مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 10 العدد 2ب، 2013، ص ص 1447- 1466

البعد التاريخي والجمالي في نظرية جمالية التلقي

عائشة زمام*

ملخص

تقوم هذه القراءة على رصد البعد التاريخي والجمالي في نظرية جمالية التلقي. ذلك أن هذه النظرية لم تؤسس مفاهيمها من العدم وإنما حاولت أن تطور وتثوّر مفاهيم نقدية مسبقة وتكييفها مع نظرية شمولية تؤطر لقراءة النص مستوعبة في جوفها ما سبقها من مناهج تمثلا وتعارضا وتطورا. إن قراءة النص في ضوء جمالية التلقي تغذو تفاعلا بين بؤرتين: نص وقارئ لصنع فعل القراءة.

من هنا، تطور مفهوم التاريخ أو بالأحرى تاريخ الفن في ضوئها من مجرد تفسيره لتاريخ المجتمع إلى احتوائه لأبعاد متداخلة تمتد إلى تاريخ إنتاج وتلقي العمل الأدبي، وعلاقته الخاصة بالتاريخ العام، وإلى تاريخ التواصل كوسيط بين الماضي والحاضر داخل الصيرورة التاريخية لقراءة العمل الأدبي، وتمتد أيضا إلى التاريخ الأدبي للمتلقي المتمثل في تجاربه الأدبية السابقة.

أما جماليا، فقد دحضت جمالية التلقي وهم البحث عن الحقيقة داخل النص. فلم يعد القارئ منوطا بالبحث عن المعنى بل ببناء المعنى ووصف ما لا يراه النص ولا يقوله، أي أن الإبانة عن إمكانات الموضوع لم تعد معطى بديهيا يستخلص معناه شرحا بل معطى معقد يعايش معناه وقعا. والمتمعن في هذا الطرح، يلاحظ بوضوح تأثير فريدريك هيغل وفريدريك نيتشه في هذا الموقف، فقد عُدّ الأول من المبادرين إلى دكّ وهم الحقيقة بإعلانه عن مصرع الفن، فيما وصف الثاني الحقيقة بأنها ذلك النوع من الخطأ.

من الوهم الفلسفي أو المنهجي الزعم بصفاء نظرية أدبية وخلودها في الزمن. ذلك أنّ كل نموذج منهجي يربح دوريا يخسر في التاريخ ديمومته. لكنّ هذه الخسارة ليست مطلقة لأنّها تضمر دائما بعض الربح لمبادئ معينة، تستمر كحجج مدعمة أو كتصورات مناقضة سواء مع ما كان أو مع ما سيكون. ومن هنا كان التحوّل في المناهج الأدبية مسارا تاريخيا للرفض والبحث عن

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2013.

* أستاذة جامعية من الجزائر.

اكتشاف جديد أكثر ممّا هو إذعان لما هو مكتشف، وكان النقد الأدبي حقلا خصبا للبحث في الاتجاه المعاكس لمناهجه المهزومة عبر الزمن.

وقد تكون جمالية التلقي بقطبيها"هانس روبرت ياوس"(Hans Robert Yauss) (1921ـ1997)، و"وولفغانغ إيزر" (wolfgang Iser) (1926ـ2007) إحدى محطات هذا المسار في سعيها لوضع نمط من القراءة يحاول الدفاع عن حقوق النص، سواء فيما تعلّق بالمتن ذاته، أو فيما ارتبط بخلفياته الاجتماعية والتاريخية، أو بامتداداته داخل نصوص وقراءات أخرى؛ فهي تتراءى كتنظيم منهجي يستوعب في جوفه ما سبقه من مناهج تمثّلا وتطورا وتعارضا، مثلما يتجلّى في موقف هذه النظرية من تأويلية "هانز جورج غادامر" (Hans Georg Gadamer) (1900ـ2002)، وظاهراتية "ايدموند هوسرل" (Edmund Husserl) (1859-1938)، وإرث الشكلانيين، وكذلك في موقفها من الجمالية السلبية لـ "تيودور أدورنو" (Theodor Adorno) (1903-1969)، وغيرها من التيارات الفلسفية والنقدية بدءا من المدّ الألسني إلى ما وراء النسق. ولعلّ هذا ما جعلها تظهر كنظرية تسعى إلى سدّ الفجوة القائمة بين القارئ كذات حاملة لنصوص مختلفة، وبين النص الذي يجسّد بدوره تجارب أدبية سابقة عنه، أو معاصرة له. وتحاول في الوقت نفسه أن تستثمر خبرات المتلقين للأعمال الأدبية بغرض خلق الوصال بين تجاربهم الخاصة.

ولمّا كانت مسألة النص –في ضوء جمالية التلقي- ترتهن أساسا بفعل القراءة كعملية تواصلية في ذات النص ترتبط بالذات القارئة، فإن الإبانة عن إمكانات الموضوع لم تعد معطى بديهيا يستخلص معناه شرحا، ولكنه معطى معقّد يعايش معناه وقعا[1]. من هنا تنفرد نظرية التلقي في مفهومها الجمالي بمنح أوراق اعتمادها للقارئ والنص ، بدل المؤلّف والعمل الأدبي. ذلك أنها تقوم أساسا على مبدأ التفاعل بين الموضوع والذات. ومن ثمة فإن وجود القارئ لا يتجسد إلا مقترنا بموضوعه، كما أن الموضوع لا يتحقق وجوده إلا في وعي القارئ. وهذا هو العمل الأدبي الذي " لا يختزل إلى نص وإلى ذاتية القارئ"، أو على حد تعبير وولفغانغ إيزر " العمل هو بناء النص داخل وعي القارئ" [2].

كما تنفرد نظرية التلقي أيضا بالجمع بين الأبعاد التاريخية، والجمالية، والتواصلية أثناء إنتاج الموضوع، إذ يتفاعل القارئ به تفاعلا يرتقي بفعل القراءة إلى مرتبة الكتابة –بالمفهوم

1 الوقع الجمالي هو مصطلح بات معتمدا في الدراسات النقدية المنشورة بالمغرب العربي، ويقابله في الدراسات الصادرة بالمشرق العربي مصطلح الأثر الأدبي كترجمة للمصطلح الفرنسي L'effet esthétique

2 (L'œuvre est (ainsi) la constitution du texte dans la conscience du lecteur)
أنظر : Iser Wolfgang, L'Acte de Lecture, traduction de l'allemand par Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga, Editeur Bruxelles, 1985, p 49.

البارتي-[3] بحيث تنتظم فيها حمولة النص، سواء ما تعلق بالمفكر فيه، أو اللّامفكر فيه (المسكوت عنه)، وذلك تحقيقا للتجربة الجمالية. يقول رولان بارت (Roland Barthes) (1915-1980) "أن نقرأ هو فعل تشهّ للأثر الأدبي"[4] (lire, c'est désirer l'œuvre)، وأن نرغب فيه، يعني أنّنا نقرّ مبدئيا بالتواصل معه، وبإقامة علاقة حوارية (من الحوار: Dialogue)، قريبة نسبيا ممّا سمّاه "رومان إنجاردن" (Roman Ingarden) بـ "التحقّق العياني"، وبعيدة كلّيا عن تصوره الخاص بـ "تجسيد العمل الأدبي". ذلك أنّ إنجاردن لا يقرّ بتبادل العلاقة بين النص والقارئ، بل بامتداد علاقة أحادية مغلقة من الموضوع إلى نفسه. في حين أنّه لا جمالية للموضوع في غياب قارئ يحقق نصية النص، ويكشف عن نص النص على حد قول د.عبد السلام المسدي.

لكنّ هذا الكشف لا يقتضي مجرد حوار عفوي بين الذات والموضوع؛ لأنّ فعل القراءة يقف بين قطبين: تشويش النص وغموضه وإزعاجه للتواصل، وبين إصرار القارئ على تحديد اللّامتحدد والتمرّد على التواصل المزعج بفعل النص الذي لا يقول كلّ شيء فـ "ما يقرأه القارئ هو تواصل مضادّ"[5] ، يستحث على سدّ النقص في النص المعطى، وعلى مواجهة مضادّاته وتمنّعاته بفضل التجربة التي تخلق انسجاما بين الموضوع والذات، نظرا لغياب وضعية مشتركة بينهما؛ فكلاهما كائنان "خفيان" تقف بينهما علاقة صامتة أو "لا شيء" على حدّ قول "ر.د لينغ" (R..D.Laing) (1927- 1989). لكنّ هذا "اللّاشيء" هو الذي يملأ فراغ العلاقة ويصالح بين عناد النص المتقشّف في معطياته وبين فضول القارئ لإدراك ما وراء الخطاب المعطى. وفي هذا الصدد يقول "إمبرتو إيكو" (Umberto Eco) (1932/) في أصل كل تواصل ممكن لا توجد أبدا شفرة، لكن غياب كل شفرة".[6]

هكذا إذن، يتحوّل مسار النقد الأدبي، من بؤرة النص، المسيّرة للممارسة النقدية، إلى تفاعل بؤرتين: نص وقارئ لصنع فعل القراءة؛ النص بما هو تنظيم ينتفع بملكات القارئ، والقارئ بما هو "نظام مرجعي" للنص، يتموضع في الاتصال به داخل البنية المزدوجة: بنية النص وبنية الفعل، ممّا يوسّع أفق التواصل بدءا من المواجهة مع القارئ الضمني الذي تعرضه البنية النصية

3 الكتابة بالمفهوم البارتي، بمعنى أن كتابة النص لا تنتهي عند حدود المؤلف بل تستمر على أيدي قراء يعيدون كتابة النص باستمرار.

4 Critique et vérité, Editions Seuil, Paris, 1966, p 79.

5 (Ce que le lecteur lit c'est une contre communication).
Barthes Roland, S/Z, Editions du seuil, Paris, 1970, p 151.

6 (A la racine de toute communication possible il n'y a plus un code mais l'absence de tout code).
La structure absente, traduit de l'italien par Uccio Esposito Tottigiani, Mercure France, Paris, 1972, p 382.
نقلا عن: L'acte de Lecture, Marge, p 313.

كتصور ينتهي بانبجاس التوتر، إلى التواصل مع ما يحيل إليه هذا التصور من "ترهينات تاريخية وفردية" للنص.

وتجدر الإشارة إلى أنّ فرضية القارئ كطرف في الاتصال مع النص ظهرت في اتجاهات نظرية مختلفة، بدءا بمحاولة أرسطو Aristote (384- 322ق. م) الذي ربط فهم الإنتاج الفني بالمتعة النابعة من أمرين: السرور بالفهم والسرور بالمعرفة، مماثلا في ذلك بين أهمية عملية الإبداع وأهمية عملية الفهم، قائلا "إننا نحتاج إلى ثقافة معينة، ومهارة لا لنبدع في إنتاجنا الفني فقط، ولكن لكي نفهم عملية الإبداع الجمالي"[7]. كما تجلّت فرضية القارئ أيضا لدى "رومان جاكوبسن" (Roman Jakobson) (1896-1982) في تقسيمه لوظائف الخطاب، وتجديده للمرسل والمرسل إليه المولّد للوظيفة الإفهامية (الندائية)، الذي يكتسب دوره ضمنيا بفعل الحدث الأسلوبي، كالمفاجأة التي تؤدي إلى "تولّد اللّامنتظر من خلال المنتظر"[8].

وداخل هذا المنحى اللّساني الأسلوبي يتحدّد القارئ الجامع Archilecteur 'لميكايل ريفاتير" (Michael Riffaterre) (1924- 2006) كـ "متنبئ" يسعى إلى إدراك التناقضات الداخلية للخطاب الأدبي، التي نتجت عن قراءات سابقة كاستقراء أسلوبي ينزع نحو الموضوعية. أمّا "ارفين وولف" (Erwin Wolf)، فقد اقترح قارئا مقصودا Lecture visé يستهدفه الكاتب منذ البداية كفكرة يحملها ذهنه. وبالتالي، يسهم مسبقا في رسم "جمهوره" الذي يخاطبه.

والملاحظ أنّ هذا التصور في تحديد ملامح القارئ (كفكرة) قريب جدا ممّا قدمه "يوهان وولفغانغ غوته" (Johann Wolfgang Goethe) (1749–1832)، حيث امتدّ تحليله إلى السؤال عن استقبال القارئ للنص، قصد تنظيمه وفق نسق خاص يستجيب لانتظاراته . غير أنّ هذا التواصل الذي نشده غوته يخضع لعلاقة الكاتب بمستقبل (بكسرالباء) عبر وسيط العمل الأدبي، ومشروط بضرورة تماثل الانطباعات بينهما.[9]

---

7 أريستوطاليس، السياسة، الكتاب الثامن الباب 6، نقلا من أوفسيانيكوف وزسميرنوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية، 1979، ص 28.

8 د. المسدي عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، 1982، ص 86.

9 يقول غوته: "لست أهدف إلى التعبير عمّا هو مجرد تعبيرا فنيا، ولكن أسلوبي يعتمد على إدراكي للانطباعات- انطباعات المحسوس، الممتلئ حياة واللّطيف، المزركش، المتغير. والتي تعطيني الإثارة والميل إلى التعبير. ولا يبقى علي كشاعر إلاّ أن أشكل تلك الانطباعات معبرا عنها بكلمات حيوية وبشكل يجعل المستمع والقارئ يشعر بنفس الانطباعات"، أنظر موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص 217.
هذا التصور نجده أيضا عند أحد الشكلانيين وهو"ب.ف توماشفسكي" B.V.Tomachevski (1890-1950) والذي ذهب إلى أن حضور القارئ ضمنيا في وعي الكاتب يمارس سلطته على اختيار المؤلّف تبعا لاهتمام المستقبل (بكسر الباء) .ف. "لا يكفي اختيار تيمة مفيدة، ينبغي دعم المنفعة، ينبغي إثارة انتباه القارئ. المنفعة تغري، الانتباه يستوقف".

ولئن كانت مدرسة "كونستانس" تختلف مع بعض هذه الاتجاهات إلاّ أنّها استطاعت أن توفّق بين متناقضاتها، وتجمع -من ثمّ- بين "الكينونة التاريخية" للقارئ، وبين "وظيفته النصية". فالقارئ بمحمولاته الأدبية واللاّأدبية وحالته النفسية وشروط وسطه الاجتماعي/الثقافي، يصعّد نحو تقاطع عمودية التواصل بـ "أفقية التنظيم النصي"، إذ تتحقق المواجهة التواصلية بلقاء (تصادم) مواقع ذاتية/نصية، ويؤسّس هذا اللقاء علاقة شخصية وسيطة (Interpersonnelle)، تفرض التأويل لزوما. ذلك أنّ "العمل الفني يمثّل تحديا معلنا لفهمنا لأنه يفلت باستمرار من كل شرح ويظهر دائما مقاومة منيعة لمن يريد تفسيره..."[10] وعليه فإنّ النص لا يتحقق ترهينه إلا بفضل العلاقة الحوارية التي يتيحها فعل القراءة، والذي يساوقه التواصل مع/ضدّ، نتيجة العلاقة الجدلية "بين بناء المعنى وعمل الوعي".

وعلى أساس ما تقدّم، يتبين أنّ العمل الأدبي هو خطاب للتواصل، فهو ينشد التلقي منذ بدء إنجازه كتابيا، أي حتّى في غياب قارئ حقيقي؛ فحيث لا يذهب بصر المتلقي، تتسرب فكرته أو توقعه النائب عن حضوره تحت وعي النص؛ لأنّ نشدان التواصل هو كناية عن الرغبة في الصيرورة والممارسة معا؛ صيرورة الموضوع عبر تحقيق ديمومته في الزمن واكتسابه لقراء (قراءات)، وتصعيد ممارسته من خلال ترهينه تحقيقا للذات والموضوع معا. لا سيّما وأنّ عملية التواصل لا تتمّ بين القارئ والنص فحسب بل تمتدّ إلى التواصل بين كلّ من خلفياتهما الاجتماعية والثقافية. ومن ثمّة يتحقق التواصل بين أفق ذات حاضرة وأفق نص ماضي، بين ترهينه في الحاضر ومعايشة أحداثه الماضية، نظرا للمسافة الزمنية- التاريخية. كلّ هذا يعني أن جمالية التلقي ينطلق عملها من "تلقي العمل المفرد إلى ميلاد قواعد فنية، إلى الترهين، إلى الكلّية ، وأخيرا إلى فتح التجربة الجمالية على مجموع الفعل الإنساني، التي هي جزء مندمج فيه."[11]

(Il ne suffit pas de choisir un thème intéressant. Il faut soutenir l'intérêt, il faut stimuler l'attention du lecteur, l'intérêt attire, l'attention retient)

Voir : thématique, le choix du thème, Théorie de la lecture, Voir :

Todorov Tzvetan, Théorie de la Littérature, Edition du Seuil, Paris, 1965, p 266.

10 (L'œuvre d'art représente un défi lancé à notre compréhension parce qu'elle échappe indéfiniment à toute explication et qu'elle oppose une résistance toujours insurmontable à qui voudrait la traduire…)

ويوضح هـ .ج غادامر أن هذا العصيان الذي يعلنه العمل الأدبي في مقاومته لكلّ فهم، كانت نقطة انطلاق نظريته التأويلية. أنظر:

Gadamer Hans Georg l'art de comprendre, écrits II herméneutique et champ de l'expérience humaine, Paris Aubier, 1991, p 17-197. Voir : Pierre Bourdieu, les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire, Edition du Seuil, Septembre 1992, p 10-11.

11 Jauss Pour une Esthétiques de la réception, traduit par Claude Maillard, Edition Gallimard, Paris 1978, p 245.

هكذا إذن، يمكن القول: إن التجربة الجمالية لفعل القراءة تتميز عن الأشكال الأخرى للنشاط ليس فقط كـ "إنتاج بفضل الحرية" بل أيضا كـ "تلقي داخل الحرية"[12]؛ حرية تساعد القراءة على التملّص من ضغط المعايير الجاهزة، وتعين القارئ على بلوغ الفاعلية الإنتاجية وتخليصه "من نفوذ وضع جمالي لإرغامه على التفكير وتطوير نشاط جمالي مستقل."[13] من هنا، تسعى هذه النظرية إلى استثمار بعض من هذه الحرية (أو الأصح التحرّر) لضمان مساحة أوسع لتحركات فعل القراءة، ولتأمين دور فعلي للقارئ ، من خلال تثوير بعض المفاهيم الموروثة في الحقل النقدي، مثلما سنوضحه كالآتي:

1- البعد التاريخي:

قد لا نغالي في الخطأ إذا قلنا، إنّ الكثير من المناهج النقدية تكاد تظهر كجدل تاريخي حول مصير التاريخ نفسه داخل البحث الأدبي في موقعه من التاريخ العام وموقفه من التاريخ الأدبي. وعموما، فقد تأرجح التاريخ عبر مسار النماذج المنهجية بين الانتماء إلى صميم الدراسة الأدبية، وبين الإقصاء إلى هامشها، مع الاكتفاء باستعارة مبدئه التركيبي، أو توظيفه كعنوان زمني (مرحلي) لمتغيرات أدبية. فمنذ القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، سطع مفهوم التاريخ في حقل الأدب كنتاج للثورة العلمية، ولحركات التحرّر الأوروبية المتطلعة إلى وحدة قومية، إذ "أصبح التاريخ الأدبي مطلبا للشرعية القومية يتّسم بالمثالية"[14].

و هكذا، غدا التاريخ قاعدة عامّة تجرّب براهينها على النصوص، متخذة منها وثائق رسمية لتصنيف التغيرات المختلفة (اجتماعية، أدبية...)، وهذا بتأثير النزعة الوضعية التي حصرت قراءة النص في مهمّة اختزالية، كيقين مستخلص من تجربة وصف الموضوع بدل الحكم عليه. وبصفة عامّة، فقد كان هذا المنهج رديفا للمناهج السياقية اللّاحقة التي تحتكم إمّا إلى أطر مرجعية مختلفة ، أو إلى نيّة المؤلف، ضمن نمط تفسيري كلاسيكي.

هذا الاستعمال الأداتي لنمط التاريخ العام في قراءة النص كشف عن مدى التخلف التاريخي لدور التاريخ وموقعه الهامشي من الدراسة الأدبية. وهو ما تجلّى احتجاجا صريحا ضدّ إرث الفلسفة المثالية للتاريخ من خلال سؤال "فريدريك فون شيلر" Von Schiller Friedrich 759-1805) عن التاريخ الكوني وغاية دراسته الذي عد تصحيحا منهجيا ومفهوميا أنقذ البحث

12 المرجع السابق، ص 154 و155.
13 المرجع السابق، ص 153.
14 هولب روبرت، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، ترجمة د عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة الطبعة الأولى. 1994، ص 41.

من التبعية لمبدأ أسير التصور السطحي للأشياء. لكنّ هذا الإنقاذ استلزم عقودا من الزمن، ذلك أنّ الدراسة الأدبية ما فتئت أن انحرفت إلى سلطة التاريخ خاصة في ظلّ النظرية الماركسية التي تبنّت "التاريخ الواحد غير القابل للقسمة"[15]، أي تاريخ العلاقات الاجتماعية، وتطور القوى المنتجة للمجتمع والمنعكسة وجوبا على البنى الفوقية.

ويكشف هذا التصور المادّي للتاريخ عن اهتمام الماركسية بالبعد الغائي للفن كأحد "أنماط تملك الإنسان للعالم" [16]. أكثر من نظرها إلى أبعاد هذا الفن وخصوصيته وصيرورته من خلال استقباله، إيمانا منها بأنّ "تاريخ الفن يجد تفسيره في تاريخ المجتمع"[17]، فحسب. وعلى أساس هذا التصور، يسقط النص في فخّ الوثوقية، إذ يبدو منقادا وموجّها قبليّا نحو بعد أحادي ضيق الأفق، لأنه كمرآة عاكسة لا يتمرءى فيه إلاّ الجانب الاجتماعي المنعكس.

وفي ضوء الشكلانية، تخلّص التاريخ من التبعية لـ، "السببية المخططة" التي تتقصّى نفسية الكاتب وسيرته الذاتية ومحيطه الاجتماعي لقراءة أعماله، وتحولت بؤرة الاهتمام من التاريخ في امتداده النصي، إلى إدراك للنص في بعده التاريخي، أي في سياق ما سمّاه الشكلانيون بـ "التطور الأدبي"، حيث الأشكال والأجناس الأدبية، والتجديد عناصر تاريخية في حدّ ذاتها، تدرك داخل صيرورة تطورها المتغيرة، التي تشهد رواجها ثم أفولها. يقول "ج. تينيانوف" (J.Tynianov) (1894-1943) : " ... إنّ كلّ نظام حيوي يصير حتما آليا وينبثق عنه جدليا مبدأ بنائي مضاد"[18].

وتجدر الإشارة إلى أنّ تمركز رؤى الشكلانيين حول مبدأ الوظيفة[*]، لم يحصرها في دراسة العمل الأدبي آنيا بل دفعها إلى إدراكه تعاقبا أيضا ، ومن ثمّ تأسيس فهم جديد للتاريخ

---

15 بليخانوف جورج ، الفن والتصور المادي للتاريخ، نقلا عن مقدمة جان فريفيل، بليخانوف ومشكلة الفن، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، نوفمبر 1977، ص 23.

16 ("comme l'un des "modes d'appropriation du monde par l'homme"...) ، العبارة وردت دون توثيق. أنظر:
Pour une esthétique de la réception, p 32.

17 بليخانوف جورج، الفن والتصور المادي للتاريخ، ص 144.

18 (...tout système dynamique devient inévitablement automatisé et un principe constructif opposé surgit dialectiquement.)
Les règles de l'Art, Genèse et Structure du champ littéraire, p283.

* يتكرر مفهوم الوظيفة في معظم مقالات الشكلانيين. فحسب ب.م. إيخنباوم B.M.Eikhenbaum (1886-1959) فإن "الشعرية هي فهم الوظيفة الأدبية" . وعند شلكلوفسكي تتحدد وظيفة الصورة بما تخلقه من إدراك مميز للموضوع.
أما تينيانوف فيذهب إلى أن "وجود حدث كحدث أدبي يرتبط بنوعيته الاختلافية (بمعنى ارتباطه إما بسلسلة أدبية وإما بسلسلة خارج أدبية)، باصطلاحات أخرى، يرتبط بوظيفته".
La Théorie de la "méthode formelle" d'Eikhenbaum, l'Art comme procédé de Chklovski,
De l'évolution littéraire de Tynianov.

الأدبي يقوم على استقصاء التغيير الذي يلحق بالوظيفة سواء على مستوى العنصر أو العمل الأدبيين، أو على مستوى السلسلة الأدبية بأكملها لاستنتاج "قوانين تاريخية" للتطور الأدبي. يقول "فكتور شكلوفسكي" (Victor Chklovski) (1893-1984)" إنّ العمل الفني يدرك في علاقته مع الأعمال الفنية الأخرى وبواسطة الارتباط الذي تجريه معها...(ف) كل عمل فني يخلق بالتوازي والتعارض مع نموذج ما"[19].

والملاحظ أن الوظيفة في نصوص الشكلانيين ليست تساؤلا عن كيفية البناء بقدر ما هي تساؤل عن كيفية بلوغ الفن لأشكال، ووظائف جديدة من خلال تطور مواده البنائية، واختلاف بعضها عن الأنماط القديمة. أي إنّ هذا التساؤل لا ينوب عن إدراك العمل الفني، بل هو مطيّة لبلوغ عملية الإدراك ذاتها، والمشروطة بفهم الدور الوظيفي للمواد المستعملة في الأدب. ولعلّ هذا الاهتمام بالوظيفة هو الذي حصر جهود الشكلانيين في حدود العمل الأدبي كنواة تحرّك فعل الإدراك مثلما يتجلّى في قول شكلوفسكي "إنّ فعل الإدراك في الفن هو غاية في ذاتها، ولا بدّ أن يستمرّ؛ الفن هو وسيلة لاختبار صيرورة الموضوع، فما كان قد "تحقق" منه لا يهمّ الفن"[20]. من هنا، يتّضح أنّ التاريخ الأدبي من منظور الشكلانيين يتقصّى الفعل التطوري للشكل الفني قياسا بما سبقه. أمّا هذا الأخير، فإنّه يفقد كل قيمة باستثناء دوره كأداة لفحص صيرورة الموضوع. ولعلّ هذا التركيز على موضوع الإدراك هو الذي أدّى إلى غموض موقع القارئ من عملية الإدراك نفسها.

وعلى الرغم من تضخم الظاهرة لدى الأسلوبيين والبنيويين، إلا أنّ التاريخ قاوم محاولات إلغائه، ليقترن عند "غادامر" بعملية الفهم ذاتها، التي تجسّد وعيا تاريخيا بأفق الماضي المتمثّل في التراث الحاضر في ذهنها، وبأفق الحاضر من خلال الموقف التأويلي، واختبار الأحكام المسبقة.و بمعنى آخر، فإنّ الفهم لدى "غادامر" هو لحظة تاريخية تسدّ المسافة الزمنية التي تفصل المؤول عن النص، من خلال صقل "الواقع التاريخي لكينونة (القارئ)".[21] ذلك لأن الفهم هو فعل تاريخي، يجسد علاقة حوارية بين تأويلات النص عبر الزمن.

أنظر في كتاب: Théorie de la littérature, p 49-90-124-125

19 (L'œuvre d'art est perçue en relation avec les autres œuvres artistiques et à l'aide d'association qu'on fait avec elles… toute œuvre d'art est crée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque).

المرجع السابق، من مقال إيخنباوم: La théorie de la "méthode formelle", p 50

20 (L'acte de perception en art est fin en soi et doit être prolongée ; l'art est moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art.)

المرجع السابق، من مقال شكلوفسكي: L'art comme procédé, p 83

21 Gadamer Hans Georg, Vérité et Méthode, Editions du Seuil, Paris 1976, p 115.

ولئن كان "أفق الحاضر ... لا يمكن إطلاقا أن يتشكّل بدون الماضي"[22] فإنّ الفهم ليس حاصل لقاء هذين الأفقين، بل ناتج اندماجهما، بحيث يكون أحدهما في معيّة وتضادّ مع الآخر. يقول : غادامر "يجري كل لقاء مع التراث بوعي تاريخي مضمر، يحمل معه تجربة علاقة توتر بين النص والحاضر وتقوم المهمّة التأويلية على عدم حجب هذا التوتر في تمثّل ساذج، بل بإبانته في كل الوعي."[23]

ولعلّ هذا الموقف هو ردّ سابق ضد رؤى الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا" (Jacques Derrida) (1939-2004) الذي دعا إلى تخليص القراءة من التبعية التاريخية، باعتبار مفهوم التاريخ نفسه يعاني من هذه التبعية نظرا لخضوعه لتراكم ميتافيزيقي، يحرّف مفهوم التاريخ إلى تاريخ للمعنى، لا يتحدّد قوامه "إلاّ خلال حقبة تأخذ بمركزية الفكر."[24]

وبانتصار فلسفة المدّ الرياضي المتجسدة في مفهومي النسق والبنية على النزعة التاريخية، تحوّل النقد الأدبي من البحث خارج النصوص إلى البحث في داخلها.فقد أولت البنيوية اهتماما بالتحليل التزامني على حساب التحليل التعاقبي. فرغم أنّ البنية هي "نتاج ونتيجة" معرّضة للتغير والتبدّل ضمن صيرورة تطورها التاريخية، إلاّ أنّ الدراسة البنيوية نزعت إلى الاستقلال النصي بعيدا عن العلل الخارجية، ذلك أن مشروعها يقوم أساسا على عقلانية النسق "الثابت داخل كل بنية"[25].

وهو الأمر الذي ضيّق من أفق هذه القراءة وحصرها في استكشاف "قوانين تبنين النص"، أي في عملية مغلقة تقوم على تواصل إدراكي بين أنساق النص، وأنساق القارئ؛ تواصل يهيمن عليه التفاعل الداخلي لعناصر النص بدل التفاعل مع القارئ، ذلك أنّها قراءة وليدة فلسفة أعدمت الإنسان (موت المؤلف) في سبيل تقديس البنية، ممّا جعلها تكاد تكون من النص إلى النص، أو بالأحرى إلى أنساق لغوية تنوب عن القارئ.

---

22 (L'horizon du présent ne peut absolument pas se former sans le passé)

المرجع السابق، ص 147.

23 (Chaque rencontre avec la tradition, opérée avec une conscience historique explicite, apporte avec elle l'expérience d'un rapport de tension entre le texte et le présent. La tâche herméneutique consiste à ne pas dissimuler cette tension en une naïve assimilation, mais à la déployer en pleine conscience.)

المرجع السابق، ص 147.

24 هولب روبرت، نظرية التلقي، ص 349، ويوضح دريدا في الحوار الذي أجراه معه Guy Scarpetta، و Jean-Louis Houdebine أنه ينبغي التمييز بين التاريخ العام والمفهوم العام للتاريخ، خاصة وأن تاريخانية التاريخ تجعلنا نواجه مفهوما متعددا ومتباينا. أنظر :

Derrida Jacques, Positions collection «Critique», Eds de Minuit, Paris 1972, p 80-81.

25 مهيبل عمر، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991، ص 20.

وعلى الرغم من "انفتاح بنية العمل" مع "رولان بارت" من خلال اعترافه بأنّ الجواب (القراءة) على النص يرافقه تاريخ القارئ، إلاّ أنّ هذا التاريخ يبدو متجاوزا، يفقد امتدادا في المعاني الجديدة التي تحملها الأجوبة. يقول بارت : "المعاني تمضي، السؤال يبقى"[26]؛ هذه الثنائية مضي / بقاء توحي بصمت التواريخ المحمولة في الأجوبة الماضية وبتعطل التواصل بين الأجوبة المنتجة عبر تاريخ القراءة، نظرا للطابع الجدلي للنص الذي يحفّز على انبثاق المعنى وينسفه في الوقت نفسه، أو وفق تعبير بارت فالعمل "هو علامة على تاريخ ومقاومة لهذا التاريخ في آن واحد"[27].

وتوفيقا بين التحليل البنيوي والتحليل التاريخي، قدمت مدرسة براغ بريادة "جون موكاروفسكي"(Jean Mukarovsky) قراءة حاولت فيها أن توازن بين دفتي النص الخارجية والداخلية. فقد ربط موكاروفسكي التحليل التزامني بالتحليل التعاقبي في آن واحد، ورأى أنّ الوظيفة الجمالية للموضوع هي وليدة سياق اجتماعي محدّد، ذلك أنّ العمل الإبداعي في نظره ليس وليد ممارسة فردية فحسب، بل هو حاصل مشاركة اجتماعية، مثلما يتجسّد في قوله إنّ "في إحياء الكلمة بعث جديد للتجربة المعيشة في الذات والزمن"[28].

والملاحظ أنّ قراءة "موكاروفسكي" تنزع إلى مقاربة تجريبية قريبة من نظرية ياوس، إذ تبحث هي الأخرى في قيمة الموضوع الجمالية المتغيرة، وفي العلاقة القائمة بين "تراتبية المعايير الجمالية" وبين "تراتبية الفئات المجتمعية"، إذ يقول : "إذا اعتبرنا تاريخ الفن انطلاقا من المعيار الجمالي، فإنّه يكون هو تاريخ الانتفاضات ضدّ المعايير السائدة"[29].

وعلى أساس هذه الخلفيات، تحدد مفهوم التاريخ في ضوء جمالية التلقي انطلاقا من تعارضه، وتعديلاته لبعض مبادئ النظريات السابقة التي اعتمد بعضها التاريخ أصلا، واعتمده البعض الآخر فرعا هامشيا يستعان به كوسيلة في الدراسة الأدبية. من هنا ظهر التاريخ الأدبي بمفهومه الجديد كـ"تحدّ لنظرية الأدب"، وكتنقيح للمفهوم المتوارث عن النزعة الوضعية بعد أن ظلّ لزمن طويل مرادفا للبحث في تاريخ الكتاب والمؤلّفات، إذ أصبح يتسع ليشمل القراءات

---

26 (Les sens passent, la question demeure) Sur Racine, 3éme édition, Paris 1963, p 11.
Voir : Pour une esthétique de la réception, p 111

27 (L'œuvre est à la fois signe d'une histoire et résistance à cette histoire)
المرجع السابق، هامش ص 112، وورد أيضا في : L'acte de lecture, p 136

28 Jean Starobinsky, l'œil vivant II, la relation critique, Paris, N.R.f, 1972, p37-38.
نقلا عن: الأسلوبية والأسلوب، ص 117.

29 إيش إلرود، التلقي الأدبي، ترجمة. محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (دراسات سال) العدد 6، السنة 199، ص 19.

الماضية المجسّدة في تاريخ أوقاع جمالية التي تخضع لعملية تأويلية قصد تدعيم الحوار الجديد مع النص أثناء إعادة ترهينه. كما يشمل أيضا التاريخ الأدبي للقارئ والمتجّسد في البعد الاجتماعي لتحولات أذواقه وآفاقه.

وهكذا يظهر أنّ البعد التاريخي لنظرية التلقي يضمر أبعادا تاريخية متداخلة، تمتدّ إلى تاريخ إنتاج وتلقي العمل الأدبي، وعلاقته الخاصة بالتاريخ العامّ، وإلى تاريخ التواصل كوسيط بين الماضي والحاضر داخل الصيرورة التاريخية لقراءة العمل، وتمتدّ أيضا إلى التاريخ الأدبي للملتقي (تجاربه الأدبية السابقة)، وتاريخه الفردي المتمثل في فهمه القبلي للعالم، والحياة، وفي تجاربه الخاصة داخل المجتمع (تجارب خارج أدبية).

"عند هذا الحدّ، يلتقي التاريخ الأدبي بـ "علم اجتماع المعرفة" ".[30] ويؤسّس لتجربة جمالية تمتح من روافد أدبية وخارج أدبية، وتستوعب مقاربتين تاريخية واجتماعية، قصد استثمار مرجعية (مرجعيات) تنزع إلى الشمولية لصقل فعل القراءة. من هنا فإنّ قراءة النصوص في بعدها التاريخي ليست تخصّصا أدبيا في التاريخ، وإنما محاولة لتخصيص حق البحث من جانبه التاريخي الذي يعضد ويجلي ترهينها، ويحدد موقعا من المنظومة التاريخية، ومن المسافة الجغرافية أيضا التي تفصلنا عن وطن النصوص.

2- البعد الجمالي:

يقول وولغانغ إيرز "إنّ الاستمرار في اعتماد معيار تفسيري بعينه بغية الكشف عن العمل الفني تظهر أنّ العمل يفهم دائما كسند لحقيقة يمكن أن تتجلى من خلاله"[31].هذا النمط من التحليل ارتبط لزمن طويل بالبحث عن دلالة العمل الأدبي، أو عن قصد المؤلّف، ممّا جعل المعنى المكتشف يتأسّس على "غياب كل ذاتية" وعلى إبراز نفس العمل رغم اختلاف الأسئلة التي انطلقت منها عمليات التفسير. ذلك أنّ هيمنة المعنى الخفي على الدراسة الأدبية وجهتها قسرا نحو مسلك واحد: إجلاء الحقيقة.

ولعلّ هذا النزوع هو امتداد للإرث الديكارتي الذي نهج على حسم الشك باليقين، وانتصار للمذهب الأرسطي الذي ربط الفهم بالأخلاق الأدبية : الصدق/الكذب أو الحق/الباطل، غير أنّ هذا

30 (L'histoire littéraire, à ce point rejoint La "sociologie de la connaissance".)

من مقدمة جون ستاروبنسكي لكتاب: Pour une esthétique de la réception, p 18

31 (La perpétuation d'une norme d'interprétation visant à découvrir la signification de l'œuvre d'art laisse apparaître que l'œuvre est toujours comprise comme support d'une vérité qui se manifesterait à travers elle)
L'acte de lecture, p 34.

التصور ما لبث أن انحسر نتيجة الثورات العلمية والفلسفية. وقد يكون "فريدريك هيغل" (Friedrich Hegel) (1770-1831) من الأوائل الذين أرّخوا لدكّ وهم الحقيقة بإعلانه عن مصرع الفن، باعتبار هذا الأخير قاصرا عن الاستجابة لـ "التجلي الصافي للحقيقة"[32]. لقد أصبحت المسألة الأوّلية في التساؤل لا تكمن في البحث عن الحقيقة داخل الموضوع، بل في التساؤل عمّا يتجاوزها شكّا في مفهومها ذاته –والذي لا يحقق قيمة جمالية، بل يؤدي فقط إلى وظيفة استنساخية إن صحّ القول- وذلك كمعبر رئيسي نحو استخلاف مفاهيم مضادة، بدءا بالتعريف الساخر الذي ساقه "فريدريك نيتشه" (Friedrich Nietzsche) (1844-1900) عن الميتافيزيقا باعتبارها "العلم الذي يبحث في الأخطاء الأساسية للإنسان"[33].

هذا الموقف النيتشوي لـ "قلب جميع القيم"، أعاد صياغة مفهوم الحقيقة لتغدو "ذلك النوع من الخطأ"[34]، الذي يؤدي إلى تزييف العمل الأدبي؛ لأنّه يحبس "صيرورته المتّصلة" من خلال "تثبيته" في حقيقة مستنبطة.لكن مع هذا، استمرت بعض المدارس النقدية –مثل الماركسية ومدرسة التحليل النفسي والأشكال المختلفة من سوسيولوجيا المعرفة- في احتكارها للحقيقة بمعناها الوضعي، من خلال البحث عن القرائن الخارجية، واستخدام أعراف نقدية ردّية (Réductives) مثلما وصفها "هيدين وايت" لبلوغ دوافع "مادية"، أو "اجتماعية" للأدب، "لكنها في كلّ الأحوال تسبق القيم الجمالية والأخلاقية على نحو خاص"[35].

إنّ فهم النص وفق هذا النمط، يوحي برتابة فعل القراءة، إذ يكاد المعنى يكون مفترضا قبليا يلبّي للمقروء كتوقيع مسبق وجبري، نظرا لانتحال الطرائق النقدية للمنهج العلمي الذي لم يتخلص بعد من هيمنة الإرث الديكارتي الذي طغى على البنيوية وجعل منها "قراءة حصرية" للحقيقة.إلاّ أنّه مع تحوّل حركة النقد إلى "ما يقوم به" العمل الأدبي بدل "ما يعني"، لم تعد الحقيقة سوى "لقب شرف"[36]. ذلك أنّ تقييم النص لم يعد تعاملا يستحث الحقيقة على الظهور بل صار التقييم يكمن في تجربة النص؛ أو على حدّ تعبير "أوستن وارين" (Austin Warren) (1899-1986) أضحى تقييم النص هو تجربته.

---

32 المرجع السابق، ص34.

33 نيتشه ، أمور إنسانية إلى أقصى حدّ، الجزء الأول، فقرة 18، نقلا عن د.فؤاد زكريا، نيتشه، دار المعارف مصر، الطبعة الثانية، 1966، ص 76.

34 هيدجر مارتن ، نداء الحقيقة، ترجمة عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977، ص 350.

35 وايت، هيدين، مرحلة اللّامعقول في النظرية الأدبية، ترجمة د. صالح جواد الكاظم، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ربيع 1982، ص 11.

36 ويلك، رنييه وواورين أوستن ، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1981، ص 34.

ومن ثمّة، فقد تراجع البحث عن الحقيقة، بعدما تجلّت كوهم حصرته حدود المنهج لزمن طويل فيما قيل، أي في النص الحامل لمعنى. وفي هذا الصدد قدّم "غادامر" طرحا فلسفيا لتصحيح مدلول الحقيقة، كمفهوم يرتبط "بكلية التجربة التأويلية"، أو بمعنى آخر "بجدلية التجربة" التي تستحثّ على انبثاق تجارب أخرى، بفضل المساءلة والحوار، مثلما يوضحه غادامر في قوله: "ما لا يمكن لأداة المنهج أن تبلغه يتوجّب، أو بالأحرى بالإمكان فعليا أن يدرك بفضل نسق المساءلة والتحقيق الذي يضمن الحقيقة"[37].

إنّ معنى النص يبقى "معلّقا" في منظور غادامر، ولا تتجلّى حقيقته إلاّ في المساءلة التي يستغرقها هذا "التعليق" أو الإرجاء. ويتّضح بالتالي أنّ الحقيقة لدى غادامر تستند أساسا إلى "فن المساءلة "أو إلى "جدلية السؤال والجواب" التي تحدّد الفهم كحدث يحمل معه مسافة اختلاف مع النص "إذ يكفي القول، إنّه بفضل فعل الفهم وحده، نفهم بشكل مغاير".[38] هذه المغايرة هي حاصل تجربة تأويلية يرتدّ خلالها الوعي إلى نفسه، ضمن ما سمّاه هيغل بالحركة الجدلية، حيث تتعدّل معرفة القارئ وتنبثق الحقيقة من موضوع جديد هو ناتج تأويل الموضوع القديم.

ويستند هذا التصور الغادامري كثيرا على الظاهراتية التي لا تسعى إلى تحويل المظهر إلى حقيقة، بل إلى تحويل الظاهرة إلى تجربة"[39] لا سيّما وأنّ فلسفة "هوسرل" تثمّن التفسير لا المنهجة، وتؤثر الذاتية على الموضوعية، وتوظّف هي الأخرى أسلوب التعليق، أو الحصر بين قوسين لإرجاء الحكم على الظاهرة . ذلك أنّ إدراك الموضوع المفكر فيه لا يتمّ داخل الإحالة بينه وبين الذات بل يتحقق من خلال وجه التأليف بين الأنا المفكر، والموضوع المفكر فيه، وكذلك "تاريخ" تجارب وموضوعات أخرى متضايفة إلى الشعور القصدي. وهو ما يتجسّد لدى إيزر في التواصل بين ما هو متوقع وما تعدّله الذاكرة وبين التصور الذي يعمل خارج حدود النص والإدراك المرتبط بالخريطة النصية.

---

37 (Ce que l'instrument de la méthode ne peut atteindre doit plutôt et peut réellement être atteint par une discipline de questionnement et d'enquête qui garantisse la vérité).
Gadamer, Vérité et méthode, p 347

38 (Il suffit de dire, que par le seul fait de comprendre, on comprend autrement). المرجع السابق، ص 137.

39 اعتمدنا هذا التعريف الكانتي (نسبة إلى كانت) للظاهراتية مثلما ورد في كتابه "المبادئ الميتافيزيقية الأولى لعلم الطبيعة" سنة 1786، والذي نجده قريبا من تعريف هوسرل الذي يعمد إلى تحويل الشعور من الموقف الطبيعي الساذج، إلى التجربة الظاهرية الصحيحة، أنظر : ادموند هوسرل "تأملات ديكارتية"، من مقدمة المترجمة د.نازلي إسماعيل حسين للكتاب، دار المعارف مصر، ص 25 و30.

ونخلص بالتالي إلى أنّ الموضوع المفكر فيه، في ضوء الرؤيا الهوسرلية لم يعد يخضع للاستدلال العقلي بل صار يستوعب أطرافا تمثّل الشروط القبلية واللّاحقة لإدراك الظاهرة، أي داخل "بنية الكثرات"-حسب تعبير هيغل- حيث تتواصل الوحدات (الأنا المفكر، والموضوع العيني، وموضوعات أخرى...)، بما في ذلك الجانب المرئي للظاهرة، ووجهها المختفي بالنظير الذي عبر عنه إيزر بالفراغ، على غرار ما ذهب إليه علم النفس الجشطلتي في صيغته القائلة ب "سدّ الفراغ" أو "ملء الفجوات"، الذي "يساوقه الميل إلى تجاوز الأمور الشاذة "غير المنتظمة" "[40].

فكلما سدّ القارئ الثغرات تحرّك فعل التواصل، وكلّما نشط التواصل، تقدّم الفهم نحو بناء الموضوع الجمالي، وذلك داخل لعبة يتقدّم فيها الفراغ بتوالي الأجزاء، أو المحاور إلى خلفية تحمل محاور جديدة تستوقف وجهة النظر المتحركة، ومن ثمّة يصير الحقل المرجعي بين حدّي ما سماه الجشطلتيون الشكل/العمق، حيث التعارض بينهما "يستحيل بالدرجة الأخيرة إلى تعارض منطقي محض- للحضور، والغياب الذي يميّز موقع الحدّ، كشرط ضروري لظهور شكل."[41]

لكن ما موقع البعد الجمالي من هذا النسيج النظري المتداخل؟

لا شكّ أنه يأتلف معه، لكن ليجري في بعد مخالف، ينحدر من موقع القراءة ذاتها لهذه المرجعيات، بحيث تقتبس منها المفاهيم لتطورها انطلاقا من منظورها لفعل التلقي في مفهومه الجمالي. يقول إيزر "يتميز الفعل الجمالي بكونه لا يرتبط بما هو كائن موجود."[42] من هنا يحيل المفهوم الجمالي (لنظرية التلقي) إلى وصف ما لا يراه النص ولا يقوله، بعيدا عن الحقيقة المسندة إلى مرجعية خارجية. فما يمنحه المكتوب قد لا يجد موقعه فيما يراه القارئ، أو قد يجد مكانه بموقع يتيح أو يحفز على بناء ما لم يره النص ذاته، ولم يتوقعه القارئ من قبل. ذلك أن العمل الأدبي في منظور جمالية التلقي يختلف وقعه من قارئ إلى قارئ آخر. فقد يخيب أفق انتظارالمتلقي أو يلبيه، أو يحطمه أو يغيره، وذلك تبعا لخبرة مستقبل النص، وتجربته الأدبيين. كما أن النص يتنوع هو الآخر (نص مغلق/ نص مفتوح) ويوجه ببنائه الفني توقعات القارئ.

---

40 ودورث، روبرت ، مدارس علم النفس المعاصرة، ترجمة كمال دسوقي، ص 187.

41 ((L'opposition forme- fond) se réduit en dernier ressort à l'opposition purement logique (…) de la présence et de l'absence, qui caractérise une situation de frontière, condition nécessaire de l'apparition d'une forme.)
Granger, Gaston Gilles formes opérations objets, librairie philosophique, J.Vrin, 1994, Paris, p 382.

42 (L'action esthétique se caractérise par le fait qu'elle ne s'attache pas à ce qui existe.)
Iser, L'acte de lecture, p 50.

وربّما يجوز القول، إنّ ملء الغياب لحضوره ينتهي بالنص إلى ضمير غائب (موضوع قديم في اصطلاح ج.هـ غادامر) تنبجس جماليته من مجموع متغيرات الأوقاع (الآثار) المتجدّدة والمستثمرة لإمكانات القارئ والنص معا. ولا تكمن أهمية الطابع الجمالي في استقلاليته الحرفية عن النص، ولا في ارتباطه به، بل يكمن أساسا في كونه إنجازا خاصا ناشئا عن تفاعل القارئ بالنص؛ تفاعلا يرتقي بعملية الاتصال من حيز مكاني يجسّده الموقع الافتراضي للقاء الذات بالموضوع إلى موقع زماني تجسده لحظة نشوء الوقع الجمالي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ مشروع هذه القراءة يستفيد من التحرر من معايير سلطوية (يمكن أن) تتحكم فيه، لا سيّما وأنّ مدرسة "كونستانس" لا تلغي "التأثير كعنصر مشروط بالنص" يسهم مع "التلقي المشروط بالمرسل إليه"[43] في بناء المعنى. وعليه، فإنّ القارئ كفاعل يفترض ضمنا حدوث انفعاله، لكن هذا الانفعال لا يسوقنا إلى التحليل النفسي، بل نحو ما يشكل أساس التجربة الجمالية، ونقصد بذلك حالة المتعة، أو "الاستمتاع الذاتي الناشئ عن الإثارة التي يبعثها النص في القارئ، إذ تستأصله هذه المتعة من تعقيدات وأعباء نشاطه العادي لتضعه صوب أفق تجارب أخرى جديدة. فـ "لئن كانت المتعة الجمالية "محصورة "، معيشا داخل المعاش، فإنّها بالنسبة للوعي الذي يختبرها في علاقة تضاد (تحرير من...) وغائية (تحرير لأجل...) مع سياق الحياة الواقعية وحوافزها"[44].

وإلى جانب هذا، يستفيد القارئ في ضوء نظرية "كونستانس" من مسالك مرنة أهمّها الذوق (le goût) كمبدأ أساسي تشرّعه عملية التأويل، وذلك كإنجاز ذاتي بعيد عن البرهنة العلمية، والصرامة الموضوعية. فرغم طابعه المتناقض الذي يظهره "كحضور موضوعي لا يمكنه نفيه، كإمكانية فكرية مشتركة ما بين جميع الأفراد، فإنّه في الوقت ذاته متمرّد على كلّ نسقية..."[45].

43جريم، كونتر، التأثير والتلقي المصطلح والموضوع، ترجمة د.أحمد المامون، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 7، 1992، ص 21.

44 (Quoique la jouissance esthétique soit une "enclave", un vécu à l'intérieur du vécu, elle est, pour la conscience qui l'éprouve, en relation d'opposition (libération de…) et de finalité (libération pour…) avec le contexte de la vie réelle et de ses motivations).
Pour une esthétique de la réception, marge, p 129-130,

45 ((Alors que le goût se présente) comme une présence objective qu'on ne peut nier, une faculté intellectuelle commune à tous les hommes, il est, dans le même temps, rebelle à toute systématisation…).
Bonnet Jean-Marie, la critique littéraire au Etats-Unis, (1783-1837), Presses Universitaires de Lyon, p 290.

لكنّ هذا التمرّد لا يمنعه أن يكون محايثا للقراءة، أن يصقل التأويل براسب التجربة الخاصة وبمداعبة "وعي رقيق بالجميل" يقول بارت: "الذوق هو في الواقع ممنوع الكلام"[46]. (Le goût est en fait un interdit de parole)، وما ممنوع الكلام إلاّ ما أباحه الحسّ الجمالي في تصحيحه لما يراه خطأ، وفي تهذيبه لما يجده متناقضا، داخل لعبة ميل إلى/ميل عن، أي في رفض تجارب ومواقف أدبية وقبول أخرى.

ولئن كانت مدرسة "كونستانس" تجمع في نظريتها بين القارئ وجمالية تلقيه، فإنّ هذا الموقف لا يختلف عن الرؤى الجمالية المتوارثة في تاريخ الثقافة الأوروبية، سواء فيما يتّفق معها أو فيما يناقضها. غير أن سمة هذه النظرية أنّها تبحث عن مقاربة شمولية لقراءة النص، تتجاوز الميتافيزيقا الجمالية والأبعاد الأحادية لبعض النظريات مثلما يتجلّى في النظرية الماركسية التي تقرن لزوما الطابع الجمالي للأدب بالتاريخ، وصراع الطبقات، وفي مدى التزامه بالواقع كمادّة جوهرية يعاد إنتاجها أدبيا. ومن ثمّة تحصر الجمالية في ترادفها لما هو حقيقي وموجود في الواقع المادّي. وهو ما يؤكده "جورج لوكاتش" (Gyorgy Lukacs) (1885-1971) قائلا إنّه لمن صميم (النمط) الجمالي اعتبار الصورة طبق الأصل عن الواقع كانعكاس..."[47].

هذا الطرح الأحادي، يتجلّى أيضا لدى الشكلانيين الذين اتخذوا من المفاجأة والتغريب، والتجديد واللّامنتظر عناصر جمالية ترتبط بعملية الإنتاج الأدبي وبالتفكير في الحيّز المادّي للنص، لا بعملية التلقي، لكنّ هذا لا ينفي امتداد الطرح الشكلاني في نظرية التلقي مثلما يتجسّد في تقصّيه للبعد التطوري للعمل الأدبي، وفي تجاوزه للإدراك الآلي. كما يتجلّى هذا الامتداد في تحول الرؤيا النظرية من مبدأ بناء الأدب (أدبية الأدب) إلى مبدأ بناء المعنى؛ أي من معبر إدراكي ينشد فهم الشكل الأدبي إلى معبر فهم العمل الأدبي من خلال تحقق معناه، وترقيته من مستواه الفني إلى مستواه الجمالي. فرغم أنّ كليهما يقرّان بدور القارئ، إلاّ أنّ المدرسة الأولى تفترضه ضمنيا، كفاعل غير مرئي نظرا لاهتمامها بفعل الإدراك ذاته، في حين تقرّ به الثانية صراحة كمحرّك رئيسي يتقاسم دور البطولة مع النص في صنع حدث القراءة.

وقد تكون إحدى سمات جمالية التلقي، أنّها تبدو كطرح توفيقي بين أبعاد جمالية لنظريات سابقة، سواء تلك التي تقاربها مثلما يتجسّد في الإدراك الجمالي لدى الشكلانيين، أو فيما يناقضها كالجمالية السلبية عند أدورنو، التي تنزع إلى نفي الفن في استقلال ذاتي بمعزل عن المجتمع، كمقاربة قريبة من مبدأ الفن للفن. في حين تبحث جمالية التلقي عن اكتشاف آخر للنص،

46 Critique et Vérité, p 25.

47 لختهايم، جورج ، ترجمة ماهر الكيالي ويوسف الشويري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1988، ص 159.

ينبع من الذات القارئة، بتوجيه موضوعي من النص، الذي "يموضع" الاختيارات الذاتية، قصد ترقية التجربة الجمالية إلى مستوى تذاوتي[48] يجمع بين النص المجسّد، وبين تحقّقه من طرف القارئ.

هكذا إذن، نخلص إلى أنّ مركز هذه القراءة يكمن أساسا في التجربة الجمالية، القائمة على التفاعل بين النص والقارئ كشرط ضروري لإمكان بناء معنى، يتجلّى في الوقع الجمالي (إيزر)، أو ينضوي عموما تحت ما سمّاه ياوس بالتلقي الجمالي. وحرصا على هذا البعد، تتجاوز هذه النظرية الأفق النقدي الكلاسيكي للأدب، وتتطلع إلى ترسيخ فن للقراءة يكرّس وفق تعبير "ميشال شارل" (Michel Charles) بلاغة جديدة تتحد مع الشعرية في كونهما يتجاوزان البحث عن "تسمية المعنى"[49] (Nommer le sens) . وعليه يمكن القول إنّ النص في ضوء هذه النظرية شهد موقعه تحولا من البحث عن معنى يجسّد حقيقته إلى رسم تحقق معناه. لقد سعى رواد جمالية التلقي إلى إيجاد نظرية شمولية تراعي "التلحيم" إن جاز القول بين مفاصل جزئية لنظريات سابقة، قصد استثمارها في منهج واحد. ولربما أمكننا هنا، استعارة عبارة "إيمانويل كانت" (Emmanuel Kant) (1724-1804) وإسقاطها على ما ترمي إليه جمالية التلقي كنظرية تنزع إلى تواصل كوني.

و قد تكون الإشادة بدور القارئ الفاعل تتساوق مع النظرية النقدية التي راهنت على الفرد الواعي "الناقد"، في مواجهته لسلطة الحداثة التقنية التي أدّت إلى تهميش الفرد واحتوائه. فداخل هذا المدار الفكري لما بعد الميتافيزيقا الذي أفرزته النقلة التاريخية من نظرية الوعي إلى نظرية التواصل، أسّس "يورغن هابرماز" (Jürgen Habermas) (1929-) نظرية الفاعلية التواصلية Théorie de l'agir communicationnel. وقد تكون النظرية أيضا ردا على "الثقافة الوحيدة البعد" (ماركوز) أو "الثقافة الصناعية" (أدورنو) التي لا تنتج سوى عزلة القارئ، إذ "ينسى الوعي المتلقي نفسه ويتفسّخ داخل العمل الفني"[50].

من هنا، بات لزاما إعادة القارئ المبعَد، أو بالأحرى الذي هُمشِّت فاعليته من قبل، دون إقصاء النص الذي يماثله حضورا في فعل القراءة. ذلك أن القارئ إذ يضع نفسه في حضور النص، يدخل في لعبة تصيّره لاعبا وملاعبا، قارئا ومقروءا، يستفزّه الموضوع بقدر ما يمتعه. لكنّ

48 نشير ههنا إلى أن مصطلح التذاوتي يراد به التفاعل المتبادل بين الذات والموضوع، أي بين الذات القارئة ذات المعارف المسبقة وبين النص وهو مرادف للمصطلح الفرنسي : Intersubjectivité

49 Todorov, Tzevtan, Poétique, seuil, 1973, p 19.

نقلا عن: Charles Michel, Rhétorique de la lecture, seuil, 1977, p 63,

50 Pour une esthétique de la réception, p 135.

هذه اللعبة ليست دائما مبهجة مثلما رأى شيلر، ذلك أنّ هذا الابتهاج معرض لخطر اللّعبة ذاتها، والتي تتراءى كحقل للتوتر والانتظار والخيبات ، تجعل القارئ منوطا بمهمّة بناء معنى، وبإنجاز فهم يحقّق على حدّ قول هيدجر كينونة "الدايزن"، أي الوجود الحقّ للذات القارئة التي لا تستسلم لما يقوله النص؛ لأنّ في ذلك إخفاقا لحضورها، بل تقيم معه حوارا يستثمر محمولات وعي القارئ، ويرقّي النص إلى مرتبة الوعي أيضا. أي إنّ قراءة الموضوع تعني أنني "لم أمنح له وجوده فحسب، بل وعي وجوده أيضا".[51]

ملخص بالفرنسية

Cette lecture vise les dimensions historique et esthétique de la théorie de la réception esthétique car cette théorie n'a pas construits ses concepts d'elle-même , mais elle a bien investit les méthodes critiques qui existaient auparavant en essayant de créer une théorie complète qui peut encadrer la lecture d'un texte .Dans ce cadre , la lecture du texte ou plutôt l'acte de lecture devient une interaction entre deux pôles : le texte et le lecture et non pas l'œuvre littéraire et l'auteur; et en parallèle avec cette interaction, le concept de l'histoire s'est développé du rôle explicatif de la société à un autre concept d'une histoire de production et réception de l'œuvre littéraire et sa relation avec l'histoire générale.

Sur le plan esthétique, la théorie de la réception esthétique vise un autre rôle du lecteur qui devient un bâtisseur du sens et non pas un chercheur d'un sens perdu ; et la rencontre entre le lecteur et le texte ne vise pas à nommer le sens mais à créer un effet esthétique.

قدم البحث للنشر في 2009/10/18 وقبل في 2010/12/5

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

Iser, Wolfgang, L'Acte de Lecture, traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga, Editeur Bruxelles, 1985.

Jauss, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, traduit par Claude Maillard, Editions Gallimard, Paris, 1978.

51 (Je ne lui donne pas seulement existence, mais également conscience d'exister).
Poulet, George, Phenomenology of reading, New Literary History, 1969, p 59 Voir: L'acte de lecture p, 277.

المراجع:

أوفسيانيكوف وزسميرنوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية، 1979.

المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، الطبعة الثانية، 1982.

بليخانوف، جورج، الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1977.

زكريا، فؤاد، نيتشه، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، 1966.

لختهايم، جورج، جورج لوكاتش، ترجمة ماهر الكيالي، ويوسف الشويري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1988.

مهيبل، عمر، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

هوسرل، ادموند، تأملات ديكارتية، ترجمة د. نازلي إسماعيل حسين، دار المعارف، مصر.

هولب، روبرت، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، 1994.

هيدجر،مارتن، نداء الحقيقة، ترجمة عبد الغفار مكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1966.

ويلك رنيه ووارين أوستن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.

المراجع باللغة الأجنبية:

Barthes, Roland, Critique et vérité, Editions du Seuil, Paris, 1966.

Barthes, Roland, S/Z, Editions du Seuil, Paris, 1970.

Bonnet, Jean Marie, La critique littéraire aux états Unis, (1783/1837), Presses Universitaires de Lyon.

Bourdieu, Pierre, Les règles de l'art, Genèse et Structure du champ littéraire, Editions du Seuil, Paris, 1992.

Charles, Michel, Rhétorique de la lecture, Editions du Seuil, Paris, 1977.

Derrida, Jacques, Positions, Collection Critique, Editions de Minuit, Paris 1972.

Gadamer, Hans Georg, Vérité et Méthode, Editions du Seuil, Paris, 1976.

Granger, Gaston Gilles, Formes Operations Objets, Librairie Philosophique, J.Vrin, Paris, 1994.

Todorov, Tzvetan, Théorie de la littérature, Edition du Seuil, Paris, 1965.

المجلات:

مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، ربيع 1982.

مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 6 المغرب، 1991.

مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 7، المغرب، 1992.