الجمهوريـــــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة

وزارة التعليم العالي والبحــث العلمـــي

جامعـــــــة حَمَّه لخضر بالوادي

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس "نظرية القراءة"

ثالثة ليسانس دراسات نقدية

إعداد الدكتور: صلاح ياسين

الموسم الجامعي:

1440هـ / 1441هـ 2019م / 2020م

تمهيد:

ذكرنا في السداسي أن البنوية لم تفلح في القبض على المعنى النهائي للنص، وقد كانت نقطة الضعف في المشروع البنيوي أنه أراد انطلاقا من مشروع طموح لتحقيق علمية الدراسة الأدبية أن يُقَنِّن للنقد ويضع له الضوابط والأحكام الموضوعية وكلما حاول البنويون ذلك اصطدموا بجملة من الحواجز من قبيل الذات والعاطفة والمشاعر والأسلوب وغيرها، وأيقن البنيويون أنه لا سبيل إلى تحقيق العلمية مع النصوص الأدبية خصوصا إذا علمنا أن هذه العلمية فشلت حتى مع تفسير الظواهر الطبيعية خصوصا بعدما أعلن العالم الألماني ألبرت أنشتين نهاية اليقين، وبعدما دفعت البشرية ثمار الحداثة والعقلانية باندلاع الحربين العالميتين اللتين تعدان نتيجة من نتائج الفكر الكارثي المتمركز حول نفسه والمتعصب تجاه الآخر، كل هذه الأحداث كانت سببا في العزوف عن البنوية والتحول إلى ما بعدها، إلى البديل المضاد، وكما تزامنت البنوية مع الحداثة تزامنت ما بعد البنوية مع ما بعد الحداثة سواء من الناحية الزمانية التي تُحَدَّدُ بمنتصف الستينيات تقريبا أو من ناحية النقاط المشتركة بينهما كالثورة على المراكز والشك في الثوابت ودحض الحقائق واليقينيات في مقابل الاحتفاء بالمهمش والمغاير والمختلف، وعلى العموم كانت ما البنوية ثورة حقيقية على البنوية وثوابتها المزعومة؛ وإذا كانت البنوية قد اهتمت بالطرف الثاني في العملية التواصلية وهو النص فإن ما يميز ما بعد البنوية هو تركيزها على الطرف الأخير وهو القارئ الذي أصبح محور اهتمام العديد من المناهج والنظريات وعلى رأسها التفكيكية ونظريات القراءة والتأويل التي ترى أن القارئ ليس مجرد مُتَلَقٍّ سلبي للنص بقدر ما يعتبر مفتاح الدلالة وأساسها، فانفتحت أبواب الدلالة على مصراعيها وأصبح النص مشرذما إلى عدة نصوص/ تناص، وأضحى المعنى في بصيرة الناقد كسراب حتى إذا اقترب منه وظن أنه بإمكانه القبض عليه لم يجده شيئا لتستمر رحلة التيه إلى ما لا نهاية. سنستعرض في هذه المحاضرات فلسفة التحول من البنيوية إلى نظرية القراءة، وأسس هذا التحول، فضلا عن مبادئ نظرية القراءة وأبرز أعلامها.

أولا) المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارئ:

من خلال استعراضنا لصيرورة النقد في السداسي الأول رأينا كيف أن المناهج والنظريات النقدية قد تدرّجت في الاهتمام بأطراف العملية الإبداعية بدءاً بالمؤلف/ الشاعر وذلك في المناهج الخارجية مرورا بالنص في المناهج الداخلية وعلى رأسها البنوية لكنهم أغفلوا الطرف الثالث وهو القارئ، ولعل سيطرة فكرة المؤلف/ الشاعر كانت موروثة منذ القديم حينما شاعت فكرة أن "المعنى في بطن الشاعر؛ والشاعر هنا ليس هو فحسب صاحب النص، ولكنه أيضا صاحب المعنى، إنه يقول ويُفَسِّر بل إنه يُخْفِي ما يخفي في بطنه ونحن كقُرَّاء لا نملك إلا أن نقف صامتين مشدوهين أمام سلطان الشاعر المطلق، أَبُونَا الذي يرى ما لا نرى ويقول ولا نقول، له المعنى وله التفسير، أما نحن فلنا الاستماع ولنا القَبُول، وإذا لم نفهم فليس من شأننا أن نفهم"[1]، وقد استمر الاهتمام بالمؤلف حتى النقد الحديث الذي استعان في فهم شخصية المبدع بالعلوم الطبيعية التي أصبحت تنظر إلى مختلف الظواهر باعتبارها نتائج مرتبطة بطريقة حتمية بالأسباب التي ولدتها ولفظتها، أما في النقد المعاصر فقد انتقل مركز الثقل إلى النص وأنساقه الداخلية بعيدا عن فكرة السبب والنتيجة؛ إذ بإمكان النص أن يَدُلَّ بنفسه من خلال عناصره الداخلية المبنية على الاختلاف والتضاد والتمايز وغيرها، وفي منتصف القرن العشرين تقريبا حدث الانتقال إلى الطرف الأخير في ثالوث العملية الإبداعية وهو القارئ "ذلك أن المعنى أولا وآخرا هو شيء من فعل القارئ يدركه ويلتقطه من داخل نسيج النص وليس داخل بطن الشاعر/ المؤلف"[2].

ولكن كيف حدث هذا التحول الذي أعاد للقارئ سلطته على حساب المؤلف والنص بعدما سيطر الطرفان الأولان فترة طويلة على الساحة الأدبية والنقدية ؟ هذا ما سنكتشفه في المحاضرة الثانية.

ثانيا) الأسس الفلسفية لنظرية القراءة:

1) الفلسفة الظاهراتية أو الفينومينولوجيا Phénoménologie:

هي اتجاه فلسفي يربط المعنى الأدبي بالكينونة/ الوجود ويسعى إلى منح الذات المتلقية دورا مركزيا في تحديد هذا المعنى "فليس ثمة موضوع من دون ذات ولا ذات من دون موضوع"[3] وقد تَزَعَّمَ هذا الاتجاه الفيلسوف الألماني إدموند هوسيرل Edmund Husserl وتبلور على يد أبرز تلاميذه كروبرت إنجاردن Robert Ingarden ومارتن

[1] عبد الله محمد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف.

[2] المرجع نفسه.

[3] نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة ثائر ذيب.

هايدجر Martin Heidegger وجورج غادامير George Gadamer، وقد أراد هوسيرل -بما أنه عالم رياضيات- أن ينقل مبادئ العلوم الطبيعية إلى الفلسفة، فقام باستبعاد الميتافيزيقا/ ما وراء الطبيعة واشتغل فقط بالظواهر الحسية التي يُدركها الوعي، ويرى هوسرل أن الوعي هو أساس الوجود وليس مجرد تَلَقٍّ سلبي لموضوعات العالم الخارجي؛ إن الوعي هو دائما وعي بشيء ما، له على الدوام شيء ما يتوخاه أو هدف يسعى إليه من بين الأشياء[4].

غير أن الظاهراتية لم تنظر إلى الذات بمعزل عن الموضوع كما فعل ديكارت وإنما مزجت بين الذات والموضوع، بين الأنا والآخر وهذا كرد فعل عنيف لكوجيتو* ديكارت الذي فصل بين الذات والموضوع حينما قال "أنا أفكر أنا موجود"، ويتحقق المزج بين الذات والموضوع بحسب هوسرل بفعل القصدية التي تعتبر المسؤولة عن ملءِ الفراغات والبياضات بفهمها وتأويلها، لتصبح مقولى ديكارت عند هوسرل "أنا أفكر في شيء مقصود أنا موجود".

لقد أخذ هوسيرل على ديكارت قولته "أنا أفكر" دون أن يذكر لنا في أي شيء يفكر، لأن الفكر بغير شيء يتعلق به ضرب من الخيال.

2) الهرمينوطيقا (التأويلية) واستراتيجية الفهم:

أ) عند مارتن هيدجر (1889، 1976):

إذا كان هوسرل قد ركز في مشروعه الظاهراتي على الذات **المتعالية الترنسندنتالية Transcendantal** فإن تلميذه **مارتن هيدجر** في كتابه المهم **"الوجود والزمن"** قد عارضه في ذلك ودعا إلى إعادة الاعتبار للوجود بعدما أقصته الذات المتعالية، ويرى هيدجر أن الإنسان مخلوق كباقي المخلوقات قُذِفَ به في هذا العالم ويستخدم هيدجر لوجود الإنسان في العالم مصطلح **الدازاين Dasein** التي تعني **الوجود هناك**، كما ينطلق هايدجر في فلسفته من ضرورة العودة إلى الكينونة الأولى وهي الأصل المصفى والحقيقة المطلقة، لكن مشكلة الدازاين تكمن في أن الإنسان وُجِدَ في عالم تم تثبيت بنيته منذ زمن بعيد، وهو عالم محجوب علينا بفعل العادات والتقاليد، وبما أن الإنسان يختلف عن جميع الكائنات الأخرى بمحاولة فهمه للوجود وانشغاله بفن السؤال، فإنه يُصبح من الضرورة أن يبحث الإنسان عن أصل وجوده والغاية التي وُجد من أجلها، ولا يرى هايدجر سبيلا لفهم الوجود إلا من خلال اللغة؛ فاللغة ليست تمثيلا لعناصر العالم الخارجي بل هي مستقلة وذاتية بمعنى أنها تسبق الأشياء في العالم الخارجي كما أنها تسبق

[4] رامان سلدن، من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية.

* الكوجيتو هو المبدأ الذي انطلق منه ديكارت لإثبات الحقائق بالبرهان وهو عبارة عن قضية منطقية ترجمتها بالعربية (أنا افكر إذا أنا موجود).

أيضا الكينونة ذاتها، ثم إنها وهذا هو الأهم أداة الكينونة للتعبير عن وجودها أو حضورها[5]، وإذا ما كان الوجود الإنساني مشكلا من قِبل الزمن، فهو مصنوع أيضا من اللغة، واللغة عند هايدجر ليست مجرد أداة اتصال أو وسيلة ثانوية للتعبير عن أفكار وإنما هي البعد الحقيقي الذي تتحرك فيه الحياة الإنسانية والذي يأتي بالعالم إلى الوجود أصلا، فلا عالم بالمعنى الإنساني المميز أصلا من دون لغة، ويؤكد هيدجر بدرجة أكبر تلك الصلة بين اللغة والوجود حتى ليصبح الوجود ذاته لغويا؛ "إن الكلمات واللغة ليست لُفَافًا تُعَبَّأُ بها الأشياء لكي يتبادلها أولئك الذين يكتبون أو يتحدثون، إنما في الكلمات واللغة تدخل الأشياء إلى الوجود للمرة الأولى وتَنْوَجِدُ وتكون، هذا هو المعنى الذي ينبغي أن نفهم عليه قول هيدجر المأثور **"اللغة هي بيت الوجود"**[6].

وبالتالي يضفي هايدجر على مقولة هوسرل "أنا أفكر في شيء مقصود أنا موجود" بعدا جديدا هو البعد اللغوي لتصبح المقولة "أنا أتكلم، أفكر، أشعر، أبوح، أنا موجود"

لكن هايدجر لا يقصد باللغة هنا اللغة الإخبارية العملية أو لغة التواصل اليومي فحسب وإنما يركز أكثر على اللغة الفنية؛ فالعمل الفني والشعر على وجه التحديد من منظور هايدجر يعد أنسب وسيط médium يعبر عن الوجود وينقل حقيقته لأنه يحمل من خلال اللغة الملامح نفسها التي للوجود [...] الشعر إذا هو ذلك الموجود الذي حملته اللغة ولفظته قولا وظهورا[7]، "ويرى هايدجر أن الشاعر في كشفه عن الوجود وإنشائه يقف في منطقة البين بين، بين الآلهة والبشر؛ وهنا في منطقة المابين فقط يتقرر للمرة الأولى ما هو الإنسان وأين يقع وجوده، وهذا المابين هو الفضاء الذي يطلق منه الشاعر الأسماء الأوائل، وهو في ذلك لا يُسَمِّي ما هو معروف لكنه في الواقع يؤسس للوجود، ومنه فنحن لا ندرك الوجود ولا تتحقق معرفتنا به إلا من خلال اللغة أو النص"[8].

وإذا كان هذا وضع الشعر فإن الناقد أو القارئ الهرمينوطيقي ينبغي له –بحسب هيدجر– أن يتمتع بخاصية أساسية هي الفهم، ويتحقق الفهم من خلال فن الإنصات بحيث تُترك الأشياء لتُفصح عن حالها، بل إن النص يكشف عن ذاته للمفسر في خبرة وجودية يتكشف الوجود من خلال عملية توتر أو صراع بين الأرض والعالم، أو بين التكشف والتحجب، ومهمة الفهم والتفسير هي كشف المتحجب والمستتر من خلال المتجلي واللَّامتحجب، أي اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل، وهذا يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المفسر مع النص، وعلى هذا النحو

[5] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة.

[6] عادل مصطفى، فهم الفهم (مدخل إلى الهرمينوطيقا).

[7] عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة.

[8] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة.

فإن خبرة المفسر أو الناقد بالنص تتجاوز إطار الذاتية والموضوعية، لتقوم على فكرة العلاقة التبادلية بين الناقد والنص[9].

ومن خلال ما تم طرحه نستخلص أن النص –في تصور هيدجر– لم يعد له "بنية موضوعية تجعله منغلقا على ذاته لا يُفصح عن شيء مغاير لبنيته اللفظية كما هو الحال عند البنويين، وفي نفس الوقت لم يعد النص متجها إلى شيء خارجه على نحو تصبح فيه الكلمات بمثابة إشارات فقدت هويتها في تلك الدلالات الخارجية، فمن خلال الكلمات وفيها يتجلى العالم والوجود، فالكلمات ليست مجرد أدوات اصطلاحية نشير بها إلى موجودات خارجية أو عالم واقعي، بل هي نفسها تسمى الموجودات والأشياء وتنطق الوجود بشكل مستقل عن قائلها أو مفسرها"[10].

لا شك أن نظرة مارتن هايدجر للغة والنص في علاقتها بالتاريخ وموقع الذات المؤولة قد خَلَّصت النظرية النقدية من أوهام المحايثة التي تغنت بها البنوية من قبل، كما أن مشروع هايدجر الطموح نحو الكينونة قد فتح المجال لانفتاح النص/ تناص وتعدد الدلالة وانفتاح القراءة خصوصا وأن هايدجر قد دعا صراحة إلى تدمير روتين التقاليد التي حجبت معرفتنا الحقيقية بالوجود الأصيل.

ب) عند هانز جورج غادامير (1900 / 2002):

لقد انتقلت الإرث الفلسفي التأويلي النقدي لدى هوسرل وهايدجر إلى الفيلسوف التأويلي هانز جورج غادامير الذي طرح في كتابه **الحقيقة والمنهج** العديد من الإشكاليات "أنزلت البلاء بالنظرية النقدية الحديثة؛ ما هو المعنى في نص أدبي؟ ما هو حجم الصلة بين قصد المؤلف وهذا المعنى؟ هل يمكن لنا أن نأمل بفهم أعمال غريبة عنا ثقافيا وتاريخيا؟ هل الفهم الموضوعي ممكن أم أن كل فهم متعلق بوضعيتنا التاريخية الخاصة؟"[11].

إن أهم ما قدمه غادامير في نظريته الهرمينوطيقية هو تحليل الطبيعة التاريخية لعمليات الفهم الأدبي، وقد حاول في كتابه الحقيقة والمنهج التشكيك على وجه في أحقية المنهج لا لدراسة الأدب وتحليله فحسب، بل للوصول إلى الحقيقة المتعلقة بالنص، وبعبارة أخرى فإن حرف العطف في الحقيقة والمنهج لا ينبغي أن يُفهم بمعناه الرابط بل بمعناه الـمُفَرِّق، فغادامير يعارض تماما إسقاط المنهج التجريبي على الهرمينوطيقا على اعتبار أن هناك اختلافا كبيرا بين العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية أو بعبارة أخرى بين الذات والموضوع.

---

[9] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية.

[10] المرجع نفسه.

[11] تيري إيغلتون، في نظرية الأدب.

بعبارة أخرى أراد غادامير إعادة الاعتبار للعلوم الإنسانية على حساب العلوم التقنية والاهتمام بالفهم والتأويل بدل النظام، كما يدعو غادامير إلى استعادة إنسانية الإنسان التي أقصاها العالم التقني المتحجر الخالي من القيم.

وبذلك يطرح غادامير الهرمينوطيقا بوصفها اتجاها مضادا لكل محاولة منهجية، ولعل ما دفع غادامير في التشكيك في جدوى المنهج على بلوغ الحقيقة وخاصة في النص الأدبي هو الأفق باعتباره ركنا جوهريا في عملية الفهم والتفسير؛ فالأفق يصف تمركزنا للعالم ولا ينبغي أن نتصوره على مرتكز ثابت أو مغلق بل الأصح شيء ندخل فيه وهو يتحرك معنا.[12]

وبما أن الأفق يتغير بحسب وعينا التاريخي وتموقعنا فيه يرى غادامير أن معنى العمل الأدبي "لا تستنفده أبدا مقاصد مؤلفه، وكُلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر يُمكن أن تغربل منه معانٍ جديدة ربما لم يتوقعها أبدا مؤلف العمل أو جمهور معاصريه، فكل تأويل مرتبط بوضعية ما، وتشكله وتحدده المعايير النسبية تاريخيا في ثقافة محددة؛ فلا مجال لمعرفة النص الأدبي كما هو"[13]، وبذلك يفتح غادامير أبواب المعنى على علاقات متعددة من الدلالات التي تطرح أسئلة حول النص في محاولة لاستخراج أجوبة عنها من النص نفسه وهذا يعني النظر في شؤون الوجود عينه من منطلق اللغة وتتبع آثار المعنى وأصالته من خلال النص[14].

غير أن دعوة غادامير لانفتاح الدلالة التي ينبغي أن ينبري لها المؤول/ القارئ بحسب موقعه التاريخي والإيديولوجي ليس معناها تغييب الماضي وإبعاده تماما بقدر ما تعني تشييد صرح التواصل والحوار بين الماضي والحاضر، ذلك أن العمل هو أيضا حوار مع تاريخه الخاص، وكل فهم منتج هو دوما فهم من نوع آخر يحقق إمكانية جديدة في النص ويجعله مختلفا، ولا يمكن فهم الحاضر أبدا إلا من خلال الماضي الذي يشكل معه استمرارية حَيَّة، كما أننا نفهم الماضي دوما من وجهة نظرنا الجزئية الخاصة ضمن الحاضر، ويحصل حدث الفهم عندما ينصهر أفق المعاني والافتراضات التاريخية الخاصة بنا مع الأفق الذي يوضع ضمنه العمل ذاته، وفي لحظة كهذه نحن ندخل العالم الغريب للصنيع الفني ولكننا نضمه في الوقت ذاته إلى ميداننا الخاص فنبلغ إلى فهم أكمل لأنفسنا[15].

في الأخير يمكننا أن نستنتج أن كلا من الفلسفة الظاهراتية والتأويلية قد خطت بالنظرية الأدبية نحو الاهتمام بالذات/المؤول /القارئ وهو انتقال له ما يبرره خاصة بعدما فشل العلم التجريبي في تحقيق معرفة يقينية لظواهر العالم.

[12] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته.

[13] تيري إيغلتون، في نظرية الأدب.

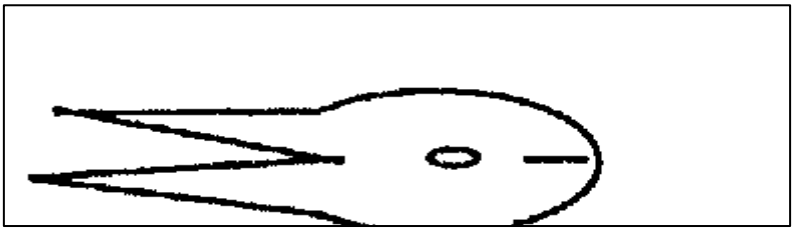
[14] إبراهيم الحيدري، الحداثة وما بعد الحداثة.

[15] تيري إيغلتون، في نظرية الأدب.

ثالثا) نظرية القراءة (مفهومها وأعلامها):

1) مفهومها:

هي نظرية نقدية ظهرت في ألمانيا بجامعة **كونستانس Constance** في نهاية الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن الماضي، تركز على دور القارئ في منح الدلالة للنص، وبما أن القارئ هو المحور الذي ترتكز عليه نظرية القراءة فإن لكل قارئ رؤيته للنص بحسب جنسه (ذكر/ أنثى) وعمره (صغير/ كبير) وثقافته (عالية/ متوسطة/ ضعيفة) وغيرها من المحددات، ونتيجة لذلك سوف يكون للنص الواحد قراءات متعددة ومختلفة، ولعل أبسط مثال يوضح دور القارئ في اختلاف الرؤية للموضوع الواحد مثال **البطة/ الأرنب/ السمكة** المُبَيَّن في الصورة التالية:



فالمُدْرِكُ وحده هو الذي يقوم بتوجيه تشكل الخطوط ليحدد ما إذا كانت **بطة** تنظر صوب اليسار أو **أرنبا** يتطلع نحو اليمين أو **سمكة** تسبح باتجاه اليمين، وقد يبدو الشكل أيضا **مِقَصًّا** صغيرا لأشياء معينة.

ومن المفيد أن نشير أن لنظريات القراءة عدة تسميات بين الاصطلاحيين منها: **جمالية القراءة، جمالية التلقي أو التقبل، نقد استجابة القارئ، نظرية الاستقبال، نظرية التأثير، نظرية التلقي.**

2- أعلامها:

ويعتبر هانز روبرت ياوس Hanz Robert Jauss وفوفغانغ إيزر Wolfgang Izer من المنظرين الأكثر أصالة في مدرسة كونستانس[16]؛ فقد أراد هذان الناقدان تحديد جديد للمقاربة يحصر همه في تعرف الطريقة التي يتم بها تلقي النصوص الأدبية وعلى ظروف هذا التلقي ومستوياته وأنماطه، ليشكلا فيما بعد اتجاهين في نظرية القراءة؛ أحدهما يسمى **بنظرية التأثير والاتصال** ويمثله إيزر الذي يؤكد على دور القارئ والنص معا، أما الثاني فيمثله ياوس، وهو الاتجاه المعروف **بنظرية التلقي والتقبل** الذي يؤكد على دور القارئ في إنتاج المعنى الأدبي.

[16] ينظر: رامان سلدن، في النقد الأدبي من الشكلانية إلى ما بعدها.

أ- إيزر ونظرية التأثير والاتصال:

يرى إيزر أن القراءة نشاط جدلي (ديالكتيكي) بين النص والقارئ، وهي نشاط يعتمد على **التفاعل المتبادل بينهما**، فالنص يحتوي على **مناطق فراغ** يجب على القارئ ملؤها، وليس من الضروري بحسب إيزر أن تتماثل فراغات النص مع تجربة القارئ، لأن التفاعل الحقيقي يتأسس بغياب وضعية مشتركة وإطار مرجعي مشترك بين النص والقارئ.

إن الشيء المفقود في مشاهد النص التي تبدو تافهة ثم الفراغات التي تنبثق من الحوار هو ما يَحُثُّ القارئ على ملء البياضات بواسطة الإسقاطات، حيث يُجْذَبُ القارئ داخل الأحداث ويُلْزَمُ بإضافة ما يُلَمَّحُ إليه فيها من معنى من خلال ما لم يذكر؛ إن المعاني الضمنية وليست التصريحات هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى، ولكن مثلما يتولد الشيء غير المذكور في مخيلة القارئ فإن ما يُذكر يتوسع لكي يأخذ دلالة أكبر مما يكون قد أُفْتُرِضَ سابقا[17].

إن عملية القراء عند إيزر ليست في محصلتها النهائية سوى حوار جدلي مُنْتِج بين تجربة المتلقي الذاتية والتجربة الموضوعية كما يجسدها النص وذلك من خلال وسيط مبتدع هو الشكل الفني الذي يبدو أكثر حيادا وثباتا، إذ لولا هذا الثبات النسبي لما أمكن لعملية الفهم والتلقي أن تكون ممكنة ومتكررة من جيل إلى جيل، برغم اختلاف دلالات هذا الشكل من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر تبعا لتغير أفق المتلقي وتجارب المتلقين[18].

ويميز إيزر بين نوعين من القراء؛ فالقارئ الأول هو **القارئ الفعلي** وهو الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الحقيقية، والثاني هو **القارئ الضمني**، وهذا القارئ الضمني ليس هو القارئ ذا الوجود المادي، ليس الشخص الذي يمسك النص في يده ويقوم بعملية القراءة الفعلية بل هو القارئ الذي ينتجه النص لنفسه، ويمكن "أن تسقط عليه كل قراءات النص الممكنة"، فالنص إذن ينشئ قارئه بمعنى أن خصائص النص ذاته تحدد مسبقا طريقة قراءته والقارئ لا يعيد كتابته حسب ما يريد، بل إن القارئ الفعلي نفسه يخضع في تجربته الجمالية مع النص إلى قيود يفرضها النص نفسه مرة أخرى، وعلى الرغم من أن ذلك القارئ الفعلي، انطلاقا من أفقه الخاص يستخدم ملكاته المعرفية والتخييلية لملء فجوات النص فيقوم بتصور البطل أو البطلة، هذه الشخصية أو تلك، ويضفي عليه ما يريد من مظاهر إلا أنه في ذلك لا يشكل هذه الصورة المرئية من فراغ لأنه في الواقع يستخدم التفاصيل التي يوفرها النص.

[17] فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ترجمة حميد لحميداني والجيلالي الكدية.

[18] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل.

وعلى الرغم من أن إيزر قد فتح المجال أمام للقارئ ليملأ فجوات النص إلا أنه قد وضع بعض الضوابط والقيود لقراءة النص تجنبا لفوضى الدلالة ولا نهائية التفسيرات؛ ولذلك لم يجعل إيزر المعنى مرتكزا على القارئ فقط بل خلُص في النهاية إلى أن مخزون تجربة القارئ ووعيه تتحكم فيها قواعد النص، وكأن للنص قوانين محايثة لا ينبغي تجاوزها أثناء القراءة؛ وكل قراءة لا بد أن تكون محكومة بما يتضمنه النص نفسه من تأويلات، وهو ما سينتفض عليه –كما سنرى في المبحث القادم– التفكيكيون الذين يرون أن للقارئ الحرية التامة في العبث مع النص ليس من أجل الحصول على معنى بل من أجل اللعب وإبراز الدلالات الخفية التي تشبع فضول المتلقي.

ب– هانس روبرت ياوس (1921، 1997):

يرى ياوس أن جوهر العمل الأدبي لا يمكن بيانه عن طريق فحص عملية إنتاجه أو من خلال مجرد وصفه بل ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدل بين الإنتاج والتلقي، **فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال** لا من خلال الذات المنتجة بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور. كما انتقد ياوس كلا من الماركسية والشكلانية، حيث رأى أن الأولى ممارسة أدبية أصبحت غير صالحة وتجاوزها الدهر منتمية إلى نموذج يجمع بصفة أساسية بين التاريخية والوضعية، بينما يرى أن وجه النقص في الشكلانية يتمثل في الميل إلى جماليات الفن للفن، وبناءً عليه سعى ياوس إلى المزاوجة بين هذين الاتجاهين عن طريق تلبية المطلب الماركسي بوضعه للأدب في سياق تاريخي، كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلال الذات المدركة في مركز اهتماماته، وعلى هذا النحو اتَّحَدَ التاريخ وعلم الجمال.

إن دعوة ياوس إلى الحوار مع الماضي قد نتج عنه مفهوم يعتبر لُبَّ نظرية التلقي وهو **أفق التوقعات** الذي يحتل دورا مركزيا في نظرية التلقي عند ياوس؛ فهو يشير هذا المصطلح إلى «**منظومة من المعايير والمرجعيات لجمهور القرَّاء، في لحظة معينة، يتمّ انطلاقاً منها قراءة عمل وتقويمه جمالياً، ويمتلك هذا العمل أيضاً أفقه للتوقع**».

وعلى هذا الوجه يكون الأفق عبارة عن مجموعة من خبرات وكفاءة يختزنها القارئ الفعلي حين يتناول نصاً من النّصوص، لكنّه ليس أي قارئ، القارئ الذي يفترضه هذا المفهوم هو قارئ كُفء ، ذو حظ كبير من المعرفة المكتسبة من طول فحصه ومعالجته للنصوص قراءة وتحليلاً؛ إذ القارئ الكفء وحده من يستطيع أن يرصد بحساسية عالية أي تحريف أو تشويش يحدثه النّص المقروء في بنية الأفق العامة.

وبهذا الشكل فإنّ إعادة تأسيس تاريخ الأدب Histoire de la littérature، أو تاريخ التواصل الأدبي تتم بناء على تتبع مسار الأفق من إقامته حتى كسره وتحطيمه أو تعديله وتصحيحه؛ إذ إنّ معرفة استجابة جمهور معين

لنّص محدد لا تتحقق إلا بمعرفة الأفق الذي استأنس به ذاك الجمهور حين كان يقرأ النّص، مما يؤكد أنّ العلاقة بين النّص والقارئ علاقة جماليّة وتاريخيّة معاً. وبهذه الطريقة أمكن لياوس أن يوظّف مفهوم أفق الانتظار بوصفه أداة لإعادة تركيب تاريخ تلقيّ الأعمال الأدبيّة.

ويرى ياوس أن الأفق الأصلي من التوقعات يخبرنا عن الكيفية التي تم بها تقييم العمل وتفسيره عند ظهوره فحسب، ولكن دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمل على نحو لا نهائي، فالعمل الأدبي لا يعرض وجها واحدا لكل قارئ في كل فترة تاريخية بل يتغير بتغير ثقافة القارئ وموقعه التاريخي وهو ما سينجر عنه تعدد القراءات وتباين المعاني؛ فقصيدة هاملت Hamlet لشكسبير Shakespeare مثلا قد لقيت منذ فترة كتابتها إلى اليوم عشرات التأويلات المختلفة؛ فمنهم من يرى أنها عمل فني أنتجه عقل من أعظم العقول التي عرفها العالم، ومنهم من يراها تمثيل لأزمة الشعب اليهودي المتمثل في شخصية هملت، ومنهم من يراها فلسفة رمزية للتاريخ وروح البحث عن الحقيقة، كما أن هناك من يفسرها تفسيرا نفسيا ويرى أنها تجسد عقدة أوديب، فكل هذه الدلالات تعود إلى خلفية الناقد وعُدّتِه المعرفية.

بيد أن المنزلق الخطير الذي سيترتب على سوء توظيف أفق الانتظار، هو أن يعامل هذا المفهوم كما لو كان مقياسا تقويمياً لجمالية الأدب، حيث يمكن باستخدام هذا المفهوم قياس مدى جمالية نص من النّصوص، أو ما عرف عند ياوس بـ «**المسافة الجمالية**» «**La distance Esthétique**»، أي «المسافة الواقعة بين انتظارات القارئ عن العمل... وبين قدرة العمل الفعلية على الوفاء لتلك الانتظارات». وعلى هذا الأساس ستكون جمالية العمل مرهونة بمدى كسر العمل لأفق انتظارات وتوقعات القارئ، أي بمدى خرقه وخيانته لهذا الأفق.

إن فكرة اختلاف تلقي النص الواحد باختلاف السياقات قد أشار إليها غادامير في كتاب الحقيقة والمنهج وذلك عندما طالب الفهم التاريخي برؤية الماضي في ضوئه هو وليس في ضوء معاييرنا وأهوائنا، فمهمة الفهم التاريخي تعني أيضا تكوين أفق تاريخي ملائم حتى يمكن النظر إلى ما نحاول فهمه في أبعاده الحقيقية، وإذا فشلنا في الانتقال إلى الأفق التاريخي الذي يتحدث منه النص التراثي فسوف نخطئ فهم أهمية ما يجب على النص أن يقوله يجب أن نضع أنفسنا في الموقف الآخر حتى نفهمه[19].

ولعل فهم النصوص بالاستناد إلى سياقاتها سوف يحل العديد من الإشكاليات المتعلقة بالماضي؛ فنحن اليوم نستنكر العديد من الممارسات عند أسلافنا لأننا نحاكمها بأفقنا المعاصر، غير أننا لو تناولناها من خلال أفقهم الخاص

[19] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة.

وسياقاتهم التاريخية لبدت لنا غاية في الانسجام والأقلمة ، وكمثال على ذلك ما يطلقه العديد النقاد المعاصرين من أحكام نقدية/ بلاغية على الصورة الشعرية القديمة من قبيل الابتذال/ السذاجة/ البساطة/ السطحية/ الجمود، وأنه ليس فيها سوى الجمال الشكلي الذي يظهر للعيان، وإذا كانت هذه هي الخصائص موجودة فعلا في الصورة الشعرية القديمة فإنه لا ينبغي علينا النظر إليها بعين الاستنكار والاستهجان لمجرد أنها محاكاة شبه حرفية للواقع أو أنها خالية من الرمزية، لأن قياس بلاغة الصورة القديمة بأفق معاصر خطأ صُرَاح، والصواب أن نُقِرَّ بأن الصورة القديمة كانت تحمل الخصائص التي ذكرناها من دون أن يعني ذلك أي منقصة للشعراء الذين أبدعوها، فالواقع الذي ارتبطت فيه الصورة بعمود الشعر كان طبيعيا بسيطا خال من التعقيدات التي نعيشها اليوم، كما أن اللغة التي عَبَّر بها الإنسان الأول عن هذا الواقع مازالت عذراء لم تستنفد معانيها ولم يحدث لها الروتين الذي دفع الأدباء اليوم للتغريب؛ كان الإنسان البدائي مولعا بالطبيعة التي احتضنته كالأم الحنون، وازداد ولوعا بمحاكاتها عن طريق اللغة، فوصف الشعراء للواقع بحرفيته –التي نراها اليوم ساذجة– يعتبر في العصور الأولى عمل عظيم، ولم يكن للشاعر أن يتلاعب بالكلمات كما الحال اليوم لأنه كان يدرك أن هناك "نظاما موجودا في الكون، وهو صُنُوُّ النظام الموجود في عالم الكلمات، ولا يستطيع اللغوي أو الناقد إذن أن يفهم شيئا من قبيل تصعيد الحسي أو تكثيف العقلي، ذلك أن مثل هذا التصعيد أو التكثيف يعني وجودا في حالة عبث.

لقد كان يسود العالم في زمن المحاكاة نظام معين لا يتخطاه أحد، هو نظام محكم وكل امرئ يعيش فيه سعيدا إذا شاء، كذلك الحال في اللغة، كل معنى هو نظام محكم مغلق، إذا تصورت تداخلا أو شغبا بين معاني الكلمات فإن ذلك يعني أن هناك شغبا أو جدلا بين مهايا الكائنات ومكانها، أن هناك تغيرا مستمرا، وهذا لا يجوز على الإطلاق"[20].

لكن غادامير بدعوته إلى دراسة التراث بأفق الماضي لا بالأفق المعاصر لا يدعو إلى غلق الدلالة بقدر ما يحث القارئ المعاصر على ضرورة الوعي بالأفق الأصلي الذي أنتج النص؛ والأفق المغلق الذي يفترض أن يُغْلِقَ على ثقافة ما يعتبر خرافة لأن الحركة التاريخية للحياة الإنسانية تقوم على حقيقة أنها لا ترتبط أبدا بموقف واحد معين، ومن ثمة لا يمكن أن يكون لها أفق واحد مغلق إن الأفق شيء ندخله ويتحرك معنا والآفاق تتغير عند الشخص المتحرك، وبالتالي لا توجد قراءة صحيحة أو نهائية ما دام الأفق متغيرا وغير مغلق تماما كالثقافة التي تنتجه، فالتاريخ والثقافة

[20] مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي.

والسياق والأفق كلها في حالة حركة، وفي نفس الوقت فإن معنى النص وهو لا نهائي مفتوح يرتبط بالزمن والتاريخ ولا يمكن وصفه بالثبات، لأن تفسير النص وتحديد المعنى يقررهما أفق المتلقي القارئ للنص[21].

ج- رولان بارت (1915، 1930):

يعتبر رولان بارت من أوائل النقاد الذين أشاروا إلى دور القارئ في إنتاجية النص، ويتضح ذلك من خلال إعلانه عام 1968 **موت المؤلف في مقابل ميلاد القارئ**، وعندما يبتعد المؤلف ويحتجب فإن الزعم بالتنقيب عن أسرار النص يغدو أمرا غير ذي جدوى، ذلك أن نسبة النص إلى مؤلف معناه إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا؛ إنها إغلاق الكتابة، وهذا يلائم النقد الخارجي الذي يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف أو حوامله (المجتمع، التاريخ، النفس..) من وراء العمل الأدبي، بالعثور على المؤلف يكون النص قد وجد تفسيره والناقد ضالته، فلا غرابة إذن أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد، الذي أصبح مثله مثل المؤلف موضع خلخلة؛ فالنص المكتوب في نظر بارت ليس تعبيرا عن مشاعر صاحبه، كما أنه ليس سِرًّا يحتاج إلى تنقيب، بل هو بنية تحتاج إلى الفرز والتوضيح، وهذه البنية يمكنها أن ترصد وتتابع خيوطها في جميع لغاتها ومستوياتها، ولكن ليس فيها عمق ينبغي التنقيب فيه.

إن الكتابة تحرر المعنى وتطلقه إلى ما لا نهاية، وبهذا لم يعد النقد ينظر إلى النص كما لو ينطوي على معنى أحادي، أو سِرٍّ من الأسرار، ذلك أن الامتناع عن حصر المعنى وإيقافه معناه في النهاية رفض لِلَّاهوت ودعائمه من عقل وعلم وقانون، وبذلك يكون بارت قد دفن المؤلف[22].

"إن موقف بارت من المؤلف لا ينفصل عن موقفه من الذات التي يعتبرها وَهْمًا سواء كنا نقصد بذلك ذات الشخصية في النص الروائي أو ذات الكاتب أو ذات الناقد بل حتى ذات القارئ. الذات داخل النص أو ذات المؤلف إذن ليست الذات الكانطية أو الظاهراتية، وليست الذات الرومانسية التي تعطي الحرية في التعبير عن نفسها، ولكنها الذات التي تحددها قدرتها على تفكيك النص وخاصة أنساقه اللغوية"[23].

إن النص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هي المؤلف وإنما هي القارئ؛ القارئ

[21] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة.

[22] رولان بارت، درس السيميولوجيا.

[23] عبد العزيز، حمودة، المرايا المحدبة.

هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف، وليست وحدة النص في منبعه وأصله وإنما في مقصده واتجاهاته، بيد أن هذه الاتجاه لم يعد من الممكن أن يكون شخصيا؛ فالقارئ إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية؛ إنه ليس إلا ذلك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل نفس المجال، لذلك يبدو من السخف ما نسمع عنه من إدانة للكتابة الجديدة باسم النزعة الإنسانية التي تزعم بنوع من النفاق أن تناصر حقوق القارئ الذي لم يحظ قط باهتمام النقد الكلاسيكي الذي لا يعترف بوجود إنسان في الأدب إلا ذلك الذي يكتب، ونحن لم نجد اليوم ضحايا لهذا النوع من قلب المعاني الذي تعيب فيه بعض الأوساط ما لا تقدره حق قدره، فتخنقه وتقضي عليه، لقد أصبحنا نعلم أن النص لا يمكن أن ينفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف[24].

إذا كانت الفلسفة الظاهراتية والهرمينوطيقا قد نحت بالنظرية الأدبية نحو الذات /المؤول /القارئ فإن نظريات القراءة والتلقي قد جعلت هذا القارئ الفارس الوحيد الذي بيده مفاتيح الدلالة؛ ف "الذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له، وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع لأن النص لم يكتب إلا من أجله"[25].

[24] رولان بارت، درس السيميولوجيا.

[25] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال.