المحور الثالث : نظريات القراءة :

1 - الأصول والمؤثرات :

إنّ نظرية القراءة أو التلقي شأنها شأن غيرها من النظريات الأدبية قائمة على جذور وأصول سابقة عليها، فليس من الصعب العثور على أفكار وإرهاصات مختلفة تشي بمفاهيم قد تتلاقى مع نظرية التلقي أو غيرها من النظريات، بل نستطيع ببساطة أن نردّ بعض الأفكار التي طرحتها نظريات القراءة و جماليات التلقي إلى أرسطو في كتابه (فنّ الشعر)، ألم يشتمل كتابه على فكرة التطهير CATHARSIS بوصفها ركيزة من ركائز التجربة الجمالية؟

يمكننا أن نعدّ التطهير أقدم تصوير لنظرية جمالية تقوم على استجابة الجمهور المتلقي، وبالبساطة نفسها نستطيع أن نجد في تعريف البلاغة في التراث العربي، بأنّها مطابقة الكلام لمقتضى الحال - اهتمامًا بدور المتلقي في صنع الخطاب أو فيما يُسمى بنظرية التمكين عند العرب، كما جاء عند أبي بكر الباقلاني في إعجاز القرآن.

وربّما يرجع الباحثون جذور التلقي إلى أفكار تردّدت في النقد الأنجليزي وكذا الفرنسي، عند أمثال إيدجار آلان بو الذي اهتم بالقارئ في إطار عنايته بالأثر الفني الذي يزمع إحداثه فيه، وقد صرّح بأنّه يفكّر أوّل ما يفكّر، في نوع الأثر الذي يقصد إحداثه في القارئ، ثم يفكّر بعد ذلك في الوسائل التعبيرية التي تلائمه مثل البنية والصياغة وغيرها من البناء، وقد كان لتصريح آلان بو أثره الكبير في النقد، خلافًا لما عند المفاهيم الرومانسية التي توغّلت بالكتابة الأدبية بعيدًا في عتمة التعبيرية، وكشف عمّا يبذله الكاتب من جهد وما يصادفه من صعوبات وبلاغيه من عنت. فهل يعدّ إدجار آلان بو أحد المبشرين بنظريات التلقي؟ هل يمكن أن نعتبر شاعرا مثل بول فاليري VALERY واحدًا ممّن أسهموا في نظريات القراءة لمجرّد قوله: «لا أشعاري المعنى الذي تحمل عليه»؟

والواضح أنّه خلال السنوات التي أعقبت ظهور نظرية التلقي: «سعت طائفة مختلفة من البحوث إلى التدليل على اعتمادها (أي نظرية التلقي) على خطى متقادم (روبرت هولب: نظرية التلقي ص 16)، وثمّة فارق مميّز بين الإرهاصات المختلفة وبين

التأثير الفعلي : «و فإنّ إثبات التأثير أمر أكثر تعقيدا بعض الشيء، بما في ذلك المبادئ التي طوّرتها نظرية التلقي نفسها». (ولف ص 66).

وبناءً على هذا فإنّ الجذور الحقيقية للتلقي، إعتمادا على مفهوم ولف، هذا أنّها تلك النظريات أو الإتجاهات التي ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينيات، والتي حدّدت المناخ الفني الذي إستطاعت فيه نظرية التلقي أن تزدهر، ويمكن حصر هذه الجذور في مؤثرات خمسة هي : 1- الشكلانية الروسية 2- بنيوية براغ - 3- ظواهرية رومان إنجاردن 4- هيرمينوطيقا غادمير 5- سوسيولوجيا الأدب.

كما أنّ التركيز على دور القارئ في تأويله وتلقيه للنصّ قد شغل مدرسة النقد الجديد بشكل أو بآخر، ويكفي أن نشير إلى الناقد الشهير "ريتشاردز" في كتابيه : كيف نقرأ الصفحة HOW TO Read a page 1942، والنقد التطبيقي Practical Criticism 1935، لقد حتّم في كتابه الأوّل إعتقاده بإستحالة الوصول إلى قراءة نهائية تغلق النصّ، بحيث تصبح أيّة قراءة أخرى غير صحيحة، فلقد كتب يقول في ذلك : «و كلّ القراءات لابدّ التخلّي عنها عن تسيئ، وإلاّ فلن نصل إلى معنى». (كيف نقرأ الصفحة ص 93). ولقد حتّم "ريتشاردز" في كتابه الثاني (النقد التطبيقي) ما يمكن أن يكون تربيا جدّ امتا يقوم به ما نسميه النقد القائم على إستجابة القارئ، فقد إعتمد ريتشاردز على تجربة معملية بين مجموعة من طلابه حيث قام بتوزيع عدد من القصائد عليهم، وقد نزع منها أسماء مؤلّفيها، طالبا منهم التعبير عن إستجاباتهم الحرّة لتلك القصائد، فكانت النتيجة عددا من الإستجابات المتباينة بله حتّى المتناقضة، ممّا جعل ريتشاردز يعتبر أنّ تأثيرا من هذه القراءات خاطئة، في حين أنّ واحدة منها صحيحة، إلاّ أنّه حدّد به مشكلة في تحديد ماهية القراءة الصحيحة، إذ أدرك الدور الذي يمثله السياق الذي ترد في إطاره قراءة نصّ لدى القارئ، لذلك جاء تعليقه على رفض بعض القراءات تعليقا يصدر عن وعيه بأنّ قراءة القارئ للنصّ تحدّدها إستراتيجيات قراءاته السابقة، ممّا ينتج لدى كلّ قارئ قراءة خاصة ومتميّزة.

إنّنا حين نريد أن نلتمس أثر مدرسة النقد الجديد على نظرية التلقي لدى الجيل

التالي لـ: ريتشاردز وإليوت، فسوف نلاحظ التأكيد على أهمية دور القارئ عند كلٍّ من كنيث بروكس، ونورثروب فراي، حيث ينصّ الأوّل بشكل صريح على ذلك في قوله: «لا يستطيع إنسان في تأمل سواه العقلية أن يتجاهل دور القارئ»، ولكنّه يشترط لذلك عدم المبالغة حتى لا ننحدر دراسة الأدب إلى نوع من دراسة سيكولوجية القارئ»، وقد تنبأ فراي في أواخر الخمسينات بما يمكن أن نبدأ أصداءً منه في كلٍّ من التفكيكية ونظرية التلقي، حينما تحدّث عن تعدّد المعنى أو لانهائيته. كذلك فإنّ من الأصول النقدية للقراءة اجتهادات نقاد مدرسة (جنيف) من أمثال جورج بوليه، جان بيير ريشارد، وهلبلس ميلر، وكان هؤلاء النقاد يقرأون النصّ الأدبي بوصفه تجسيدا لشكليا أو لاوعي الكاتب، ولقد كان للناقد الأمريكي "واين بوث" دوره الفعّال في نظريات التلقي، فهو أحد المصادر الأساسية التي أخذ منها "أيزر" مفهوم القارئ الضمني، وكان بوث قد طرح مفهوم المؤلف الضمني في النقد الأدبي عام 1961. لقد كان بوث يُعنى بتحليل البنيات السردية ذات الصلة بالقارئ، ولذا فقد انطوت تحليلاته على عناية بتشخيص وتعيين تلك الصلة، فأفرز كمله هذا مجموعة من المفاهيم ذات العلاقة بالقارئ ضمنيا، فقد طرح مفهوم المسافة الجمالية Aesthetic Distance ومصطلح وجهة النظر Point of View.

كما أنّه من الثابت أن ياوس قد قرأ ريتشاردز، بدليل أنّه حاول أن يتخطى جمود جماليات التلقي المؤسسة على علم النفس عند ريتشاردز، ولهو يستشهد برأيه وليك، متفقا معه في نقده لريتشاردز، فيما يتعلق بقصور هذا الشخص من الدراسة في تخصيص معنى العمل الفني، وقد انتهى بعدها ياوس إلى تأسيس تاريخ جديد أسماه بـ: تاريخ الأدب، الذي يقوم على التجربة الجمالية للقارئ كما يستند إلى جماليات التلقي في كتابه (من أجل جمالية للاستقبال).

ج- جمالية التلقي:

بدءً من الورقة (ص 4).

لقد عرفت نظرية جماليات التلقي جدولاً منذ نشأتها في ألمانيا الغربية، وصدى طيباً لدى الكثير من الدارسين، وإذا كانت هذه النظرية قد ارتبطت بدايتها بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا، فإن أبرز ممثليها وأشهرهم: هانز روبرت ياوس (H. R Jauss).

وولفغانغ أيزر ISER، ومن خلال هذين العلمين الذين عدهما النقاد كبار المنظرين للتلقي، نستطيع أن نرصد تطورات هذه النظرية والكشف عن مكانتها النقدية والتاريخية من بين مدارس واتجاهات النقد الأدبي الحديث:

هانز روبرت ياوس Jauss:

كان ياوس واحداً من الأكاديميين الذين حاولوا إعادة النظر في قوانين الأدب الألماني القديمة، بعد أن كشفت هذه القوانين عن عجزها وتأخرها، بالإضافة إلى وصول النقد الأدبي إلى أزمة حقيقية بشكل لا يمكنه جدول أو استمراره، وكذا بداية الثورة على المنهج البنيوي الوصفي، وقد قدم ياوس العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا، كان ذلك في مقال له بعنوان: "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" سنة 1969.

1- عدم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيراً في النموذج، مما جعل جميع الاتجاهات، على تباينها، تستجيب للتحدي.

2- الموقف العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة، والإحساس بتهالكها.

3- حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.

4- وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن جدوله واستمراره، وكذا الثورة العنيفة ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.

5- جهود واضحة عامة في كتابات كثيرة لنقاد آخرين، بوصفه العنصر المشترك في الثالوث الشهير (المبدع/ العمل/ المتلقي).

كان مقال ياوس (التغير في نموذج الثقافة الأدبية) قد ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة، اعتماداً على فكرتي النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما

من كتابات (توماس مان) في بنية التوراة العلمية .

وياوس في موقفه المعارض لمن ينظر إلى العمل الفني بمنأى عن تاريخانيته، يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تراجيدي للوقائع والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، بل إن حقيقة الأدب تتجلى من منه التفوق الذي تتقمصه تفجرات نوعية وما حاد من القطيعة، ومنطلقات جديدة، وقد استند على ذلك النظرة المعادية للتاريخ الأدبي بما أسماه المفهوم الأسطوري للتراث، لذلك نراه يقرر أن النموذج الذي وجهه البحث الأدبي ذات يوم، ما يلبث أن ينبذ عند ما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المقدمة، إن النماذج المتعاقبة ستثبت أنها غير قادرة على الوفاء بوظيفة شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن، وبناءً على ذلك فإن ياوس يقوم بإيجاز المطالب التي ينبغي الوفاء بها منهجيا، في إطار نموذجه الجديد، وهي :

1 - إنعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقي التاريخي، فنشأ نشأت الصلة بين الفن والتاريخ، والواقع الاجتماعي.

2 - الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية.

3 - إقتراح جماليات للتأثير (الفاعلية) وكذا إختبار بلاغة جديدة، تستطيع أن تحسن شرح أدب الطبقة العليا بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الإتصال الجماهيري.

وإذا كان ياوس على النقيض من رواد نظرية التلقي الذين كانت همومهم فلسفية إلى حد بعيد، فإننا نلاحظ إهتمام ياوس بمسائل التلقي يرجع إلى إشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وقد كشف عن هذا المنحى من خلال مقاله (تاريخ الأدب، تحد لنظرية الأدب) المنشور في كتابه (من أجل جمالية الإستقبال ص 21-80).

لقد بدأ ياوس يركز على السمة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب، حيث يقول :

« إن تاريخ الأدب في عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطا، .... لقد تم التنكر إلى هذا النزع القيم من الدراسات في المائة والخمسين سنة الأخيرة بطريقة خاطئة تدل على الإنحدار الدراسي، بل لقد إختفى التاريخ الأدبي تماما من المقرر الدراسي

في الجامعة >>. (منأجل جمالية للإستقبال ص 3). لقد كان إلتفات ياوس وهدفه الأساسي هو العمل على إعادة التاريخ إلى مركز الدراسات الأدبية، وذلك حسبه ينبني على أمرين :

الأول : أن الأساس المنطقي للإشتغال المتعلق بالأدب مفتقد، فخاصة حين يؤخذ في الحسبان توقف أفاق التغير القديمة .

الثاني : المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي وإهتمامات الحاضر .

ويحاول ياوس النظر إلى قضية التاريخ الأدبي في إطار منطلقين متعارضين هما الماركسية ممثلة للتاريخ، والشكلانية ممثلة لعلم الجمال. يقول ياوس : << إنني أرى أن الحافز لدراسة التاريخ يأتي من خلال خلق النزاع الناشئ في تاريخ الأدب بين الأسلوب الماركسي والأسلوب الشكلي >>. (منأجل جمالية للإستقبال ص 18) .

وقد إنتقد ياوس كلا من الماركسية والشكلانية، حيث رأى أن الأولى ممارسة أدبية قد أخذ عليها الدهر، وهي منتمية إلى نموذج يجمع بصفة أساسية بين التاريخانية التاريخية الظوهرية والوضعية، بينما يميل الإتجاه الثاني (الشكلاني) إلى علم الأدب الذي يقوم على إستبعاد كل سياقات القراءة والتأويل والتطور. إن الإتجاه الماركسي يعامل القارئ مثل المؤلف، حيث يساءل عن موقفه الإجتماعي، أو يبحث عنه في التقسيم الطبقي للمجتمع، أما الشكلانية فإنها تعتبر وجود القارئ ضروريا بوصفه موضوعا ملاحظا فوقها، توجهه مؤشرات النص، وما عليه إلا أن يكشف عن التقنية المستخدمة في العمل .

ومن هنا، إذا نظرنا إلى الأدب بوصفه حوارا بين العمل والقارئ. فإن التناقض بين منظوري العمل : الجمالي والتاريخي قد يرجع بينهما نوع من التصالح. وبالتالي فإن : << الخيط الذي يصل الماضي السحيق بخبرة الحاضر الأدبية، تلك التي بمقدور التاريخ خطها، ليس في علاقة متبادلة مغلقة، فالعلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية، وهذه الدلالة الجمالية تفترض أولا ما تفترضه على أنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ تجربة العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل، أما الدلالة التاريخية فتجد ولما لو كانت مفهومة ومدركة، حيث تصبح حاسما مشتركا للقارئ الأول، ويمكن أن تكون لهذه الدلالة كمعيار فلاقا مستمرا وثريا في سلسلة من حالات القبول المتتالية >> (روبرت هولب ص ص 19. 20).

3 - جمالية التأثير وجمالية التواصل :

في الوقت الذي إعتمد فيه "ياوس" في بادئ الأمر على علم التأويل (الهيرمينوطيقا) وكان خاضعا بصفة خاصة لتأثير هانز جورج غادمير، كانت الظواهرية (الفينومينولوجيا) هي المؤثر الأكبر في "أيزر" ISER، وقد كان مُهتمّا بصفة خاصة في هذا الصدد بعمل رومان إنجاردن، الذي تبنّى منه "أيزر" عددا من المفاهيم الأساسية.

وقد إهتم "أيزر" بصفة مبدئية بالنصّ المفرد، وبكيفية إرتباط القارئ به، ومع أنّه لا يستبعد العوامل الإجتماعية والتاريخية فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصّية الأكثر تفصيلا، أو منه بحثا فيها. فإذا عنّ للمرء أن يرى في "ياوس" باحثا في علم التلقي الأكبر، فإنّ "أيزر" يبدو مشتغلا بعالم التأثير الأصغر.

1 - إنتاج المعنى :

الواقع أنّ معظم الأفكار الرئيسة والأمثلة التي إشتملت عليها مقالة "أيزر" (بنية الجاذبية) قد أُدمجت في كتاب فعل القراءة L'Acte de l'Edure، ومن ثمّ يمكن في يسر مناقشة إسهام "أيزر" في نظرية الأدب بوصفه تطوّرا مترابطا ومنطقيا ومستمرا، أي توسّعا في أعماله المبكرة أكثر منه تصحيحا لها. مقارنة بياوس - ولهذا السبب فإنّ النظر في كتابه النظري الكبير يتيح لنا أفضل منبع لإستكشاف إسهامه في نظرية التلقي.

لقد كان من أثار إهتمام "أيزر" منذ البداية، هو السؤال عن كيفية أن يكون للنصّ معنى Un sens لدى القارئ، وفي أيّ الظروف؟ وقد أراد "أيزر" - على خلاف التفسير التقليدي الذي يقول أن يوضّح المعنى الخفيّ في النصّ - أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النصّ والقارئ، أي بوصفه (أثرا يمكن ممارسته) وليس (موضوعا يمكن تحديده) (ص 10 من فعل القراءة)، ومن هنا أمدّه مفهوم العمل الأدبي الفنّي عند إنجاردن بإطار للعمل مفيد في مباحثه. ذلك أنّه إذا كان الموضوع الجمالي لا يتشكّل إلاّ من خلال فعل التعرّف من جانب القارئ، فإنّ التركيز عندئذ ينتقل من النصّ بوصفه موضوعا إلى فعل القراءة

بوصفه نشاطا عمليا .

إنّ العمل الأدبي ليس زمنا تماما ، وليس ذاتية القارئ تماما ، ولكنه يشملهما منه معين ، وترتيبا على هذا يرسم "أيزر" الحدود بين ثلاثة ميادين للاستكشاف : أما الميدان الأوّل فيدرس العمل الفنّي بما هو موجود بالقوّة للسماح بإنتاج المعنى واستغلاله ، و"أيزر" ينظر إلى النصّ منذ إيجاده على أنّه هيكل خطي أو جوانب تخطيطية ، لابدّ أن يقوم القارئ بتحقيقها أو تجسيدها .

وأما الميدان الثاني ففيه يخصص "أيزر" عملية معالجة النصّ في القراءة ، وهنا تتكوّن الصور العقلية التي تتشكّل في أثناء محاولة بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم أهمية قصوى . وأخيرا فإنّه يلتفت إلى بنية الأدب الإبلاغية ، التي يتخصّص الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النصّ والقارئ وتحكمه ، وكان "أيزر" يأمل ، بالنظر في هذه المناطق الثلاث ، في أن يوضّح لا كيف يتمّ إنتاج المعنى فحسب ، بل الآثار التي يحدثها الأدب كذلك في القارئ .

ج - القارئ الضمني :

يصف "أيزر" التفاعل بين النصّ والقارئ فإنّه يقدّم عددًا من المفاهيم المستعارة أو المتبناة من منظرين آخرين ، وربّما كان أكثر هذه المفاهيم إثارة للجدل هو مفهوم "القارئ الضمني" Le lecteur implicite ، وهذا المصطلح الذي يشكّل عنوان كتاب يضمّ مقالات "أيزر" عن فنّ القصّ النثري ، ومن الواضح أنّه نسخه من نصّ (واين بوث) عن المؤلّف الضمني على نحو ما عرضه بتوسّع في كتابه (بلاغة الفنّ القصصي) ، ويعرّف "أيزر" القارئ الضمني في الكتاب الذي يحمل اسمه بأنّه حالة ذهنيّة وعملية إنتاج للمعنى على السواء ، يقول : « إنّ

المصطلح يدمج كلاّ من عملية تشييد النصّ للمعنى المحتمل ، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة » (صدى من المقدمة من القارئ الضمني) .

وبهذا يحاول "أيزر" أن يميّز بين هذا المصطلح والمقولات والتصنيفات المماثلة المختلفة للقرّاء التي ظهرت في السنوات الأخيرة . والشيء الذي يسعى إليه "أيزر"

يتمثل في عرض طريقة لتقرير حضور القارئ دون أن يكون في حاجة إلى أن يعرض القراء حقيقيين أو خياليين، لأنه لأن شتى القراء البعيدين، الذين حُيِّنت شخصياتهم سلفا، مثل (القارئ المتميز) عند ريفاتير، و(القارئ غير الرسمي) عند غرايس، وبعبارة أخرى فإنه يبحث عن (نموذج متعالٍ) يمكن أن يُسمى كذلك (القارئ الظواهري)، وهو ذلك الذي: «يجسد تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره» (القارئ الضمني ص 38). وهو يقول لنا إن حضور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص، بل إنه في أحد المواضع يكتب قائلا، إن مفهومه هو: «بنية نصية تتطلع إلى حضور متلقٍ ما، دون أن تحدده بالضرورة» (ص 34 القارئ الضمني).