

علاقة النقد الأدبي بخطاب التلقي:

نظرية التلقي:

شغل تحليل النص حيزا كبيرا من الكد المنهجي المعاصر، و بدت المناقشة بين المناهج بأصولها المعرفية المتباينة و ركائزها الإجرائية سمة للنقد المعاصر و لاسيما نقد القرن العشرين، وأظهرت المناهج الحديثة في حركتها حول النص سعيا إلى إحكام سيطرتها عليه بوسائط متباينة، و بوتائر تنزع نحو وضع نظام منطقي محكم يتسلح بالعلوم اللسانية و المنطقية التي تقاربه مقارنة شاملة.

و من هنا بدت المناهج في حركتها حول النص و كأنما يستدرك بعضها بعضا في حركة لولبية مكوكية لا تتوقف، فما وقعت فيه المناهج السياقية من إمعان النظر في خارج النص جاءت المناهج الداخلية و لا سيما البنيوية لتصحيحه في مقارنة (للنص)، تقصي الخارج بضروبه المتنوعة نابذة المؤلف و متلقي النص، و من ثم حدثت المناقشة الأوسع التي حاولت إحكام الطوق حول بنية الأدب بذاتية (المتلقي)، فأصبحت دائرة العمل الفني تشع من خلاله ليرسم مقارنة جديدة في خريطة النقد الأدبي الحديث و المعاصر تبدأ به، لتظهر من خلال هذه المقارنة علاقة حوارية مع النص متأثرة بحوارية العصر المعرفية.

و حول (نظرية التلقي) أو جمالية التلقي بتسميتها الأخرى هي الرهان المنهجي الذي راهنت حركة العصر المعرفية عليه، فهي مجلى للأبعاد الثلاثة (المؤلف، النص، القارئ) تصهرها جميعا في آلية القراءة الحديثة و بذلك يرى أن العمر المنهجي الحديث ينطوي على ثلاث لحظات:

لحظة المؤلف: و تمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي - النفسي - الاجتماعي ...)، ثم لحظة (النص) التي جسدها النقد البنيوي في الستينيات من هذا القرن، و أخيرا لحظة (القارئ) أو (المتلقي) كما في اتجاهات ما بعد البنيوية و لا سيما نظرية التلقي في السبعينيات منه، و قيل في اتجاهات ما بعد البنيوية إنها جاءت لتصحيح الأخطاء التي وقعت فيها البنيوية، وأبرزها الضمنية النصية، و موت المؤلف، و إهمال حركة التاريخ، فجاءت هذه الاتجاهات رد فعل حاد على هذا الانغلاق النصي.

و تمثلت هذه الاتجاهات في أربع نظريات نقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، هي القراءة و التلقي، و التفكيك، و التأويل، و السيميولوجيا، و أن لها جميعا الدور الأكبر في الخروج إلى فضاء جديد للمقارنة النقدية المعاصرة، تنظر إلى (الملفوظ النصي) على أنه واحد من المستويات التي تفيد منها (القراءة)، و لا تحتزل دور القارئ في الكشف عنه مما أحدث تطورا في النظرية الأدبية الحديثة⁽¹⁾.

و غير خاف على المتلقي أن أقدم مظاهر الاهتمام بنظرية التلقي في ظل البحث عن الجذور و الأصول المعرفية لهذه النظرية تبدأ مع "أرسطو"، وذلك من خلال حديثه عن (التطهير) كوسيلة لوظيفة المأساة عندما يتحول فيها البطل من الخير إلى الشر، و هذا ما يثير في المتلقي مشاعر (الخوف و الشفقة) فيؤديانه إلى وظيفة

¹ - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م. ص 31-32.

تطهيره من هذه المشاعر، و لا أدل على ذلك من مسارح اليونان -أيضا - أثناء العروض المسرحية و ما تؤديه من دور في إقناع الجمهور (المتلقي).

كما كان لحديث البلاغيين العرب القدامى اهتمام بالتلقي في أنواع الخبر الذي يقتضي مراعاة أحوال المخاطب في حالات خلو ذهن أو التردد أو الإنكار.

و يرجع الباحثون جذور التلقي إلى أفكار ترددت سواء في النقد الإنجليزي أو الفرنسي عند أمثال "إدجار آلن بو" الذي اهتم بالقارئ والشاعر "بول فاليري".

و بناء على هذا فإن الجذور الحقيقية للتلقي اعتمادا على مفهوم "هولب" من أنها تلك النظريات أو الاتجاهات التي ظهرت أو عادت إلى الظهور خلال الستينيات، و التي حددت المناخ الفكري الذي استطاعت فيه نظرية التلقي أن تزدهر و أن تؤسس مقاربة علمية جديدة بالاهتمام في الخطاب الأدبي المعاصر، و ذلك من خلال مؤثرات يمكن إجمالها باقتضاب فيما يلي:

1- الشكلائية الروسية.

2- بنبوية براغ.

3- ظواهرية "رومان إنجاردن".

4- هرمنيو طبقا "جادامر".

5- سوسولوجيا الأدب⁽¹⁾.

وقبل الولوج إلى صميم موضوع نظرية التلقي و ما قدمته للظاهرة الأدبية من أجل الإمساك العلمي من زاوية التلقي، لا بد من الإشارة إلى مدرسة النقد الجديد التي ركزت على دور القارئ في تفسير النص، و ذلك من خلال الناقد الشهير "ريتشاردز" في كتابه (كيف نقرأ الصفحة) How to Read a page ! 1942م، والنقد التطبيقي Practicat criticisme 1952م، حيث قدم في كتابه الأول اعتقاده باستحالة الوصول إلى قراءة نهائية تغلق النص بحيث تصبح أية قراءة أخرى غير صحيحة، فلقد كتب يقول في ذلك: « كل القراءات لابد فيها من التخلي عن شيء و إلا فلن تصل إلى معنى أن التخلي عن هذا الشيء تنبع أهميته من شيئين بدون ذلك التخلي لن نصل إلى معنى معين، و من خلال التخلي يصبح ما نريد فهمه ماثلا أمامنا لنصل إلى كينونته الأساسية² » ويخلص "ريتشاردز" من هذا إلى مقولة قريبة جدا مما يقول به أصحاب نظرية التلقي، و ذلك حين كتب يقول: « إن المعنى الصحيح لنص ما نسيج أكاديمي يقل ما به كثيرا عما يجده فيه قارئ جيد».

و لقد قدم "ريتشاردز" في كتابه الثاني (النقد التطبيقي) ما يمكن أن يكون قريبا - أيضا - مما يسعى بالنقد القائم على استجابة القارئ، حيث اعتمد تجربة معملية بين مجموعة من طلابه و ذلك بتوزيع عدد من القضايا عليهم، و قد نزع منها أسماء مؤلفيها طالبا منهم التعبير عن استجاباتهم الحرة لتلك القصائد، فكانت النتيجة عددا

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصليل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، (دط)، 1999م. ص 70.

² - المرجع نفسه: ص 70.

من الاستجابات المتباينة بل المتناقضة، إلا أنه قد واجه مشكلة في تحديد ماهية القراءة الصحيحة إذ إنه أدرك بفضولته الدور المهم الذي يمثله السياق الذي تردد في إطاره قراءة النص لدى القارئ.

أما من أثر مدرسة النقد الجديد على نظرية التلقي لدى الجيل التالي فسوف يلحظ التأكيد على أهمية دور القارئ عند كل من "كنيث بروكس" و "نور ثروب فراي"، حيث تنبأ هذا الأخير في أواخر الخمسينيات بتعدد المعنى أو لانهايته، وهذا ما كان له أصداء في كل من التفكيكية و نظرية التلقي.

كما أن "لويز روزنيلات" و هي واحدة من المنظرين لنظرية استجابة القارئ في دراستها عن (النظرية الجديدة) أنها استفادت من بعض آراء "ريتشاردز" التي طورت اهتمامها باستجابة القارئ.

كذلك فإن الأصول النقدية للقراءة اجتهادات نقاد مدرسة جنيف من أمثال "جورج بوليه"، "جان بيير"، "إميل شتايجر"، "هليليس ميلر".

و كذلك الناقد الأمريكي "واين بوث" و الذي كان له دور لا يستهان به في نظرية التلقي، فهو يعد أحد المصادر الأساسية التي استقى منها "إيزر" مفهوم القارئ الضمني، وكان "بوث" قد طرح مفهوم القارئ الضمني في النقد الأدبي عام 1961م، كما أنه من الثابت أن "ياوس" قد حاول أن يتخطى حدود جماليات التلقي المؤسسة على علم النفس عند "ريتشاردز" و هو يستشهد بـ"رينيه ولك" متفقاً معه في نقده لـ"ريتشاردز" فيما يتعلق بتصوير هذا المنحى من الدراسة في تفحص معنى العمل الفني⁽¹⁾.

يتضح من خلال هذه الإسهامات النقدية لدى كبار نظرية التلقي في ظل الاهتمام بسلطة القارئ أنه لم يعد يمثل المتلقي دوراً سلبياً استهلاكياً في صلته بالنص، ولم تعد استجابته للنص استجابة عفوية ترضي تعطشه الجمالي، وتشبع فيه نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعن في كشافته و فرديته في آن، بل أصبح هذا القارئ مشاركاً في صنع النص، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته مؤثرة في النصوص القادمة، لأن عمليات التلقي المستمر تشكل وجدان المبدع والقارئ معاً.

و تنمي إحساسهما بأبعاد النص العميقة التي تظل تعطي دلالات لا نهائية تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص بل يتجدد مع كل قراءة تعد بدورها إساءة قراءة أخرى.

و قد شوهد مع بدايات النصف الأخير من القرن العشرين اتجاهها نقدياً مؤثراً يقوم على سلطة القارئ، و يستند إلى استجابته للنص الإبداعي وتفاعله معه من خلال آفاق من التوقعات و هو نقد جماليات التلقي، ولقد عرفت نظرية جماليات التلقي (التقبل) منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى طيباً لدى كثير من الدارسين، كما أثارت حولها نقاشات ثرية جداً، و إذا كانت هذه النظرية قد ارتبطت بداياتها بجامعة (كونستانس) بجنوب ألمانيا فإن أبرز ممثليها وأشهرهم "هانز روبرت ياوس" و "فلفجانج إيزر"، و من خلال هذين العلمين الذين عدهما النقاد كبار المنظرين للتلقي، سيتم التوقف عندهما لاستجلاء طروحاتهما النظرية و الإجرائية في أفق الإمساك العلمي

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصليل و قراءة النص الأدبي، ص من 69 إلى 73.

بالظاهرة الأدبية و تجلياتها في خضم الجهود النقدية المعاصرة، للإحاطة بها من عدة زوايا تتأسس عليها معرفة علمية دقيقة تسهم إلى حد كبير في خطاب التلقي⁽¹⁾.

و بما أن نظرية التلقي ترتبط بالضرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المستويين الأدبي و النقدي، فليس معنى هذا أن التلقي مختص بأدب ألمانيا دون غيره من الآداب الإنسانية الأخرى، و ذلك أن القصد الفلسفي و النظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا و ما نتج عن ذلك من فرضيات نظرية و ممارسات تطبيقية هو الذي جعل من ألمانيا المرجع الأساسي في تلك الفعالية النظرية، بل فرضت نفسها في تاريخ الفكر النظري و الأدبي و النقدي المعاصر، و في تاريخ المناهج النقدية المعاصرة كذلك، و عليه فإن كل الدراسات التي تهتم بموضوع نظرية التلقي لا بد و أن تمر عبر إنجازات المدرسة الألمانية في ذلك.

كيف يمكن للباحث في النقد الأدبي العربي أن يتعامل مع هذا الإجراء النظري و ما نتج عنه من ممارسات و استنتاجات هامة عرفت طريقها في مسالك الآداب الألمانية و الأوروبية، و في نصوص و ظواهر أدبية محاطة بمختلف الإنجازات النظرية المتراكمة حولها و فيها؟.

هل يكفي الاطلاع و معرفة تلك النظرية في بنيتها الخاصة و في مراجعها المركزية المحددة مثل هذه المصادر التي تجمع إليها خلاصة تجربة طويلة، و تناقش آراء و كتب كثيرة في سياق تاريخها المتداخل مع مختلف العلوم الإنسانية و العلمية و الاجتماعية و غيرها؟.

إن البحث بأدوات منهجية و تصورات نظرية خارجة عن صورة تاريخ المعرفة العربية يتطلب إدراكا عميقا للبعد الاستمولوجي و السياق المعرفي للعملية التي يهدف النقاد العرب استنباطها أو تأصيلها في أنساق المعرفة العربية الأدبية و النقدية بحيث تستوعب بشكل يغني علمنا النظري و المنجز في فعلنا الأدبي⁽²⁾.

هانز روبرت ياوس (H.R.Yauss):

صاغ الناقد الألماني "هانز روبرت ياوس" مجموعة من المقترحات في نهاية الستينيات عدت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب و تفسيره و الوقوف عند إشكالاته، وقد صيغت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967م في جامعة كونستانس بعنوان (لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب⁽³⁾؟).

لقد كان "ياوس" واحدا من مجموعة من الأساتذة الأكاديميين بجامعة كونستانس و كان عضوا بارزا في الدراسات الأدبية، فهذه المجموعة من الأكاديميين تحاول إعادة النظر في قوانين الأدب الألماني، و قد شرح "روبرت ياوس" في مقال له بعنوان «التغيير في نموذج الثقافة الأدبية» نشره عام 1969م، العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا كان من أهم ما جاء فيه ما يلي:

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 98.

² - أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر و التوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2004م. ص 21-22.

³ - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص 44.

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

2- السخط العام تجاه قوانين الأدب و مناهجه التقليدية السائدة و الإحساس بتهالكها.

3- حالة الفوضى و الاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.

4- وصول الأزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله و استمراره، وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.

5- ميول و توجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع/ العمل/ المتلقي).

و قد ارتبط هذا التمرد المنهجي في ألمانيا بعملية تقديم جديدة لمناهج التعليم في مجال الأدب و اللغة، وهناك وثيقة صدرت 1969م بعنوان (وجهات نظر لدراسة جرمانية مستقبلية) تتحدث عن حقل الدراسات الألمانية بوصفه تخصصا ضارا، وتحاول العثور على حل للتعاسة المهيمنة.

و لما كانت هذه الوثيقة عبارة عن مجموعة من المقالات فقد ختمت المذكرة من أجل إصلاح دراسة (الأبنية و الأدب) تقترح إحداث تغييرات جذرية في البرامج الأكاديمية و قد وقع على هذه الوثيقة عدد من الباحثين الذين صاروا فيما بعد من أبرز منظري التلقي مثل "ياوس" و "إيزر".

فقد كان مقال "ياوس" سابق الذكر المعنون بـ «التغيير في نموذج الثقافة الأدبية» قد ألمّ بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج النقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة.

و "ياوس" في موقفه المعارض لما نظر إلى العمل الفني بمنأى عن تاريخيته يؤكد أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق و الشواهد التي يقرها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، و حقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة و منطلقات جديدة.

لقد بدأ "ياوس" يركز على السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب حيث يقول: «إن تاريخ الأدب في عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطا في اتجاه الازدراء دون أية جريرة، لقد تم النظر إلى هذا الفرع القيم من الدراسات في المئة و الخمسين سنة الأخيرة بطريقة خاطئة تدل على الانحدار الدراسي، بل لقد اختفى التاريخ الأدبي تماما من المقرر الدراسي في الجامعة»¹، ولقد عزا "ياوس" أزمة الأدب - في أواخر الستينيات- إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب محاولا وصل الماضي بالحاضر، كان اهتمام "ياوس" و هدفه الأساسي هو العمل على إعادة التاريخ إلى المراكز الأولى من الدراسات الأدبية، وكان ذلك ينبني على أمرين:

الأول: أن الأساس المنطقي للاشتغال المستمر بالأدب مفتقد خاصة حين يؤخذ في الحسبان توقف أنماط التفسير القديمة.

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصليل و قراءة النص الأدبي، ص 103.

الثاني: المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي و اهتمامات الحاضر⁽¹⁾.

وطرح "ياوس" مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه (أفق انتظار القارئ) أو ما يعرف (بأفق التوقعات)، فهل يمثل الفضاء التي تتم من خلاله عملية بناء المعنى و رسم الخطوات المركزية للتحليل، و دور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأهيل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي، ووجد "ياوس" في افتراضات "غادامير" الأساسية في العملية التأويلية سندا لمنهجيته، وقد جعل "غادامير" العملية التأويلية خاضعة لثلاث وحدات متلازمة هي الفهم و التفسير و التطبيق، و حاكى "ياوس" هذه اللحظات الثلاث في تحديده لدلالة التأويل الأدبي.

و مفهوم أفق الانتظار لديه هو استنطاق لمفهوم الأفق التاريخي لدى "غادامير"، و مما يجدر ذكره أن كثيرا من المفاهيم التي أعادت نظرية التلقي بناءها في مجال الأدب و تلقيه قد استعملت إما في المجال التاريخي أو الفلسفي أو في الدراسات الأدبية، فللنظرية الفضل في تشغيل المفاهيم غير الأدبية في مجال الأدب. و افترق "ياوس" عن ظاهراتية "هوسرل" و أعاد النظر في مقوم التاريخ، فتأريخ الأدب عند البنائين هو تأريخ التطور الداخلي للبنية، إلا أن "ياوس" وضع التطور خارج البنية في السلسلة التاريخية للتلقي في تصور جديد لتاريخ الأدب يترجم مفهوم تأريخ التلقي بوساطة مفهوم أفق الانتظار.

وتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار حسب "ياوس" من ثلاثة عوامل رئيسة هي:

1- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عند الجنس الذي ينتمي إليه النص.

2- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.

3- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي و الواقع اليومي.

وفضلا عن هذا أشار "ياوس" إلى مفهوم (تغيير الأفق) أو بناء (الأفق الجديد) باكتساب وعي جديد يدعوه بالمساحة الجمالية، أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا و العمل الجديد حيث يمكن للمتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معايير السابقة مع معايير العمل الجديد، و هذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوءه الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف، و لا شك في أن مدونة التغييرات في الفهم تصب في إطار الخصائص النوعية للأجناس الأدبية بحكم هيمنة القارئ الجديدة ودورها الفاعل في نظرية الأدب، و ليصبح تاريخ الأدب تاريخا لتأويلاته فقد كان "ياوس" يرى أن تاريخ الأدب الإيجابي والموضوعي هو السعي الواعي إلى تجديد القوانين والسنن.

و تتم عملية بناء المعنى و إنتاجه داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تاريخ الأدب و الخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، و نتيجة لتراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ تحصل السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي و ترسم خط التواصل التاريخي لقراءه، و إن لحظات (الخبيبة) التي تتمثل في مفارقة أفق

¹ - المرجع نفسه: ص من 99 إلى 103.

النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد، و أن التطور في الفن الأدبي إنما يتم باستمرار باستبعاد ذلك الأفق و تأسيس الأفق الجديد⁽¹⁾.

و يفترق مفهوم (خيبة الانتظار) عن مفهوم (كسر التوقع) الذي جاء به الشكلانيون الروس في أن (كسر التوقع) هو المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية، فهي إذن رهينة بالملفوظ اللساني و بنية الأدب، أما مفهوم خيبة الانتظار فهو مفهوم يشيده المتلقي لقياس التغييرات أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ، و بدت مرجعية "ياوس" (التاريخية) مرجعية للفهم فهي «تمتاز عن التاريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخانية الفهم، و هذا الفهم يتطلب أن نضطلع بمهمة تحقيق التوافق بين أفقي الماضي والحاضر لكي نحقق من جديد الفهم والتفسير والتطبيق».

و بانته من خلال جهد "ياوس" لحظة جديدة في قياس تطورات بني الأنواع الأدبية قائمة في قواعد تفسيرها على البعدين التزامني و التعاقبي عبر جمالية التلقي.

فولفجانج إيزر (Wolfgang Iser):

يعد "إيزر" أحد أقطاب جامعة كونستانس الذي أسهم في تطوير نظرية التلقي و وضع أسسها، و لم يكن منحاه فلسفياً أو تاريخياً كما هو واضح عند "ياوس"، وقد اعتمد مرجعيات متنوعة غزت فرضياته، كمفاهيم الظاهراتية و على علم النفس و اللسانيات و الانثروبولوجيا، و أفاد من أعمال "الغاردن" الفيلسوف البولندي، و خطأ "إيزر" خطوات أكثر إيغالاً في إشراك الذات المتلقية في بناء المعنى بوساطة فعل الإدراك، و أن هذا الإسناد إلى الذات في تقرير المعنى و الكشف عنه هو ما اصطلح عليه "هوسرل" بالقصدية، فالقراءة لديه نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم و الإدراك، و أن المعنى الخفي و المحمول النهائي للنص قد كف عن الحضور طبقاً لجمالية القراءة لديه⁽²⁾.

و لقد كان "إيزر" يشارك "ياوس" تدعيم ركائز نظرية جماليات التلقي، حيث عدت أفكارهم و مقترحاتهم على مشارف السبعينيات تأسيساً لنظرية جديدة في فهم الأدب.

كان "ياوس" و "إيزر" يتفقان في العموم أو الكليات و يختلفان في الخصوص أو التفاصيل، بمعنى أنه إذا كان "إيزر" ينطلق من البداية التي انطلق منها "ياوس" و المتمثلة في الاعتراض على أسس المقاربات البنيوية و النصومية بعامة، و التشديد على أهمية دور التلقي في قضيتين أساسيتين هما: تطور النوع الأدبي، و بناء المعنى، غير أن بداية التحول في الاهتمام كانت عندما اهتم "ياوس" بتاريخ الأدب، و تطور النوع مركزاً جهوده في مراجعة نظرية الأدب.

بينما اهتم "إيزر" بقضية بناء المعنى و طرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات، التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى

¹ - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص 44-45-46.

² - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول و تطبيقات، ص 47-48.

للإنتاج، و هو يكشف بذلك عن أن النص يتضمن حتمية تشكل ركنا أساسيا من وجوده، إنها ماثلة فيما يطلق عليه "إيزر": القارئ الضمني و هو ما يشكل طلب نظريته على ما يرى لاحقا.

كان "إيزر" مؤمنا بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركا أساسيا في بناء النص، لقد كتب يقول: «لكي يكون الإبداع ذاتيا نابعا من الرواية، فإن المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الإبداع و هو ما نسميه القارئ».

و "إيزر" له أعمال كثيرة يمكن للدارس أن يتفهم أبعاد نظريته في القراءة من خلالها، من هذه الأبحاث والدراسات مقال شهير صدر له في 1970م بعنوان (بنية الجاذبية في النص)، و قد ترجم هذا المقال إلى الإنجليزية بعنوان: (الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي الثري).

ثم ظهر في سنة 1972م كتاب لـ "إيزر" بعنوان (القارئ الضمني)، ثم كتاب (فعل القراءة) سنة 1976م، و الكتاب الأخير يشمل - تقريبا - على معظم ما قدمه "إيزر" من أفكار حول نظريته في التلقي. كانت مشكلة المعنى لدى القارئ هي المنطلق الحقيقي لاهتمامات "إيزر"، و كان السؤال المطروح آنذاك كيف يكون للنص معنى لدى القارئ؟ وهل ثمة معنى حقيقي للنص؟ فرأى المعنى في إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته و ليس موضوعا يمكن تحديده.

اعتمد "إيزر" في مناقشته لقضية المعنى قصة متكررة للروائي الأمريكي "هنري جيمس"، نشرت عام 1896م بعنوان: «الصورة في السجادة»، و في القصة معالجة واضحة لقضية المعنى، ومضمون هذه القصة - بإيجاز - أن شابا ناقدا، كلف بكتابة تقرير عن رواية ألفها "فيريكور" الذي كان محل إعجاب هذا الناقد، وبعد فترة التقى الناقد الشاب و الكاتب فقال له الكاتب إن نقده لطيف، إلا أنه غفل عن النقطة الرئيسة كما فعل الآخرون، هذه النقطة التي يعنى عنها البصر لأنها بديهية، إن «الخدعة» هي مفتاح لروايته كلها، وعندئذ قرر الناقد أن يبحث عن هذه الخدعة مع صديقه المفضل "كور فيك" و خطيبة الأخير "غويندولن"، ومرت الأشهر دون تحقيق نجاح في هذا المضمار فسافر "كور فيك" إلى الهند في عمل و من هناك أرسل برقية إلى "غويندولن" تقول: «وجدتها عظيم» و صرح بأنه سوف يكشف السر بعد الزواج، و إذا بحادث سيارة يحصل له فيموت، فيسأل الناقد خطيبته التي ترفض البوح له بالسر، ثم تتزوج هذه الخطيبة فيما بعد، ثم تموت وهي تضع ابنها الثاني، ويسأل الناقد زوجها الأرملة عن السر فيكشف أنها لم تجد أنه من المناسب إطلاعه عليه، وإذا ماتت هذه المرأة و إذ مات من قبلها "فيريكور" أيضا فإن واحدا لم يوسعه أن يعرف السر⁽¹⁾.

استنتج "إيزر" أن هذه القصة تقيم أساسا جيدا للاعتراض على العمليات القديمة لتأويل الأدب، فالمشكلات الأساسية في هذه القصة تتوزع ما بين المؤلف و العمل و المتلقي، لقد ظن الناقد أن تركيزه يكمن في كشفه عن حقيقة معنى النص، إلا أن المؤلف "فيريكور" أراد أن يلفت نظر الناقد إلى أن عمله في الكشف عن

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصليل و قراءة النص الأدبي، ص من 121 إلى 125.

المعنى الخفي إنما يستبعد عملية التواصل الأدبي، وبالتالي يتحول العمل الأدبي إلى ضرب من الأحاجي أو الألغاز، ولذلك فقد وجهه وجهة أخرى تظهر كما لو أن العمل ينطوي على سر آخر، إلا أن الحقيقة هي أن المؤلف أراد أن يؤكد أن طبيعة العمل الأدبي تتنافى مع الإجراء الذي يجعل منه عملاً لإخفاء المعنى، إن الناقد لم يغير من اعتقاداته إنه نموذج التأويل القديم، يسعى المؤلف للدفاع عن فنه بتوجيهه للناقد إلى لغز آخر هو طبيعة الأدب غير القابلة للاحتزال، و يبدو أن "هنري جيمس" أراد أن يرمز من خلال "غويندولن" و "كورفيك" و (زوج "غويندولن") الثاني إلى الاتجاه الجديد الذي بدأ يعرف كيفية تأويل المعنى، و هو اتجاه لا ينقل معرفته للاتجاه القديم لأنه اتجاه ميؤوس منه، و هو ممثل في القصة بشخص الناقد الذي ظل يعتقد أن السر يتمثل في (المعنى الخفي) للعمل الأدبي الذي لا يعلمه إلا المؤلف "فيريك"، ظل الناقد طوال القصة معتقداً بأن رواية "فيريك" تنطوي على سر، و أن علاقة المتلقي بالأدب تتحدد باكتشاف هذا السر، و أن المعنى هو خلاصة هذا الاكتشاف.

و قد تبين لـ"إيزر" أثناء تحليله لهذه القصة أن التأويل إذا كان يعتمد إخراج المعنى الخفي من النص، فمن المنطقي أن تنتج عن هذا الفهم خسارة بالنسبة للكاتب تؤدي إلى نتيجتين تتخللان القصة كاملة:

1- أن الناقد يحس حينما يكتشف المعنى الخفي وكأنه حل لغزاً و لم يبق أمامه ما يفعله سوى أن يهنئ نفسه على هذا الإنجاز⁽¹⁾.

2- إذا كانت وظيفة التأويل هي إخراج المعنى الخفي من النص الأدبي فإن هذا يتضمن افتراضات مسبقة، هي أن الكاتب قد يتستر على معنى واضح و يحتفظ به لنفسه من أجل الاستهلاك في المستقبل، فإذا كان كشف الناقد للمعنى خسارة للكاتب، فإن المعنى إذن شيء يمكن استخراجه من العمل الأدبي، و إذا كان من الممكن استخراج المعنى - و هو جوهر العمل الأدبي - من النص فإن النص يصبح مبتذلاً و يتحول إلى مادة للاستهلاك، و هذا لا يقضي على النص فحسب، و إنما يقضي على النقد الأدبي.

كان "إيزر" يجسد التحول الذي طرأ على التأويلية من دراسة معنى المؤلف و معنى النص إلى المعنى المنتج بفعل (فهم) المتلقي، فوجد أن في النص أبعاداً لا يمكن تجاوزها في عملية (تحقق) المعنى الأدبي، و أهم هذه الأبعاد: الاحتمالات التي يتضمنها النص بوصفها تمثيلاً لما كان يطلق عليه "انجاردن" المظاهر التخطيطية، وهو مبدأ اعتنقه "إيزر".

و البعد الثاني يتمثل في تلك الإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي، و ذلك لأن بنية التحليل الذي يبنى عليها النص إنما تضع المعنى في نسق من الصورة الذهنية و ذلك بتعميق الطابع الاحتمالي الأول.

أما البعد الثالث فيتضمن البناء المخصوص للأدب وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية، و ذلك باشماله على حالات تصعد و تحكّم تفاعل النص و القارئ، و لا شك أن عملية التفاعل هذه مستخلصة من كون النص

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصليل و قراءة النص الأدبي، ص 125-126.

يحتوي مرجعيات خاصة، و يسهم المتلقي في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى، إن هذه المرجعية ليست ذات منحى تاريخي أو واقعي و إنما هي مرجعيات يخلقها النص، و هذا أحد الافتراضات الأساسية في التحول الذي حصل للنظرية النقدية الحديثة، وقد أسهمت البنيوية في تأسيس علم النص يبين اشتماله على مرجعياته المنبثقة منه.

و قد استخدم "إيزر" عددا من المفاهيم لضبط هذه المرجعية منها:
السجل، و الإستراتيجية، و مستويات المعنى، و مواقع اللاتحديد.

1- السجل: و يقصد به "إيزر" مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما.
أي إن النص لحظة قراءته لكي يتحقق معناه يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، و تكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى، و كل ما هو خارج عنه مثل أوضاع و قيم و أعراف اجتماعية و ثقافية.

2- الإستراتيجية: و هي عند "إيزر" عبارة عن عدد من الإجراءات المقبولة تمثل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل المرسل و المرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، و لذلك فالنص ينظم نوعا من الإستراتيجية وظيفتها أنها تصل بين عناصر السجل و تقييم العلاقة بين السياق المرجعي و المتلقي، أي أنها تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه.

3- مستويات المعنى: يعتقد "إيزر" أن النص لا يظهر المعنى في نمط مجرد من العناصر و إنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي، حيث تحتل العناصر التي تسهم في بناء المعنى مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي، و يتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتل موقعها الجديد في بناء السياق العام للنص¹.

4- مواقع اللاتحديد: يتضح هذا المصطلح باستحضار نص على سبيل المثال حديث الرسول صلى الله عليه وسلم: (إياكم وخضراء الدّمن قيل: و ما خضراء الدّمن يا رسول الله^(*)؟ قال: «المرأة الحسناء في المنبت السوء) رواه الدار قطني⁽²⁾، فإن المتلقي في هذه الحالة يضطر إلى استبعاد عنصر التحديد الواقعي (خضراء الدمن)، إلا أنه بعد أن يقوم بعدد من الإجراءات التي تستظهر المحذوفات البلاغية يحتاج إلى الرجوع إلى هذا العنصر المستبعد من أجل تحقيق تواصل النص، قد استبعد لفظ أو عنصر (المرأة) من بنيته، إلا أن المتلقي يرجعها و قد كانت عملية

¹ - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 126.

* **الدمن**: جمع مفردة دمنة، هو ما اختلط من البعر والطين فتلبد(الزبله)، وخضراء الدمن ما ينبت في الدمن من عشب. أبو هلال العسكري: جمهرة أمثال العرب، دار ابن حزم للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 2008م. ص 13.

² - السيد سابق: فقه السنة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1985م، المجلد 2، ص 20.

- و أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، (تحقيق محمد عبد القادر شاهين)، المكتبة العصرية، ج3، صيدا، بيروت، لبنان، (دط)، 2004، ص 07، ذكره ضمن أمثال الرسول صلى الله عليه وسلم.

- وذكره أبو هلال العسكري في جمهرة الأمثال، ص 13، لكنّي لم أجده في الصحيحين ولا في السنن ولا في المسانيد.

الاستبعاد و الإرجاع تنطوي على وظيفتين: الأولى تحقيق تواصل النص، و الثانية تفسير أهمية الاستبعاد الذي يقصده النص، ومن ثم تشييد المعنى الذي هو خلاصة هذه الإجراءات، إن العناصر المستبعدة في هذا النص هي مواقع اللاتحديد (الفجوات)، أي المواقع التي تؤجل مؤقتا عملية التواصل⁽¹⁾.

إن هذا الإطار التفاعلي الذي وصفه "إيزر" و جسده عمليا طرح مفهوما أساسيا في نظريته هو مفهوم القارئ الضمني.

* **القارئ الضمني:** و هو مفهوم ابتدعه "إيزر" عوضا عن (أفق الانتظار) أو القارئ الحقيقي التاريخي لدى ياوس. يرى "إيزر" أن مهمة الناقد ليست متمثلة في شرح النص بوصفه موضوعا و لكن شرح الأثر الذي يتركه النص في قارئه، بناء على هذه الرؤية فالنصوص تتيح سلسلة من القراءات الممكنة، و يمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى (قارئ مضمّن) و (قارئ فعلي)، و الأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه و يعادل شبكة من بنية الاستجابة تغري على القراءة بطرائق معينة، أما (القارئ الفعلي) فهو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة، و لكن هذه الصور لا بد أن تتلون حتما بلون (مخزون التجربة الموجود) عند هذا القارئ. و الملاحظ هنا أنه ثمة اجتهادات قد أفرزت مجموعة من المصطلحات في إطار فكرة القارئ مثل القارئ المثالي، و القارئ المعاصر، و القارئ الخبير، و القارئ المستهدف، و القارئ الجامع.

و لقد بين "إيزر" بشكل دقيق الفروق التي ينطوي عليها مفهومه لهذه المصطلحات و المفاهيم السابقة:

* **القارئ المثالي:** و هو عنده محض تخيل، لأنه القارئ القادر على استنفاد معنى التخيل، و من هنا فإنه يفتقد مركزا واقعيا، وهذا نفسه سر جدواه بوصفه تخيلا فإنه يملأ ثغرات الحجية التي تفتح في أثناء مقارنة العمل و التلقي الأدبيين، و هو قادر بفضل لانتهائية التخيل أن ينسب إلى النص مضامين متغايرة بحسب نوع الشكل المطلوب حله⁽²⁾.

* **القارئ المعاصر:** يأتي دوره في إطار الأحكام النقدية تجاه الآثار الأدبية في حقبة ما لتعكس وجهات النظر، و بعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبط بهذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب، حيث يعمد تاريخ الأدب من حين لآخر إلى شهادات القراء الذين يطلقون أحكامهم على أثر معين في فترة بعينها، و في هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق و الشروط الاجتماعية لجمهور القراء.

* **القارئ الخبير:** و هو مفهوم طرحه الناقد "ستانلي فش" Stanley Fish من خلال منظور نقدي يتوجه للقارئ أسماء (أسلوبيات العاطفة)، و لمفهوم القارئ الخبير مجموعة من الشروط لعل أهمها: أن يكون هذا القارئ قادرا على التحدث بطلاقة باللغة التي كتب بها النص، و كذلك أن يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعا ما

¹ - عبد الناصر حسن محمد: المرجع نفسه، ص من 127 إلى 131.

² - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصليل و قراءة النص الأدبي، ص 131-132-133.

توصل إلى النضج قادرا على نقله إلى الفهم، وهو يوجب معرفة المجاميع القاموسية واحتمالات أوضاع اللهجات الفرعية و اللهجات المهنية، والشرط الثالث الكفاءة الأدبية، حيث أن القارئ الذي يدرس أجوبته هو قارئ خبير. يرى "إيزر" أن "ستانلي فش" يبلور مفهومه من القارئ الخبير مستندا إلى النحو التوليدي للتحويلات، ذلك أن البنية السطحية تنتج لدى القارئ حدثا ينبغي أن يعاش إلى النهاية قبل أن تصل به إلى البنية العميقة، ويرى "إيزر" كذلك أن النص يتعرض للتفكير مجرد الإحالة إلى نحو النص، ذلك أن نظريته تحاول أن تبرهن على عدم كفاءة التحليل اللساني للنص الذي يختزله باستمرار إلى أنظمة لسانية هي صورة لنظام عقلي أعلى، و لذلك فإن الدور الذي يؤديه القارئ الخبير من خلال استعراض كفاءته للوصول إلى النواة اللسانية، هو دور يختزل الفهم إلى عملية تحويلات البنية السطحية كعودة ثابتة إلى البنية العميقة.

* **القارئ المستهدف:** و هذا القارئ أيضا هو متخيل القارئ أو فكرة القارئ، كما هي مشكلة في تفكير المؤلف، أو الصورة التي يكونها المؤلف من القارئ، إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص، و هي التي تحدد نوع القارئ فباستطاعتها إعادة توليد القارئ المثالي، و يمكنها أن ترسم في ضوابط و قيم القارئ المعاصر في المواقف و النوايا التربوية و الاستعدادات المطلوبة من أجل التلقي، و هذا المفهوم يبين أن ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقارئ الذي هو موجه إليه، و قد انتقد "إيزر" هذا المفهوم عندما وجد أن صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات التاريخية التي كانت حاضرة في ذهن المؤلف، و هو يضع نصه و يتساءل: كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخيا دوما عن النص أن يفهمه في حين أن هذا النص لم يتوجه إليه؟.

وجد "إيزر" أن القارئ المستهدف ليس سوى واحد من آفاق النص، و على العكس من ذلك فإن دور القارئ ينجم عن تداخل الآفاق كلها، و بذلك فإن هذا القارئ هو إعادة بناء مفهومية تمثل الاستعدادات أو القابليات التاريخية للجمهور الذي هو مرمى المؤلف.

* **القارئ الجامع:** هو مفهوم تم طرحه من قبل "ميشال ريفاتير" و هو قارئ يعين مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبية، إنه يشبه المخمن يكشف عن درجة عليا من التكاثر في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص، إنه متصور كتجمع للقراء و حين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها.

إن الملاحظ للمفاهيم السابقة -طبقا لـ"إيزر"- كانت تقع تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة، و لذلك فقد وجد "إيزر" أنها تعبر عن وظائف جزئية غير قادرة على وصف العلاقة بين المتلقي و العمل الأدبي.

فالقارئ المثالي هو ضرب من التخيل يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، و يحصر القارئ المعاصر عمله في كيفية تلقي عمل ما من قبل جمهور معين، و القارئ الخبير كمفهوم تربوي يهدف بوساطة الانتباه الذاتي لردود الأفعال التي يولدها النص إلى تحسين الأخبار و منه إلى تحسين مقدرة القارئ، و القارئ

المستهدف هو إعادة بناء للفكرة التي كونها المؤلف عن القارئ ضمن محدداته التاريخية، و القارئ الجامع يصلح لتحديد الواقع الأسلوبى وفق كثافة النص⁽¹⁾.

غير أن القراءة الايجابية أو الفاعلة هي تلك القراءة التي تنخرط بدون ضمانات في الصيرورة الديناميكية للمعنى لأن العلاقة عند بارت* بين الكتابة و القراءة ليست علاقة إنتاج واستهلاك وإنما هي علاقة تشكلات وفق منطق خاص هو منطق السنن النصي الذي لا يلزم القراءة باتخاذ وجهة معينة و إنما يبني ملابسات دلالية تعطيها حق المبادرة و المثابرة و تسمح لها باقتحام منطقة الإنتاج بإعادة ترتيب أنظمة الكتابة و تشغيلها ليوضح معنى النص أو أحد معانيه⁽²⁾.

إن نظرية القراءة و آليات التلقي و ما قدمته لمقاربة النص الأدبي كظاهرة معقدة تؤثر في إنتاجها و تلقيها و إدراكها جملة من العوامل المتعددة والمتشابكة⁽³⁾، تجعل من الناقد الأدبي أو المتلقي على أهبة من البحث و المساءلة لتلقي هذا النص الغامض في حدود ما يملأ نفسه باليقين، و قد ذهب "فيني جيرار" إلى أن العلاقة بين المنشأ و المتلقي هي علاقة مبنية على عدم اليقين، بحيث أن الكاتب و هو يكتب ليس متأكدا من نوايا القارئ، كما أن القارئ و هو يقرأ ليس متيقنا من مقاصد الكاتب، فالعلاقة بين الطرفين تقوم على الشك والاحتمال أصلا، و هذا يعود إلى طبيعة العمل الأدبي من جهة، و إلى عملية التلقي من جهة ثانية⁽⁴⁾.

إن الخطاب الأدبي عموما من شروط أدبيته أن يجعل الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة، و هذا الخرق غير مألوف هو ما يخلق الغرابة و ما يغلف العمل الأدبي بهالة من السر قد تستعصي على التفسير، و لعل هذه الظاهرة هي التي جعلت قدماء اليونان ينسبون الشعر إلى آلهة الأولمب، و قدماء العرب ينسبونه إلى شياطين وادي عبقر.

لا شك أن الغموض الأدبي يشكل أولى العقبات أمام المتلقي لأنه خطاب غير عادي يستوقف المتلقي بثخونته و ما تحمله من صور و نقوش و ألوان، و لا يمكن المتعامل معه من عبوره أو اختراقه و في ظل هذا المعنى

1 - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصليل وقراءة النص الأدبي، ص من 134 إلى 137.

* يرى بارت في علمية القراءة أربعة أنواع من القراء:

- القارئ الفتيشي *le lecture fétichiste*: الذي يتلذذ بمناطق معينة في جسد النص.

- القارئ المستيري *le lecture hystérique*: الذي يستهلك النص ويعجز عن تحليله أو نقده أو تأويله.

- القارئ المهوس *le lecteur hallucinant*: الذي يجد لذته في الحرف واللغات الواصفة أي القارئ الناقد الذي يتخذ العمل موضوعا للتأمل والتحليل وهو نقيض.

- القارئ البارنوياكي *le lecture paranoïaque*: الذي ينتج على هامش القراءة نصا هذيانيا أي القارئ الفاتك، عبد العزيز السراج: المرجع نفسه، ص 89.

2 - عبد العزيز السراج: من سلطة النص إلى سلطة القراءة، (رولان بارت نموذجاً)، ص 88.

3 - عبد الملك كاجور: النص الأدبي في ضوء بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، اللغة و الأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، دار الحكمة، الجزائر، 1997م، ع11، ص35.

4 - مخلوف عامر: الخطاب الأدبي و مقتضيات التلقي: أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006م، ع3، ص119.

يقول "عبد السلام المسدي": «يتميز الخطاب الأدبي بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه فهو حاجز بلوري طلي صورا و نقوشا و ألوانا فصد أشعة البصر أن تتجاوزته».

و هذا من شأنه أن يضع المتلقي أمام جملة من المقتضيات:

أولاً: أن يتوفر على درجة كافية في مجال اللغة ليس بمعناها المعجمي و لكن بظلالها الأدبية، فالسياق يعطي أبعادا لا تظاها الدلالة المعجمية أحيانا، وقد يستحيل أن يوجد المعنى المعجمي نفسه أحيانا أخرى.

ثانيا: إن أي نص لا بد و أن يرتكز على نقطة انطلاق معينة، و هي تمثل الخيط الذي إذا لم يقبض المتلقي على رأسه تاه وخرج بلا نتيجة، و من ثم تحتم أن يمارس المتلقي عمليتي الاندماج ثم الانسحاب أو ما يسميه "محمد عابد الجابري" الوصل والنفصل.

بمعنى أن يكون المتلقي قادرا على الاندماج في النص ليعيش أجواءه و أن يكون قادرا - بعد ذلك - على الانسحاب منه بمسافة فاصلة تسمح له بأن يحركه في رحابة ذهنية، في الحالة الأولى/ الاتصال يكون تحت مظلة النص، و في الحالة الثانية/ الانفصال يطوي تلك المظلة ليعاينها عن بعد.

إن النص ظاهر وباطن، و نقطة الارتكاز قد تكون باطنية فلا ينخدع المتلقي بما هو ظاهر، و قد تكون ظاهرية فلا ينخدع بمطاردة سر كامن و هو غير موجود أصلا.

إن بعض نصوص "طرفة بن العبد" توهم بانغماسه في اللهو و المحجون ظاهريا، لكن القراءة المتأنية تجعلك ترى الموت ماثلا أمامك في كل زاوية من زوايا النص إلى درجة أن المحرك الحقيقي للشعور و للشعر عنده هو الإحساس بالموت في كل لحظة.

و ما مظاهر اللهو و المحجون إلا تجليات تعمق الإحساس بالموت و تؤكد، كما أن الموت يصير مبررا لتعاطي اللهو و المحجون قبل فوات الأوان و كأنه يسبق "الخيام" إذ قال: «و اغنم من الحاضر قبل فوات الأوان»

ثالثا: إن المتلقي لا يُقبل على النصوص و هو صفحة بيضاء، و إن مخزونه من الأحكام المسبقة قد يكون مراعاة للإقبال كما قد يكون مراعاة للنفور، و يكفي أن يجد في افتتاحية (عرس بغل) ل"لطاهر وطار" إهداء الرواية ل"حسين طبري" عضو المكتب السياسي لحزب تودة، و يكفي أن يدرك أن حزب تودة إنما هو الحزب الشيوعي الإيراني ليتخذ موقف رفض أو قبول.

رابعا: و لم تبق الكتابة الأدبية في حدود الدائرة التقليدية المعهودة، فالشعر بطبيعته لغة اختزال و تكثيف بها يستتبع ذلك من تقديم و تأخير و حذف و إضمار (...)، كما أن الكتابة الثرية لم تعد خطبة معروفة البداية والوسط والنهاية، بل أصبحت لترهينها الحكاية الأصلية التي تكسر التسلسل الزمني الخطي و تخلق من التداخل ما يقتضي أكثر من قراءة للنص الواحد، و ما يستلزم إعادة الترتيب و فق ما يعين على الفهم.

خامسا: و إذا كان النص لا ينتج من فراغ، وإنما يسبح في بنية نصية منتجة قبلا، و في محيط ثقافي و اجتماعي⁽¹⁾ و كما يقول سعيد يقطين:

«النص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية منتجة و في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»⁽²⁾.

إذا كان الأمر كذلك فإنه يقتضي من المتلقي أن يكون ذا زاد أدبي و ثقافي، و أن يكون على دراية بخصوصيات الحركة الاجتماعية بوعي حاد، إذ لا يمكن فهم النص فضلا عن التمتع به كما لا يتحقق أثر التناص إيجابا إلا إذا حضر البعد المعرفي في القراءة فما كان لقصيدة "عبد الله البردوني" (أبو تمام و عروبة اليوم) لتحدث أثرها المعروف لولا تقاطعها مع أبيات أخرى لـ"أبي تمام" بحيث استطاع "البردوني" أن ينسج من ذلك التقاطع نصا تأسس على التحاور والتجاوز بقوله:

ما أَصَدَقَ السِّيفَ إِنْ لَمْ يُنْضِهِ الكَذِبُ وَأَكْذَبَ السِّيفَ إِنْ لَمْ يَصُدِّقِ العَضْبُ⁽³⁾
بينما كان الأصل عند "أبي تمام" قوله :
السِّيفُ أَصَدَقُ أَنبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حَدِيثِ الحُدِّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ⁽⁴⁾

¹ - مخلوف عامر: الخطاب الأدبي و مقتضيات التلقي، ص 122.

² - المرجع نفسه: ص 122.

³ - مخلوف عامر: الخطاب الأدبي و مقتضيات التلقي، ص من 119 إلى 123.

⁴ - الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام، (قدم له و وضع هوامشه و فهارسه راجي الأسمر)، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2007م. ص 32.

خلاصة:

يخلص الباحث من خلال هذا الاستعراض - التاريخي و النظري في الآن نفسه- لأبرز الاتجاهات النقدية المعاصرة، التي سعت إلى تخلص النقد الأدبي من الانطباعية و الذاتية و الإيديولوجية لإرسائه على أسس و قواعد علمية إلى الخلاصات التالية:

و هي أن علمية النقد في بعدها التاريخي النظري تطرح شرعية الحديث عن (تاريخ النقد الأدبي) في موازاة شرعية الحديث عن تاريخ الأدب، حيث أن تاريخ النقد الأدبي لا يحكمه قانون التلاخي الذي تؤمن به النظرية التطورية، و إنما تبقى المحاولات النقدية السابقة كافة مهما تقاسمت، قابلة لأن تستغل و تستثمر في نظريات و مناهج نقدية جديدة إن دعت الضرورة إلى ذلك.

غير أن ما يمكن قوله هو أن عدم خضوع النقد الأدبي لمقولة التطور البيولوجي لا يعني أنه لا يتطور، و ذلك لأن التطور حاصل من خلال مقارنة النقد العربي القديم -مثلا- بالنقد العربي المعاصر، و واقع أيضا خلال مقارنة نقد القرن التاسع عشر بنقد القرن العشرين، و لكنه تطور من نوع خاص، لا يقوم على إلغاء الماضي و إنتاج قطيعة معرفية معه، بل تبقى المعرفة النقدية السابقة قابلة لأن تنخرط في سياق النقد الجديد.

و يترتب على هذا أن سعي النقد الأدبي إلى اكتساب طابع العلم هو سعي قديم يتجدد حسب تطور المعرفة البشرية، إلا أنه كثيرا ما يضطدم بإشكالية علمية النقد الأدبي، و هي تفاوت في كل مرحلة تاريخية حسب تقدم المعرفة و العلوم، كما أن تاريخ النقد الأدبي يظهر أنه ظل يواكب الحركة الفكرية و العلمية، إما بالاستفادة أو بالاستعارة منها و إما يتبنى مفاهيمها و مناهجها، و لذلك لم يستطع أن يكشف هويته المستقلة، و أن يؤسس علمه الخاص انطلاقا من موضوعه حتى أصبح يمتلك وجودا يخصه في المعرفة، فهو يقترن دائما بعلم ما أو فلسفة أو بأشكال أخرى من المعرفة، و يتحرك بحرية ليكون مكان حوار لحقول مرجعية.

إن الأدب كظاهرة متجلية من خلال نصوصه قد تم تداوله -خلال تاريخه الطويل- من قبل الفلاسفة و العلماء و النقاد كل حسب منظوره و تخصصه، فالفلاسفة سعوا إلى الإحاطة المعرفية به ضمن منظوراتهم الفلسفية، و العلماء سعوا إلى إخضاعه لمفاهيمهم و مناهجهم، و النقاد عملوا على المزاجية و المراوحة بين الفلسفة و العلم، مما قد ينجر عنه فقدان شرعية وجود النقاد لتركوا المجال للفلاسفة و العلماء أو يتحتم عليهم الالتحاق بركبهم، و هذا ما يتطلب إرادة حقيقة يجب أن يتسلح بها نقاد الأدب، لأن الناقد الذي ينشد علمية النقد و المعرفة العلمية بالأدب و لا يتوفر على الزاد الفلسفي و العلمي الكافيين لتحقيق هدفه سيعيش على مفارقة بين الواقع و الطموح و بين الإقصاء و فرض الذات⁽¹⁾.

كما أن النقد الأدبي العربي المعاصر يفقد هويته إذا اعتمد كليا النقد الغربي، و قد يضع نفسه في موضع إشكالي مزدوج: و هو يستعير الإشكالية من منبعها الأصلي و في الوقت نفسه يضيف إليها إشكالا جديدا متجليا في عدم القدرة على الإبداع و الابتكار بحكم هيمنة النقاد على العلماء، فضلا عن سعي النقد الأدبي المعاصر لمواكبة النقد الغربي أكثر من اهتمامه بإنتاج معرفة علمية بالإنتاج الأدبي العربي المعاصر⁽²⁾.

¹ - عبد العزيز جسوس: إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، ص 107-108.

² - مثنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م. ص119.