتها بناء الآفاق الجمالية التي من شأنها التأسيس للتوقعات التي قد يتوقعها القارئ وهو يقدم منظوره المنهجي في قراءة وفهم النصوص.

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص: 176

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص: 176

ولا يمكن بأي حال من الأحوال من منظور جدامير، الاعتقاد بأن الماضي يمكن الاستغناء عنه أثناء قراءة أو تلقي النصوص الأدبية. كون هذه النصوص في حد ذاتها، تمثل أنظمة معرفية قابلة للاستنتاج والإثراء، بشكل يمكن من تأسيس رؤى مرجعية جديدة، وتحقيق آفاق أخرى للتوقعات.

ويبدو أن يابوس على وعي تام، بأن الكاتب قد يصدم آفاق التوقعات التي تصنع الأذواق الأدبية السائدة في عصر أدبي معين. وهذا وعي طبيعي بالنظر إلى مناخ التغيرات الأدبية، الذي تطورت فيه نظرية الاستقبال في ألمانيا خلال الستينات من القرن العشرين، عندما برز كتاب ألمان جدد أمثال: "رولف هوخهت" Rolf Hochuthh، و"هانز ما جنوس إنزينسبرج" Hans Magnus Enzensberger، و"بيتر هيندكه" Peter Handke. مثل هؤلاء الكتاب قاموا بتجديد الشكل الأدبي، وفق ما يرغب القارئ فيه.

وقد درس يابوس النماذج الشعرية التي أحدثتها قصائد "بودلير" من ديوانه "أزهار الشر"، نتيجة لما قامت به تلك القصائد من انتهاك للأخلاق البرجوازية وقواعد الشعر الرومنسي. ولكن لوحظ من جانب آخر، أن هذه القصائد أنتجت آفاقا جديدة من التوقعات. حيث رأى فيها الجيل الأدبي الجديد تجسيدا لنزعة التدهور، «وأصبحت هذه القصائد - في آخر القرن التاسع عشر - بمثابة تعبير عن العبارة الجمالية للنزعة العدمية، وينتقد يابوس التفسيرات النفسية واللغوية والاجتماعية لقصائد بودلير رافضا إياها في الأغلب»<sup>(1)</sup>. ولكن مهما يكن، فلا يمكن الارتياح لمنهج يتميز بالمحدودية التاريخية، رغم إمكانية تحديد المزيد من التفسيرات المخالفة لتلك المحدودية، والتي قد تطرح أسئلة لا تكون في الصميم.

غير أن الحس التأويلي في هذا الصدد، يمكنه تقديم المزيد من وجهات النظر، التي تعد جزءا من الكلية العامة للمعنى، والتي باستطاعتها صناعة الكلية المعرفية للنص.

تعود الأهمية المنهجية لنظرية هانس روبرت يابوس، لإعادة الاعتبار للسمة المميزة للظاهرة الأدبية، والتي تكمن أساسا في أبعادها التاريخية، منتقدة بذلك كل المقاربات التلازمية التي اختزلت قيمة وأهمية البعد التاريخي للظاهرة الأدبية وحجمت دوره، الشيء الذي أدى إلى اختزال الظاهرة الأدبية، وتجاوز أبعادها التاريخية كإحدى مكوناتها الأساسية.

قد يعود هذا من جانب آخر إلى الترددي المستمر، الذي عرفه تاريخ الأدب خلال العشريتين الأخيرتين من القرن العشرين، والتي أثرت تأثيرا سلبيا على سمعة التاريخ الأدبي وأفقته فعاليته الأساسية. الشيء الذي أنتج التحلي المستمر عن الاهتمام الفعلي بتاريخ الأدب، «وتحول البحث العلمي المتعلق بالأدب نحو

<sup>1</sup> المرجع السابق، ص: 176



المناهج اللاتاريخية المتميزة بصرامتها ودقتها في التناول والدرس كالبنيوية والسيماوية والتحليل النفسي والسوسولوجيا والجشطلتية والتداولية واللسانيات وعلم الجمال... إلخ»<sup>(1)</sup>. وضمن هذه الأجواء الفكرية الجديدة تراجعت الدراسات التاريخية، وفقدت أهميتها العلمية، بسبب التوجهات الفكرية الجديدة الأكثر دقة والنحسارا داخل النص، في معالجتها للظاهرة الأدبية. وكان ياوس يحاول لفت الانتباه إلى أهمية البعد التاريخي للظاهرة الأدبية، الذي ينبغي أخذه بعين الاعتبار، لأن قيمة الظاهرة الأدبية تكمن في ذلك البعد التاريخي الذي يميزها كظاهرة فنية ولغوية. وذلك بانتقاد المقاربات النقدية التلازمية التي اختزلت البعد التاريخي للعمل الأدبي وتجاوزته، وأدت في الأخير إلى اختزال العمل الأدبي، إلى مجرد إنجاز لغوي، مهمة بذلك بقية مكوناته الأساسية.

وعمل ياوس من جهة ثانية على تحويل اهتمام التاريخ الأدبي، إلى موضوعات جوهرية ذات قضايا جديدة. واستبدال الأسئلة القديمة المتجاوزة، بأسئلة جديدة ذات أبعاد معرفية وتأسيسية. «وهدفه من كل ذلك ليس إعادة التاريخ الأدبي إلى مركز الدراسات الأدبية فحسب، بل والأكثر من ذلك "تحدي" النظرية الأدبية ذاتها بأن تأخذ على عاتقها حل معضلات وإشكالات أدبية لم تتصدى لها لحد الآن. ومن هنا كان عنوان درسه الافتتاحي في جامعة "كونستانس" الألمانية في أبريل من سنة 1967 "تاريخ الأدب تحد للنظرية الأدبية"<sup>(2)</sup>.

يستعرض ياوس في مقترحاته الجديدة لدراسة الظاهرة الأدبية المناهج والنظريات الأدبية والنقدية، التي اهتمت بدراسة تاريخ الأدب؛ بداية من النظريات التي عنيت بدراسة الأدب في شكله التقليدي القديم، ثم استعراض إسهامات النظريات الشكلية اللغوية، ثم النظريات الماركسية الاجتماعية، مروراً بالمثالية الألمانية التي شكلت منظورا نقديا هاما في عصر الأنوار، إلى جانب التاريخانية، والنظرية الوضعية وتاريخ الفكر.

لاحظ ياوس أن هذه النظريات النقدية، تتميز ببعض النقائص المنهجية، كفصل الجمالية عن التاريخ الأدبي العام، وفصل الماضي عن الحاضر، أو تجاوز المميزات التاريخية الجوهرية للأدب، وتناولها باعتبارها مجموعة من الكليات التي تتجاوز الزمن والتاريخ معا. هذه النقائص جميعها جعلت النظرية الأدبية، تعترض على التاريخ الأدبي «ادعاءه أنه يمثل أحد نماذج التاريخ المتفردة، في حين لا يبدو وجود أي بعد لأبعاد التاريخ، في المسائل التي تخص الظاهرة الأدبية»<sup>(3)</sup>. في حين تلتقي المقاربات التاريخية في إهمالها للتطور الجدلي للقراءة. حيث لا يبدو هناك مراعاة للتجارب القرائية المتتالية للنص الواحد، أو لظاهرة أدبية

<sup>1</sup> عبد الكريم شربي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 150

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص: 150

<sup>3</sup> H.R. Jaus : pour une esthétique de la réception, trad, par : Claude Maillard, ed, Gallimard, 1996, p : 25

معينة، مما يجعل سيرورة القراءة شيئاً معدوماً. لذلك كانت الحاجة من منظور يابوس، إلى إعادة النظر في التاريخ الأدبي، بحيث يمكن من تأسيس أطر منهجية جديدة لدراسة الظاهرة الأدبية. ويعيد الاعتبار للقارئ في زمن، سيطرت فيه المناهج النصية والاجتماعية. ويتمكن وقتها القارئ من التأسيس لمنظور نقدي معرفي، يضاهي المناهج الدراسية السائدة، ويتمكن من معالجة الطروحات الأدبية في أعماقها. وسيكون هذا التاريخ من صميم، نظريات القراءة وجماليات التلقي.

مثل انتقاد يابوس للمدرسة التاريخية التقليدية بداية منهجية، لتأسيس نظريته النقدية الجديدة. حيث انتقد منظورها للتاريخ الأدبي الذي لا يكاد يتجاوز التعداد الزمني البسيط للوقائع، من خلال تصنيف الأعمال الأدبية، والطروحات النقدية الصادرة بشأنها، وفق طبيعة وأنماط الأجناس الأدبية، دون التحلي عن الجانب الكرونولوجي في دراسة تلك الوقائع. والأمر ذاته في حال تناولها للسير الذاتية للأدباء والمبدعين، حيث تعرضهم الواحد تلو الآخر بالطريقة نفسها. وفق هذه الطريقة كانت المدرسة التاريخية الكلاسيكية، تصنف الأدباء وأعمالهم، تبعاً لتتابع زمني (كرونولوجي) بسيط للغاية، لا يحقق فائدة معرفية، غير فهم علاقة الوقائع الأدبية، بزمن أو أزمنة معينة<sup>(1)</sup>.

وفق هذه الرؤية من منظور يابوس، «فإن التاريخ التقليدي للأدب لن يكون بإمكانه أبداً أن يرقى إلى درجة العلمية، لأنه يعرض تطور الأجناس الأدبية بكيفية مجزأة بالضرورة، فهو من جهة تاريخ لـ "كبار" الكتاب و"روائع" الأعمال، ولن يكون فيه مكان للكتاب الصغار والأعمال الأدبية المتواضعة»<sup>(2)</sup>. هذه الانتقائية يمكنها وضع تاريخ الأدب أمام محك المصادقية والاعتباطية في اختيار الأعمال الأدبية. ومن جانب آخر يهتم التاريخ الأدبي بدراسة الاختلافات التي تظهر على مستوى الأعمال الأدبية، ضمن النوع الأدبي الواحد، دون الربط بين التطورات الحاصلة بين تلك الأنواع وشرح تزامنياتها. على هذا الأساس يعتقد "جيرفينوس" بالمنظور الشكلي لتاريخ الأدب، كونه ليس تاريخاً عميقاً بقدر ما هو تسجيل وانتقاء ليس إلا<sup>(3)</sup>. كما أن الموضوعية العلمية التي تفرض على المؤرخ، وصف الظواهر والأشياء على حقيقتها وبجديدية، لا تمنعه من إصدار أي حكم جمالي على الأعمال الأدبية السابقة، إنما قد تفصل مثل هذه الأحكام عن التطورات الحاصلة، وتجعل الزمن يتجاوزها ربما بجيل أدبي أو جيلين حتى<sup>(4)</sup>.

<sup>1</sup> Ibid, p :25

<sup>2</sup> عبد الكريم شرقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:152

<sup>3</sup> ينظر المرجع نفسه، ص:152

<sup>4</sup> H.R. Jauss : pour une esthétique de la réception, p :26

ونتيجة لهذه الممارسة التقليدية للتاريخ الأدبي، التي تجاوزها الزمن، ظهر توجه جديد برؤية أكثر علمية لكتابة التاريخ، هو هذا المعروف بـ «النموذج الغائي» الذي أسس له شلر Schiler بتأثير من الفلسفة المثالية الألمانية للتاريخ. ويقتضي هذا النموذج أن تؤول حركة الأحداث والوقائع انطلاقاً من "غاية" أو "فكرة" مثالية معينة تحكم التاريخ العالمي ككل وبالتالي تحكم تطور البشرية جمعاء عبر تاريخ العالم»<sup>(1)</sup>. من منظور "شيلر" قد لا يستحق المؤرخ صفة "المؤرخ" إذا لم يحدد لعمله فكرة معينة ينطلق منها، أو يسعى لأجلها. أو غاية معينة يكون عمله موجوداً لأجلها. لذلك تكون الغائية هنا أو القصديّة، مبدءاً هاماً يحدد الغرض من إيجاد تاريخ أدبي لجنس أدبي معين، أو لأجناس أدبية معينة. حيث تتجلى الظواهر الأدبية موضوع الدراسة، من خلال علاقتها المباشرة بأحداث التاريخ العالمي<sup>(2)</sup>. لكن هذه الغائية العالمية التي وضعتها فلسفة التاريخ في عصر الأنوار، تحولت إلى منظور آخر جسد ما يسمى بفكرة "القومية الفردية على يد "هومبولت" Wilhelm Von Humboldt، و"جيرفينوس" George Gottfried Gervinus.

وككل فكرة في الآداب والعلوم الإنسانية، تميزت فكرة الغائية العالمية أو القومية، بشيء من النسبية في التطبيق. فلا يمكن الجزم مثلاً بطبيعة حدث معين، وهو لا يزال مستمراً. ونتيجة لذلك لن يكون أمام المؤرخ المتخصص في تاريخ الأدب سوى الاحتكام للأحداث المنتهية فقط، أو تلك الأحداث ذات النهايات المعروفة والماثلة فعلاً. وفي الغالب الأعم تكتمل هذه الأحداث، عند تحقق الغاية منها، عندما تصل الظاهرة الأدبية ذروتها، وهذا معروف لدى كل تاريخ أدبي في العالم. ولكن ماذا بعد الذروة؟ قد لا يهتم مطلقاً المؤرخ الأدبي بما يمكن أن يكون، بعد ذروة الحدث، لأن هذا لم يعد مهماً بالنسبة إليه. وهذا ما يؤدي في بعض الأحيان إلى شيء من الركود العام، أو بداية تراجع المسيرة أو السيرورة التاريخية. «لكن ما هو واضح هو أن التاريخ، يكمل مسيرته بشكل تلازمي، حتى لو كانت نهاية الحدث»<sup>(3)</sup>. لأن التاريخ باستطاعته خلق المزيد من الأحداث، حتى لو كانت أحداثاً ثانوية متعلقة بالحدث العام، أو الحدث الرئيس، والتي عادة ما تكون نتاجاً للأحداث السابقة. ومن هنا يتضح أن مثالية التاريخ العالمي أو القومي، التي تحتكم لمبدأ "الغائية" أو "قمة التطور المثالي"، صارت منهجاً مربكاً إلى حد ما بالنسبة لعلم التاريخ بشكل عام، ناهيك عن التاريخ الأدبي.

لذلك حرصت المدرسة التاريخانية منذ القرن التاسع عشر، على تجنب التفكير في وجود غايات نهائية لدراسة الظواهر التاريخية، والاهتمام بدراسة العصور والحقب التاريخية باعتبارها أزمنة، وكيانات مستقلة

<sup>1</sup> عبد الكريم شربي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 153

<sup>2</sup> H.R. Jaus : pour une esthétique de la réception, p :28

<sup>3</sup> Ibid, p :29

عن بعضها البعض ومكتملة، دون الاهتمام بالعلاقات التسلسلية بين تلك الحقب، وما ينجم عن كل عصر من العصور التاريخية المدروسة. إضافة إلى ذلك فالتاريخانية في مفهومها للتحقيب الزمني، «لا تقضي على الاستمرارية الزمنية وتربط الأحداث والوقائع ببعضها البعض، ولا تقول بإمكانية فهم عصر معين بكيفية مستقلة عن المجرى اللاحق للتاريخ فحسب، بل وتقطع أيضا الاستمرارية القائمة بين الماضي والحاضر، لأنها تقول بضرورة تجرد المؤرخ من وجهة نظر عصره الخاص، وتفرض عليه أن ينمحي أمام موضوعه لكي يظهره في موضوعيته الكاملة»<sup>(1)</sup>.

وقد تكون المدرسة "الوضعية" مخرجا موضوعيا لما عرفته المدرسة التاريخية من مآزق ونقائص. فقد أخذت المدرسة الوضعية من المناهج العلمية الدقيقة منظوراتها الموضوعية لفهم طبيعة العلاقات بين الأحداث التاريخية، من خلال استخدام مبدأ "التفسير النسبي" المحض في مجال الدراسات التاريخية الأدبية، فركزت بذلك على العوامل الخارجية التي أدت إلى ظهور الظواهر الأدبية. بذلك انتهت المدرسة الوضعية إلى تطوير دراسة المصادر الخارجية للظاهرة الأدبية، من خلال تحديد جملة التأثيرات الأساسية، المسهمة في تكوين خصائص هذه الظاهرة.

من جانب آخر، عارض "تاريخ الفكر" الرؤية السببية للتاريخ في تفسير الإبداع الأدبي. حيث يرى أن جمالية الإبداع في حدا ذاتها، تنظر إلى الإنتاج الفني كظاهرة لا تحتكم للعقل، كما لا يمكن خضوعها لنظام السببية. واقترح تاريخ الفكر العمل حول الكيفيات التي تؤدي إلى انسجام العمل الإبداعي، «وذلك بالبحث في آليات تكرار الأفكار والموضوعات التي تجاوزها الزمن»<sup>(2)</sup>. وكانت النتيجة أن ركز تاريخ الفكر، على تطور الأفكار والمفاهيم اللازمية، دون دراسة الإنتاج الأدبي من الناحية التاريخية، أو دراسة علاقة هذا الإنتاج بالتاريخ العام. لذلك يكون هذا التوجه الذي حاول، البحث في المسائل الجوهرية للأدب، والتي لا تعرف تغيرات مع تغير وتطور العصور التاريخية، قد ابتعد عن الفهم التاريخي للظواهر الأدبية، كظواهر فنية وفكرية.

ومن الطبيعي جدا أن أدت هذه المثالية الجمالية، التي تميز بها تاريخ الفكر، نتيجة اعتقادها بوجود القيم الجمالية المتعالية على الزمن، والتي لا تخضع لتطورات التاريخ، والمجسدة أساسا في الآداب الكلاسيكية، إلى إحداث مفارقة نوعية بين الدراسة التاريخية للأدب والدراسة الجمالية. فلم تختلف بذلك عن المنظور الوضعي، الذي اختزل الإنتاج الأدبي في جملة من التأثيرات والعوامل الخارجية. وقد ازدادت هذه

<sup>1</sup> عبد الكريم شريفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 154

<sup>2</sup> H.R. Jaus : pour une esthétique de la réception, p :32

المفارقة اتساعا لدى المدرسة الماركسية والمدرسة الشكلية الروسية، نتيجة التوجه الأحادي الجانب في التفكير والعمل، والذي ميز كل مدرسة من المدرستين على حدة.

تنظر النظرية الماركسية للأدب على أنه مجرد تسجيل لواقع اجتماعي ما، في حين تعتقد المدرسة الشكلية أن الأدب هو لحظة تطور محض. لذلك فإن كل نظرية من هاتين النظريتين تعتبر الأدب حتما، ظاهرة قابلة للاختزال، مما يؤدي إلى صعوبات معرفية، «لا يمكن تجاوزها إلا بإحداث علاقة توافقية، بين المنظور التاريخي للأدب وكذا المنظور الجمالي»<sup>(1)</sup>.

تعطي النظرية الماركسية الاهتمام الكبير في دراسة الظواهر الفكرية والفنية والاجتماعية، للبنية الاقتصادية. بحكم أن هذه البنية تفرض نظامها الخاص بالدرجة الأولى، في تحديد طبيعة الظواهر المدروسة. كما أنها تقدم تفسيرات موضوعية لآليات التغيير والتطور على مستوى الحياة الاجتماعية الواقعية.

أما الأدب بالنسبة للنظرية الماركسية، فهو مجرد "انعكاس" أو "محاكاة" للبنية الاقتصادية في حركيتها وتطوراتها التاريخية. حيث يكون الأدب نتاجا لسيرورة الأنماط الاقتصادية السائدة، تبعا لطبيعة تحولاتها التاريخية المستمرة. «فيكون تابعا باستمرار لطبيعة التطور الذي تحدده له، مجمل التغيرات الحاصلة على مستوى البنية الاقتصادية للمجتمع»<sup>(2)</sup>. وهي الرؤية التي جعلت النظرية الماركسية، تربط دائما التاريخ الأدبي، بالتحويلات الاجتماعية والاقتصادية. لكن ما يسجل على هذه النظرية، أنها بقيت متفوقة على ذاتها، نتيجة لربطها المستمر والمتوازي، بين تطور الإنتاج الأدبي، والتحويلات التاريخية التحتية للبنية الاقتصادية. ربما هذا ما أوقع رواد هذه النظرية أمثال، "بيلخانوف"، و"جورج لوكانش"، و"لوسيان جولدمان"، في ذلك الحرج المنهجي، -بحسب منتقدي هذه النظرية-. مع أنها في الحقيقة قدمت منظورا أكثر موضوعية، في دراسة التاريخ وتطور الظواهر الفكرية والفنية والأدبية.

يعتقد "كارل ماركس" أن البنيتين التحتية والفوقية، تتلازمان باستمرار في علاقة جدلية تطويرية، يستلزم كل منهما توافق الآخر وتطوره معه. لكن تبقى دائما البنية التحتية بتحويلاتها المادية المستمرة تصوغ حيثيات البنية الفوقية، الممثلة لمجمل المنظومات الفكرية. كما يعتقد "ماركس" أن العمل الأدبي لا يصور الواقع فقط، إنما يؤثر فيه أيضا، بداعي الوظيفة الإيجابية للأعمال الفنية والأدبية، المسهمة في التغيير التاريخي والاجتماعي. لذلك فلن يكون في هذه الحال أي تاريخ مادي جدي بمعناه الصحيح، ولا يمكن كذلك طرح مسألة تأثير الأدب ومساهمته في التغيرات الاجتماعية الملموسة. من هذا يتضح أن ربط التاريخ الأدبي

<sup>1</sup> Ibid, p :34

<sup>2</sup> Ibid, p :40

بالتحولات الاجتماعية والاقتصادية ليس في الحقيقة، سوى تجريدا للأدب من تاريخيته وخصوصيته الفنية والفكرية. وهذا ما يؤكد وجود فوارق حقيقية بين الإنتاج المادي والإنتاج الفني والأدبي<sup>(1)</sup>. وهي الرؤية التي ستسمح بظهور تاريخية خاصة بالأدب. إضافة إلى ذلك فالنظرية الماركسية التقليدية، تدرك جيدا الميزة الثورية للأدب والفن، وتدرك كذلك خصوصيته التاريخية، «بل إنها تضع بفعل مفاهيمها الإجرائية هوة عميقة تفصل بين فن الماضي والتأثير الذي يمارسه، وتظل عاجزة عن حل المسألة التي طرحها ماركس نفسه وتركها عالقة»<sup>(2)</sup>. وهي تلك المتعلقة بتفسير استمرارية الأعمال الأدبية عبر مختلف العصور التاريخية، رغم تلاشي بناها الاقتصادية والاجتماعية التي صنعتها وأوجدتها.

لا يتصور أن مثل هذه المسائل العالقة، التي تركتها النظرية الماركسية التقليدية يمكن أن تسبب نقصا منهجيا في طبيعة النظرية. فالربط الجدلي بين الإنتاج الأدبي والفكري والفني، وأنماط التحولات الاقتصادية والاجتماعية القائمة في مجتمع معين، يبقى مستمرا بحكم التلازم الدائم بين البنى التحتية والبنى الفوقية في المجتمعات الإنسانية. لكن قد تطرح المسألة من جانب ضيق، يرتبط بأعمال أدبية وفنية معينة ومحددة، في علاقاتها بينها التحتية الخاصة بها. ومع ذلك تبقى هذه الأعمال قابلة للقراءة والتلقي والتأويل، تبعا للتحولات الاقتصادية والاجتماعية التي تطرح نفسها بقوة، في صميم المجتمعات الإنسانية.

وعن القراءة والتلقي لا يخرج تصور النظرية الماركسية، عن مقولتي "المحاكاة" و"الانعكاس" أيضا. حيث تبدو المسألة ذاتها كما وجدت في الإنتاج الأدبي، في علاقاته بالتحولات الاقتصادية والاجتماعية.

ويتجلى تصور النظرية الماركسية بشأن القراءة والتلقي من خلال مقولة "التلقي الفوري" La réception immédiate الذي وضع أولى تصوراتها "جورج لوكاتش"<sup>(3)</sup>. فمن خلال التلقي الفوري يمكن التعرف على الواقع الموضوعي، من خلال قراءة وتفسير العمل الأدبي، بتعرف القارئ في هذا العمل على ذاته. وحتى يكون للعمل الأدبي أو الفني تأثيرا ما في الجمهور، يجب أن تكون للجمهور تجربة مسبقة وموضوعية عن الواقع، الذي تتجلى فيه صورته بوضوح في العمل الأدبي. هذا يعني وجود علاقة انعكاسية بين واقع الجمهور الموضوعي والعمل الأدبي.

<sup>1</sup> Ibid, p :38

<sup>2</sup> عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:156

<sup>3</sup> ينظر في ذلك المرجع نفسه، ص:157

كما يقدم لوسيان جولدمان أيضا وظيفة ثانوية للتلقي، هي "التعرف" على واقع مدرك من قبل، «لذلك ف تفسير الأدب، يكون مجرد انعكاس لواقع مدرك من قبل، مما يعني جعل التأثير الناتج عن العمل الأدبي أو الفني، يكمن في التعرف على ما سبق معرفته من قبل»<sup>(1)</sup>.

عرف المنظور الماركسي التقليدي انتقادات وتحفظات من لدن الماركسيين الجدد، أمثال: "فارنر كراوس"، و"روجيه غارودي"، و"كارل كوزيك". حيث تلخصت مجهوداتهم الجديدة في نقدهم للتوازي الدائم بين طبيعة الفكر وتطورات البنية الاقتصادية والاجتماعية في المجتمع. كما انتقدوا تمسكها الدائم بالعلاقة الجدلية بين البنية التحتية، والبنية الفوقية، وإبراز الدور الفعال الذي ينبغي على الأدب تأديته ضمن حركة التاريخ العام.

أكد كراوس على ضرورة دراسة العمل الأدبي، من حيث كونه «الإطار الذي يحوي أكبر قدر من التأثير الاجتماعي. كما يمثل العمل الأدبي عاملا هاما من عوامل خلق الواقع الاجتماعي»<sup>(2)</sup>. وأدان روجيه غاروي ما أسماه بـ "الواقعية المغلقة"، التي تجعل من الإنسان لا يعرف ما يمكن أن يؤول إليه مستقبلا. حيث أكد أنه باستطاعة العمل الأدبي، جعل الإنسان يفتح أكثر على آفاق واقعية جديدة. كما أن العمل الأدبي، ليس بالضرورة أن يعرض للإنسان واقعه كما هو، وإنما يمكنه أن يجعله يتجاوز صورته الواقعية، إلى آفاق مستقبلية جديدة<sup>(3)</sup>. في حين يرى كوزيك، أن العمل الأدبي ليس بالضرورة أن يستمر باستمرار العوامل التاريخية والاقتصادية والاجتماعية التي أوجدته؛ فقد تزول تلك العوامل أو تتغير، لكن يبقى العمل الأدبي مستمرا، بحكم قابليته للقراءة والتأويل<sup>(4)</sup>.

إن تاريخية العمل الأدبي لا تكمن فقط في الوظيفة التعبيرية أو التواصلية، التي يمكن أن يطالع بها، إنما تكمن كذلك في "التأثير" الذي يحدثه العمل الأدبي. وهو الوظيفة الأساسية التي تحكم العلاقة بين النص والقارئ. «ومن هنا يستخلص ياوس نتيجتين هامتين لتأسيس التاريخ الأدبي على قواعد جديدة. أولا: إذا كانت حياة العمل الأدبي لا تنجم عن وجوده في حد ذاته، بل عن التفاعل الذي يتم بينه وبين الإنسانية، فإن الأعمال الأدبية لا يمكن ترتيبها في تاريخ منتظم إلا إذا لم نكتف بإرجاع تنابعها إلى الذات المنتجة وحدها، بل وإلى الذات المستهلكة أيضا. وبعبارة أخرى فإن التاريخ الأدبي الجديد يجب أن يقوم بالدرجة الأولى على علاقة التداخل بين الإنتاج والتلقي. ثانيا: إن الوظيفة الثورية والدور الفعال اللذين يؤديهما

<sup>1</sup> H.R. Jaus : pour une esthétique de la réception, p :41

<sup>2</sup> Ibid, p :42

<sup>3</sup> Ibid, p :42

<sup>4</sup> Ibid, p :42/43

الشكل الأدبي لا يمكن الإمساك بهما أبدا إذا نظرنا إلى هذا الشكل باعتباره مجرد "محاكاة" بسيطة»<sup>(1)</sup>، حتى ولو لم يتم إدراك خاصيته الجدلية، التي تسهم في تحويل الإدراك وخلقه.

ونتيجة لهذه الطروحات الماركسية، وما أنتجته من حساسيات منهجية لدى العديد من المفكرين والباحثين، بدأ الاهتمام بتصوير قديم جديد، يأخذ على عاتقه دراسة الجوانب الشكلية للعمل الأدبي، في ذاتها ولذاتها، من حيث أبنيتها وعلاقتها بالحركية (البراكسيس) التاريخية العامة. وهو التوجه الذي تبنته النظرية الشكلية منذ عقود من الزمن.

ركز الشكلانيون الروس اهتمامهم على الجوانب الجمالية للأدب فقط. وقدموا منظورهم للعمل الأدبي من الناحية الشكلية والوظيفية، دون سواها من الجوانب الأخرى. هذا يثبت أن الإنتاج الأدبي في هذه الحال نسقا مغلقا محايثا، باعتباره «جملة طرائق فنية، استخدمت ضمنه»<sup>(2)</sup>، مما يعني أن المدرسة الشكلية تجاهلت بشكل كلي تقريبا، الشروط والعوامل التاريخية التي تسهم في إبداع العمل الأدبي، وتلقيه. وأكدوا في النهاية على قيمة وأهمية "الاستخدام الخاص للغة". وهي اللغة الفنية التي غالبا ما يستخدمها النص الشعري، والتي تختلف اختلافا كليا عن اللغة اليومية المستخدمة. ثم انتهوا إلى الفصل النهائي بين كل ما هو أدبي، وكل ما له صلة بالحياة العملية.

قد تكون المدرسة الشكلية الروسية جاءت بالجديد، بتركيزها على الجوانب الشكلية للعمل الأدبي، دون سواها من الجوانب الأخرى. لكنها وجدت نفسها مجددا، كسائر النظريات النقدية الحديثة، في مواجهة بعض النقائص. حيث اصطدمت بنظرية تاريخية الأدب التي قد أبعدها بداية. وأدرك روادها أن "الشعرية" أو "الأدبية" المحددة لجملة الخصائص الفنية للأدب، لا تتحدد بشكل تلازمي بمجرد انفصال اللغة الفنية عن اللغة اليومية العادية، بل يمكن أن تتحدد تعاقبيا، من خلال الاختلافات الشكلية المتجددة باستمرار بين الأعمال الأدبية الجديدة والسابقة عنها. «كما يمكن ملاحظة التعارض ذاته، ضمن النوع الواحد للأعمال الأدبية»<sup>(3)</sup>. لذلك فقراءة العمل الأدبي، أو تأويله، يجب أن يأخذ في اهتمامه، الأشكال الأدبية الأخرى، التي سبقت ذلك العمل، حتى يتمكن القارئ أو المؤول من إدراك وفهم العمل المدروس، وتحديد الخصائص الشعرية أو الأدبية المميزة له.

من هنا أدركت المدرسة الشكلية الروسية، قيمة وأهمية العودة إلى التاريخ، مثبتة أن الشكل الأدبي، مهما وصل إلى مستويات الجودة والمعيارية، «فإنه يبدأ في التراجع ويتحول إلى مجرد رتابة مكررة،

<sup>1</sup> عبد الكريم شريفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 158

<sup>2</sup> H.R. Jaus : pour une esthétique de la réception, p :44

<sup>3</sup> Ibid, p :45



مهدها بذلك الطريق إلى بداية تشكل وتكون أشكال أدبية جديدة تتطور بشكل تدريجي، لتحل محل الأشكال الأولى التي سبقتها، ثم تهمش وتركن كسابقتها، نتيجة ظهور وتطور أشكال أدبية جديدة»<sup>(1)</sup>. وهي القناعة الفكرية والإجرائية التي جعلت المدرسة الشكلية، التي تستبدل المفاهيم التقليدية الكلاسيكية في تعريف الأدب، بمنظور حيوي جديد هو "التطور الأدبي"، الذي لا يعني الاستمرارية أو السيورة، إنما هو مفهوم له صلة مباشرة بالكشف عن ظاهرة التطور الجدلي الذاتي، للأشكال الأدبية في سيرورتها التاريخية<sup>(2)</sup>. وفق هذه القناعة انتقلت المدرسة الشكلية في دراساتها النقدية، من فهم السيورة الأدبية، كانتقال تدريجي ومستمر للتقليد، إلى تحديد معناها باعتبارها سيورة حافلة بالتنوع والتجدد ضمن الأشكال الأدبية، وكذا صراع هذه الأشكال فيما بينها. كما أخذت المدرسة بعين الاعتبار، دراسة التحولات المفاجئة التي تحدثها مدارس ونظريات نقدية جديدة، ضد الممارسات النقدية التقليدية.

وإذا كانت المدرسة الشكلية الروسية، قد قدمت منظورا جديدا لدراسة وفهم التاريخ الأدبي، من خلال دراسة نشأة وتطور الأجناس الأدبية وتطورها، واطمئنانها بعد ذلك، «إلا أن فهم العمل الأدبي ضمن "تاريخه الخاص"، أي داخل تاريخ أدبي معرف باعتباره "سلسلة متتابعة من الأنساق أو الأشكال الجمالية"، لا يعني بعد فهمه داخل "التاريخ ككل"، لأن تطور الأدب، أي تاريخه، لا يتحدد من الداخل فقط، بواسطة العلاقة الخاصة القائمة بين التزامنية والتعاقبية»<sup>(3)</sup>، بل يمكن للتاريخ الأدبي أن يتحدد «من خلال علاقته بطبيعة ونمط سيورة التاريخ الإنساني العام»<sup>(4)</sup>، سواء كان الأمر متعلقا بطبيعة نشأة العمل الأدبي، أم بوظيفته الخاصة التي يمكن أن يطلع بها في المؤسسة الاجتماعية، أم بتأثيره في مسار التاريخ الأدبي والثقافي، أو التاريخ الإنساني في طبيعته وأنماط تطوره.

يرى ياوس أن التوفيق بين المدرسة الشكلية الروسية والنظرية الماركسية، يكون بالاحتفاظ بالمزايا المثلى بين النظريتين. وهو المنظور المناسب-بحسبه-لبناء تاريخ أدبي موضوعي وجديد، يكون باستطاعته الربط بين الأدب كإنتاج فني والتاريخ الإنساني العام، دون أن يكون هذا الربط مختزلا للأدب في مجرد علاقة انعكاسية بينه كإنتاج فني وفكري والواقع الاجتماعي والاقتصادي للأفراد والجماعات. أو تجريد الأدب من خصائصه الجمالية، التي تمكنه من بناء واقع تاريخي معين.

<sup>1</sup> Ibid, p :46

<sup>2</sup> Ibid, p :46

<sup>3</sup> عبد الكريم شرقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص:160

<sup>4</sup>H.R. Jauss : pour une esthétique de la réception, p :47

ولكن هذا التوافق بين دراسة الجوانب التاريخية، ودراسة الجوانب الشكلية للعمل الأدبي، يعتره بعض النقص غيره من المناهج النقدية الأدبية الأخرى. وقد حاولت نظرية التلقي التي وطد دعائمها يابوس، تدارك هذه النقائص، رفقة رواد مدرسة "كونستانس" مع نهاية الستينات ومطلع السبعينات من القرن العشرين. «ويتعلق الأمر بعامل "محدد" للظاهرة الأدبية في وجودها وفي تاريخيتها، وتدخله ضروري لكي يكون ثمة خلق وتحويل في ميدان الأدب، ولكي يكون ثمة اختراع لمعايير جديدة في الممارسة الاجتماعية»<sup>(1)</sup>. ويعد عامل "التلقي" بكل ما يعنيه من قراء وجمهور المتلقين، المسألة الأساسية التي لا ينبغي أن تهمل بأي حال من الأحوال، في مجال نظريات القراءة وجماليات التلقي. وربما استبعاد عامل التلقي من النظريات التاريخية، كان من أبرز النقائص التي ميزت تلك النظريات. «لأن الإنتاج الأدبي لا يمكنه أن يتأسس كسيرورة تاريخية فعلية، إلا بفضل تجارب القراءة والتلقي، التي تحقق الاستقبال والمتعة للقراء في حال تلقي وقراءة هذه الأعمال، كما تحول لهم تلك التجارب الحكم عليها. وانتقاء المفضل منها، أو تركها لبعض الوقت أو نهائيا. فالقراء يؤسسون بذلك تقاليد معينة في التلقي. كما باستطاعتهم تبني ردود أفعال معينة، إزاء تقاليد أدبية ما، أو إنتاج أعمال أدبية جديدة»<sup>(2)</sup>.

لا يعد القارئ من منظور يابوس عنصرا سلبيا، إنما هو أساس هام في العملية الأدبية، كونه محولا له المساهمة في صناعة التاريخ الأدبي للأعمال الأدبية<sup>(3)</sup>. فلا يمكن الاعتقاد بوجود استمرارية في الإنتاج الأدبي، وتطور الأجناس الأدبية، دون متلقين أو قراء يقومون بتحيينها، بالقراءة والتفسير والتأويل. لذلك كان يابوس يؤكد من الناحية المنهجية، أنه في حال محاولة فهم الكيفية المثلى لانتظام الأعمال الأدبية ضمن تاريخ أدبي ممنهج، «فلا بد من التخلي عن الانغلاق الذي يمكن أن تشكله جمالية الإنتاج والتمثيل الأدبي. ولا بد من الانفتاح على ما يمكن أن تحدته القراءة والتلقي، من تأثيرات إيجابية نتيجة تلقي العمل الأدبي»<sup>(4)</sup>. لأن عملية تلقي العمل الأدبي، هي التي باسطاعتها منحه أبعاده التاريخية والجمالية. لذلك حاول يابوس مما سبق التأسيس لتاريخ أدبي جديد، برؤية منهجية جديدة يصنعها القارئ المتلقي، الذي تناط به مهمة التأسيس لـ "تاريخ التلقي"، وإثارة الجدل القائم بين الإنتاج الأدبي والتلقي، وهو الجدل الذي يلخص العلاقة الحوارية القائمة، بين الأعمال الأدبية، وأجيال القراء اللاحقة.

ومن الممكن أن يسمح تاريخ القراءات المتلاحقة، بتحديد القيمة التاريخية والجمالية للعمل الأدبي، في كل مرة تتم قراءته. كما يمكن لتاريخ التلقي السماح بإحياء العلاقة، التي أستبعدتها الممارسات التاريخية

<sup>1</sup> عبد الكريم شرقي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 160

<sup>2</sup> H.R. Jaus : pour une esthétique de la réception, la préface de Jean Starobinski. p :12

<sup>3</sup> Ibid, p :49

<sup>4</sup> Ibid, p :49

الأخرى بين ماضي الإنتاج الأدبي، والتجارب الأدبية المعاصرة. وهذا من خلال آليات الحوار المستمرة بين العمل الأدبي، وجمهور القراء المتلقين. ويمكن أن يتحقق ذلك في حال وجود ما يسمى بـ "القراءات المتعاقبة"، التي تمكن من الكشف عن التطورات الحاصلة في التجارب الأدبية، بالبحث في التحولات التي تكشف عن طبيعة التطورات الحاصلة في التجارب الأدبية. وهذا يتطلب دائما فحص ونقد وتفكيك المعايير الأدبية والجمالية الموروثة عن الماضي، وإنتاج معايير فنية جديدة، تكون بديلة للمعايير التقليدية المتوارثة.

وفق هذا انتهى ياوس إلى وضع منظوره حول التطور الأدبي، ضمن السلسلة التتابعية للقراءة والتلقي. كما ربط فهم التطور الأدبي في أبعاده الجمالية والتاريخية، بفهم خصوصية السيرورة المستمرة للتلقي، باعتبارها التمثل الموضوعي لتاريخ الأدب. لذلك كانت إعادة كتابة التاريخ الأدبي من منظور ياوس، دراسة الخصائص الموضوعية لتطور سيرورة ظاهرة تلقي النصوص الأدبية، على وجه الخصوص.

## المحاضرة السادسة

### تجربة القارئ

طور "ستانلي فيش"<sup>(1)</sup> Stanly Fish منظورا للنقد المتوجه للقارئ بعنوان "أسلوبيات العاطفة". وقد تكون نظرة "فيش" هنا مشابهة نوعا ما لنظرية إيزر، في تركيزه على الآليات، التي يكيف بها القراء توقعاتهم أثناء متابعتهم للنص. والملاحظ أن فيش يفصل فصلا منهجيا، بين رؤيته النقدية، ورؤى المدارس الشكلية بكافة تفرعاتها، بما في ذلك "المدرسة الأمريكية الجديدة"، واللغة الأدبية ليست لها مكانة خاصة. فالقارئ يستخدم إستراتيجيات القراءة ذاتها في تفسير الجمل الأدبية الفنية، وغير ذلك من الجمل الأخرى في الاستعمال العادي. ويركز أكثر على الاستجابات المتفاوتة للقارئ، إزاء الكلمات والجمل ذات المنحنيات الزمنية المتابعة. «ومثال هذا التركيز تحليله للجمل التي يصف بها ميلتون حالة وعي الملائكة الذين هبطوا من النعيم إلى الجحيم: "ما كانوا غير مدركين لموثق الشر"، حين يرى أن هذه الجملة لا يمكن تناولها بوصفها تقريرا يساوي (أدركوا موثق الشر)، فإن علينا أن نلتفت إلى مساق الكلمات الذي يخلق حالة من الترقب عند القارئ، الذي يظل معلقا بين وجهتي نظر مختلفتين لوعي الملائكة الهابطين»<sup>(2)</sup>. ومن الممكن للقارئ أن يستفهم عن طبيعة الوعي الذي يمكن أن تتصف به الملائكة، باعتبارهم كائنات لا تنتمي للعالم الطبيعي للبشر؟ لا بد هنا من وجود كلمات وعبارات ذات تأثير فعلي في القارئ، حتى يتمكن من الانسجام أكثر في مضمون القصة التي تروي حالة وعي الملائكة، الذين هبطوا من النعيم إلى الجحيم. مع أن في الحقيقة موضع النعيم والجحيم هنا، عالمان ليسا بطبيعيين، كون صفة التضاد الموجودة بين المصطلحين، تعطي منظومة دلالية ذات صلة مباشرة، بالجزء والعقاب الذي يمكن للإنسان ملاقاته بعد موته. حيث يكون هذا الرأي، "للمؤمنين" المصدقين بالكتب السماوية ورسالات الأنبياء والرسول.

وقد يذهب تصور القارئ وهو يطالع القصة، إلى ما يشبه بعالم المنظومات الدينية، ذات التأثير المباشر بالقصص الديني، الذي يروي ما يتعلق بخارجيات الطبيعة. مثل هذه المواضيع، تبدو على درجة هامة من التشويق والإثارة بحكم مجهولية مثل هذه العوالم، التي لا يعرف لها العلم الحديث أساسا من الصحة. فالحديث عن ملائكة يغادرون عالم النعيم إلى عالم الجحيم، هو حديث لا يتناسق مع الخواص الطبيعية لعالم البشر. كما أنه حديث يفتقد افتقادا كليا للواقعية. ومع ذلك قد يراد للسردي في القصة، أن يضع

<sup>1</sup> باحث أمريكي متخصص في الأدب الإنجليزي خلال القرن السابع عشر الميلادي.

<sup>2</sup> رمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ص: 177.

القارئ ضمن حيثيات من التفكير، تجعله يلج عالم اللامعقول بشكل يمكنه من محاولات جديدة للتفسير والتواصل مع النص، وفق المؤثرات الجمالية للحوافز الفنية.

وبالاحتكام لمسار السرد في القصة، يتضح أن شخصية "باتر" Peter لا تساعد القارئ في تكوين صورة محددة، عن المواضيع المتجددة في القصة. وهذا ما يجعل القارئ يغير باستمرار توقعاته للنص، وإمكانات تفسيره له. حيث أن المواضيع المتجددة في القصة، تجابه بين الفينة والأخرى حيثيات التناقض التي لا تخضع لمعيار زمني معين، مما يحتم على القارئ تعديل توقع المعنى بشكل مستمر، فيكون المعنى بذلك الحركة الجدلية الكلية المستمرة، على مستوى النص السردى.

لقيت رؤية ستانلي فيش بداية قبولاً هاماً من لدن الباحث "جونثان كيلر"، غير أن هذا الأخير وجه له انتقادات فيما بعد، متمحورة حول عدم اهتمام فيش بتقديم منظور نظري نقدي ومنهجي، حول أعماله النقدية؛ ذلك أن فيش يرى أن دراسة الجمل تخضع عادة للممارسة الطبيعية للقراء المتمرسين. والقارئ هو الشخص المؤهل لاكتساب مقدرة لغوية، تمكنه من تمثل الجوانب المعرفية والتركيبية والدلالية المحددة لشروط القراءة. وهي الطريقة ذاتها التي يكتسب بها القارئ المتمرس خبرته إزاء النصوص الأدبية. «ويعترض كوللر على هذا الموقف بأمرين حاسمين؛ أولهما أن فيش يعجز عن تنظير أعراف القراءة، أي أنه يفشل في طرح السؤال: "ما الأعراف التي يتبعها القراء حين يقرءون؟"، وثانيهما أن ما يزعمه فيش عن قراءة الجمل كلمة كلمة في تعاقب زمني إنما أمر مضلل، فليس هناك من سبب يدعو إلى الاعتقاد بأن القراء يتعاملون مع الجمل فعلاً على هذا النحو المتعاقب المتجزئ»<sup>(1)</sup>.

يقر فيش في طروحاته النقدية، بأنه عاجل تجربة القراءة على أنها "المعيار"، من خلال تقديمه لما يسمى بـ "المجموعات المفسرة"؛ مما يعني أن فيش كان يحاول إقناع القراء بتبني جملة من الأعراف، يسيرون بها في قراءاتهم للنصوص الأدبية، وفق منظوره. ومن المؤكد أن تكون هناك مجموعات مختلفة من القراء، تتبنى منظورات متعددة للقراءة، قد تتفق مع منظور فيش، وقد تختلف معه. لكن ستبرز حتماً رؤية جماعة معينة من القراء، باستطاعتها اقتراح منظور كامل للقراءة، من خلال تحديد الخصائص الفنية لأساليب النصوص الأدبية، وتجارب القراء إزاء تلك الأساليب. وإذا كان بالإمكان قبول مقولة "المجموعات المفسرة"، وقتها لا يكون داعياً لطرح المزيد من الأسئلة حول النصوص الأدبية والقارئ، لأنه لا توجد إشكالات معينة تستدعي طرح المزيد من الأسئلة، حول موضوعات بذاتها.

<sup>1</sup> إيمان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، ص: 178

## المحاضرة السابعة

### المقدرة الأدبية

تتفق رؤية "ميشال ريفاتير" Michael Riffaterre مع رؤية الشكلايين الروس، في اعتبار الأدب استخداما خاصا للغة. هذا يعني وجود مفارقة لغوية بين اللغة العملية العادية، واللغة الشعرية ذات الأبعاد الفنية، التي تركز على رسالة النص الأدبي، بوصفها غاية في حد ذاتها.

يأخذ ميشال ريفاتير رؤيته النظرية من تفسير "رامون جاكسون"، و"كلود ليفي ستراوس" للغة النص الشعري. حيث يوضح أن الملامح الأسلوبية التي اكتشفها كل من جاكسون وستراوس، قد لا يكتشفها القارئ الخبير المتمرس في النصوص الشعرية. ومع أن ريفاتير يعتقد أن طريقتيهما هامة جدا ومحفزة من الناحية البنيوية في كشف الأنماط النحوية والصوتية والأسلوبية للنص الشعري، إلا أنه يرفض ملاحظتهما باعتبارها جزءا من البنية العامة للنص الشعري، والتي يراها القارئ كذلك. فأحيانا قد يحدث استبدال ألفاظ في القصيدة، أو استبدال قافية معينة؛ هذا الاستبدال من شأنه إحداث تغيير في المعنى الدلالي. أو يغير حتى المعنى الكلي للمقطع الشعري، أو للنص الشعري كاملا.

طور ميشال ريفاتير نظريته بشأن المقدرة الأدبية للقارئ، في كتابه "سيميوطيقا الشعر". حيث يرى أن القراء الذين تتوفر فيهم درجة الكفاءة والخبرة في التعامل مع النصوص الشعرية، يتجاوزون المعنى السطحي للنص. ففي حال النظر إلى القصيدة باعتبارها سلسلة من الجمل التركيبية، يقتصر الانتباه على المعنى الذي يمكن قوله لتمثيل معالم معينة في القصيدة. وإذا تم الانتباه للمعنى فقط في القصيدة المأخوذة كعينة للدراسة، فإن المعنى يختزل إلى إبهام تتعدد قراءاته وتفسيراته بحسب المقدرة الأدبية للقارئ.

تبدأ استجابة القارئ للقصيدة بملاحظة العلامات الإشارية للقصيدة، التي تبدأ بالانحراف عن المؤلف العادي للفهم. فالقصيدة تؤسس دلالتها على نحو غير مباشر، متجاوزة بذلك المؤلف الدلالي الواقعي العادي. وإذا كان المطلوب من القارئ، توفير المقدرة اللغوية اللازمة لفهم "المعنى"، فإن المقدرة الأدبية هامة جدا للتعامل مع الجوانب الانزياحية للغة، والتي يمكن أن يواجهها القارئ أثناء قراءته للقصيدة. فالقارئ

مضطر لاكتشاف مستوى جديد للدلالة، يكون مميزا عن المستوى المؤلف للدلالة السطحية للنص. وما يتوصل إليه القارئ في النهاية، هو "مصدر" بنيوي، يختزل في جملة واحدة، أو كلمة واحدة. والاختزال يكون على نحو غير مباشر، لأن وجود المصدر البنيوي فعليا غير ممكن في القصيدة.

من الممكن أن تتأسس نظرية ريفاتير، كنظرية نقدية قوية وأكثر منهجية، باعتبارها من النظريات المعرفية الهامة المتجهة للقارئ، لو اهتمت أكثر بأمثلة نموذجية تمثل دراسات منهجية لقصائد "بودلير" أو "غوتيه". فالمنهج الأسلوبي لريفاتير يبدو أكثر ملائمة، لقراءة الشعر كنص أدبي، يمثل الاستخدام الخاص للغة. ومع ذلك تبقى هذه النظرية-رغم أهميتها-تواجه صعوبات، كونها ترفض أنواعا متعددة للقراءة، التي قد يظن أنها قراءات مستقيمة وصائبة. فلا يمكن الاعتقاد مثلا، بصحة أو موضوعية قراءة معينة لقصيدة معينة، من جانب اجتماعي أو نفسي. ويظن أنها قراءة سليمة لا تعادلها قراءة أخرى. فقد يظهر المزيد من القراءات، يؤدي إلى نفي أو التحلي عن تلك القراءات السابقة.

## المحاضرة الثامنة

### تقاليد القراءة

في نظرية المعنى الأدبي، يعتقد البنيويون، وزملاؤهم من الذين اهتموا بالنظرية السيميولوجية، التي هي أعم من النظرية البنيوية نفسها، أن الأحداث والظواهر ومختلف الأشياء العارضة، لا تمثل وظيفة ثقافية إلا بقدر ما لها من معنى. والأشياء التي لها معنى، هي في جوهرها تمثل ظواهر اجتماعية، وأفضل طريقة لفهمها وتفسيرها، هي دراسة أساليب البنى المشتركة فيما بينها، والتي من خلالها يتألف المعنى. وجميع المفاهيم المشتقة من تلك البنى المشتركة، سواء مثلت أعرافاً أم تقاليد، أم شفرات أم قواعد، أم قدرات لغوية ما، أم بنى لغوية تركيبية، تنسب جميعها لنظرية "فرديناند دي سوسير" Ferdinand De Saussure في اللسانيات العامة".

واللغة كأساس للمعنى من خلال جملة الأعراف والتقاليد اللسانية، التي تؤلف الشفرات التي يمتلكها مجتمع ما، أو تمتلكها منظومة ثقافية أو لغوية معينة. فهي القدرة اللغوية التي يعتمد عليها أبناء المجتمع في التواصل اليومي. كما أن الرصيد اللغوي يعتمد، على ما يقابله من أشياء واقعية في العالم المادي، ليثبت فعاليته. مما يعني أن ما يتعلق بالسيميولوجيا، أو ما يسمى بعلاقة المعنى بالحضور الذاتي، لا يمثل أهمية بالنسبة للسيميولوجيين.

«وليس من الضروري في إطار نظرية الشفرات اللجوء إلى فكرة التوسع، ولا إلى فكرة العوالم الممكنة. فالشفرات إذا قبلها المجتمع، تخلق عالماً "ثقافياً" ليس حقيقياً ولا ممكناً بالمفهوم الوجودي. فوجوده يرتبط بنظام ثقافي، يجسم الطريقة التي يفكر بها المجتمع ويتكلم. وحين يتكلم يوضح مدلول فكرة عن طريق الأفكار الأخرى»<sup>(1)</sup>. وبحكم أن أكثرية النظريات البنيوية الحديثة، تتمسك بالنظام الثقافي للأشياء بطريقة تزامنية (سنكرونية)، بجمع مجموع الشفرات في لحظة زمنية واحدة، فإن هذه النظريات لا تعبأ كثيراً بالدواعي التاريخية لنشوء المعنى داخل النص. كما لا تهتم بالأشياء أو الإحالات التي يمكن أن يشير إليها المعنى.

والواضح أن البنيوية تختلف عن النقد الجمالي، في محاولتها تجاوز ما يمكن للقارئ اختباره أثناء قراءة الإنتاج الأدبي، إلى شرح وتفسير كيف يمكن للقارئ البحث عن المعاني. لكن هذا الجهد لا ينطوي على البحث عن الأسباب التاريخية، أو الدوافع الشخصية في بناء العمل الأدبي، كما هو مطروح لدى "هولاند".

<sup>1</sup> وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: د/بوثيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد (العراق)، د/ط، د/ت، ص: 126



والبنوية في اشتغالها في المجال اللغوي الصرف، لا تهتم بدواعي النظم على مستوى عمل أدبي معين، إنما تبين كيفيات انتظام البنى الشكلية والمعنوية في ذلك العمل، من خلال دراسة العلاقات القائمة بين البنى المكونة للعمل الأدبي، ونظام اللغة. فيحاول القارئ الاهتمام بكيفيات تميز حدث تخيلي ما، بربطه بنظام الوظائف والمعايير والأصناف، التي اعتمدها الحدث وجعلته ممكنا.

إن هوية "المؤلف" كما حددها "هيرش" لم تعد مشكلة في نظر البنيويين. كما لم تعد من الأسباب والدواعي التي صار يهتم بها البنيويون. حيث أنهم لم يعودوا يكتثون بالمعرفة الموضوعية، فهم لا يحتاجون بذلك لمعيار ثابت لتقرير حقيقة معينة. كذلك لم يعد البنيويون يعتبرون "الفاعل" في النص، أو "المتكلم" أو "الراوي" عنصرا هاما في تأليف المعنى. «فالمعنى ضمن إطار الاتصال الذي يزعمه البنيويون، إنما هو معنى بالقدر الذي يجسم في شفرة. إذ يقول جونثان كلر: لا يفهم الآخرون كلام المتكلم إلا لأنه يدخل ضمن اللغة»<sup>(1)</sup>. هذا الرأي يعطي القيمة والأهمية للشفرة السيميائية في تأويل المعنى. فلا تفهم رسالة المتكلم، إلا في حال انتظامها ضمن نظام لغوي. وإذا كان بالإمكان اعتبار النص علامة لغوية، أو شفرة سيميائية فهذا يعني أن المعنى، لا يتحدد إلا ضمن النظام اللغوي أو النظام السياقي العام، الذي ينتظم النص في إطاره. وفق هذا المنطلق يمكن مناقشة، القيمة والأهمية المنهجية للشفرة السيميائية في بلورة المعنى، وتحديد ضمن الأطر اللغوية، التي تمنحه قيمته المعرفية.

ومن وجهة النظر النظامية، يبدو أن فعل "الإرادة" المنتج للمعنى ضمن سلسلة لغوية معينة من منظور هيرش، شئ ثانوي. حيث يمكن التعبير عن المعنى، تبعا لأصناف وتشكيلات مشتركة لها وجود مسبق. ف "الذات الإنسانية" نفسها يمكن التعبير عنها بعناصر سيميولوجية، التي تمثل تركيبا لغويا -تقليديا، أو حتى وظيفة للشفرات السيميائية التي تعتمد عليها الذات في التعبير والتواصل.

لكن هذه الذات لا يمكن أن تكون مرادفة للوعي الإنساني، لأن القارئ ليس بالضرورة أن يكون عارفا بالأعراف والتقاليد التي تؤلف المعنى، كما لا يمكن أن تكون هذه الذات أصلا للمعنى. والمعنى في هذه الحال، ليس بحاجة للأصل، بحكم أنه يقوم على نظام تداخل الذوات، الذي لا حدود له. فلا يمكن هنا وجود فعل ضد المعنى، ضمن نظام هو بطبيعته شرط أساسي لمثل هذه الأفعال.

تفند هذه الرؤية فكرة أن المعنى، شئ يعطيه القارئ لجملة من الكلمات. ويزيل منهج الدراسة الأدبية التقليدية "معنى المؤلف"، إلى جانب فعالية القراءة والتفسير التي يشمل عليها الموضوع.

<sup>1</sup>وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهرانية إلى التفكيكية، ترجمة: د/يوئيل يوسف عزيز، ص: 126

يقترح البنيويون بدل هذه الرؤية ميدانا جديدا يهتم بوصف البنى والقواعد والأعراف التي، تعتمد عليها النصوص الأدبية المختلفة. ولما كانت مثل هذه الشفرات السيميائية لا تختص بنص معين، فإن هذا الميدان الجديد لا بد أن يتخذ منهجية وصف عام للطرق والآليات التي يصنع بها المعنى، ضمن النصوص الأدبية المختلفة، ولا يعني هذا تفسير النصوص كواحد من أهم تجليات القراءة. ومع ذلك فهذه المنهجية قابلة للتغير عبر الزمن، شأنها بذلك شأن أية رؤية منهجية في الدراسات الأدبية.

وغالبا ما يلتزم البنيويون بتحليل مجموعة معينة من الشفرات السيميائية، ذات الفاعلية التفسيرية خلال مرحلة تاريخية معينة. فالقارئ لا يستطيع تحديد تقاليد أو أعراف معينة لإنتاج أدبي معين، خلال عصر من العصور التاريخية مرة واحدة. كما أنه ليس بإمكانه وضع لغة معينة، تكون صالحة لكل الثقافات الإنسانية عبر التاريخ.

إن اختيار الرؤية التزامنية(السنكرونية) وفق هذا المفهوم، هو نتاج لضرورة نظرية وتطبيقية في الآن ذاته. حيث يمكن إجراء عملية تركيب للغة التي تتحكم في منظومة كلامية معينة، تبعا للنظام الذي يصفه القارئ ضمن إطار تاريخي معين. وفي الوقت نفسه يمكن للقارئ التحكم في القدرة اللغوية المشتركة، وليس شرطا أن تكون هذه اللغة، تمثل استخداما خاصا. وهذا أمر واضح، فاللغة البشرية، لا يمكن لها أن تكتمل من لدن فرد واحد في المجتمع، إنما تسهم المؤسسة الاجتماعية بأكملها، في تكملة النظام اللغوي، وجعله نظاما متداولا، على سبيل الإلزام.

من الممكن طرح إمكانية تجنب الفرد الواحد في المجتمع، الخصائص المميزة لكلام ما لأبناء المجتمع، من خلال حصر البحث التزامني للغة، التي هي عامل مشترك بين جميع أبناء ذلك المجتمع. في الحقيقة هذا هو النظام الوحيد والمعروف، والمحدد للتقاليد والأعراف اللغوية لأبناء المجتمع الواحد. وهو النظام المشترك الذي يتجاوز نقاشه تفسير المسائل الخاصة.

ويمكن ملاحظة أن الوصف الزمني "التعاقبي"(الدياكروني)، الذي يهتم برصد التحولات التاريخية للغة، لا يمكن أن يحقق نتائج إلا من خلال تحديد النماذج المتعلقة "للشفرة الواحدة" أو العرف الواحد. كما لا يمكن الاعتقاد أن هذه النماذج، يمكن أن تمثل منظومة لغوية بأكملها، لأنها تفسد صراحة الأساليب النظامية لتلك المنظومة. لذلك يلاحظ أن الدراسات البنيوية ذات الصرامة المنهجية، تتبنى رؤية تزامنية في معالجة الموضوع، وتحدد اهتماماتها في دراسة ووصف أنظمة الأعراف المعاصرة على وجه التقريب.