الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليم العـــالي و البحث العلمي
جامعة – أم البواقي–

كلية الآداب واللغات والعلوم
الاجتمـــاعية والإنســـانية
قسم اللغة والأدب العـــربي

مـدرسة الدكتـــوراه في النـــقد
والدراســات الأدبـــية واللـــغوية
التخصـــص : نقـــد و منـــاهج
قطب التكوين : خنشلـــــــــة

موقع القارئ في الخطاب النقدي المعاصر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في النقد والمناهج

إعداد الطالبة
زيـدان صونيـة

إشـــراف الأستاذ
الدكتور :عمـر عـيـلان

لجـــــنة المنـــــاقشة

الاســـم و الـــلقب	الـــرتبـــة	الجـــامعة	الصفـــة
د/ العـلـمي لـــراوي	أستاذ محاضر أ	جامعة أم البـــواقي	رئيـــــــسا
أ.د/ عمـــر عيـــلان	أستاذ التعليم العالي	جامعة خنـــشلة	مـشرفا ومـقررا
د/ عبد الوهاب شعلان	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي سوق أهراس	عضـــوا مناقـشا
أ.د/ بـــاديس فـوغـالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البـــواقي	عضـــوا مناقـشا

السنة الجامعية : 1433 هـ / 2012 م

المـــقـــدمـــة

مقدمة

تعددت المقاربات النقدية التي تناولت النص الأدبي بالدراسة و التحليل فالنظرية الأدبية ركزت اهتمامها لمدة طويلة على العمل الأدبي وعلى مؤلفه ، لذا فقد قاربت المناهج السياقية النص بإرجاعه لظروف تاريخية ، أو اجتماعية ، أو نفسية ؛ أي أنها اهتمت بكل ما هو خارج عن النص وتأثير ذلك في العمل الأدبي ، إضافة إلى الدراسات النصية التي تدعو بالعودة إلى داخل النص وتنادي بالدلالة المنتهية ، ولعل البنيوية هي أكثر المناهج عناية بالنص .

إلا أن الحلقة المفقودة في كل هذه الدارسات والمناهج القارئ الذي يبرز الاهتمام به في نظرية قائمة بذاتها فيما يعرف بنظرية القراءة وجماليات التلقي بعد الستينيات ؛ فقد نوقشت إشكالات القارئ والقراءة بالقدر الذي تستحقه على يد منظري جمالية التلقي الذين تناولوا المقولات التي لها علاقة بالقارئ والقراءة .

ولا يتبادر إلى ذهننا ونحن ننظر إلى عنوان البحث " موقع القارئ في الخطاب النقدي المعاصر" أن البحث يدعي الشمولية في تناوله لهذا الموضوع من حيث الاتساع والعمق ؛ لأنه لا يتعرض إلى كل التيارات الفكرية والنظريات الغربية . إلا أن أهميته تتمثل في بحثه عن نقاط التقاطع بين النظريات والمناهج النقدية في تناولها للقارئ ، ودوره في المقاربة النقدية وإن لم يكن ذلك بصورة مباشرة أو بالحضور الذي شهده في جماليات التلقي وبصفة خاصة مع أقطاب مدرسة كونستانس ، لذا يطرح هذا البحث عدة إشكاليات من بينها :

- هل يحقق النص وجوده بعيدا عن القارئ ؟
- هل كان دور القارئ في المناهج النقدية شبيها لدوره في نظرية التلقي ؟
- هل تحدثت المناهج النقدية عن الدور الفعال للقارئ في إنتاج المعنى ؟

- ما العلاقة بين العمل الأدبي و مؤلفه ؟ وهل من الضروري أن يصل المتلقي إلى المعنى الذي قصده المؤلف ؟
- هل المعنى ثابت أو متغير ؟

وقد قسمت هذا البحث إلى ثلاث فصول ؛ فكان الفصل الأول بعنوان القارئ في مرحلة ما قبل البنيوية وفيه تعرضت للمناهج السياقية الثلاثة النفسي ، التاريخي والاجتماعي ، وتحدثت عن الحرية والالتزام عند **سارتر** وعلاقتها بالقارئ ، وفي النقد الجديد ناقشت ما ذهب إليه كل من **ويليام ومزات** و **مونرو بيدزلي** في المغالطة التأثيرية ، وكذا إ أ **رتشاردز** في إشارته للتوازن النفسي الذي تحدثه القصيدة ، وكانت الشكلانية ختام الفصل مع القارئ الصوري **لوالكر جبسون** .

أما الفصل الثاني فكان بعنوان القارئ في مرحلة البنيوية ، ومع تعدد البنيوية وتشعب فروعها واتجاهاتها وصعوبة ضبطها . أخذت من النقاد من كان توجههم بنيويا ممتزجا بتوجهات أخرى ؛ فظاهرة الانزياح عند **ميشال ريفاتير** الأسلوبي البنيوي ، ولاوعي النص عند **جان بيلمان نويل** (التحليل النفسي البنيوي) ، **وجوناثان كولر** بمصطلح القدرة الأدبية كأساس لشعرية بنيوية ، و**ميخائيل باختين** في إشارته للراوية المتعددة الأصوات بصفته شكلاني بنيوي كل هذه الظواهر إشارات للقارئ في البنيوية ولو بشكل غير مباشر .

وختمت البحث بفصل ثالث كان تحت عنوان القارئ في مرحلة ما بعد البنيوية وقد ضم ثلاث عناوين كبرى : أولها القارئ في التأويلية التي تعتبر الخلفية المعرفية لنظرية التلقي ومن بين أعلام التأويلية تعرضت بالدراسة لما جاء به **هانز جورج غادامير** حول الفهم والحوار والتفسير وعلاقتهم بالقارئ ، أما العنوان الثاني فهو القارئ في نظرية التلقي عند قطبي مدرسة كونستانس **ياوس** ، و **آيزر** ، وأوردت بنوع من التفصيل مقولاتهما حول القارئ والقراءة .

أمـا نهايـة الفصـل الثالـث فكانـت بالقـارئ فـي التفكيكيـة ومقولاتهـا حـول مـوت المؤلف ، الانتشار الدلالة اللامنتهية والذات ، متقصية ما ذهب إليه **رولان بارت** باعتباره واحدا من أعلامها والمنادين بمقولاتها .

واستعنت في الفصول الثلاثة بالمنهج التاريخي ، وكذا الوصفي التحليلي الذي يحاول أن يرصد القارئ مع مختلف الاتجاهات النقدية ، ويقدمه بصورة تكون أقرب إلى الفهم والوضوح .

وقد اعتمدت جملة من المراجع كانت على درجة كبيرة من الأهمية أذكر بعضها : الحقيقة والمنهج **لهانز جورج غادامير** ترجمة **حسن ناظم** و **علي حاكم صالح** ، التحليل النفسي والأدب **لجان بيلمان نويل** ترجمة **حسن المودن** ، نقد وحقيقة **لرولان بارت** ترجمة **منذر عياشي** ، دليل الناقد الأدبي **لميجان الرويلي** و **سعد البازعي** ، ما الأدب ؟ **لجان بول سارتر** ترجمة **محمد غنيمي هلال** ، شعرية دوستويفسكي **لميخائيل باختين** ترجمة **نصيف التكريتي** وفعل القراءة **لآيزر فولفجانج** ترجمة **عبد الوهاب علوب** .

وقد واجهتني صعوبات أشدها ما يتعلق بالبحث في المناهج النقدية و تناولها للقارئ لأن هذه المساءلة لا ترد تحت عنوان واضح المعالم ؛ وإنما يستلزم تحري الدقة أثناء قراءة هذه المناهج والبحث عن دور القارئ فيها ، بالإضافة إلى ضبط الخطة لأن الموضوع منفتح على مناهج شتى ، كما لا ننسى صعوبة المادة للفهم والتحليل لأنني في مواجهة فكر فلسفي معقد وأفكار مجردة خاصة في الفصل الثالث .

وفي الأخير أقدم كامل الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور المشرف عمرو عيلان فبفضل نصائحه وتوجيهاته تم إنجاز البحث ، كما لا يفوتني أن أقدم الشكر لمدرسة الدكتوراه التي أتاحت لي فرصة البحث ، ولمؤطري المدرسة الذين ساهموا في تكويننا ، إضافة إلى كل من جامعة أم البواقي ، وجامعة خنشلة .

الفصل الأول

القارئ في مرحلة ما قبل البنيوية

أولا – المناهج السياقية

1* النـــفسي

2* التـاريخي

3* الاجتماعي

4* الحرية والالتزام عند جان بول سارتر

ثانيا – القارئ في منظور النقد الجديد

1* ويليام ومزات ومونرو بيدزلي

2* إ أ ريتشاردز

ثالثا – القارئ لدى الشكلانيين

1*القارئ الصوري لوالكر جبسون

أولا – المناهج السياقية

تجمع النظرية السياقية كل من النظرية السوسيولوجية ، النظرية السيكولوجية والنظرية التاريخية ، وبإمكاننا أن نجد في سياق العمل الأدبي الواحد امتزاج السياقات التاريخية ، الاجتماعية و النفسية ، وتقوم هذه النظرية على أن سياق العمل الفني يشمل الظروف التي ظهر فيها العمل ، فما من أحد ينكر أن العمل خرج من سياق معين ولم يصدر عن فراغ ؛ فقد أبدعه هذا الإنسان الذي يتميز بصفات نفسية معينة ، ويعيش في مجتمع تحكمه نظم وقيم تؤثر في تفكيره و كيانه ، بالإضافة إلى انتماءاته السياسية والاقتصادية و الطبقية والعنصرية التي تندرج في سياق تاريخي له خصائص مميزة . وتأخذ هذه النظرية من النظرية الأخلاقية على أساس أن لكل عمل تأثيرا أخلاقيا معينا ، وإن لم يكن الأدب يقصده . [1]

تربط بذلك النظرية السياقية العمل الفني بسياقه التاريخي ، الاجتماعي والنفسي ، فيفسر انطلاقا من هذه السياقات لتأثيرها المباشر في المبدع ؛ فحياة المبدع وعلاقته بالمجتمع و ما فيه من قيم وأعراف ، وكذا نفسيته وما يلفها من عقد وأمراض ، بالإضافة إلى السياق التاريخي كلها تؤثر في العمل الأدبي ، و" كانت النظرية السياقية من أقوى مفاهيم و أفكار القرن التاسع عشر رسوخا و أعمقها تأثيرا ، نظرا لأساسها العلمي و المنطقي المتين . ذلك أن كل المعطيات الطبيعية والإنسانية ، بما فيها الأعمال الأدبية و الفنية ، لا يمكن إدراكها أو فهمها أو تقييمها منعزلة عن السياق الذي وجدت فيه أو الذي تتحرك من خلاله . وإنما يتحتم القيام بهذه المهمة من خلال دراسة أسبابها ونتائجها و علاقاتها المتبادلة . " [2]

(1) نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية . ط1. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، 2003 ، ص 337 – 338 .

(2) المرجع نفسه ، ص 339 – 340 .

ويعتبر القرن التاسع عشر سياقا انصهرت فيه العلوم الاجتماعية ، ليظهر بذلك علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والاقتصاد وعلم النفس ، وهذه العلوم ساهمت في ظهور نظريات أدبية و نقدية تمكنت بواسطة مناهجها من سن معايير علمية تحلل بها الأعمال الأدبية والفنية . [1]

من هذا المنطلق تعتمد النظرية السياقية هذه العلوم في بلورة قوانين تسمح بمقاربة النصوص ، ولعل السبب في الاعتماد على هذه العلوم الاجتماعية هو رغبة من النقاد في إخضاع النقد للعلمية لتميز هذا الأخير بالدقة و اليقين اللذين بإمكانهما أن يخلصا النقد مما علق فيه من إغراق في الذاتية و الانطباعية .

ولا يفوتني أن أشير إلى العلاقة بين النظرية السياقية والنظرية الإيديولوجية ، ومساهمة هذه العلاقة في التأثير في الفنان و بالتالي في إبداعه " وهكذا تشتمل النظرية السياقية نظرية أخرى هي النظرية الإيديولوجية في النقد الأدبي والفني ، الذي يتأثر بالمفاهيم الأخلاقية السائدة في العصر والعوامل الاقتصادية ، والمستويات الفكرية و الثقافية ، والمعتقدات الدينية الراسخة . فكل هذه العوامل وغيرها ، تترك طابعها في الفنان و الأديب والناقد والمتلقي جميعا . ومن هنا كانت الفروق النوعية بين مختلف أساليب الإبداع من عصر إلى آخر ومن بلد إلى آخر . " [2]

وسنورد المناهج الثلاثة الاجتماعي ، التاريخي والنفسي ، كل واحد على حدة ، و بها سنصل إلى نتيجة هي أن هذه المناهج أهملت الذات القارئة و دورها في المقاربة النصية ، وركزت على المبدع و تأثير ما يحيط به في عمله الفني .

(1) المرجع السابق ، ص 340 – 341 .

(2) المرجع نفسه ، ص 342 – 343 .

1- المنهج النفسي

منذ أن وجد الإنسان وهو يعيش في صراع مستمر مع الطبيعة ليحافظ على بقائه ، وبدأ صراعه في بحثه وتساؤله المستمر عن لغز الكون ؛ فكان واجبا أن نفهم هذا الإنسان الذي يعتبر هو الآخر لغزا من ألغاز الحياة في سلوكه من انفعالات ، إحساس ومشاعر، أين نجده يترامى بين مزاج يتقلب بين الحين و الآخر، وعلم النفس وحده هو الذي استطاع أن يلج إلى داخل الإنسان .

1-1- علم النفس وجذوره التاريخية

إن جذور علم النفس تمتد إلى آلاف السنين وقد أسهم الفولكلور والسحر والدين والفلسفة والعلم جميعا في وضع أصول هذا العلم ، وكلمة علم النفس أصلها يوناني بسخي لوقوس Psychélogos و تعني كلمة Psyche النفس أو الروح ، و Logos العلم غير أن الترجمة العربية اكتفت بالنفس وتغاضت عن الروح ؛ لأنها ليست من اختصاص الإنسان . وكان هناك فرع من الفلسفة يهتم بدراسة الروح ، إذ يعد أرسطو أول الفلاسفة الذين أسهموا في التأليف في موضوع النفس لكن أفكاره لم تكن إلا ترديدا أو شرحا لأفكار أستاذه أفلاطون . [1]

وانتقلت تعاليم أرسطو إلى فلسفة العرب ومفكري العصور الوسطى الأوروبيين ولكنهم اختلفوا عندما تعمقوا في دراسة طبيعة النفس فانقسموا إلى قسمين :

قسم اهتم بالروح و هم رجال الدين وقسم آخر مثله الفلاسفة أنصار العقل ، وحاول ديكارت أن يجد العلاقة بين الجسم و العقل و توصل إلى أن العقل هو الذي يحرك الإنسان ويعطي لتصرفاته سمة المعقولية ، والشعور من خصائص العقل كما نعرف بأنه يشمل

(1) مصطفى عشوي : مدخل إلى علم النفس المعاصر. ط 2 . ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، 2003 ، ص 10 .

التفكير ، التصور ، المشاعر ، الانفعالات و الرغبات ؛ فأصبح بذلك علم النفس هو علم الشعور، أما جون لوك صاحب المدرسة الترابطية فقد أولى عناية بالغة لدور الخبرة في العمليات العقلية كالإدراك ، التصور ، التخيل ، التفكير ، الابتكار و بظهور داروين ألغى ذلك الحاجز بين الإنسان و الحيوان فدرس سلوك كل منهما وأثر البيئة والوراثة فيه فانتقل بذلك من دراسة الشعور إلى دراسة السلوك . (1)

ويجمع المؤرخون أن **فلهيم فونت** Wilhem Wondt (1832–1930) أول عالم نفساني معاصر سعى إلى تقديم علم نفس جديد منطلقا من دراسة الأسس الفسيولوجية للمشكلات النفسية ، حيث كان يركز كثيرا على العقل و الوعي – رغم الطابع التحليلي لدراسته – رافضا الظواهر اللاشعورية ، و قد شكل تأسيسه لأول مخبر لعلم النفس التجريبي ليبزيغ بألمانيا بداية لعلم نفس خاضع للتجريب ، و هنا بدأ يأخذ مكانته بين العلوم الطبيعية والتجريبية منفصلا عن الفلسفة وكان هذا المخبر بادرة لظهور المدرسة السلوكية بزعامة واطسن الرافضة للتأمل الباطن فركزت بذلك على المثير والاستجابة . (2)

أما في بداية العشرينيات فقد ظهرت أعمال و كتب أنبأت عن التطور الذي لحق بعلم النفس مثل كتاب **سيجموند فرويد** في تفسير الأحلام The Interpretation of Dreams ، وكذا كتاب علم النفس التربوي لثورندايك 1903 وغيرها ، غير أننا نجد تجاهلا كبيرا لدور العرب وإسهامهم في الطب الروحاني والجسماني من أمثال الرازي وابن سينا . (3)

(1) عبد الرحمان الوافي : المختصر في مبادئ علم النفس . ط 2 . ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، 2003 ، ص 7 .

(2) مصطفى عشوي : مدخل إلى علم النفس المعاصر ، ص 13– 14 .

(3) المرجع نفسه ص 17– 25 .

وقطع بذلك علم النفس شوطا كبيرا في دراسة الروح و العقل و السلوك ، إلا أننا لا يجب أن نغفل دور العرب ومساهمتهم في تطوير المنهج التجريبي والعلاج النفسي الروحاني ، فما هو علم النفس ؟ و ما هو موضوعه ؟

علم النفس الذي يتخذ من السلوك ومن مكونات النفس وباطنها موضوعا لدراسته العلمية شأن العلوم الأخرى ، يتتبع أصول المنهج العلمي و التفكير المنطقي محاولا تطويعهما كي يتناسبا مع الظواهر النفسية ، إذ لا يدرج معلومة أو نتيجة إلا إذا خضعت للبحث العلمي أو تكون مجرد أفكار بسيطة لا يعتد بها ، وله فروع عديدة من بينها علم النفس العام ، علم النفس الإكلينيكي ، علم النفس التربوي ، وعلم النفس الاجتماعي والتحليل النفسي . [1]

ومعنى هذا التعريف أن علم النفس هو علم يدرس الحياة النفسية وما تتضمنه من أفكار ، مشاعر ، إحساس ، ميول ، رغبات ، ذكريات و انفعالات.

يدرس علم النفس السلوك و يتخذه وسيلة لدراسة الحياة الشعورية واللاشعورية ، فلم يعد من مهامه الظفر بقوانين عامة في موضوعات التذكر و التعلم ، بل أصبح يهتم بمختلف أشكال السلوك الإنساني من سلوك فطري ومكتسب من حيث ضبطه ، التحكم فيه وتحسينه إن أمكن ذلك .

1-2- علم النفس و ظاهرة الإبداع

إن الإبداع ، الابتكار ، الاختراع والنبوغ كلمات وصف بها النفسانيون والتربويون التميز الذهني الذي يتصف به بعض الأفراد و الذي يظهر في شكل فني ، أدبي ، علمي و تقني

(1) فرج عبد القادر طه وآخرون : معجم علم النفس والتحليل النفسي . ط1 . دار النهضة ، بيروت ، ص 308 – 309 .

وغير ذلك من أشكال الإنتاج المتميز من ميادين المعرفة والتكنولوجيا ، ويعد هذا التميز نوعا من السلوك ؛ لأن الإبداع كل ما يتعلق بالأدب ، الموسيقى والتصوير . [1]

وإذا كان التحليل النفسي منهجا قائما على العلاج النفسي وما فيه من رصد للخواطر ، الذكريات ، الأحلام والأفكار التي يطرحها الشخص موضوع التحليل النفسي عن نفسه ، فإنه لم يقف عند حدود المرض بأنواعه وعلاجاته بل تعداه إلى مختلف مناحي الحياة فنشأ فرع التحليل النفسي للأدب ، المسرح ، و الفنون عامة وكذا التحليل النفسي للموسيقى ، وافتتحت فروع أكاديمية للتحليل النفسي و تطبيقاته في مختلف ميادين الإبداع والعلاقات بين البشر. [2]

إن نشوء هذه الفروع وتعددها يؤكد أن التحليل النفسي شامل لكل المجالات باعتبار أهميته ودرجة الحاجة إليه .

ويعد فرويد أول من أخضع الأدب للتفسير النفسي ، فقد كان شغوفا بقراءة أعمال الأدباء والشعراء شديد الإعجاب بهم إلى درجة أنه اعتبرهم مكتشفي اللاوعي عند الإنسان وبدراسته للأعمال الأدبية عمل على تدعيم أبحاثه في الطب النفسي ، ففتح بذلك آفاقا جديدة أمام علم النفس و وضح كيف تكون قراءة النصوص الأدبية ، وكيفية التجاوب معها ؟ [3]

ويكون عملية الكتابة سلوكا فإن الخلق لن يكون سوى حالة قابلة للتحليل والتفكيك كغيرها من الحالات ، و لم يكن لمدرسة التحليل وجود لولا فرويد ، الذي حاول أن يخضع الأدب للدراسة النفسية ، إذ كان يرد السلوك إلى أشياء مكبوتة مستقرة في اللاوعي ولمعرفة

(1) مصطفى عشوي : مدخل علم النفس المعاصر ، ص 257 – 259 .

(2) محمد أحمد النابلسي : فرويد والتحليل النفسي الذاتي . د ط. دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان 1988 ، ص 5– 6 .

(3) أحمد حيدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث . د ط . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1990 ، ص 14 – 15 .

إسهام **فرويد** ، وتلامذته كان لابد لنا من التطرق لنظرية كل واحد منهم في الأدب وعلاقته بعلم النفس .

أ- **سيجموند فرويد SIGMUND FREUD**

تتلخص نظرية **فرويد** فيما يسمى " الجنسية الشاملة الكلية " Pansescualism وأراد بتطبيقها في الأدب إنشاء قول علمي يتناول هواجس اللاشعور الغامضة ؛ هادفا إلى الغوص في أعماق النفس ليكشف صراعاتها ، فهو لأول مرة لا يريد للشعور أن يقضي على الشهوات بل كل همه أن يرعى حرمتها ، فالأدب يتقدم بالنماذج العامة من مصطلحات للتحليل النفسي كالنرجسية (Narcism) الولع بالذات ، السادية (Sadism) التنعم بعذاب الآخرين ، المازوشية (Masochism) تعذيب الذات و كذا عقدة أوديب . [1]

يعتبر **فرويد** الأعمال الفنية إشباع خيالي لرغبات لا شعورية مكبوتة تطفو بين الحين والآخر في غفلات الشعور ، ويقول في كتابه الطوطم والطابو : " إن الفن هو المكان الأوحد في حضارتنا الحديثة الذي لا نزال نحتفظ به بطابع القدرة المطلقة للفكر ، ففي الفن وحده لا يفتأ الإنسان يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية فينتج ما يشبه إشباع هذه الرغبات . " [2]

يجد بذلك **فرويد** في الفن الملاذ الوحيد للتعبير عن المشاعر والأحاسيس بكل قوة وحرية دون خوف أو اعتبار للأخر ، واتبع فرويد منهجين في تحليل الأدب هما :

1/ الباثوغرافيا : وفيها يدرس المريض نفسيا مع اتخاذ آثاره االفنية دليلا هاديا في هذه الدراسة .

(1) جان ستار وبنكسي : النقد والأدب ، تر بدر الدين القاسم . د ط . مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ، 1976 ، ص 201 - 254 - 255 .

(2) مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة .ط 3. دار المعارف ، مصر ، 1970 ، ص 74 .

2/ نقد أدبي متصل بالتحليل النفسي : وفيه يدرس الأثر الأدبي مع استعمال الآليات التي تستعمل في التحليل النفسي ، أو الفروض الإكلينيكية كمفاتيح لهذه الدراسة ، وهو لم يكتب إلا ثلاث دراسات تطبيقية هي ليوناردو دافينشي ، دوستويفسكي و جريمة قتل الأب وهذيان وأحلام في قصة كراديفا ليانسن . (1)

وقد فسر عبقرية دافينشي بحالة خاصة من حالات الكبت التي يتوافر فيها أن يعجز الكبت الجنسي فيها عن توجيه جزء هام من دوافع اللذة الجنسية إلى اللاشعور ، فيتجه الليبيدو Libido الشهوة إلى التسامي Sublimation و هو مرتبط بالدافع الشبقي ، وبه يستطيع الفنان أن يستبدل أهدافه القريبة بأهداف أخرى تمتاز بأنها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية وغير الجنسية ، و بالتالي فهو يؤدي إلى إظهار عبقرية و امتياز في الفن العام . (2)

وانقسم تلاميذ **فرويد** بين ساع إلى توسيع النظرية مثل أرنست جونز الذي ظل وفيا لفرويد وكتب عنه المرجع الأول و الأخير ، و أوتو رانك Otte Rank (1884–1939) أما تيار المنشقين مثله أدلر ويونغ لما أحسا بغلو أستاذهما لا سيما في إعطاء أهمية كبيرة للدافع الشبقي وتفسير الإبداع به فنظر كل منهما إلى الأدب نظرة خاصة من الناحية النفسية .

ب– كارل يونغ Carl Gustav Jung :

انطلق **يونغ** من فرضية لم يعرها فرويد اهتماما لما اعتبر الإنسان يحتفظ وراثة بمعارف تعود إلى ما قبل التاريخ ، و يطلق على القسم الأعلى من الدماغ الذي يحوي هذه الخبرات مصطلح اللاوعي الجماعي Collective Unconscious ، وهذا الأخير يتكون من الأنماط

(1) ستانلي ، هايمن : النقد الأدبي و المدرسة الحديثة ، تر ، إحسان عباس و محمد يوسف نجم ، ج1 . د ط . دار الثقافة ، بيروت ، د ت ، ص 262 – 263 .

(2) مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص 200 .

الأصلية Archetypes ، عكس فرويد الذي يعتبر أن الحلم يفصح عن مضامين لا يكون مصدرها الحياة الناضجة ولا عهد الطفولة المنسي ، وإنما هو جزء من التراث القديم الذي آل إلى الطفل من خبرة الأسلاف . (1)

ويقسم **يونغ** الأعمال الأدبية إلى قسمين :

1/ قسم يسمى نفسيا Psycological : يستقي موضوعاته من الحياة ويستوعبها نفسيا ؛ فيحولها إلى تجربة شعورية أو شحنة عاطفية يعبر عنها من خلال قصائده ، والشاعر هنا لا يترك مجالا لعالم النفس ، فكل ما يريد أن يشير إليه الأخير قد ذكره الأول في كلمات معدودة مثل الشعر التعليمي ، الغنائيات ،الدراما بنوعيها التراجيدي والكوميدي .

2/ قسم يسميه رؤياويا Visionary : يرى أنه لا يستمد مادته من منطقة الوعي فهو يقدم لنا مادة مألوفة غريبة تماما عن الوعي الإنساني ، وعن تجارب الشاعر الشخصية ، إنها رؤية لعوالم أخرى لغامض الروح أو لحالة بدائية سابقة لعمر الإنسان أو لأجيال المستقبل التي لم تولد بعد مثل راعي هرمز The Sheperd of Herms لدانتي ، وشعر ويليام بليك . (2)

ونجد **فرويد** يعنى بالنوع الأخير فليس أي شخص يمكنه إبداعه بل وحدهم العباقرة يستطيعون ذلك لما يتميزون به من قدرة متميزة في الحدس .

وهو لا يوافق على اعتبار الفنان مريض تنبعث منه عبقريته من أسباب مرضية ، و الإبداع الفني ما هو إلا نتيجة لعملية كشف غير واعية يتصل فيها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات اللاشعور الجمعي وهو أعمق من اللاشعور

(1) أحمد حدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص 28 .

(2) المرجع نفسه ، ص 30 .

الفردي ؛ فيكون بذلك معبرا عن رغبات غامضة لنوع الإنسان لا لذاته الفردية في فترة معينة عن طريق الحدس لإدراك الذهن للعمليات اللاشعورية الذي يصبح في الفنان كأنه وضيفة متميزة وعن طريقها يتوافق مع العالم بواسطة الرموز اللاشعورية التي يتلقاها من عالمه الباطني ، وقد يتم ذلك على حساب الحقيقة . (1)

ويعلل بذلك مشكلة الإبداع بانسحاب الليبيدو من رموزه الاجتماعية التي كان متعلقا بها في الخارج ، لأن الليبيدو لم تعد تصلح لأداء مهمتها ، وذلك لما أحدثه تطور المجتمع فينتج عن هذا الانسحاب أن يتجه الليبيدو إلى داخل الشخصية ؛ فتبرز بذلك بعض الكوامن اللاشعورية عندما يثير أعمق مناطقها ، أين يشهدها الأشخاص العاديون في الأحلام ، أما العباقرة فيكون ذلك في اليقظة . (2)

لم يقصر **يونغ** الإبداع على الناحية الجنسية ، بل هو شامل لكل العمليات الحيوية أي طاقة نفسية .

ج- ألفرد أدلر Alfred Adler

تعرف نظرية **أدلر** بعلم النفس الفردي Individual Psychology اعتنقها الكثيرون قوامها أن لكل شخص صياغة فريدة من الدوافع ، السمات ، الاهتمامات و القيم ، فكل ما يصدر من هذا الشخص من أفعال ما هو إلا مرآة عاكسة لأسلوبه الخاص المتميز وبذلك لا يكون للدوافع الجنسية إلا الدور الثانوي ؛ فأسلوبه هو الذي يحدد الطريقة التي يشبع بها حاجاته الجنسية ، وهو بهذا يخالف **فرويد** الذي يرى أن سلوك الفرد لاتحركه إلا الغرائز الجنسية ، وعكس يونغ الذي يعتقد أن سلوك الإنسان تحكمه أنماط أولية فطرية ، فالإنسان

(1) سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه . ط7 . دار الشروق ، 1993 ، ص 188 .

(2) مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص87 – 88 .

عنده كائن اجتماعي تحركه حوافز اجتماعية ، كما أنه نادى بالذات الخلاقة ، وجعل الشعور مركزا للشخصية . [1]

لن يكون الإنسان بذلك إلا كائنا تملؤه المشاعر وهو شعوري يعرف أسباب سلوكه ، ويشعر بنقائصه ، عكس فرويد الذي جعل الشعور مجرد زبد يطفو على سطح اللاشعور الواسع ، ويؤكد أدلر أن الإنسان بحكم تكوينه وتربيته وتراثه يسعى إلى المستقبل ؛ فهو يكابد و يجاهد من أجله ليتجاوز ظروفه ويحرز التفوق فيأخذ فضل السبق دائما ليحقق الكمال و التفوق . [2]

فنحن نتأثر بالحالة الجسمية التي نكون عليها وما نولد به من نقائص في أبداننا نعوض عنها ، والشعور بالنقص الذي يمكن أن يتولد عن عجز أو قصور في أحد أعضائنا يمكن أن يكون عاملا فعالا في نمونا النفسي ، وكذا الناحية الاجتماعية فالظروف التي تحيط بنا يكون لها اثر كبير في نمونا النفسي .

أما عن تأثير الظروف الجنسية يرده ادلر لنظرة المجتمع للجنس ، وفهم الطفل لدوره الجنسي بحكم التربية ، وبالتالي تكون الاضطرابات النفسية ماهي إلا نتيجة خطاء أو عقبة في تاريخ الحياة كالمدمنين ؛ فالمريض سيكون دواؤه في الجتمع و بمساهمته الفعالة فيه .

ويصف تلامذة **أدلر** نظرية أستاذهم في الشخصية بأنها اجتماعية غائية كلية فردية وإنسانية قائمة على أساس التسليم بأن الشخصية الفردية فريدة ، وأن الإنسان كائن مسؤول وخلاق وفعال حر الاختيار يستطيع تحديد مصيره ، والمركب المركزي لهذه النظرية هو طراز الحياة Life style ، ويقصد به نظام المعتقدات الدينية التي يعتنقها الفرد . [3]

---

(1) عبد المنعم الحنفي : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي . ط4 . مكتبة مدبولي ، ص 23 .

(2) المرجع نفسه ، ص 319 – 320 .

(3) لويس كامل مليكة : التحليل النفسي والمنهج الإنساني في العلاج النفسي . دط . مطبعة النهضة العربية ، القاهرة ، 1990 ، ص 89 .

أما في فهمه للأدب فقد اعتبر الحياة النفسية للفرد يحكمها الشعور بالنقص والدونية ، فهو بذلك يحل تأكيد الذات محل الدافع الجنسي الذي كان فرويد مهووسا به .

لا تحل لنا عقدة الجنس بسائر مركباتها مشكلة النبوغ ، و يعتمد في تحليل ليوناردو على تحليل آخر هو التعويض Compensation عن النقص ، كما أنه ركز على مرحلة الطفولة إذ يقول : أن الناس لا يغيرون عادة نظرتهم إلى الحياة بعد سن الطفولة ، بالرغم أن تعبيرهم عن وجهة نظرهم فيما بعد يصبح مختلفا تمام الاختلاف . (1)

ومعنى ذلك أن الذي نشأ في الطفولة والاختلال يعتريه سواء تعلق الأمر بأسباب عضوية أو نفسية ستزداد الهوة لتتحول فيما بعد إلى عقدة نقص ، لذلك يركز علماء النفس على مرحلة الطفولة فهي أساس الشخصية فيما بعد .

1-3- علاقة علم النفس بالأدب

إن العمل الأدبي هو التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية ، فالتجربة الشعورية تبرز لنا بوضوح تجذر العنصر النفسي في مرحلة التأثر المؤدية إلى التعبير ، أما الصورة الموحية فهي تعبر عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحي به التعبير ، ونخلص من هذا كله أن العمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة وبالتالي فهو صادر عن مجموعة قوى نفسية و يعبر عن الحياة النفسية أصدق تعبير . (2)

وهناك مقولة مفادها أن الأدب ليس خارجا عن العملية العقلية التي نزاولها في القراءة وفي الاستماع إلى القصيدة ، ومعنى هذا أن الأدب يتمثل في نفوسنا وفي نشاطنا النفسي الذي نبذله حين نقرأ الكلمة أو نسمعها . (3)

(1) أحمد حيدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص27 .

(2) سيد قطب : النقد الأدبي وأصوله ومناهجه ، ص 184 .

(3) عز الدين اسماعيل : الأدب وفنونه . ط8 . دار الفكر العربي القاهرة ، دت ، ص 15 .

وإذا أردنا الكشف عن علاقة الأدب بعلم النفس وجدنا أن العلاقة قديمة متأصلة الجذور منذ العصور الموغلة في القدم ، فقد تنبه القدماء إلى الغموض الذي يسيطر على الفنان منذ أن وقف الشاعر العربي يغني أهازيجه فيثير مشاعر الناس ، فراحوا يفسرون هذا الغموض وردوه لقوى روحية غريبة فانتشرت فكرة مفادها أن لكل شاعر شيطان يوحي إليه الشعر . (1)

فإذا كان القدامى قد انتبهوا إلى الغموض الذي يكتنف الشاعر فأرسطو هو الأخر تنبه إلى القيمة الفنية لبعض الأنواع الأدبية التي تثير الغرائز ، فأقر أن المأساة تثير في النفس كاثاريسيس أي تطهير ، تنفيس وتعديل للوجدانيات . (2)

وكانت الحركة الرومنتيكية في أوربا في القرن 19 المثير الذي دعا إلى فحص صحة الفنان العقلية ، وتشخيص مرضه إذا كان حقا مريضا وقد سميت بذلك مرض العصر وقد ناقش **ترلنج** و **هانز زاخس** قضية مرض الفنان و يمكن أن ندرج تلك المناقشة فيما يسمى بالعصاب و النرجسية . (3)

وحررت الحركة الرومانسية الفن من سلطة التقاليد القديمة عند الإغريق والرومان ، فطورت بذلك الفكرة التي عمت النقد في القرن 19 فذهب **وردزورث** و**كولوردج** في انجلترا إلى أن الأدب هو التعبير عن الإنسان والطبيعة ، ونادت **مدام دي ستال** في فرنسا بأن الأدب ليس إلا تعبيرا عن الجماعة ، ونادى تين بأن الأدب تعبير عن الجنس والعصر والبيئة ، وجاء سانت بيف فشرح نظريته التي تجعل الفن تعبيرا عن الشخصية . (4)

(1) عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب . ط4 . دار العودة ، بيروت ، 1981 ، ص27 .
(2) محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده . ط2 . المطبعة العالمية ، القاهرة ، 1970 ، ص 61 .
(3) المرجع السابق ، ص27 – 28 .
(4) محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، ص 61 .

ويعد **بيف** من النقاد الأوائل الذين ربطوا الأثر الأدبي بحياة صاحبه وسيرة حياة مبدعه ، فمنذ أن ظهرت كتاباته النقدية بدأت تتردد مقولة مفادها : فهم العمل الأدبي غير ممكن إلا بفهم الإنسان الذي أنتجه ، فالجديد عنده هو في المكانة التي خصصها للإنسان في دراسة العمل الأدبي ، وهو بذلك يعتبر أول من أرسى أسس جديدة في النقد الأدبي تهتم بالبحث عن السيرة النفسية للمؤلف . (1)

فإذا استطاع المنهج الفني أن يفسر لنا القيم الفنية الكامنة في العمل الفني فهذا يسمح لنا بالحكم فنيا على العمل الأدبي ، ونستطيع تصوير و تصور الخصائص الشعورية والتعبيرية لصاحبه ، ونجد أن قسطا من هذا التصوير و التفسير تدخل فيه الملاحظة النفسية وهي أشمل من علم النفس كثيرا ؛ فالمنهج النفسي هو الذي يجيب على مجموعة من الأسئلة أو يحاول الإجابة عنها مثلا : كيف تتم عملية الخلق الأدبي ؟ ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية ؟ ما هي العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها ؟ (2)

وهو اتجاه نقدي يسير نحو الفهم العميق لروح الأعمال الأدبية فالأدب يكون معبرا عن الحياة التي يحياها الأديب ، وبين الأدب و مشاعر الأديب و إحساس الجماعة نلتمس الصدق الفني الذي يطالب به الأدباء فيكون الشعر متسما بالصدق فيما تعبر عنه العواطف والانفعالات والآلام والآمال ، فيكون المنهج النفسي استجابة معينة لمؤثرات خاصة تحكمها مجموعة من القوى النفسية . (3)

وإذا تساءلنا عن مساهمة التحليل النفسي في مضمار النقد الأدبي ، وجدنا أنفسنا مسوقين إلى أن نعكس السؤال و نقول : ما هي العناصر التي أمكن للتحليل النفسي في فترة نشوئه أن يقتبسها من الأدب ، و أن يمثلها في بنيته النظرية ؟ فإذا كان الأدب ولو على

(1) أحمد حيدوش : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ، ص 11 .

(2) سيد قطب : النقد الأدبي أصوله ومناهجه ، ص 184 .

(3) بدوي طبانة : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي . ط1 . مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1963 ، ص 338-345 .

نطاق ضيق أحد أركان التحليل النفسي ، فإن هذا الأخير حين يغدو أداة من أدوات النقد إنما يرد إلى الأدب أمانته و لن يكون دخيلا عليه ، ولكنه من ناحية ثانية لا يحق له أن يغتصب مكانة المعرفة العلمية ، لأنه يتحدث حينئذ ولا يدري . (1)

وأخيرا يمكننا القول إن ميدان التحليل النفسي من أخصب ميادين علم النفس من جهة علاقاته الأدبية ، فإن تنقيبه في أعماق النفس يكشف العديد من الغموض والصعوبات التي شغلت القدماء قرونا و لا تزال تشغلهم مثل ظاهرة الرمزية التي تلعب دورا كبيرا في حياة الأطفال ، و حياة الجماعات البدائية ، ثم تجد طريقها إلى حياة الكبار من ذوي العبقرية الفنية . (2)

1-4- النـــقد النفـــسي

يعتبر **شـارل مـورون** Charles Mauron (1899 – 1966) مؤسسا للنقد النفسي Psychocritique من خلال وضعه للمصطلح سنة 1948 ؛ أين كانت بدايته مع الدراسة التي قام بها حول أعمال الشاعر الفرنسي مالارميه سنة 1941 ، وقد فتح بذلك باب الدراسة الأدبية أمام أفق جديد أعطى أهمية للدور الذي يلعبه اللاشعور في بناء الأعمال الأدبية . (3)

وقد حاول **مورون** توضيح الفرق بين التحليل النفسي والنقد النفسي " ويرى في هذا الشأن أن النقد النفسي هو تطبيق مبادئ التحليل النفسي على النقد ، وهذا يقودنا بالضرورة إلى ملاحظة خلاف بين الحقلين ؛ فالتحليل النفسي ينطلق من " المادي " ليصل إلى الإنسان ، والمقصود بالمستوى المادي هو المعلومات المتاحة التي يوفرها لنا الشخص

(1) جان ستار وبنسكي : النقد والأدب ، ص 243 .

(2) محمد خلف الله أحمد : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ، ص 22 .

(3) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي . ط1 . مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2008 ، ص 171 – 172 .

المعني بالتحليل ، والذي يقدم لنا المعلومات بغرض الشفاء ؛ أما النقد النفسي فإنه ينطلق من المادي إلى المادي مرورا بالإنسان ، وفي هذه الحال فإن المقصود بالمادي ليس الشخص الذي يتكلم كما في الحالة السابقة ، بل عمل أدبي ينبغي شرحه وتحليله . " [1]

لذا لا يهتم النقد النفسي بالكاتب ، وإنما بالعمل الأدبي بكل حيثياته ، فهو غني بالمعاني التي تحتاج لمن يكشف أسرارها ويحل ألغازها ، " ويعتقد مورون أن القضية العامة التي تواجه النقد الأدبي ، هي تفكيك الشيفرات الموجهة والمتحكمة في العمل الإبداعي للمؤلف ، واكتشاف الرؤية المهيمنة سواءا كانت فردية أم خاضعة لتصور جماعي منعكس في ثنايا النص . ويمكن الوصول إلى معرفة هذه الرؤية وتفكيكها عبر الأدوات التي يمنحها التحليل النفسي ، ومن هنا تصبح دراسة أعمال راسين لا تسعى إلى القيام بتحليل نفسي للكاتب ، بل تبحث عما تنطوي عليه أعماله من مدلولات . " [2]

ومن هنا يركز **مورون** اهتمامه على التحليل النفسي في قراءته للعمل الأدبي ، لأنه يريد أن يستند إلى إطار علمي وخلفية فكرية حتى لا تغدو دراسته تجربة ذاتية خاضعة للحدس . " ونجد أن أطروحة النقد النفسي ، تعمد في المستوى الإجرائي إلى الكشف عن الصور والاستعارات الملحة التي تتواتر في ثنايا النصوص الأدبية لمبدع معين ، وهي دليلنا للكشف عن البنيات اللاواعية للمؤلف ، ويوضح ذلك مورون في كتابه الاستعارات الملحة والأسطورة الشخصية . " [3]

وعلى تعدد الاتجاهات النفسانية التي نهلت منها الدراسات الأدبية ، فإن النقد النفساني يتحرك ضمن جملة من المبادئ والثوابت ، منها : "

- ربط النص بلاشعور صاحبه .

---

(1) المرجع السابق ، ص 172 .

(2) المرجع نفسه ، ص 174 .

(3) المرجع نفسه ، ص 25 .

- افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجدرة في لاوعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص ، لا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية .

- النظر إلى الشخصيات (الورقية) في النصوص على أنهم أشخاص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم .

- النظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصابي (Nérvosé) ، وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي ، يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا . " [1]

2- المنهج التاريخي

منذ أن وجدت المدارس الأدبية والفنية ، وتأسس النقد الحديث ، ظهرت المناهج الأدبية في الدرس والتحليل ، وكان أول هذه المناهج المنهج التاريخي الذي اعتمده العديد من النقاد في مطلع القرن العشرين ، والمنهج التاريخي من المناهج الخارجية في الأدب يعطي مسافة كبيرة في الدراسة الأدبية للجانب التاريخي .

إن هذا المنهج يطغى على كثير من الدراسات الأدبية التي درست الشعراء والمبدعين ، فلا نكاد نقرأ كتابا في التحليل الأدبي إلا وجدنا صفحات كثيرة كتبت عن تاريخ حياة الشاعر وأسرته وأولاده وعن كل المؤثرات الخارجية التي أثرت في شعره وأدبه ، مثل الثقافة والبيئة وأحداث العصر السياسية والاجتماعية ، حتى يظن قارئ الكتاب أنه يقرأ كتابا في التاريخ لا في الأدب لكثرة التفاصيل عن حياة الشاعر ، ولكثرة

(1) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي . ط 3 ، جسور ، المحمدية ، الجزائر ، 2010 ، ص 22 – 23 .

ما يرى في حاشية الكتاب من إحالات إلى كتب ومراجع ومصادر ، وبذلك تنطمس معالم الكتاب . [1]

لقد سيطر المنهج التاريخي زمنا طويلا في الدراسات الأدبية " فهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره ، أو التاريخ الأدبي لأمة ما ، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون . " [2]

تفسر الأعمال الأدبية انطلاقا من الحوادث التاريخية المحيطة بالعمل ، وتتنوع هذه الحوادث فتكون منها السياسية والاجتماعية ... ويعطى للعمل المعنى انطلاقا من هذه الحوادث . " ولعل من أهم العوامل التي أدت إلى ظهوره : "

1- دعوة تقول أن الأدب تعبير عن الإنسان بكل أبعاده .

2- لاحظوا أن الأدب ينمو ويتطور عبر الزمن .

3- أن النقد التأثري كان سائدا ويسيطر على الأجواء النقدية ، فحاولوا تخليص الساحة النقدية من هذا ، بأن يتوسعوا بالبحث عن نقد عقلي . " [3]

لم يظهر المنهج التاريخي عبثا وإنما هناك عوامل دعت إلى ضرورة وجوده في الساحة الأدبية والنقدية ، " ويتكئ النقد التاريخي على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية : فالنص ثمرة صاحبه ، والأديب صورة لثقافته ، والثقافة إفراز للبيئة ، والبيئة جزء من التاريخ ، فإذن النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته " ، وعلى هذا فهو " مفيد في دراسة تطور أدبي ما ، لكن لا في الكشف عن نتائج هذه الدراسة ، فالمنهج التاريخي شأنه شأن الخطوط الأولية في الرسم يمحى عندما تكتمل الصورة " ؛ إنه بتعبير آخر " تمهيد للنقد

(1) ثامر ابراهيم المصاروة : المنهج التاريخي ، www.diwanalarab.com/sip.php?article22663 ، 03 جانفي 2012 .

(2) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 15.

(3) المرجع السابق .

الأدبي ، تمهيد لازم ، ولكنه لا يجوز أن نقف عنده وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء " . [1]

يقوم بذلك المنهج التاريخي على علاقات سببية استلزامية ، فالنص له علاقة بمؤلفه لأنه يعتبر المنشئ له غير أن هذا المؤلف لم يوجد هكذا صدفة إنه ابن الثقافة والبيئة هذه الأخيرة التي هي جزء من التاريخ .

ويتبع المنهج التاريخي المسار التاريخي لنوع أدبي معين الشيء الذي يساهم في تطور الأدب ، فإذا تتبعنا القصيدة العربية منذ نشأتها لوجدنا أنها مرت بالعصر الجاهلي ، عصر المقدمات الطللية والألفاظ والمعاني المستوحاة من البيئة ، لتتغير هذه المعاني والألفاظ وتصطبغ بالصبغة الدينية بعد نزول القرآن الكريم ، ثم لتسبح هذه القصيدة في النزعة العقلية وتتأثر بالروح العلمية والفكرية في العصر العباسي وتتخلص من كل ما هو قديم وتبدأ بمقدمة خمرية أو تشتمل على حكمة ، لتدخل القصيدة في قوقعة الضعف في عصر الانحطاط ، إلى أن وصلت إلى ما يسمى بالشعر الحر وقصيدة النثر في العصر المعاصر .

وعندما نتحدث عن أدب عصر معين نضبطه ونحصره من كل ناحية ، فإذا نحن أكملنا عملنا لم نقف عنده وإنما نواصل فالزمن لا يتوقف والعمل في حركية مستمرة ومتغيرة مع روح كل عصر .

ويعتبر المنهج التاريخي من أكثر المناهج التي تعتمد في ميدان البحث الأدبي ، لأنه وببساطة يسمح لنا بتتبع الظواهر الكبرى في الأدب ، ودراسة تطور الأعمال عبر

(1) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 15 .

الزمن ، فإذا أردنا أن نتعرف على أدب أمة من الأمم احتجنا وبلا شك لهذا الذي يسمح بالتعرف على خصائص وميزات أدب هذه الأمة . [1]

2-1- الجذور الأدبية للمنهج التاريخي

ظهر المنهج التاريخي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فسمي بالمنهج التاريخي ، إلا أن **شكري فيصل** يسميه في كتابه مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي النظرية المدرسة ؛ لأن هذا المنهج كان يدرس في المدارس الثانوية والجامعات في أوروبا والعالم العربي .

أما ظهوره لأول مرة فكان في فرنسا مع **أندري دوشيسون** الذي ألف كتاب (تاريخ فرنسا الأدبي) سنة 1767 م ، ويقسم فيه الأدب الفرنسي حسب العصور والظروف السياسية ويقول : إن النصوص الأدبية الراقية هي عصور الأدب الراقية ، وعصور تاريخ السياسة المنحطة في عصور الأدب المنحطة . [2]

وقد درس أصحاب المنهج التاريخي العملية الأدبية بمحاورها الثلاثة ضمن إطارين : الإطار الزماني والإطار المكاني الخاص بهما ، والنظر إليها كأنها وثيقة تختزن الظاهرة السياسية والاجتماعية والثقافية . " ويعتمد المنهج التاريخي في تعامله مع العملية الأدبية وهي (النص ، المبدع ، المتلقي) ، على فهم هذه العملية على أنها واقعة تاريخية ، لها ظروفها وأسبابها ، وعلاقاتها مع المحيط الذي ولد فيه .

1/ النص ، فهذا المنهج يحاول أن يعطي النص " شهادة في سيرة حياته " يسجل فيها وقائع خلقه وتطوره الخاص به وعقد مقارنة أو مقارنتها مع بعضها البعض لتميز الفردي من

(1) المرجع السابق ، ص 16 .

(2) ثامر ابراهيم المصاروة : المنهج التاريخي www.diwanalarab.com/sip.php?article22663 .

الجماعي والأصيل من التقليدي وجمعها في أنواع ومدارس وحركات ، ثم نجد العلاقة بين هذه المجموعات .

2/ المبدع ، هذا المحور الثاني الذي يدرسه المنهج التاريخي في العملية الإبداعية ، إذ يطلق عليه اسم (العبقرية) ، فينظر إلى هذه العبقرية في أصالتها وفردانيتها في الوقت الذي تمثل فيه الحس الجماعي ، وظروف النشأة وشروط الوجود ، وهذه الأصالة تعود إلى علاقة الخاص بالعام إذ إنها نتاج لبيئتها وتعبير عن العصر الجماعي في الإبداع .

3/ المتلقي ، فهو المحور الثالث والأخير في العملية الأدبية والتي يدرسها المنهج التاريخي ، أو هو الأثر الذي يتركه النص أو العمل الأدبي ، وفي هذا المنهج يعتقدون بأن جزءا من حياة المؤلف تمثل المتلقي والأثر الذي تركه هذا المؤلف ، أي أن النجاح أو الفشل الذي حققه المؤلف في نفوس الجمهور هو حالة تاريخية ، فيلجأ أصحاب هذا المنهج إلى تتبع حياة هذه الدالة ، فتسجل فهارسها وطبعاتها ونسبة انتشارها ، والخصومات التي أثارتها ، والمناقشات التي سببتها إلخ ...، وبالتالي فالأثر الذي تركته في الزمن واللحظة التاريخية التي وجدت فيها يعدها واقعة تاريخية انعكست في محيط تلقاها وهذا المحيط يمثله المتلقي . " [1]

يهتم المنهج التاريخي بالنص فيعطيه بطاقة دلالية خاصة به ، أين يدرس تطوره ويقارنه بغيره من النصوص من جوانب شتى ، كما أنه يدرس المبدع باعتباره منتجا للنص ومركز الاهتمام هنا ليس بالمبدع في حد ذاته ولا بعبقريته ذاتها بل لأنه هو نفسه يمثل الحياة الجماعية لعصر أو رمز تمثله أم المتلقي فاعتبر هو الآخر جزءا من هذا المنهج التاريخي ؛ فالأثر الذي يتركه العمل في نفس المتلقي في زمن ولحظة تاريخية يعد تاريخا لارتباط هذا الأخير بمحيط مرتبط بالمتلقي الذي ينتمي إليه .

(1) المرجع السابق .

2-2 أعــلامه

أ/ سانت بيف Charle Augustin Sainte Beuve (1804 – 1869)

هو ناقد فرنسي ، وقد كان **هيبوليت تين** من تلاميذته ، وقد ركز سانت بيف بصبغة كلية على شخصية الأديب ، وقد آمن بمقولة " كما تكون الشجرة يكون ثمرها " ، كما ذهب إلى الاعتقاد بأن النص هو تعبير عن مزاج فردي ، فذهب إلى البحث عن دقائق تفصيل شخصية الأديب الشخصية والعائلية ، ومعرفة أصدقائه وأعدائه ، وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية ، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية ، وكل ما يصب فيها كان يسميه " وعاء الكاتب " الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه ونقده . (1)

ركز **بيف** على ما يحيط بشخصية الأديب في فهمه وتفسيره للأعمال الأدبية إذ " يعتبر هذا الناقد من أوائل النقاد الذين ساهموا في دفع عجلة التطور بالنسبة للمنهج التاريخي متأثرا في ذلك باتجاهه العلمي التجريدي ، الذي درس من خلاله الأدب : فكان يبحث في الإنتاج الأدبي لا من حيث دلالاته على المجتمع فحسب ، كما فعلت (مادام دي ستال) ، ولكن من حيث دلالاته على مؤلفه ، فكانت أحكامه في النقد أحكاما منصبة على شخصيات المؤلفين . ووظيفة الناقد عنده هي النفاذ إلى ذات المؤلف ، لتشف روحه من وراء عباءته بحيث يفهمه قراؤه وهو بذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب . " (2)

اهتم **بيف** بكل تفاصيل حياة الكاتب حتى نكاد نجزم بأن الناقد انطلاقا من المنهج التاريخي يسعى إلى النفاذ إلى ذات المؤلف " فسانت بوف يبدأ بصورة عامة بجمع عدد كبير من الحكايات عن الكاتب موضوع البحث . فتارة يبحث عن أصل البطل وفي أية ظروف ما حتى نجد " عقدة " شخصيته . وأن يمسك المؤلف في اللحظة التي خلق فيها أول أثر ممتاز

(1) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 17 .

(2) ثامر ابراهيم المصاروة : المنهج التاريخي www.diwanalarab.com/sip.php?article22663 .

لـه ، وطـورا يبعثـه مـرة أخـرى أمـام أعيننـا فـي فتـرة نضـجه ، وذلـك بعـدة تفاصـيل حياتيـة معبرة ، وهكذا تنتظم الصورة شيئا فشيئا ، لأن **سانت بوف** لا يريد أن يكون مؤرخا بل " نحاتا " إنه لا يريد أن يعمل " ترجمة حياة نفسية " وإنما يصطلح إلى أن يؤلف صورة الأديب موضوع البحث . " [1]

يسعى بذلك **بيف** إلى تشكيل صورة للأديب موضوع البحث دون أن تكون دراسته مهتمة بالحياة النفسية ؛ لأن هذا الأمر خارج عن مجال بحثه ، بل هو يريد أن يكون فنانا ونحاتا وهو يدرس هذا الأديب فيضفي انطلاقا من هذا التصور الصبغة الجمالية على بحثه . " ولقد دعا " **سانت بيف** " في ظل منهجية نقده هذه إلى دراسة الأدباء دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم ، وأممهم ، وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم ، وأسرهم ، وتربياتهم وأمزجتهم ، وثقافاتهم ، وتكويناتهم المادية ، الجسمية ، وخواصهم النفسية والعقلية ، وعلاقاتهم بأصدقائهم ، ومعارفهم ، والتعرف على كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار ، ومبادئ مع محاولة تبيين فترات نجاحهم وإخفاقهم وجوانب ضعفهم ، وكل ما اضطربوا فيه طوال حياتهم في الغدو والرواح وفي الصباح والمساء . إذا فقد دعا إلى العناية بالأدباء وضرورة دراسة هؤلاء الأدباء دراسة (نفسية ، عضوية ، اجتماعية) وكل ما يتعلق بهؤلاء الأدباء إلى درجة التجسس عليهم ؛ لأنه يعتقد بأن هذه الأشياء لها أثر على إنتاجاتهم الأدبية . " [2]

ويعتبره **محمد مندور** في كتابه " في الأدب والنقد " من رواد النقد التفسيري الذي يعمل على الشرح والإيضاح ، والمساعدة على الفهم ، أكثر من حرصه على الحكم وتحديد القيم ، أي أنه لا يقيم اعتبارا للنتيجة وإنما هدفه هو التبسيط الذي يأتي عن طريق التفسير

(1) كارلوني وفيللو : النقد الأدبي ، تر ، كيتي سالم . ط 2 . منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1984 ، ص 37 .
(2) ثامر ابراهيم المصاروة : المنهج التاريخي www.diwanalarab.com/sip.php?article22663 .

والشرح ، كما أنه يعتبر أن نقده يدخل في النقد التفسيري على الرغم من تسميته له بالنقد التاريخي . [1]

ونخلص مما سبق إلى أن **سانت بيف** قد ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا إيمانا منه بأهمية ذلك ودوره في الوصول بدراسة العمل الأدبي الأفضل ، ولهذا فهو يدعو إلى ما يسمى بفكرة الفصائل في تقسيم الأدباء والمبدعين .

ب/ هيبـــوليت تيــن H . Taine (1828 – 1893)

يستند في دراسته للأدب على المنهج التاريخي من خلال وصفه للأدب بأنه نتاج الفنان نفسه ، والجماعة التي ينتمي إليها ، والمجتمع الذي أنتجها " فهو الفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي الشهير الذي درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثية الشهيرة .

1/ العرق أو الجنس (Race) ، بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنصدرة من جنس معين .

2/ البيئة أو المكان أو الوسط ، (Milieu) ، بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي .

3/ الزمان أوالعصر (Temps) ، أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص . " [2]

يفهم الأدب ويفسر حسب تين من خلال العوامل الثلاثة السابقة ، فالعرق هو الذي يميز مجموعة من الناس انحدروا من أصل واحد وهذه الاستعدادات مرتبطة بالفروق الملحوظة في مزاج الفرد وتركيبة العضوي ؛ " فهو يزعم أن العرق له دوره في توريث بعض الخصائص الجماعية ، ومنه يستنتج اختلاف صور الأدب واختلاف خصائصه عند شعراء

(1) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 17 – 18 .

(2) المرجع نفسه ، ص 16 .

كل أمة على حدة ، فهو يزعم مثلا أن الشعراء الساميين ينقصهم الخيال الواسع والتعمق في الحكم على الأشياء . " [1]

كما أن الأدب يتأثر بالبيئة فهو يحاكيها مما يصبغ الأعمال ويعطيها طابع التميز بهذه البيئة . فشعر أبو نواس مثلا هو اعتراف بالجديد الواقع في العصر العباسي ، إضافة إلى أن الأحداث السياسية والاجتماعية تكون طابعا عاما يترك أثره على الأدب .

ونخلص من كل ما قلناه سابقا بالتعريف الذي قدمه **كارلوني** و**فيللو** لكل من العرق ، البيئة ، والزمان " هو مجموعة استعدادات سيكولوجية فطرية وراثية " تضاف عامة إلى ميزات تتأثر بالمزاج والبنية الجسمية ؛ البيئة هي " مجموعة الظروف التي يخضع لها شعب " ولا يمكن فصلها عن الزمان الذي هو باعث مكتسب " دفعة من الماضي إلى الحاضر هو نقطة يصل إليها فكر شعب في صيرورته . " [2]

ج/ فردينان برونتيار F . Brunetière (1849 – 1906)

هو ناقد فرنسي آمن بنظرية (التطور) لدى داروين (1809 – 1906) ، وقد حاول تطبيق هذه النظرية على الأدب ، معتبرا الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة ، وإذا كانت هذه الأخيرة ، ترى بأن الفرد تطور إلى إنسان (نظرية النشوء والإرتقاء) ، فإن برونتيار يرى تطور الأدب من فن إلى آخر وقد ألف في هذا المجال كتابه (تطور الأنواع الأدبية) سنة 1890 ، على غرار كتاب (أصل الأنواع) لداروين ، ويجد أن الآداب تنقسم إلى فصائل أدبية مثلها مثل الكائنات الحية ، وأنها تنمو وتتكاثر متطورة من البساطة إلى

(1) ثامر ابراهيم المصاروة : المنهج التاريخي www.diwanalarab.com/sip.php?article22663 .

(2) كارلوني وفيللو : مناهج النقد الأدبي ، ص 53 .

التركيب في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرتبة من النضج قد تنتهي عندها وتتلاشى وتنقرض كما انقرضت بعض الفصائل الحيوانية . [1]

يتطور الأدب كتطور الكائنات الحية ويجد برونتير أن " هناك تتابع وليس مجرد تغيير في تاريخ الأنواع فهي تولد وتنبت ، وتتحول ، ويوجد بين الآثار التي هي من نوع واحد روابط تسلسلية يجب على " المنهج التطوري " أن يجدها . إن شرح أثر ما يعني دراسة مكانه كنوع في التطور الأدبي ؛ فدراسة الظروف الجغرافية والاجتماعية ليست إلا ثانوية ، لأن المهم هو أن نحسب وضع الأثر في الزمن الأدبي . " [2]

نخلص مما سبق إلى أن نظرتنا في تاريخ الأنواع الأدبية يجب أن تكون على أساس أنه يحكمها التتابع لا التغيير ؛ فالنوع الأدبي يمر بمراحل من الميلاد فالنشأة إلى النضج ثم الاكتمال ، وشرحنا للعمل الأدبي يجب أن يكون منصبا على مكانه في سلسلة التطور هذه " إن الأثر يمكن أن " يبتعد أو يقترب من كمال النوع " وعلى كل حال ، فإن من شأن الأثر كشأن النوع أن يعبر بمساعدة شكل ما عن الوظيفة الأساسية للأدب التي هي ، بالنسبة **لبرونتير** أيضا أن تتحقق الجمال . " [3]

حصر بذلك برونتير وظيفة الأدب في تحقيق العنصر الجمالي المنشود ، وقد ساق **برونتير** لتأكيد تطور الفنون بعضها البعض أن الخطابة الدينية (في القرن 17 م) قد تحولت بموضوعاتها البارزة (كعظمة الإنسان وحقارته ، وزوال الحياة وفنائها ، والثقة بالطبيعة ...) واستحالت إلى الشعر الرومانسي (في القرن 19 م) الذي تغنى بالموضوعات ذاتها (التغني بالمشاعر الروحية والشكوى من الحياة واللجوء إلى

(1) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 16 – 17 .

(2) كارلوني وفيللو : مناهج النقد الأدبي ، ص 58 .

(3) المرجع نفسه ، ص 58 – 59 .

الطبيعة) ؛ فوحدة الموضوعات مع اختلاف الصياغة بين الوعظ والشعر دليل ، في نظر **برونتير** وفقا لنظرية داروين ولامارك . [1]

د/ غستاف لانسون Gustave Lonson (1857 – 1943)

ولا يفوتنا ونحن نتحدث عن المنهج التاريخي أن نورد **غستاف لانسون** ، و" يعد هذا الأكاديمي الفرنسي الكبير الرائد الأكبر للمنهج التاريخي الذي أصبح يعرف كذلك بالانتساب إليه (اللاسونية Lonsonnisme) ، وقد أعلن **لانسون** عن هويته المنهجية سنة 1909 ، في محاضرة بجامعة بروكسل حول (الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب) ، ثم أتبعها سنة 1910 بمقالته الشهيرة (منهج تاريخ الأدب) التي نشرها في مجلة الشهر (Revue du mois) ، وقد حدد فيها خطوات المنهج التاريخي ، حتى غدت تلك المقالة " قانون اللانسونية ودستورها المتبع " على حد تعبير أحد الدارسين . " [2]

وقد تأثر **لانسون** تأثرا كبيرا بتين و برونتير ولكنه لم يأخذ منهما إلا أقل الأمور صلاحا للمناقشة ، وما هو علمي فعلا ، فلقد أخذ عن الأول فكرة البيئة ، بينما أحذ عن الثاني فكرة التاريخ . [3]

لقد بنى **لانسون** عمله مباشرة على هؤلاء الذين اعتبرهم مؤسسي المنهج التاريخي رغم الانتقادات التي وجهها لبعضهم ، و" إن ما تسعى إليه منهجية لانسون هو إقامة تاريخ للأدب ذي بعد حضاري ، يشمل " تاريخ الفنون الأدبية " ، كما يشمل " تاريخ الأفكار والتيارات العقلية والأخلاقية " وكذا " تاريخ تطور الذوق عبر العصور" . وذلك كله في إطار التاريخ العام باعتباره تاريخ الوقائع الإنسانية جميعها ، أي تاريخ الحضارة . " [4]

---

(1) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 17 .

(2) المرجع نفسه ، ص 18 .

(3) كارلوني وفيللو : مناهج النقد الأدبي ، ص 54 .

(4) عبد الواحد المرابط : النقد الأدبي التاريخي www.doroob.com/archives/?p=40023 ، 15 ديسمبر 2011 .

يعتبر **لانسون** الأدب جزء من تاريخ الحضارة ، وهنا ينبغي التفريق بين تاريخ الأدب الماضي الذي لم ينته لأن الأدب ليس فقط ما كان ولكن أيضا ما هو كائن وما سيكون ، والتاريخ بصيغة عامة والذي هو أحداث ووقائع مضت وانتهت . " وقد لخص لانسون خطوات منهجه في قوله ، " إن عملياتنا الأساسية تتلخص في معرفة النصوص ومقارنتها بعضها ببعض لنميز الفردي من الجماعي والأصيل من التقليدي ، وجمعها في أنواع ومدارس وحركات ، ثم تحديد العلاقة بين هذه المجموعات وبين الحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية في بلادنا وخارج بلادنا بالنسبة لنمو الآداب والحضارة الأوروبية . " [1]

كما أن **لانسون** اقترح أن يكتب إلى جانب تاريخ الأدب الفرنسي والمقصود به الإنتاج الأدبي ، أن يكتب تاريخ أدبي لفرنسا ، وكان يقصد من هذا الطرح لوحة عن الحياة الأدبية للأمة ، تاريخ الثقافة ونشاط الجماعة المغمورة التي تقرأ ، شأنها شأن الأفراد الشهيرين الذين كتبوا .

ويجد أن تاريخ الأدب قد كتب ليسمح لنا بأن نفهم المؤلفات العظيمة بطريقة أفضل ، وأن يخرج الكتاب الكبار من الأوهام المألوفة التي قد يتركون فيها ، وألا نحكم عليهم في المطلق دون أن نأخذ بعين الاعتبار مرور الزمن ، فيصبح بذلك التاريخ الأدبي حينئذ مساعدا للنقد . [2]

إن ما ذهب إليه **لانسون** هو إعادة الأهمية للأعمال الضعيفة والمنسية ، فقد انتبه بذلك إلى المسافات الموجودة بين الأعمال الكبرى ، وما تضطلع به المؤلفات الصغرى من أدوار في التمهيد لما يأتي والتأثر بما سبق .

---

(1) المرجع السابق.

(2) كارلوني وفيللو : مناهج النقد الأدبي ، ص 90 – 91 .

هـ/ ريـــمون بيـــكار (Picard Raymond)

هو أكاديمي فرنسي واصل النشاط الأنسوني ودخل في معارك ضارية مع عميد النقد الفرنسي الجديد **رولان بارت** (1980 – 1915) ، وانتهت بالإطاحة بالمنهج التاريخي . [1]

ذلـــك أن قـــراءة بـــارت الجديـــدة لراســـين اســـتفزت المؤسســـة التقليديـــة للمـــدرس الأدبي ، المؤسسة التي غاب عنها **ريمون بيكار** ، بصفته أحد دارسي راسين التقليدين في السربون ؛ فقد هاجم **رولان بارت** بكتاب يحمل عنوان : نقد حديد أم دجل جديد Nouvelle critique ou nouvelle imposture الصادر سنة 1956 ، وقد رد عليه رولان بارت بدراسة جعل عنوانها نقد و حقيقة Critique et vérité .

ويسجل النقاد على هذا المنهج ست ملاحظات هي : "

1/ لوحظ عليه اهتمامه بعناصر تفسير النص تفسيرا تاريخيا اجتماعيا مما أدى إلى انكبابه على تفسير المضمون وإهمال الشكل الفني .

2/ الاستقراء الناقص : بحيث من الصعب بل من المستحيل جمع كل شيء عن الأديب أو الشاعر من أول حياته ، ويضرب النقاد مثالا بما فعله طه حسين من دراسة شعر المجون في العصر العباسي ثم إصدار الحكم عليه دون دراسة بقية الفنون الأدبية من مدح وغيره .

3/ الأحكام الجازمة : ومثال ذلك الأحكام قول بعض النقاد : " اتساع نفوذ الفرس هو الذي أوجد شعر المجون والخمريات " .

4/ التعميم العلمي : ومثاله تعميم نظرية داروين في النشوء والارتقاء الخاصة بعلوم الإحياء في البحث الأدبي متجاهلين طبيعة الأدب .

(1) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 18.

5/ نسيان أن الأدب ليس دائما تسجيلا للواقع المعيش أو الماضي لكنه كذلك تسجيل للآمال والأشواق المستقبلية والرغبات المكنونة في النفس الفردية أو الجماعية . " [1]

3- المنهـــج الاجـــتماعي

يعتبر المنهج الاجتماعي من بين المناهج التي أهملت دور القارئ في بناء المعنى وإنتاجه ، فقد اهتم هذا المنهج بالسياق الاجتماعي وفسرت الأعمال الأدبية بناءا على هذا السياق ، ذلك أن هذه الأخيرة تمدنا بالوثائق الاجتماعية والأديب في هذه الأعمال ينقل لنا الحقيقة ضمن إطارها الاجتماعي ، فهو يعكس الحياة بجميع صورها ويعبر عنها من جميع جوانبها ؛ فالأدب ينبثق من المجتمع ويكتب له ذلك أنه يمثل الحياة تمثيلا حقيقيا .

ويرى **عمر عيلان** في كتابه " في مناهج تحليل الخطاب السردي " أن أول دراسة نظرية حاولت البحث في علاقة الأدب بالمحيط الاجتماعي هو ابن خلدون الذي خصص لهذا فصلا في كتابه المقدمة تحت عنوان " في التفاوت بين مراتب السيف والقلم في الدول " أين تحدث عن وظيفة المثقف الشاعر في مسار بناء الدولة العصبية في مراحلها الثلاث ، إضافة إلى تبيانه لأهمية الأدب في بناء الوعي الثقافي للعصبية الحاكمة ، فقد خص الأدب بدور قيم وأساسي في استقرار الدولة وتوسع أقاليمها . [2]

انتبه بذلك **ابن خلدون** في فصله هذا إلى الأدب وما يربطه بمحيطه الاجتماعي ، فإذا كانت الدولة العصبية تمر بمرحلة البداوة ثم الحضر ثم التقهقر والانهيار فإن للشاعر حضورا في هذه الدولة . ويعتبر كل من القلم والسيف آلتان في يد صاحب الدولة ، فعند الحاجة إلى القوة والمحافظة على الأقاليم نحتاج إلى السيف ويعلي بذلك شأن أصحاب الأمر ، إلا أن الحاجة إلى القلم تبقى قائمة دائما لكون الدولة تفترض ذلك .

([1]) ثامر ابراهيم المصاروة : المنهج التاريخي www.diwanalarab.com/sip.php?article22663 .

(2) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 231 .

إن ما ذهب إليه **ابن خلدون** لم يجد اهتماما في الأوساط العربية ، في حين يختلف الأمر في أوروبا ؛ لأنه بعد مرور خمسة قرون من الطرح الخلدوني ، جاءت الفكرة التي طرحها المفكر الإيطالي **جون باتيست فيكو** Jean.Batiste (1668 – 1744) فهو يقول بوجود علاقة تناظرية بين الأشكال الأدبية والمراحل الحضارية ، فكل مرحلة زمنية تمر بها البشرية نجد لها شكلا أدبيا يصورها ويعكس مظاهر الحياة فيها ، كمايستجيب لتطلعات تلك المجموعة الاجتماعية . (1)

إذا أردنا أن نفهم هذه الصورة في أدبنا العربي نجد أن أفضلية الشعر عن النثر كانت استجابة للعصر الجاهلي ؛ فقوة الذاكرة المساعدة على حفظ الشعر دون النثر ، وكذا عدم وجود التدوين في ذلك الوقت ، وسريان الشعر على السليقة ساعد على هذه الأفضلية . " وإذا كان **فيكو** قد ركز على العنصر الزمني ،فإن العنصر المكاني قدم من طرف مدام دو ستال Mme dw Stael (1766–1817) في كتابيها ؛ " الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية " ، و"عن ألمانيا ". حيث طرحت تساؤلات بشأن تأثير البيئة الاجتماعية ممثلة في الدين والسلوكيات والعادات والتقاليد الاجتماعية ، في الأدب والعكس صحيح . وقد أسهم لاحقا تطور الدراسات الاجتماعية على يد أوغست كونت Auguste Comte (1798 – 1857) ، في ظهور أطروحات سانت بوف Boeuve Sainte (1804–1869) حول أثر البنيات العقلية و الجسمية للأفراد وخصائصهم الأخلاقية والعائلية ، الاجتماعية في إنتاج الأدب . ليأتي بعد ذلك تلميذه **هيبوليت تين** Hypolitte Taine(1828–1893) ، الذي صاغ أطروحات أستاذه مضيفا عنصرا ثالثا لأطروحات سابقيه ، وهو عنصر العرق أو الجنس . ليصوغ بذلك ما يعرف بقانون الوحداث الثلاثة ؛ الجنس أو العرق ، البيئة ، واللحظة التاريخية . " (2)

(1) المرجع السابق ، ص 232 .

(2) المرجع نفسه ، ص 233 .

وبذلك تكون مادام دوستال قد تناولت تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ، وتأثير الأدب فيها . أما **أوغست كونت** فهو " يرى أنه إذا كانت الغاية هي تنظيم المجتمعات الحديثة على قاعدة العلم فإن علم الاجتماع هو الذي يسهم في ذلك لأنه علم كلي ، يدرس المجتمع برمته في جميع مظاهره ومقوماته .

والحقيقة الوضعية تنطلق من إعطاء الأولوية للكل على الجزء لأن " الوحدة هي النمط الطبيعي للوجود الإنساني ، وإن كل جزء من النظام الاجتماعي يؤثر على غيره من الأجزاء . وإن هناك حالة من الترابط بين النظام السياسي والمؤسسات السياسية من جهة وبين الحالة العامية للحضارة . لهذا فإن كان يخضع السياسة للأخلاق . فالأخلاق الوضعية تقوم على " تقديم الاجتماعي على الفردي " أي على انتصار الإنسانية ودمج الفرد في المجتمع . فلا شيء أكثر غرابة على فكر **كونت** من الحقوق الفردية " . (1)

ونجد أن الاتجاه الاجتماعي قد سار خطوات أكثر وضوحا في كتابات النقاد الجدليين الذين يرتكزون على مبادئ المادية الديالكتيكية ، ونظرتهم لعلاقة الإبداع بالمجتمع ومن ذلك ما كتبه **فلاديمير لينين Lénine** Vladimir عن **ليون تولستوي** Tolstoi Léon وهذه المقالات " تركز بشكل أساسي على البحث في انعكاس العناصر الإيديولوجية الموجودة في المجتمع في النصوص الأدبية ، ثم الانتقال للحديث عن إيديولوجية الكاتب . وقد عرفت هذه الدراسة طرح مصطلحين أساسيين في النقد السوسيولوجي هما "المرآة" ومصطلح " الانعكاس الفعال " . " (2)

وعند قراءتنا لكتابات **لينين** نجد فيها حضورا قويا لرجل السياسة أكثر من حضوره النقدي ، فما " كتبه لم يكن منطلقا من عقلية الناقد الأدبي ، وإنما كان صادرا من عقلية

(1) ar.wikipedia.org/wiki/D8%A3%D9%88%D8 ، 20 ديسمبر 2011 .

(2) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 234 – 235 .

سياسية مؤدلجة ، فكان يبحث عن تولستوي لا في نصوصه الإبداعية ، وإنما في تاريخ روسيا الممتد بين(1861–1904) ، تلك الحقبة التي صورها تولستوي بدقة في معظم أعماله . " [1]

ولا تعني كثرة الكتابات النقدية من النقاد الجدليين وسيادتها المطلقة ؛ " فقد عمل **جورج بليخانوف** George Plekhanov على تجاوز النزعة الجدلية المطلقة ، بدعوته للجمع بين مقومات النقد الجمالي والنقد السوسيولوجي ، دون أن يهمل الدور الاجتماعي للإبداع الفني والأدبي ، فالناقد مطالب بأن يكشف في النصوص الأدبية عن العناصر الإيديولوجية والطبقية . ثم يأتي الدور بعد ذلك في المرحلة الثانية البحث عن المكونات الجمالية للنصوص الإبداعية . " [2]

ويعد **جورج لوكاش** George Lukacs (1885–1971) من أبرز من منظري النقد الماركسي وممارسيه في مرحلة لاحقة ، وما كتبه حول الرواية في كتابه " دراسات في الواقعية الأوروبية " 1948 م يبين الكيفية التي وظف فيها لوكاش ما يعرف بالواقعية الاشتراكية ، وتسعى الواقعية حسب تحديد لوكاش إلى تناول شمولي للإنسان يأخذ باعتباره الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية دون أن يتجاهل البعد الداخلي– الذاتي . فالنوع والمعيار الأساسي للأدب الواقعي هو النموذج Type وهو مركب من نوع معين يربط العام والخاص ربطا عضويا سواء على مستوى الشخصيات أو الأوضاع . فالواقعية لا تبحث عن المتوسط في الناس والموضوعات على نحو تجزيئي ، وإنما الحياة مكتملة في النموذج ، عما هو أساسي ومشترك وبالغ الاكتمال . [3]

---

(1) عبد الهادي الفرطوسي : تطور المناهج الاجتماعية في النقد الأدبي ، Forum.al–wlid.com/t5161.html ، 12 أفريل 2012 .

(2) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 235 .

(3) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي. ط 4 . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2005 ، ص 32 .

فقد عمل بذلك **لوكاش** انطلاقا من اتجاهه الماركسي على ربط أشكال الوعي كافة بالبنية المحددة لها ، ففي كتاباته عن بلزاك و اميل زولا كشف عن العلاقة الجدلية بين دلالات البنيات الاجتماعية ، و هكذا نظر إلى الأعمال الأدبية وجعلها انعكاسات لمنظومة ظاهرة ، " وعلى الرغم من تنكر **لوكاش** لكتاباته السابقة ، فإنه بقي محافظا على استقلاله المنهجي ، و نظريته المتفردة في دراسة علاقة البناء الثقافي بالبناء الاجتماعي ؛ فالانعكاس ليس آليا وليس جماعيا . و القيم الثقافية للمجتمع لا تلغي القيم الفردية للإنسان ، لأن حقيقة الإبداع الأدبي لا تصل لمستواها الأمثل ، إلا إذا تجسدت فيها القيم الفردية و الجماعية في آن . " [1]

ويعد **جورج لوكاش** – مؤسس النقد السوسيولوجي– أن النقد السوسيولوجي يعود في أصوله إلى ثلاثة روافد أساسية أسهمت في بلورة التصورات النظرية الأساسية لدى المؤسس ، هذه الروافد وردت في كتاب " في مناهج تحليل الخطاب السردي " و" هذه الروافد هي : "

الرافد الأول : المادية التاريخية .

الرافد الثاني : علماء الاجتماع الألمان ، ومنهم **ماكس فيبر** Max Weber (1864 – 1920) ، **وكارل مانهايم** (1891 – 1947) Karl Mannheim ، الذين قاموا بدراسات في الإبداع والمجتمع والإيديولوجيا .

الرافد الثالث : المتمثل في أعمال مدرسة فرانكفورت السوسيولوجية الخاصة بالنقد الاجتماعي والتاريخي والجمالي ، ومنها على الخصوص أعمال **أدورنو** W. Adorno ، و **هور كايمر** M . Horkeimer . " [2]

(1) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 237 – 238 .

(2) المرجع نفسه ، ص 234 .

هكذا استمد نظريته من مناهل عديدة الشيء الذي أهله لكي يكون مؤسسا للنقد السوسيولوجي ، وما قام به **لوسيان غولدمان** Lucien Goldman (1913 – 1970) امتداد لما قدمه أستاذه **لوكاش** في مجال نقد الرواية في ما يتعلق بمفاهيم البنية والشكل والنظرة الشمولية .

وقد صاغ هو الآخر مقولات جعلها محورا لدراسة الأعمال الروائية بغية الكشف عن التصورات الفكرية التي تحملها ، وكذا علاقتها بالمحيط وفق منهجه الجديد الذي يسميه البنيوية التكوينية Structuralisme Génétique ، وهذا متميز عن المناهج السوسيولوجية السابقة في دراسة الإنتاج الأدبي رغم ربطه بين الأعمال الأدبية والسياقات الثقافية التي تنتجها . (1)

ولقد صاغ **غولدمان** منذ 1947 مسلمة لن يتحول عنها ، وهي التي تؤسس منهجه ويكمن العنصر الأساسي بالنسبة إلى المادية التاريخية لدراسة الإبداع الأدبي في كون الأدب والفلسفة يعدان على مستويات مختلفة تعبيرات لرؤية العالم وأن رؤى العالم ليس وقائع فردية ولكنها وقائع اجتماعية . (2)

يعد **غولدمان** الأدب تعبيرا عن رؤية العالم وهي لا تخص وجهة نظر الفرد المتغير ، غير أنها وجهة نظر النسق الفكري لمجموعة من البشر يوجدون معا ضمن الشروط الاقتصادية الاجتماعية نفسها ، " ولقد أكد **غولدمان** مجددا بعد عشر سنوات في كتابه " من أجل علم اجتماع للرواية " أن " الموضات الحقيقية للإبداع الثقافي هي المجموعات الاجتماعية وليس الأفراد معزولين " قال هذا معترفا بطبيعة الحال بأن " الإبداع الفردي يعد جزءا من إبداع الجماعة" وقد ذكر بأنه لا حاجة أن يكون المرء عالم اجتماع

(1) المرجع السابق ، ص 252 .

(2) جان ايف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر، منذر عياشي. ط 1 . مركز الإنماء الحضاري ، 1994 ، ص 127 .

لكي يعلن بأن الرواية ، بوصفها وقائع اجتماعية ، تعكس المجتمع المعاصر لها ، وهكذا نجد ، بدلا من طرح الهوية بين الواقع الاجتماعي ومضمون الأدب الروائي ، أن يراها بين بنية الوسط الاجتماعي و الشكل الروائي . " [1]

ولكي يحدد **غولدمان** الانتقال من البنى الاقتصادية إلى التجليات الأدبية ، فإنه يقف على أربعة عوامل هي : "

1/ ولادة " الفئة الوسطى " وهي شكل أساسي لتفكير المجتمع البرجوازي: فالمال ، والمكانة الاجتماعية يصبحان قيما مطلقة بدل أن يكونا وسيطين .

2/ ثمة " أفراد إشكاليون " يبقون دائما . ولذا تحدد القيم النوعية فكرهم وسلوكهم ، مثل الكتاب ، والفنانون . ولا يستطيع هؤلاء مع ذلك أن ينجو تماما من " فعل السوق " .

3/ لقد طور الجنس الروائي انطلاقا من سخط وجداني غير تصوري ، ومن تطلع عاطفي إلى قيم نوعية ولدت في المجتمع .

4/ تستمر بقاء في المجتمع الليبيرالي المتجه نحو السوق قيم ذات هدف شمولي وهي ترتبط بوجود المنافسة نفسه (حرية ، مساواة ، أخوة) . وتتطور الرواية انطلاقا من هذه القيم وكأنها سيرة فردية ، أي سيرة فرد " إشكالي " شبيه بمؤلفه وإن الشكل الروائي ليتحول حتى يصل إلى " الذوبان التدريجي وإلى اختفاء الشخصية الفردية "، أي اختفاء شخصية البطل . " [2]

يوجد هناك ارتباط بين الرواية والوسط الاجتماعي ، وفي ظل العلاقات اليومية والمنافع المتبادلة يماثل تاريخ الشكل الروائي تاريخ بنى التشييء تماما . " وقد حصر **غولدمان** المنطلقات الأساسية للبنيوية التكوينية في خمس نقاط .

(1) المرجع السابق ، ص 130 .

(2) المرجع نفسه ، ص 130-131 .

1/ العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي تهم البنى الذهنية التي تنظم الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة والكون التخييلي الذي يبدعه الكاتب .

2/ إن البنى الذهنية ذات الدلالة ليست ظواهر فردية ، وإنما هي ظواهر اجتماعية .

3/ إن العلاقة بين وعي الجماعة والبنية المنظمة للعمل الأدبي متماثلة تماثلا دقيقا ، إلا أنها غالبا ما تشكل مجرد علاقة ذات دلالة .

4/ إن البنى الذهنية (المقولاتية)هي ما تمنح العمل الأدبي وحدته .

5/ إن البنى الذهنية المشار إليها سيرورات غير واعية مماثلة لتلك التي تنظم عمل البنى العضلية و العصبية ، لهذا فن الكشف عنها متعذر على الدراسة الأدبية المحايثة وعلى الدراسة المتجهة نحو البنيات الواعية للكاتب أو في علم نفس الأعماق ، ولا يتحقق إلا ببحث من النمط البنيوي والسوسيولوجي . " [1]

1- رؤية العالم La vision du monde وأشكال الوعي

طرح **غولدمان** مفهوم رؤية العالم " ليوضح دينامية التغيير الذي يطرأ على الأفراد والبنى التي يصنعون . فهو مفهوم مهم لفهم علاقة الأفراد المبدعين بالثقافة ، ومنها الأدب ، وكيف يؤثرون بها ويتأثرون ، ويقول غولدمان إن الناس يصنعون البنى التي تمنح التاريخ معنى . ولأن الناس كائنات اجتماعية فإنهم محكومون بتقسيمات عقلية قبلية (بالمفهوم الكانطي) تأخذ لديهم هيئة " رؤية العالم " لم يكن لهم دور في إيجادها . وهذه الرؤية للعالم محكومة هي نفسها بالفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأفراد (الماركسية والعلوم الإنسانية) فهي " المجموع المعقد للأفكار والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية (جماعة تتضمن ، في معظم الحالات ، وجود طبقة اجتماعية) وتضعهم في موضع التعارض مع مجمعات إنسانية أخرى . " [2]

---

(1) عبد الهادي الفرطوسي : تطور المناهج الاجتماعية في النقد الأدبي ، Forum.al-wlid.com/t5161.html .

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 78 .

ونجد هنا أن رؤية العالم تبتعد عن النسق الفردي ، فما يحكم الفرد الذي هو جزء من المجتمع هو أنه لا يسع أي فرد على الإطلاق أن يقيم بنفسه بنية عقلية متماسكة ومتطابقة مع ما يسمى برؤية العالم .

كما إلى أنه يوجد تطابق بين رؤية العالم كواقع معيش وبين رؤية الكون ضمن الإبداع ، بين الكون الحقيقي والكون ذي العوالم الشكلية المتحقق بالوسائل الفنية المحضة التي لا تسقط من اعتبارها أهمية الواقع الاجتماعية ، لذا دعا غولدمان لضرورة ربط الأثر الأدبي أو الفني بالفاعل الاجتماعي من حيث " أن الأحداث لا تكتسب دلالتها الاجتماعية دون تحديد الفاعل ودوره فيها . " [1]

ليس الأثر الأدبي من إبداع الفرد بل من إعداده ؛ لأن النقد السوسيولوجي لا يؤمن بالفاعل الفردي بل بالفاعل الاجتماعي انطلاقا من مفهوم الرؤية للعالم كمفهوم جوهري يرتكز في منهجه على مناقشته البنى الروائية والعلاقة التماثلية بينها وهذا ما نجده ماثلا في كتاب دليل الناقد الأدبي إذ أنه " في العمل الأدبي يجد المحلل أو الناقد البنيوي التكويني رؤية لذلك الإبداع ، وكلما ازدادت قدرات المبدع ازداد اقترابه من تلك الرؤية وصدق تمثيله لها حتى وإن لم يع ذلك . فثمة حتمية ماركسية في تلك العلاقة التعبيرية تأخذ شكل البنية ، أو العلاقات الدينامية بين عناصر العمل الأدبي ، التي لا يمكن القول أنها تسكن لاوعي الكاتب . هذه البنية ، بتعبير آخر ، هي رؤية العالم وقد تماثلت في العمل الأدبي ، أي تحولت إلى نسق من الرؤى والأفكار المترابطة . " [2]

(1) الطاهر لبيب : سوسيولوجيا الثقافة . ط2 . دار قرطبة ، 1986 ، ص 43 .

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص78 .

2- البنية الدالة Structure significative

يفترض من الناقد وهو في مواجهة النص أن يكشف عن بنيته الدالة ، ويقصد بها غولدمان الترابط بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع ، وعناصره الداخلية شكلية كانت أو فكرية ، كما أن هذه البنية تقوم على الارتباط بين البنية الاجتماعية للنص ممثلة من خلال قيمه الثقافية والفلسفية ، وبين الطبقة الاجتماعية التي تماثلها في الواقع . (1)

وتعد الرواية من الأجناس الأدبية التي تعكس الواقع في ثناياها لذا هناك ارتباط بين ماهو اجتماعي داخل النص وما يمثله خارج هذا النص ، " فالرواية بمظهرها المتشابك والمعقد ، تمثل مظهرا للحياة التي يعيشها الناس في المجتمع التي نشأت فيه والمحكومة بقيم التبادل والاستعمال القيمي ، والبحث الدائم عن القيم الأصيلة التي تراجعت في المجتمع . وهذا ما أدى إلى ظهور انفصال بين قيم الأفراد ومجتمعهم ، مما تولد عنه ظهور البطل الإشكالي الذي يعيش في مجتمع يتناقض مع تطلعاته . " (2)

وقد توصل **غولدمان** إلى نتائج كثيرة إلا أنه لم يبين الطريق إلى الكشف عن البنية الدالة ورغم ذلك قدم لنا مسارا منهجيا لدراسة النصوص الأدبية والروائية من منظور بنيوي تكويني . وهذا المسار يتضمن مفهومين هما البنية والتكوين ويتحدان في المستوى الإجرائي عبر مرحلتين للبحث هما :

أ- الفهم La Compréhension

ترتبط هذه المرحلة بالنص ولاتخرج عنه ، أين تقف عند كل دقائق النص ويعتبر الفهم المرحلة الأولى لتحليل النصوص الأدبية الروائية " وتقتضي مرحلة الفهم البحث في بنية النص الداخلية ومكوناتها الجمالية والفكرية ، دون الاستعانة بوسائط خارجية . وتتصدى

(1) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 262 - 263 .
(2) المرجع نفسه ، ص 263 .

مرحلة الفهم لمشكلة الانسجام الداخلي للنص ، وتفترض الأخذ بحرفية النص ، ومقاربته من الداخل ، بهدف الكشف عن بنيته الدالة . " [1]

يتم في مستوى الفهم تحليل البنية الداخلية للعمل الأدبي بتفكيك عناصرها المكونة ومساءلتها من أجل الوصول إلى البنية الدالة الشاملة التي تحدد فيها الأبنية العقلية والمقولات والمفاهيم .

ب- التفسير L'explication :

يعد التفسير المرحلة الإجرائية بعد مرحلة الفهم ويتم فيها " البحث في البيئة التي تكون فيها النص الأدبي والروائي ، فهدف التفسير هو السعي لإدماج البنية الدلالية للنص باعتبارها عنصرا تكوينيا ووظيفيا ، ضمن بنية أشمل وأوسع هي البنية المجتمعية ، أو الطبقية . ولا يمكننا البدء في تفسير البنية الدالة للنص إلا بعد استخراج مجموع الأنساق التي ينبني وفقها النص المدروس . " [2]

وبذلك يربط مستوى التفسير العمل بالواقع الذي يؤول إليه باعتباره يمثل رؤية للعالم لدى فئة اجتماعية ما ، وتقوم كذلك على إدماج البنى العقلية التي انطلق منها الأديب كعنصر مكون في بنية شاملة وقد تقود عملية التفسير إلى اكتشاف بنية جديدة أوسع .

أما **ميخائيل باختين** فقد أكد العلاقة الوطيدة القائمة بين اللغة والإيديولوجية ، " انطلاقا من أن الوجود الاجتماعي ينجز أشكالا مختلفة للوعي ، و يخضع في أساسه إلى طبيعة الوجود الفعلي للأفراد بوضعياتهم الاقتصادية و الاجتماعية ، فطبيعة التواصل الإنساني تجعل اللغة تشتغل بوصفها مجموعة من الأدلة المشبعة بنظرات

(1) المرجع السابق ، ص 266 .

(2) المرجع نفسه ، ص 267 .

وتصورات الفئات والطبقات الاجتماعية ، وتعبيرا عن رؤاهم الفكرية ، وبالتالي تتخلى اللغة عن شفافيتها وحيادها ، لتتشكل و تتلون وفق النزعة الاجتماعية التي توظفها . " [1]

يرى **باختين** أن اللغة ترتبط بالمجتمع ، فمن خلال الكلمة بإمكاننا أن نعرف البنية المجتمعية ، لذا فإن التركيز على الكلمة يقودنا إلى معرفة خصائص المجتمع و ميزاته .

كما أن اللغة تعبر عن الوعي الشيء الذي يحول اللغة إلى دليل ، و رمز يقودنا إلى معرفة إيدولوجية الكاتب و يعطينا فكرة عن بنية المجتمع ، " وبما أن اللغة هي أكثر الوسائط اتصالا بحركة الفكر ، فإنها تصبح دلائل مجتمعية ، مرسومة بخصائص الفئة أو العصر الذي تنقله " . [2]

ومن هنا نجد أن **باختين** " يختلف عن إنجازات النقد السوسيولوجي المعاصر له ، والذي يجعل النص الأدبي انعكاسا آليا لبنية اجتماعية ، ويحمل بصورة نسبية موقف مبدعه ، و يطالبه بأن يكون طرفا في معادلة الصراع الايدلوجي بشكل مباشر وصريح . " [3]

في حين نجد **بيار فاليري زيما** Pierre Valery Zima الذي استفاد من مختلف الكتابات النقدية حول نظرية الرواية عند مختلف المدارس النقدية ، وأراد أن يبني اتجاها نظريا جديدا دون أن يتجاوز الحدود المنهجية السابقة ، وقد طرح أهم تصوراته النقدية عن العلاقة بين النصوص الروائية ، والقيم الإيديولوجية التي تحملها في كتابه من أجل سوسيولوجيا النص الأدبي .

(1) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 270 .
(2) المرجع نفسه ، ص 272 .
(3) المرجع نفسه ، ص 273 .

ويدعو **زيما** إلى شيء يعتبره محورا أساسيا للدراسة ، إنه النص باعتباره انعكاسا للبنيات اللغوية السائدة في المجتمع ، وبذلك يتحول الصراع الإيديولوجي إلى بنيات لغوية تعبر عنه ، وتميزه في مراحل تطور المجتمع ، و تصبح كل فترة موسومة بطابع خاص لها ، و هذه الوضعية السوسيو– لسانية هي التي تدلنا على حقيقة الأفكار و الإيديولوجيات المبثوثة في النص . (1)

يبدأ **زيما** دراسته السوسيولوجيا من النص و ذلك بتحليل الوحدات الدلالية والمعجمية ، النحوية والتركيبية للوصول إلى بنية المجتمع ، ومن هنا فمعرفتنا بالمجتمع تتوقف على رصد العلاقات السوسيو– لسانية التي تحكم النص " و هكذا فإن زيما يطرح في الواقع نظريتين تمثلان بالأحرى بديهيتين : " إن القيم الاجتماعية لا توجد أبدا مستقلة عن اللغة " و " الوحدات المعجمية ، الدلالية والنحوية تفصل المصالح الجماعية و إنها لتستطيع أن تصبح رهانا لصراعات اجتماعية ، واقتصادية ، وسياسية " . وسنصل إذن إلى تمثيل الصراعات الاجتماعية على المستوى اللساني ، من خلال المفردات مسيحي ، ماركس فاشي ، إلى آخره ، ومن خلال التعارضات الدلالية ، والخطاب ، حيث تظهر الايديولوجيا بمعنى " المنافع الاجتماعية الخاصة " التي تعبر عن نفسها طبيعيا وكأمر بديهي بالنسبة إلى المتكلم هذا ، وأن الخطاب الإيديولوجي لا ينقد ذاته بذاته ، وإنه ليجعل " الحوار النظري " مستحيلا ، كما يجعل " الفحص التجريبي " غير ممكن . وهو يرتبط بالسلطة السياسية ، ويميز " كل اللغات المستبدة والشمولية " . ويمكن أن يصف الايديولوجيات في النص من خلال عملها . وهذا يقتضي بادعاء ذي بدء تحديد " الحالة الاجتماعية اللسانية " للنص ، تلك الحالة التي عاشها المؤلف ومجموعته الاجتماعية . " (2)

(1) المرجع السابق ، ص 279 – 281 .

(2) جان ايف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص 139 .

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الانطباعية عندما انتقلت إلى النقد الأدبي صارت منهجا ذاتيا حرا ، أين يجعل الناقد النص وسيلة للحديث عن ذاته وأفكاره الخاصة ، وما يدور في ذهنه من مشاعر وذكريات ، ويعتمد في نقل انطباعاته حول النص على الذوق . وهنا ينقل الناقد ما يشعر به تجاه النص دون أن يتحرى الصرامة أو الدقة أو المنطقية في أحكامه النقدية ، لأنها صادرة عن ذوقه الفردي تجاه العمل الإبداعي . [1]

تصبح أحكام الناقد المعتمدة هذا المنهج ذاتية بعيدة عن العلمية والمنطقية ، بل هي مجرد انطباعات نابعة من داخليته ونفسيته ، وهذا ما يجعل هذا المنهج مهملا للقارئ والقراءة الدقيقة بمصطلحاتها و مفاهيمها وإجراءاتها . ذلك أنه حتى وإن كانت العملية النقدية هنا صادرة عن الذات الناقدة ، فهذا لا يتعدى كونها اعترافات ذاتية كما يقول أندري جيد A Gide ، وأيضا غير خاضع للموضوعية التي تؤهله لأن يكون حكما نقديا يعلي من شأن القارئ و القراءة .

4- الحرية والالتزام عند جان بول سارتر

لقد حاول **سارتر** Jean Paul Sarter الفيلسوف الوجودي الفرنسي أن يجيب على جملة من الأسئلة اتخذها فصولا في كتابة ما الأدب ؟ ، فكان فصله الأولى بعنوان ما معنى الكتابة ؟ ، والثاني لماذا نكتب ؟ والثالث بعنوان لمن نكتب ؟ ، وإذا كان تناوله لطبيعة الأدب قد تميز بالعمق إلا أن تناوله لمفهوم القراءة ومسألة القارئ قد تميز بالسطحية ، لأن نظرية القراءة لم تظهر بعد بالشكل الذي نعرفه اليوم بمصطلحاتها ومفاهيمها . لذا يعتبر ما قام به أمر مهم إلا أنه يظل في تلك الفترة مجرد فرضيات تحتاج إلى تأكيد وتدليل كي ترسو على أرضية نظرية التلقي .

(1) يوسف و غليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 9 .

ويرى **سارتر** أن " عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي – الكاتب لا يقرأ ما يكتبه في معنى القراءة المقصودة من الخلق الفني، لأنه في قراءته لعمله لا يكتشف جديدا ، وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهي التي لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب ، لأنه في عمله ذاتي دائما – القارئ هو الذي يضفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة . وفي القراءة يكتشف القارئ العمل الأدبي كأنه موجود طبيعي ، أي أن العمل الأدبي حتمي يفرض على القارئ مقوماته . العمل الأدبي لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها ، بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارات – . " [1]

لا يمكن للعمل الأدبي أن يوجد ويتحقق إلا بالقراءة التي تخرجه إلى الوجود ، والمسؤول وحده عن هذه العملية هو القارئ بتحريه للموضوعية ، لا الكاتب الذي تكتنفه الذاتية ، وعلى الرغم من أن اللغة هي أساس الإبداع والعمل الفني إلا أنها لا تسمح بالكشف التام له ، وإنما يجب النظر إلى المسكوت عنه وسلسلة من التحليلات والتخمينات .

ويعود **سارتر** ليؤكد لنا في مقام آخر أن الفنان هو قارئ آخر لنصه ، فبمجرد أن يتم عمله تتغير مهمته إذ يبقى دائم التأمل والنظر في النقاط التي يشتمل عليها عمله حتى لو اعتبره الآخرون عملا كاملا ، إذن على الفنان أن ينظر إلى عمله بعيني إنسان آخر كي يكتشف ما أنتج ، وكل قراءة سيقوم بها ستكون بمثابة خلق جديد للعمل . [2]

إن استعراض العمل من جديد أمام أعين الفنان تحوله من عملية الكتابة إلى عملية القراءة ، ويجد **سارتر** " أن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لزوما منطقيا . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين هما : الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ في

(1) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ، تر، محمد غنيمي هلال . د ط . دار العودة ، بيروت ، 1984 ، ص 43 .
(2) المرجع نفسه ، ص 46 – 47 .

مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري ، وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معا . فلا وجود لفن إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم . " [1]

إذن تفترض الكتابة القراءة كتلازم جدلي ، وهما يتطلبان فاعلين هما الكاتب والقارئ ، وحصيلة التعاون بينهما يساهم في إنتاج النص ، تحقيقه وإخراجه إلى الوجود ، وتحدث **سارتر** عن وجود العمل الأدبي نجده يقترن بمسألة الوجود والوجودية التي يعتبر سارتر من روادها ، فقد اقترن اسمه بالوجودية من بين كل الفلاسفة لأنه الوحيد الذي ارتضى أن يطلق على مذهبه هذا الاسم وهو يقول بالوجود يسبق الماهية .

ونجد أن **سارتر** استمد علم الوجود من هايدجر حيث ينقسم العالم حسب تصوره إلى نوعين من الوجود ، الوجود في ذاته être-en-soi ، والوجود لذاته être-pour-soi ، ويرى سارتر أن الوجود في ذاته خاص بالأشياء بينما الوجود لذاته يتعلق بالكائنات البشرية غير الكاملة ؛ لأنها منفتحة على مستقبل مجهول ، ويجب عليه أن يملأ هذا الفراغ باختياراته المستقبلية . [2]

إن تحقق العمل الأدبي لا يتم إلا إذا أخرج إلى الوجود ، والمسؤول عن هذا العمل هو كل من القارئ والكاتب ، وهنا يرتبط العمل الأدبي بالإنسان أي بما سماه سارتر بالوجود لذاته ، فيبقى النص محتاجا دائما لمن يكمله ، ودوامه يرتبط بدوام القراءة اللامنتهية المرتبطة بتنبؤات القارئ والفرضيات التي يضعها . كما أن العمل له وجوده في ذاته لأنه يتجاوز مجرد إدراكه ." وتبدو القراءة حقا عملية تركيبية للإدراك والخلق ، وهي تفترض حتمية المؤلف وإنتاجه معا . فإنتاجه حتمي لأنه بالضرورة متعال ، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التي يجب أن يكون القارئ لها في حالة انتظار وملاحظة . والمؤلف كذلك

(1) المرجع السابق ، ص 50 .

(2) علي حنفي محمود : قراءة نقدية في وجودية سارتر . د ط . المكتبة القومية الحديثة ، طنطا ، 1996 ، ص 28 – 29 .

حتمي ، لا لأن القارئ يكتشف موضوعه فحسب (أن يبرزه إلى الوجود) بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق ، (أي أنه ينتجه) . وموجز القول أن القارئ على وعي بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه ، فهو يكتشفه في الخلق ، ويخلفه بهذا الاكتشاف . " [1]

تجمع القراءة بين عملية الإدراك والخلق ، ومن يقوم بهذه العملية هو القارئ ، الذي يدرك العمل الأدبي ويكتشفه ، في بداية الأمر، ثم في خطوة أخرى يجد أن كل من الإنتاج ومؤلفه هما أمران مفروضان ، أما فيما يخص الخلق يتم عن طريق إعطاء معنى جديد للعمل وإخراجه إلى حيز الوجود على شكل صورة جديدة ، ويقصد بالإنتاج المتعالي هو وجود العمل الفني في ذاته يتجاوز مجرد إدراكه ، لأن الإدراك وحده يفترض وجودا لذاته وهنا يدخل الإنسان، بل العمل هو موجود أصلا .

ويقصد **سارتر** بالوجود في ذاته " وجود الأشياء ، وهو وجود صلب صلد متماسك ، مصمت لا يسمح بنفاذ الوجود إلى الآخرين أو نفاذ وجود الآخرين إليه ، وهو وجود معتم لا وجدان له ، لأنه ممتلئ بذاته فهو مكتمل . " [2]

ويجب على القارئ أن يتجاوز دائما حدود ما يقرأ ، والمؤلف هو من يدله على الطريق وهذا كل ما يستطيع أن يقدمه، وهو في عمله هذا يوجه القارئ إلى معالم مفصولة عن بعضها البعض بفراغ على القارئ أن يملأها ، وجملة القول أن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف . كما أن **سارتر** يعتبر الكتابة دعوة موجهة إلى القارئ ليخرج إلى الوجود ما اكتشفه باللغة ، ويجد أن القارئ لا يدرك قيمة عمله إلا في ثنايا وعي القارئ ، وعملية الخلق التي يقوم بها القارئ لا توجد إلا القراءة ، وبهذا تصبح الكتابة دعوة إلى حرية القارئ لتساعده على إنتاج عمله، كما أن الكتاب لا يخدم حرية القارئ ولكنه يستثيرها للعمل . [3]

(1) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ، ص 50 – 51 .

(2) ابراهيم مصطفى ابراهيم : نقد المذاهب المعاصرة ، ج 1 . د ط . دار الوفاء ، د ت ، ص 296 .

(3) المرجع السابق ، ص 53 – 55 – 56 .

تصبح وظيفة القارئ عند **سارتر** الخلق ، بينما تكمن وظيفة المؤلف في التوجيه ، فهو يضعنا أمام أفخاخ تستثير شعورنا وتجذبنا إلى عمله ، لذا فهناك إثارة لمخيلة القارئ ودعوته إلى إنتاج العمل الفني من جديد .

وقد تحدث **سارتر** عن القراءة بشكل مستفيض وعلاقتها بوجود العمل الأدبي ، فهو يرى بأنها " رياضة ذهنية كريمة . وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدي ، ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسي وتقديم للقيم . وهذا القارئ لا يمنح الكاتب نفسه ، في أثناء القراءة ، فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسية إلى شكل آخر . وكما التزم القارئ في عملية القراءة جانب السلبية ليخلق لنفسه الأثر الأدبي على خير وجه ، فلذلك تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابي ، فيسمو بقراءته إلى أعلى . " [1]

يضع الكاتب أفخاخا تستثير القارئ وتجعله يتفاعل مع النص بفاعلية أكبر، فمثلا إذا تأثر القارئ بموقف فكاهي وهذا الشيء يستدعي منه الضحك ، فلا ينبغي أن نسلم بالخضوع التام لإرادة الكاتب ، ولكن ينبغي على القارئ دوما أن يكون مصحوبا بوعي منه بحريته ، فهذه السلبية هي التي تسمح بإخراج الأثر الأدبي إلى الوجود .

و يجد **سارتر** أنه " في خلال عملية القراءة يتحقق " وجود " الخلق الفني فالقارئ ساعة قيامه بالقراءة يقوم بعملية إدراك يوجد بها هذا المنتج أي العامل الفني . وجهد الكاتب والدور الذي يقوم به إنما يكون هو التوجيه والإرشاد بدون تدخل وبدون تسيطر، فهو يضع ثقته المطلقة في حرية القارئ لذلك فإن هدف الفن هو تجديد نظام العالم وأنه لا حيدية في الفن مع البعد عن أية محاولة لاستعباد القراء . " [2]

(1) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ، ص 61 .

(2) رجاء عيد : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي . د ط . منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 1988 ، ص 197 .

لا يكتب الكاتب لنفسه لأن عمله نداء لحرية القارئ ليخرج عمله إلى الوجود ؛ فالكاتب وهو يكتب يحاول أن يثبت نفسه في هذا العالم بقوة ، كما أنه يبني عالما جديدا من صنعه ، وهذه الحرية في الكتابة لا تلغي مواقف وحريات الآخرين نقصد بذلك القراء ؛ فالحرية ذات طابع إنساني بعيدة عن كل ذاتية وميول وأهواء .

ويفترض المؤلف من القارئ أن يتحرر من أهوائه ورغباته أثناء عملية القراءة ، والأمر نفسه بالنسبة للقارئ الذي يعتقد ابتعاد المؤلف عن سلطان أهوائه ، وكأنه يوجد هناك تبادل ثقة بين الطرفين ؛ فقدر معرفتنا بحريتنا تكون معرفتنا بحرية الآخرين ، " إذ مجرد الجهد الذي يتكلفه الكاتب في كتابة اعتراف منه بحرية قرائه ، وشروع القارئ في تصفح الكتاب اعتراف منه كذلك بحرية كاتبه . فالعمل الفني– من أي الجهات نظرت إليه– شهادة بالثقة في حرية الناس . وما دام القراء لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بتثبيت دعائمها ، إذن يمكننا أن نعرف العمل الأدبي بأنه تقديم خيالي للعالم في حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية . " [1]

تصبح بذلك القراءة اعترافا صريحا بحرية الكاتب عن ثقة به ، كما أن تصفح القارئ للكتاب وتمتعه بما يوجد فيه هو حرية ، لذا فالعالم الأدبي الذي يصوره الكاتب في حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية تغمر جوانبه .

وتتجلى لنا حقيقة هامة في تفكير **سارتر** وهي الحرية الإنسانية التي تتجه نحو فكرة الالتزام ، وهو يبين لنا أن الحرية الفارغة تؤدي إلى العزلة في حين أن الحرية التي تحمل معنى هي حرية ملتزمة . [2]

(1) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ، ص 73 .

(2) علي حنفي محمود : قراءة نقدية في وجودية سارتر ، ص 39 .

فقد تحول **سارتر** من الحرية الفارغة إلى حرية تطالب بالعمل والالتزام ، كما أنه لا يضع هذا الالتزام على أنه قيمة يجب تحصيلها ، بل على أنه واقع لا مفر منه فيصبح بذلك الالتزام قيمة إجبارية .

وقد طرح **سارتر** فكرة الالتزام في عملية القراءة إذ يقول : " الكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فمتى شرعت فيها– إن طوعا أو كرها– فأنت ملتزم . وقد يتساءل قوم : وبم نلتزم ؟ إذن ، ما أوجز القصد !! أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارسا للقيم المثالية كما كان عليه الكاتب . " [1]

إن لجوء الكاتب إلى القارئ لإخراج عمله إلى الوجود هنا يصبح القارئ ذا حرية تامة لا يحدها حدود ، ومتى مارس القارئ حريته فإنه ينخرط في هذا العمل ويلتزم به ، ويتحمل مسؤوليته ، لأن الكاتب قد ترك العمل الأدبي أمانة لديه . فالعالم لكي يبدو أغزر وجودا يجب أن يكون كشف الكاتب له نوعا من الالتزام الفني .

ويجد **سارتر** أن ممارسة الحرية هو من أجل الحرية ، وفي سعينا لخلق الحرية نكتشف أنها تتوقف على حرية الآخرين و حرية الآخرين تتوقف على حريتنا ، وعندما نلتزم فإننا نطلب الحرية لأنفسنا كما نطلبها للآخرين . [2]

نفسر ما ذهب إليه **سارتر** ونظرته إلى القارئ والكاتب فكلاهما يمارس حريته في إطار ثقة متبادلة ؛ فالكاتب يثق بالقارئ وعدم سيره وراء أهوائه لأنه حر ، والأمر نفسه للقارئ ." إن **سارتر** يربط هذا الرأي عن تشابك الحرية بالالتزام Engagement " إذا كان

(1) جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ، ص 76 .

(2) جان بول سارتر : الوجودية مذهب إنساني ، تر، عبد المنعم الحقي . ط 1 . الدار المصرية ، 1964 ، ص 58 .

هنـاك التـزام فأنـا مجبـر علـى إرادة حريـة الآخـرين فـي نفـس الوقـت الـذي أريـد فيـه حريتي . " [1]

ترتبط بذلك الحرية بالالتزام ، فبمجرد دخول القارئ في لعبة النص يصبح ملزما لأنه اختار ، فهو لا يستطيع الهرب من المسؤولية الملقاة على عاتقه ، ونجد أن عدم الالتزام هو بمثابة هرب من الحرية ." ويرى **سارتر** أن الكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة ، والحرية التي يدعونا إليها ليست شعورا مجردا خالصا بحرية الإنسان ، " فالحرية لا وجود لها " ، لكنها تكتسب في موقف تاريخي خاص ، وما دامت حرية كل من المؤلف والقارئ تبحث كل منهما عن الأخرى ، ويتبادلان التأثير فيما بينهما ، فإن اختيار المؤلف لبعض مظاهر العالم ، هو الذي يحدد طبيعة قارئه ، لذلك فإن كل عمل فكري ، يحتوي ضمنيا . صورة قارئه . إن الكاتب يكون ملتزما ، حين ينقل لنفسه وللآخرين ذلك الالتزام ، من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير . " [2]

يرتبط كل من المؤلف والقارئ بالتاريخ بل هما الوجهان للحقيقة التاريخية ؛ فالحمولة الفكرية للقارئ تتغير من لحظة إلى أخرى ، وهذا الشيء كفيل بمنحه صفة تاريخية ، ويعتبر **سارتر** أن الحرية تكتسب وجودها في موقف تاريخي محدد ، كما أن المواضيع التي يتناولها الكاتب تعطينا صورة عن القارئ وتطلعاته .

ثانيا – القارئ في منظور النقد الجديد

كان النقد الجديد أحد الاتجاهات التي لم تول اهتماما خاصا بالقارئ وعملية القراءة ، وحتى وإن كانت هناك إشارات عند بعض أقطابها فهذه الإشارات لم تكن تأسيسية حتى إن ورودها في بعض الأحيان يأتي عفويا ، وقبل أن نتحدث عن مبادئ هذا النقد

(1) موريس كرانستون : سارتر بين الفلسفة والأدب ، تر، مجاهد عبد المنعم مجاهد . دط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1981 ، ص 130 .

(2) ما الأدب ؟ www.lbtesama.com/vb/showthread-t_17427.html ، 19 مارس 2011 .

وصرخاته على الساحة النقدية كان لابد أن نعرج بإطلالة سريعة على تاريخه ؛ " فيرى المهتمون بتاريخ النقد الجديد أنه يعود إلى إزرا باوند و مقولاته المبعثرة أيام جماعة " نادي الشعراء " في لندن عام 1907 م ، وأن أشهر ممارسيه المؤسسين **توماس ستيرنز إليوت** و **ايفور ارمسترونغ ريتشاردز**، و يضاف أحيانا إليهم **فرانك ريموند ليفيز** عن الجانب البريطاني ، وعن الجانب الأمريكي كل من **جون كرو رانسوم** و**ألن تيت** و**روبرت بين** و**أرين** و**كليانث بروكس** و**ويليام كيرتز ومزات** (كما يضاف إليهم أحيانا **كينيث بيرك** و**ريتشارد بالمير بلاكمور**) . ومن الأسماء التي أطلقت على الأمريكيين : النقاد الجنوبيين والنقاد الريفيين والنقاد الهاربين على أن الاسم الذي استقر هو النقاد الجدد . " [1]

وما يلفت انتباهنا بمجرد الحديث عن النقد الجديد هو شعار العودة إلى الداخل ، وليس المقصود بها ما رفعه الرومانسيون قبل ذلك بأكثر من مائة عام ؛ ذلك أن الذات عندهم هي الذات الرومانسية التي أكد الرومانسيون على ضرورة تأكيد قدرتها في مواجهة سيطرة العلم من ناحية وفشل العقل في تفسير الوجود والحقيقة من ناحية أخرى ، وإنما المقصود هو داخل النص الأدبي المستقل عن كل من المبدع والمتلقي وهذا هو جوهر تمرد النقد الجديد على الرومانسية . [2]

إن ما ذهب إليه النقاد الجدد هو مخالف للمناهج السياقية المركزة على الذات المبدعة ، ولا على المتلقي الذي سيطر على الساحة النقدية في فترة الستينات والسبعينات ، بل هم أرادوا للنص أن يكون مركز الاهتمام الأول والأخير ، فنحن ننطلق منه لنعود إليه في تحليلاتنا ، " والدعوة إلى الانسحاب إلى داخل النص ، إلى دراسته من الداخل ، تمثل محاولة النقاد الجدد للأخذ بالمنهج العلمي وتجريبيته . " [3]

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 313 .

(2) عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة . د ط . عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 ، ص 116 – 117 .

(3) المرجع نفسه ، ص 177 .

ولعل هذا يدعونا إلى التساؤل عن ماهية هذا المأزق ؛ فهو ببساطة يكمن في أن الحقائق المعكوسة في الأعمال الأدبية ، تختلف عن التي توجد في العلوم التجريبية المستمدة من الواقع الحقيقي ، فكيف يمكن أن نطبق ماهو واقعي علمي وآخر صنعته تجربة إنسانية قد تكون مستمدة من العواطف أو الأحاسيس أو غير ذلك ، و" يلخص "بيرمان" ، مرة أخرى مأزق النقاد الجدد في كلمات دقيقة : إن التسليم بأن النقاد الجدد ، شأنهم شأن أتباع المذهب التجريبي الذي ورثوه ، لم تكن لديهم نظرية عن اللغة و عن الذات سوف يمكننا من فهم الارتباك و الغموض و الحيرة التي تغلب على حديث النقاد الجدد عن القيمة المرجعية للجمل الشعرية ، وإلى أي مدى تشير هذه الجمل (أولا تشير) إلى العالم ، إلى الواقع . وقد شاهدنا في كتابات هؤلاء النقاد أن معنى القصيدة يمكن أن يشير ، لا إلى العالم الخارجي ، بل إلى الدوافع الانسانية الداخلية (عند **ريتشاردز** في مرحلة مبكرة) وإلى المشاعر والعواطف الإنسانية (عند **هيوم** و**رانسوم**) ، وإلى التنويعات الأخلاقية (عند **ونترز**) ، وإلى التنظيم المنطقي (عند **رانسوم**) ، وإلى جزء من العالم الخارجي تم عزله وتصويره في كليته (عند **تيت**) ، وإلى بناء درامي يبرز وجوده (عند **بروكس**)... إلخ . " [1]

ولا يمكن بحال إنكار الجهد الذي قام به النقد الجديد حول نظرية اللغة والدلالة وهذا أمر لا يمكن أن ينكره البنيويون أنفسهم ، ولتقصي اهتمام النقد الجديد بكل ماهو داخلي يرى **عبد العزيز حمودة** ضرورة البداية مما انتهى إليه النقد الجديد من مقال متأخر لواحد من ألمع تلامذة **إليوت** وهو **كلينث بروكس** " الذي تحدث في مقال متأخر له عن النقد الجديد نشر في مجلة Swanee Review عام 1979 ، عن وظيفة القصيدة باعتبارها خلق معنى من خلال البناء (السياق) ، وهذا المعنى يتم نحته داخل التوتر مع المعاني المحتملة

(1) المرجع السابق ، ص 118- 119 .

الأخرى . سواء كانت دلالات ، أو لغة يومية ، أو بنى أخرى كالقصائد الأخرى على سبيل المثال . " [1]

ويعد بهذا النقد الجديد ثورة على كل من النظرية الرومانسية ، والنظرية الانطباعية ، والنظرية السوسيولوجية والنظرية القصدية ، وغيرها من النظريات السياقية ، إلا أنه وعلى الرغم من اقترابه من النظرية البنيوية يلقى دائما الشجب من طرفها ، فنحن نجد أن النقد الجديد يستخدم تقريبا نفس المفاهيم والمصطلحات التي تستخدمها البنيوية . وكثير من رواد النقد الجديد أظهروا رفضهم وهجومهم اللاذع على النقد السياقي ؛ لأنه يحول الاهتمام من القصيدة إلى حياة الشاعر أو الفنان و إلى علم الاجتماع و التاريخ ، كما أنهم هاجموا الانفعالات المتدفقة عند الانطباعيين كونها تحول الانتباه إلى الناقد ذاته . وفي هذا الصدد يرى **جون كرو رانسوم** واضع مصطلح النقد الجديد بضرورة التركيز على العمل الشعري نفسه . [2]

رفض بهذا النقد الجديد كل ماهو خارج عن النص ، ونقصد بذلك السياقات المختلفة سواء أكانت اجتماعية ، تاريخية أو نفسية وهذا ما يجعله يسير جنبا إلى جنب مع النظرية الشكلية الموضوعية ، ونظرية الفن للفن .

وينبغي أن نؤكد أن النقاد الجدد وهم يتحدثون عن اللغة ، فهم في نفس الوقت يرفضون القيمة الإحالية للغة الشعرية ، لأن هذه الأخيرة في رأيهم ليس لها قيمة مرجعية تتمثل في الدلالة على شيء أو أشياء خارجية . فالدلالة كلها داخل نسق القصيدة والبيت ، ومن هنا سيكون الحكم على القصيدة كما يقول بروكس سيكون على أساس تماسكها وحساسيتها وعمقها وثرائها وصلابتها ، لا على أساس صحة أو زيف الفكرة التي تحتويها . [3]

(1) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 121 .

(2) نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ص 684 .

(3) المرجع السابق ، ص 123 – 124 .

ونجد أن كل الدلالات هي داخل النص الذي ينبغي أن نجعله محط الاهتمام وهنا إلغاء للمؤلف من الممارسة النقدية ، ونجد أن نظرية النقد الجديد " لا تقبل النقد بتطبيق القواعد المسبقة على العمل ونقادها يهتمون بالتحليل أكثر من إصدار الحكم التقديري ، لدرجة أنه يندرج في دراستهم النقدية ، وجود حكم قيمي صريح بالمفهوم التقليدي ، وكأنهم يريدون ترك الحكم للقارئ . فهم يسعون قبل كل شيء إلى تحليل العمل وتنويره من الداخل وإذا لجأوا إلى الحكم التقديري ، فإنهم لا يعتمدون على القواعد العامة والجاهزة ، لأنهم يشكون في قدرتها على التعامل مع كل أنواع الأعمال الأدبية . " [1]

وهكذا يعد النقد الجديد رفضا للقواعد ، السياق ، القصد، وانطباعات الناقد ، وأية عوامل أخرى تفرض على العمل الأدبي ما لا ينتمي إليه ، أو تشتت انتباه المتلقي ؛ فالمسعى الذي يروم النقد الجديد الوصول إليه هو تصحيح وتقويم الخطأ الذي وقع فيه النقد السياقي لما ركز على سياقات الحياة المتعددة وجعل لها دورا كبيرا أثناء تحليل النصوص ، وبهذا تناسى هؤلاء وسيطا مهما في مجال الأدب وهو اللغة التي تتجسد فيها الأفكار و تتميز اللغة بالمعاني الصريحة ، الإيحاءات الخيالية ، الانفعالية ، الدلالات التقليدية والحضارية . [2]

ويرى **نبيل راغب** في كتابه موسوعة النظريات الأدبية أن أهم انجاز " لنظرية النقد الجديد " يكمن في طرح النقد الجديد لمستويات تمكننا من استيعاب المعنى في العمل ، كما سمح بتتبع الإيحاءات المختلفة للفظ الواحد ، ذلك أن المميز للعمل الأدبي هو اللغة الإيحائية والرمزية التي لا يحصرها معنى واحد ، " أو كما يقول **بلاكمير**" في كتابه" التمكن النقدي" ، إنه من الضروري أن يركز الناقد انتباهه على العمل الذي تمارسه الألفاظ وحركات الألفاظ وغير ذلك من الأساليب التكنيكية للأدب ، لكنه من حيث الألفاظ لابد أن

(1) نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ص 685 .

(2) المرجع نفسه ، ص 686 .

يكــون الناقــد شــارحا للمعــاني ، وأهــم مــن ذلــك أن يتبــع الفــروق الدقيقــة فــي المعنى ، والإيحاءات والدلالات الجديدة التي اكتسبتها الألفاظ، وليس من الضروري أن يكون التحليل لفظيا فحسب ؛ إذ قد يؤدي إلى مناقشة الرموز والخلفيات الحضارية وغيرها من العلاقات والتداعيات السياقية للألفاظ . " [1]

واهــتم النقــد الجديــد بنــاءا علــى هــذا التصــور بلغــة الــنص الأدبــي والقصــيدة كذات ، بالإضافة إلى الاستعارة و الرموز وتكونها السياقي .

وقــد ميــز منظــروا النقــد الجديــد بــين لغــة العلــم و الأدب ، وأقــروا بتفــوق هــذه الأخيرة ، فالأدب يتميز بالإيحائية والرمزية مما يجعله مجالا خصبا للنقد ، بينما تتسم لغة العلم بالجمود والانعزالية ، لذا فهي بعيدة عن كل تأويل وتحليل ، فما يرد في هذه اللغة فهو على سبيل الحتمية والإلزام ؛ " فلغة الأدب تتسم جوهريا بالمجازية والاستعارة والغموض والتجسد والحيوية والحياة ، بينما تتسم لغة العلم بكونها رموزا مجردة ميتة تقدم المعرفة تقديما مباشرا وبطريقة ساذجة فجة لا حياة فيها ، كما تتسم بالانعزال والعزلة بينما اللغة الأدبية تعتمد على التفاعل و الإيحاء الذي تحاربه لغة العلم لتعلي من شأن الوضوح والمعاني المعجمية ولغة المعادلات الرياضية . هذه السمات العلمية تعني أنها تنقل معنى مباشرا ومقررا مسبقا ولهذا فهي غير" فكرية " ، ولا تستدعي التحليل والتأويل ، بل تتسم بالتجريد والاختزال وأحادية المعنى مما يجعل هذه اللغة غير" ثرية " وغير مثرية ، بينما تقوم لغة الأدب على التعامل مع التجربة ككل وتنقلها بلغة تتسم بالمجاز الذي لا يقبل الاختزال ولا يقبل الدلالة المباشرة الآنية . " [2]

(1) المرجع السابق ، ص 689 .

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 312 – 313 .

وقد ناهض **بروكس** ما أسماه (Heresy of paraphrase) والمقصود بها هرطقة الشرح أوبدعة التلخيص ؛ أي أنه في هذا المقام يحذر من النظرة التي تخلط بين القصيدة وبين تلخيص محتواها ، ذلك أن شرح القصيدة أو نثر أبياتها يفترض منا أن نسلم بأن معناها أو فكرتها أو مضمونها يمكن أن يفصل عن عملية التعبير، وهذا ما جعل النقاد الجدد يرفعون شعار أرشيبالد مكليش (القصيدة توجد ولا تعني) ؛ فالقصيدة متصلة بمعناها ، فهي تعبير عن قيمتها ومعانيها المنظمة . (1)

وهكذا فقد رفض **بروكس** أن تختصر القصيدة وتختزل في مقولة مباشرة تفسيرية ، ففي عملية الاختزال هذه يحدث الابتعاد عن مضمون النص ومعناه ، وهذا من شأنه أن يحيد عما دعا إليه النقد الجديد .

وينبغي أن نشير إلى اهتمام أصحاب النقد الجديد بالطبيعة العضوية Organicism للنص الأدبي أين يدرس باعتباره وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية ، وقد أخذوا هذا المصطلح من عند الرومانسيين وطوروه أين يؤول مبدأ الشكل العضوي إلى اعتبار النص الأدبي كائنا لغويا كشأن النبات أو الحيوان ، فهو مستقل عن الظروف وكل ما يحيط به باعتباره بنية كلية متجانسة ومستقلة يستحيل فصل شكلها عن مضمونها . (2)

ولا شك أن سير النقد الجديد ضمن هذا المسعى المركز على النص ، والداعي إلى نبذ كل ما هو خارج عنه ، لم يهتموا لا بالمؤلف ولا بالقارئ الشيء الذي حمله جملة من المآخذ ، " فقد استبعدوا المعرفة السياقية تماما ، كما لو كانت مجرد علم أو تاريخ لا صلة له بالعمل الفني . وهذا توجه لا يقل خطأ عن الاعتقاد بأن الفن ليس إلا علم النفس أو علم

(1) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 55 .

(2) المرجع نفسه ، ص 54 – 55 .

اجتماع أو تاريخ ، لأنه يؤدي إلى إفقار النقد بلا داع . فمن حق الناقد أن يوظف كل ما يمكن أن يساعده على تنوير العمل من داخله . ولما كان تاريخ حياة الفنان ، ومشكلات مجتمعه ، وأساطير حضاراته ، تسري في ثنايا عمله ، سواءا على مستوى الوعي أو اللاوعي ، فإن النقد التحليلي لا يكاد يستطيع القيام بمهمته دون معرفة بهذه العناصر . " [1]

ويرى أصحاب النقد الجديد أن النص الأدبي منتج مغلق ؛ فهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر (النص) بعضها بالبعض ، وفي ضوء علاقته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه ويحدد قواعد تشكيله . [2]

ونجد أن النقاد الجدد تحدثوا أيضا عن القراءة الفاحصة Close reading أين اتخذوا منها " وسيلة تحليليه مركزية في الدراسة النصية ، تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشارته وكل العناصر الجوهرية التي تضفي دلالاته وتفك مغاليقه ، ويدل هذا المفهوم المركزي على فحص النصوص المفردة بعيدا عن بيئتها الثقافية والاجتماعية . " [3]

لا تخرج بهذا القراءة الفاحصة عن النص ، بل هي قابعة في داخله تسعى للوصول إلى مكامنه ، منطلقة من النص و عائدة إليه .

(1) نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ص 688 .

(2) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 316 .

(3) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 316 .

1- ويليام ويمزات و مونرو بيد زلي

إن دراسة النص و تحليله بعد عزله من محيطه السياقي ؛ أين ينطلق الناقد من النص وإليه يعود دون وضع أي اعتبار لمقاصد المؤلف و ما أراد أن يعبر عنه ، كما أنه ليس للقارئ أي سلطة على هذا النص تجعل منه المبدع والخلاق ، وما أوردناه الآن أجملهما **ويليام ويمزات** و**مونرو بيد زلي** في مقولتي المغالطة القصدية Intentional fallacy 1946 ، والمغالطة التأثيرية Affective fallcy 1949 ، وقد صاغا هاتين المقولتين في كتابهما المشترك الأيقونة اللفظية The verbal icon عام 1654 . (1)

يرى صاحب كتاب نقد استجابة القارئ " ترجمة **حسن ناظم** و **علي حاكم** " أن استجابة القارئ في النقد الأنجلو أمريكي ظهرت في مقولتي المغالطة القصدية والمغالطة التأثيرية ، وفي هذا يقول : " تقف حركة استجابة القارئ في سياق النقد الأنجلو- أمريكي ، وعلى نحو مباشر بوجه مقولة النقد الجديد التي نادى **ومزات** Wimsatt و**بيردسلي** Beardsley في مقالتهما . " (2)

وتعتبر هاتان المغالطتان سبب شهرة **ويليام ويمزات** و**مونرو بيدزلي** ، ذلك أن سبب كتابتهما لهذين المقالين هو الدفاع عن موضوعية و مادية و جود النص الأدبي وخاصة الشعر منه ، وكذلك دفاعا عن النزعة النقدية الموضوعية في التعامل مع النص والحكم عليه ، وهذه النزعة الموضوعية هي التي أقر بها النقاد الجدد . (3)

(1) المرجع السابق ، ص 53 .

(2) جين ب تومبكنز : نقد استجابة القارئ ، تر، حسن ناظم وعلي حاكم . دط . المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 ، ص 17 .

(3) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 239 .

أ- المغالطة القصدية :

يعرف الكاتبان هذه المغالطة بالخلط بين القصيدة وأصولها ، أو بين جذورها الجنسية ، لهذا نجدها عند الفلاسفة تعرف بالمغالطة الجينية ، وفي الأدب نجد أن هذه المغالطة تنحصر في نقطتين الأولى تبدأ من محاولة جاهدة لاستخلاص معايير النقد من الأسباب النفسية للقصيدة ، وتنتهي بالبحث عن ما يتعلق بالمؤلف والأمور النفسية ، ومن هنا فالمغالطة تنطلق من النص قيد الدراسة إلى المرجعيات الخارجية ، وفيها يبحث الناقد عن مقاصد المؤلف وغايته من تأليف هذا النص ، وهل وصل المؤلف إلى مراده بهذا النص ؟ أم لا ؟

وحديثنا عن هذه القصدية لا يعني أنها جاءت على سبيل الصدفة بل إن النقد الجديد كان مقلدا ، وأراد بتقليده هذا أن يخرج القصيدة ويحميها من الاختفاء أثناء العملية النقدية " الموضوعية " وأثناء التقصي عن هذه المغالطة نجدها ماثلة عند النقد الرومانطيقي الذي يعلي من الذاتية ، ويعتبر القصيدة تعبيرا عن ذات المؤلف ومفضية إليه ، والحكم على نجاح أو فشل القصيدة يكون من هذا المنطلق . لذا يرى الكاتب بروز أهمية التراجم والسير وازدهار صناعتها بعد أن كانت على الهامش بالنسبة للنقد قبل الرومانطيقية . [1]

تهتم المغالطة القصدية بما هو خارج عن النص ؛ أي المؤلف هذا المبدع للنص والخالق له ، لذا فمهمة الناقد انطلاقا من هذه المغالطة هو التقصي عن حياة المؤلف وكل ما يتعلق بها، ويفترض في هذا المقام معرفة المؤلف وغاياته ، والقول بقصدية المؤلف يقودنا إلى الذاتية التي تغرق فيها الذات في النقد الرومانسي ، ويعلي من شأنها أين يعبر المبدع عن معاناته وأشجانه في جو تسوده العاطفة .

(1) المرجع السابق ، ص 239 .

إن المعرفة الدقيقة بالمؤلف ستقود إلى معرفة ما يحتويه النص ، " ولا يقصر الكاتبان سيادة هذه المغالطة فقط عند الرومانطيقيين ، بل هم يرونها تقليدا يمتد إلى البلاغيين كافة من لونجاينس إلى جوته الذي قيم النقد البناء " على ماذا قصد المؤلف إلى إنجازه ؟ وهل كانت خطته معقولة ومقبولة ؟ وإلى أي مدى نجح في تحقيقها ؟ " . " [1]

ونجد أن الكاتبين يرفضان مقاربة القصيدة على أنها تعبير عن المؤلف بأحاسيسه ومشاعره وانعكاسات حياته عليه ، وإن القصيدة تدرس لذاتها كمادة مستقلة ، فمن هذا المنظور لم تعد القصيدة خاضعة لإرادة المؤلف ومقاصده التي تحكمها النزعات والأهواء ، ولا دراستها تعتمد على هذا القصد حتى وإن اعترف المؤلف بمقاصده أو اكتشف ذلك بناء على معرفته بالمؤلف ، وإنما القصيدة ولنقل النص الجيد هو الذي يكشف عن نفسه من خلال صيغه وتراكيبه ، رموزه ، إيحاءاته ، فما يهم الناقد هنا هو ما أنجزه المؤلف لا المؤلف نفسه . [2]

يصبح هم الناقد هو المعنى الكائن في النص لا فيما يحيط به ، أي كل ما هو خارج عنه من سياقات اجتماعية ، تاريخية ونفسية تتعلق بالمؤلف ، لأن هذا سيقودنا وبلا شك إلى ترجمة سيرة المؤلف لا البحث عن المعنى الذي يعتبر الشغل الشاغل لنقاد هذه النظرية ، " وتقتضي (المغالطة القصدية) أن ملكية النص تتجاوز الناص إلى جمهور القراء ، بمعنى أن النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيه ؛ فالقصد إما هو غير موجود (إلا في مجال سحيق لا سبيل للوصول إليه " المعنى في بطن الشاعر " ، أو هو موجود بشكل محور ضمن النص مبتور الصلة بأصل القصد) ، و إن وجد فهو ملغى ، و من المغالطة أن يتقيد القارئ به . " [3]

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص239 .
(2) المرجع نفسه ، ص 240 .
(3) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 54 .

ب- المغالطة التأثيرية (العاطفية خاصة) :

وقد عرفها الكاتبان بقولهما : " المغالطة العاطفية هي الخلط بين القصيدة ونتائجها .... فهي تبدأ بمحاولة اشتقاق معيار للنقد من التأثيرات النفسية لقصيدة ما ، لتنتهي بالانطباعية و النسبية . " (1)

تحدث الكاتبان في هذه المغالطة عن محور ظل مهما في المقاربة النقدية إنه القارئ ، فكان لهما فضل السبق في الإشارة إليه ، فالنتائج هنا المقصود بها تأثيرها على القارئ بعد قراءته للقصيدة ، ذلك أن المغالطة التأثيرية تشتق معاييرها بناءا على هذه التفسيرات التي اعتبرها الكاتبان نسبية ، ولا تتجاوز كونها انطباعات فحسب فتخلط بذلك بين القصيدة كعنصر مادي وبين ما تفعله في المتلقين .

تقودنا هذه المغالطة من تسميتها إلى القارئ ؛ فالتأثير يمارس في هذه الحالة على من يقرأ القصيدة ، ويرتبط التأثير بالحالة النفسية ، وهذا ما سنتحدث عنه فيما بعد عند **ريتشاردز** الذي يرى بأن القصيدة تحدث توازنا نفسيا ، " ولم تتولد هذه " المغالطة " نتيجة نزوة أو من غير سبب و لعلنا نتذكر أن هناك توجها نقديا كاملا يرى أن القصيدة تتحدد من خلال استجابة أو ردود فعل القارئ ، بل لعل القصيدة نفسها تتشكل أصلا من هذه الاستجابة ، والمغالطة التأثيرية تتبع من أطروحات **ريتشاردز** و نقده النفسي ، وقد توجه الكاتبان بهذه " المغالطة " إليه شخصيا . " (2)

كان هم كل من **ويمزات** و**بيدزلي** هو القصيدة في حد ذاتها ، وينبغي على الناقد الباحث عن المعنى أن لا يذهب بعيدا ولا يخلط بين القصيدة وتأثيرها الذي يستلزم حضور الآخر وهو القارئ ، فالقصيدة تتميز بالموضوعية لا الذاتية التي تجعل من كل دراسة تسلط

(1) جين ب تومبكنز : نقد استجابة القارئ ، ص 17 .

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 240 .

عليها تكون مجرد انطباعات " فتقضي المغالطة التأثيرية الفصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ ؛ لأن الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهم أو خطأ نقدي ما ينبغي للناقد الموضوعي الحصيف أن يقع في شراكه ، لأنه إن وقع فسيقع في هوة الانطباعية الذاتية التي كان النقد الجديد قد قام – أول ما قام – على أنقاضها . " (1)

ويرى كل من **ميجان الرويلي وسعد البازعي** أن في توجه كل من **ويمزات** و**بيدزلي** بالمغالطة التأثيرية إلى **ريشاردز** لا ينبغي أنه أول من أشار إليها " بل ويمتد إلى كل نظرية تأخذ القارئ واستجابته كمعيار من معايير النقد الأدبي . فهي لذلك تشمل نظرية المحاكاة وكل نقد يرى في الأدب أهمية علاجية أو يقول بالإمتاع والتعليم ، وهذا لا محالة يمتد من أفلاطون وأرسطو مرورا بكل النظريات النقدية بما فيها النقد الجديد ، لاغرو إذن أن يخفف بيردزلي من حدة موقفه وأن يعترف بتأثيرية الأدب . لكنه ذهب إلى عدم وجوب أن تكون تأثيرات الأدب في مقياس الناقد ومعاييره ، بل يجب عليه (حسب ما تقتضيه ضرورة النقد الموضوعي) أن يتعامل مع النص مركزا على شكله وسماته وآلياته التي من شأنها جميعا أن تفرز مثل هذه التأثيرات و الكيفية التي بها تتحقق ، ولعل انتشار وازدهار نقد التلقي والاستجابة اليوم هو ردة فعل عنيفة على هذه النظرة " الموضوعية " . " (2)

2- آيفر آرمسترونغ ريتشاردز

هو ناقد أدبي وشاعر انجليزي ، على إطلاع بمختلف النظريات والاتجاهات الأدبية و الفكرية والفلسفية ، ألف العديد من الكتب من بينها كتاب أسس علم الجمال Fondation of Aesthetics وقد نشره سنة 1922 بالاشتراك مع **أوغدن** العالم النفسي ، وفي السنة الثانية

(1) يوسف وغليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 54 .

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الادبي ، ص 240 – 241 .

نشر مع **أوغدن** الكتاب الأهم معنى المعنى Meaning of Meaning ثم مبادئ النقد الأدبي Principles of literary criticism سنة 1924 ، بالإضافة إلى كتاب العلم والشعر Sience and poetry 1926 ، ثم كتاب النقد التطبيقي A Study in literary crticism : Pratical سنة 1929 .

ويعتبر غزير الإنتاج فقد ألف إلى جانب هذه الكتب ، كتب أخرى ، ومجموعة من المقالات والأشعار . ولا يفوتنا أن نذكر أن المجال الذي اشتهر فيه رتشاردز هو النقد الأدبي لا الشعر ، كما أنه من أشهر النقاد الأدبيين الانجليز .

وما قادنا إلى التحدث عن هذا الناقد هو حديثه عن مسالة القارئ و القراءة في كتاباته منفردا بهذا التوجه عن غيره من أصحاب النقد الجديد ، " فإن الاهتمام باللغة اهتماما بارزا بين النقاد الانكليز والأمريكيين ، ولكنه اهتمام أميل إلى علم الدلالة ، وإلى تحليل الدور الذي تلعبه اللغة العاطفية في مقابل اللغة الفكرية والعلمية ، وهو اهتمام يشكل أساس النظريات التي جاء بها أ . أ . **ريتشاردز** . "[1]

وفي حديثه عن الشعر نجده يقول في كتاب النقد الأدبي ومدارسه الحديثة الجزء الثاني **لستانلي هايمن** ترجمة **إحسان عباس ومحمد يوسف نجم** : " ليس لعالم الشعر ، بأي معنى ، واقع مخالف لسائر ما في العالم ، وليست له قوانينه الخاصة ، ولا خصائص مستمدة من دنيا أخرى غيره هذه ، فإنه مصنوع من تجارب هي نفس أنواع التجارب التي تتأدى إلينا بطرق أخرى . وكل قصيدة ، على وجه التحديد ، قطعة محدودة من التجربة ، قطعة يدركها ، بشدة أو بخفة ، إذا تطفلت عليها عناصر غريبة ، لأنها

(1) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية ، تر، محمد عصفور. دط . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1987 ، ص 396 .

منظمة تنظيما أعلى وأشد إرهافا من التجارب العادية التي تتأدى إلينا من الشوارع أو البطاح ، فهي تجربة هشة ناعمة ولكنها أكثر التجارب قبولا للنقل والإيصال . " [1]

يصور الشاعر عالمنا لأنه ابن بيئته ومجتمعه فما يعكسه في قصائده هو هذا العالم الذي يعيشه بكل تناقضاته ومفارقته ، غير أن الشاعر حسب ريتشاردز لا ينقل التجارب كما هي وإنما يأخذ جزءا منها فقط وينظمه بطريقة تجعله تختلف عما عهدناه ، غير أن ما يميز هده التجربة هي ما أطلق عليه **ريتشاردز** النقل والإيصال .

فقد كرس ريتشاردز كل إنتاجه للكشف عن كيفية توصيل هده التجارب للقارئ ؛ أي أنه على التحديد خصص جهده للكشف عما يحصل عليه القارئ ، أي لتوضيح العلاقة بين الجمهور والقصيدة لا العلاقة بين الشاعر والقصيدة . وقد سمى هذا الميدان ذات يوم " تفسير الدلالات " وأخيرا سماه " ريطوريقيا " واليوم عاد إلى تسميته " تفسيرا " . وكل كتاب من كتبه قد جال في مجاله في ميدان من ميادين دراسة التفسير باستمرار ثابت باهر، وتتخلل كتبه غاية مزدوجة هي تفهمنا كيف تتم عملية النقل الفني ، وكيف نجعلها تتم على وجه أحسن . " [2]

إن حديث **ريتشاردز** في عملية النقل والإيصال جاءت لتبين لنا وجهة نظر جديدة تجول في النقد الأدبي لم نكن على عهد بها هي علاقة الجمهور بالقصيدة ، ومدى تفاعل هذا الجمهور مع التجارب المنقولة في القصيدة وقد " طور **رتشاردز** (ولد عام 1893) نظرية المعنى تميز بين المعنى Sens و النبرة Tone ، والشعور Feeling ، والقصد Intention ، وتؤكد على أهمية الغموض في لغة الشعر ، وقد حلل رتشاردز في كتابه النقد

(1) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، تر، إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، ج2 . د ط . دار الفكر العربي ، د ت ، ص 117 – 118 .

(2) المرجع نفسه ، ص 118 – 119 .

التطبيقي (1928) المصادر المتعددة لسوء فهم الشعر تحليلا اتصف بقدر عظيم من المهارة التعليمة . " [1]

اهتم بذلك **رتشاردز** بحلقة ضلت مهملة في الدارسات النقدية هي القارئ والأسباب التي تجعل الشعر غامضا عنده وذلك في كتابه النقد التطبيقي لذا ، " فإن ما حققه " النقد التطبيقي" في منحاه البالغ القيمة حتى أنه تكاد لا تبطل العمل به أية نقائص تنشأ من بعد ، فقد كان فاتحة نقد موضوعي وأول محاولة منظمة لإيقاف نسج النظريات حول مايتلقاه الناس أو ما يجدونه حين يقرأون قصيدة ما . ولم تكن غايته النهائية شيئا أدنى من التحسين العام للقراءة ، وبالتالي التحسين العام للذوق الأدبي . " [2]

تنحصر بذلك أهداف الكتاب حسب ما أورده **ستانلي هايمن** في الخروج بالنظرية النقدية من قوقعة الآراء القديمة والدخول بالقارئ والقراءة على الساحة النقدية رغبة منه في تحسين القراءة ، و تطوير الذوق الأدبي و النقدي .

وقد حدد **رتشاردز** في كتابه النقد التطبيقي أهدافا حصرها في نقاط ثلاث وذلك في مقدمة هذا الكتاب ، يتمثل الهدف الأول في تقديم نوع جديد من الاستدلال للمهتمين بالثقافة المعاصرة سواء أكانوا نقادا أو فلاسفة أو معلمين أو سيكولوجيين أو أي شخص محب للاستطلاع ، أما الهدف الثاني فهو تهيئة وسيلة جديدة للراغبين في الكشف عما يفكرون فيه وما يحسون به نحو الشعر والأسباب التي تجعلهم يحبون الشعر أو يكرهونه ، في حين جعل الهدف الثالث هو تمهيد الطريق لمناهج تربوية أكفأ من التي نستعملها لتطوير الأحكام والقدرة على فهم ما نسمع ونقرأ . [3]

(1) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ص 396 .

(2) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ص 131 .

(3) المرجع نفسه ، ص 132 .

ونجد أن ما يصبو إليه **رتشاردز** في هذا الكتاب في غاية البساطة ، ذلك أنه قدم لطلابه قصائد عمد إلى تجاهل ذكر مؤلفيها ، وكذا إخفاء العصور التي قيلت فيها ، علما أن هذه القصائد قد تسلسلت من شكسبير حتى إلى **ويلر ويلكوكس** ، ووزعت في مجموعات رباعية مختلفة ثم طلب من طلابه أن يقرأوا القصائد في أوقات فراغهم ويعلقوا عليها ، ونجد أن مستوى الطلاب جامعيين يقرأون الانجليزية لنيل درجة الشرف . وقد عرف **رتشاردز** القراءة الواحدة بأنها أي عدد من النظر والتصفح في جلسة واحدة كما طلب من طلابه تسجيل التعليقات مع عدد القراءات ، وعند نهاية أسبوع جمع التعليقات التي سماها بروتوكولات أو مسودات . [1]

أراد **رتشاردز** من القراء أن يستبعدوا كل ما يمكن أن يشكل خلفية فكرية لتلك القصائد سواء تعلق الأمر بالمؤلف أو بالمحيط الذي قيلت فيها رغبة منه في دراسة استجابات القراء بعد عدد من القراءات ، إلا أن الأمر لا يبدوا في غاية السهولة فالمسالة تحتوي العديد من الصعوبات وقد لخص **رتشاردز** الصعوبات الكبرى التي تكشف عنها المسودات ، ولعل خير طريقة تؤدي معنى لمادته أن ننثر تلخيصه هذا... وقد وجد الصعوبات الكبرى عشرا : "

1/ العجز عن فهم المعنى الواضح للشعر أو تفسير معناه النثري القابل للحل .

2/ الصعوبات في الفهم الجدي للشكل .

3/ الصعوبات المتصلة بالصور المنظورة .

4/ أمور غير متناسبة في الذاكرة و خاصة ذكريات ذاتية أو خواطر مرتبة على نحو خاطئ .

5/ أرجاع مخزنة استدعتها القصيدة وحركتها .

6/ العاطفية (أوالضعف العاطفي) .

(1) المرجع السابق ، ص 134 .

7/ الكبت وهو معكوس من العنصر السابق .

8/ الإلمام بالمبادئ .

9/ الفروض " المسبقة " ذات الصبغة الفنية .

10/ الأفكار " المسبقة " العامة النقدية . " [1]

ورغم هذه الصعوبات إلا أن هذه القراءات تكشف عن أشكال مختلفة اختلافا كبيرا في فهم القصائد ، ومن هنا تأتي أهمية تدريس التفكير النقدي والتحليل النقدي .

ويجد صاحب كتاب مفاهيم نقدية **رينيه ويليك** " أن من سوء حظ العمل التحليلي الدقيق الذي قام به **رتشاردز** أنه يرزح تحت عبئ نظرية في الأثر النفسي للشعر لا تبدو لي خاطئة فقط . بل معطلة للدراسة الأدبية . **فرتشاردز** لا يعترف بعالم القيم الجمالية . والقيمة الوحيدة للفن عنده هي أنه يفرض علينا نظاما نفسيا ، أو ما يدعوه رتشاردز بترتيب الدوافع ، أو توازن الاتجاهات الذي يسببه العمل الفني ، لذا فالفنان عنده معالج للاضطرابات الذهنية ، والفن علاج أو مقوي للأعصاب لكن رتشاردز لم يتمكن من وصف هذا التأثير الذي ينتجه الفن وصفا كاملا رغم إدعائه أن الفن (حسب فهمه هو) سيحل محل الدين كقوة اجتماعية ، وهو يجد نفسه في نهاية المطاف مضطرا للاعتراف بأن التوازن المطلوب يمكن أن تسببه سجادة ، أو وعاء فخاري مثلما يسببه فن العمارة الذي نجده في البارثنون . وليس مهما أننا نحب شعرا جيدا أو رديئا ما دامت أذهاننا تترتب . " [2]

حصر **رتشاردز** عناية الفن في تحقيق النظام النفسي لدى القارئ ، ومن هنا يصبح الفن معالجا كشأن الطبيب النفسي .

(1) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ص 136 – 137

(2) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ص 396 .

أما ما يستدعي الانتباه في النقد التطبيقي معرفتنا أن كتاب المسودات لا يمكن أن نطلق عليهم القراء النموذجيين للشعر، وإنما هم قراء ممتازون يطمحون للغد ، ونجد فيهم الأساتذة والأدباء مع الإقرار ببعض نواحي القصور إذ ليس لديهم مرجع يعتمدونه ، وليس هناك تلميح عما يسميه **رتشاردز** أصل القصيدة . (1)

إن القول بعدم نموذجية القراء يقودنا إلى عدم نموذجية القراءة ، وبالتالي عدم جدوى ما ذهب إليه **رتشاردز**.

ويقر **ستانلي هايمن** أن تجربة **رتشاردز** غير متكاملة ومن السهل تسليط النقد عليها ، وهو في نفسه قد لحظ في الكتاب نفسه عدد من الأمور قد أغفلها وكان يمكنه ألا يفعل ذلك كالمشروعات مثل أن يدرس تنوع الأحكام عند القراء أو ما يسميه علم الخصائص وأن يتتبع الارتباطات بين قبول نوع من القصائد والصد عن نوع آخر . وهو يلحظ أن بعض التنوع قد يكون ناشئا عن التعب ويرى أن أسبوعا وحدا قد لا يكفي لقراءة أربع قصائد قصيرة . (2)

لحظ بذلك **رتشاردز** ما يعتري تجربته من نقائص فهناك العديد من الأمور قد أغفلت رغم أهميتها فيما دعا إليه الشيء الذي جعله في بعض الأحيان يدرج قراءته عند إدراكه لوجود تناقضات ، أو عدم اقتناعه بالقراءات الموجودة في المسودات . " وهكذا تنتهي نظرية **رتشاردز**– وهي نظرية ذات مطامح علمية كثيرا ما تحيلنا إلى التطورات المستقبلية في علم الأعصاب – إلى الشلل النقدي ، إلى الفصل التام بين القصيدة كبنية موضوعية وبين ذهن القارئ ، وصار الشعر معزولا تماما عن كل المعرفة ، وعن أي إشارة للواقع . أقصى ما

(1) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ص 140 .

(2) المرجع نفسه ، ص 141 .

يفعله الشعر هو تفصيل القول في الأساطير التي يحيا بها البشر حتى ولو كانت هذه الأساطير خاطئة وليست أكثر من مقولات زائفة من وجهه نظر العلم .

إن اختزال **رتشاردز** للشعر ، حتى أصبح مجرد مناسبة تنظم بواسطتها دوافعنا ، ووسيلة نحقق بها صحتنا العقلية لا يقودنا إلا إلى طريق مسدود في النظرية الأدبية ، لكن **رتشاردز** تميز بمزية حقيقة ، وهي إثارة الاهتمام بلغة الشعر . وعندما أهملت تعاليمه السيكولوجية تبين أن طريقته في التحليل يمكن أن تؤدي إلى نتائج ملموسة . " [1]

إن ربط الشعر بالناحية السيكولوجية يقود إلى فشل ذريع حسب **رينيه ويليك** غير أن إهمال التعاليم السيكولوجية يؤدي إلى ما ذهب إليه رتشاردز .

ويقترح **رتشاردز** توسعات لطريقته في "التفسير في التعليم " تتمثل في مواجهة كتاب المسودات ، ودراسة ما يشطبونه في مسوداتهم لكي نصل إلى عملية التفكير عندهم ، وكذا تبيان الروابط التي تربط القارئ بمدى محصوله الثقافي وتعليمه الأول وبتجربة له سابقة في قراءة الشعر، وأيضا مقارنة المسودة بمسودات قراء آخرين أخبروا بأسماء الشعراء وتوسعات أخرى كأن ننسب القصيدة إلى غير صاحبها ، وأن نعيد كتابتها من أجل الحصول على نتائج مختلفة ، وأن نكتبها حسب تهجئة قديمة أو حديثة و أخيرا كان من الممكن الحصول على نتائج مختلفة لو طلبنا من الطلاب أن يكتبوا عن قصائد يحبونها . [2]

ويبين **رتشاردز** أن المجتمع في أزمة وحالة من الفوضى ذلك أن التغير التاريخي والاكتشافات العلمية عرت الأساطير القديمة التي عاش عليها الناس لقرون مما جعل النفس البشرية تعيش في اضطراب ، مما استدعى الحاجة إلى الشعر بعد أن فشل الدين في إعادة الاتزان إلى هذه النفس المضطربة " ويزعم **رتشاردز** أن العلم الحديث هو نموذج المعرفة

(1) رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ص 396 – 397 .

(2) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ص 142 .

الحقة ، لكنه يتخلى عن شيء مرغوب به من الناحية الانفعالية فهو لا يلبي مطالب الشعب بأجوبة على الأسئلة " ماذا ؟ " و" لماذا ؟ " ويكتفي بدلا من ذلك بالإجابة على السؤال " كيف ؟ " ومع أن **رتشاردز** لا يعتقد أن " ماذا " و" لماذا ؟ " أسئلة أصيلة ، إلا أنه يسلم بشهامة وسخاء أن معظم الناس تعتبرها كذلك ؛ ويجب بالتالي تقديم بعض الأجوبة الزائفة على هذه الأسئلة الزائفة وإلا فمن المحتمل أن يتهاوى المجتمع . " [1]

يعترف **رتشاردز** كون العلم هو أساس المعرفة ؛ أي أن لغة العلم تعليمية تخاطب العقل ، وتبحث في الماهية ، فإجابة العلم لا تلبي مطالب الشعب لأنها لا تجيب على ماذا ولماذا ؟ بل تكتفي بالإجابة على كيف ؟ ، ويسلم **رتشاردز** بزيف أسئلة وأجوبة الماذا واللماذا ؟ ؛ لأن المجتمع بحاجة إليها كي يحفظ توازنه ، " ودور الشعر هو أن يقدم مثل هذه الأجوبة الزائفة فالشعر لغة " انفعالية"وليست "مرجعية " ، نوع من "القول الزائف" والذي يبدو وكأنه يصف العالم بينما هو في الحقيقة ينظم مشاعرنا تجاهه بطرائق مشبعة ومرضية ليس إلا . والنوع الأشد فاعلية من الشعر هو ذاك الذي ينظم أكبر نوع من الدوافع بأقل قدر من الصراع أو الإحباط . أما من دون هذا العلاج النفسي ، فمن المحتمل أن تنهار معايير القيمة تحت ضربات" الإمكانيات المشؤومة للسينما ومكبر الصوت . " [2]

يخاطب الشعر قلوبنا ومشاعرنا ، ويجعلنا نتفاعل معه لذا فهو مرتبط بانفعالاتنا ، يؤثر فينا مع علمنا بزيفه إلا أنه يعطينا راحة وينظم دوافعنا ؛ فقراءتنا لقصيدة تتحدث عن تجربة مأساوية تثير فينا مشاعر الحزن والأسى وتجعلنا نعيش التجربة بطريقة أو بأخرى ، إذن نحن تفاعلنا مع علمنا بأن القصيدة لا تنقل التجارب كما هي ، وإنما تنقل جزءا منها فقط .

(1) تيري ايغلتون : نظرية الأدب ، تر، ثائر ديب. د ط . منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1995 ، ص 85 .
(2) المرجع نفسه ، ص 85 .

لذا فالمشاعر التي أبديناها اتجاه هذه التجربة خلصتنا مما قد يعلق بأنفسنا ، وبالتالي يحدث تطهيرا لهذه النفس .

وهكذا نجد أن **رتشاردز** يحاول أن "يقدم الشعر بوصفه وسيلة " استرضاء حاذق " لفوضوية الوجود الحديث . فحين لا يمكن حل التناقضات التاريخية حلا واقعيا ، يمكن استرضاؤها على نحو منسجم بوصفها " دوافع " سيكولوجية منفصلة ضمن العقل التأملي . أما الفعل فليس مرغوبا به ، ذلك أنه ينزع إلى إعاقة أي توازن كامل بين الواقع . ويلاحظ **رتشاردز** أن " الحياة لا يمكن أن تكون هانئة ما دامت الاستجابات الأولية مضطربة فيها وغير منظمة " وتنظيم الدوافع الدنيا الجامحة وغير الخاضعة لقانون سوف يضمن بصورة فعالة بقاء الدوافع الأرفع ، وهو بقاء متعلق حقا بهذا التنظيم على نحو له دلالته . " [1]

وصل **رتشاردز** إلى نتيجة فحواها أن هذا الكون يعيش في حالة من الفوضى والتناقض ، وكان لابد للإنسان من البحث عن حل واقعي لكل هذه التناقضات والمفارقات ، ذلك أن النفس لا تحتمل كل هذه الفوضى التي سادت العالم من جراء تطور العصر، وهنا يدخل الشعر بدوره العلاجي ليقضي على هذه الاضطرابات وينظم الحياة . " ومن هنا كانت استنتاجات **رتشاردز** فيما يتعلق بالاستجابة لقراءة الشعر من الإدراك الشخصي للقارئ ، وليس من خلال المعايير التقليدية ، وأهمية الصور البلاغية والإشارات والتعقيد ، والدور العلاجي للشعر، كونه وسيلة الكاتب والقارئ للوصول إلى السكينة والتوازن النفسي . وصار رتشاردز بذلك من كبار الفاعلين في تطوير قراءة الشعر . " [2]

(1) المرجع السابق ، ص 86 .

(2) www.arab – ency .com/index.php?module=pnEncyclopedia ، 02 فيفري 2012 .

وقد تحدث كل من **ميجان الرويلي** و **سعد البازعي** عن شعر الاستقطاب عند رتشاردز ودوره في خلق التوازن الداخلي لدى القارئ ، ذلك أن رتشاردز حسب ما ذهب إليه " يسعى إلى تحديد الإشكاليات التي تبرزها القصيدة بالنسبة للقارئ ؛ أي إشكالات التأويل فيما يخص علاقة الأسلوب بالمعنى . فوجد أن أنجح النصوص هي ما أسماه " شعر الاستقطاب Poetry of inclusion المتسم جوهريا " المفارقة ، فعلل ذلك بأن المفارقة تسمح للقارئ الناجح أن يصل إلى حالة من " التوازن الداخلي " أو حالة من" الحس المتزامن " (synaesthesia) . وقد نبه **رتشاردز** في كتابه إلى تعدد مستويات المعنى ، وإلى المشكلات التي يواجهها القراء ذوي القدرات المتفاوتة ، كما نبه إلى الحذر من استخدام أو سوء استخدام الشعراء للرخص الفنية ، وكذلك إلى العلاقة بين الفكر والعاطفة . لكنه أكد على نبذ " قصد " المؤلف وأصر على الاهتمام بقضايا الأسلوب الفني وكذلك على أهمية كل ما يؤدي إلى " المحتوى المتحقق " . " [1]

ويشير **محمد مصطفى بدوي** مترجم كتاب مبادئ النقد الأدبي **لرتشاردز** في مقدمة الكتاب أن نظرية رتشاردز " أدت إلى توسيع مجال التجربة الفنية ، وإلى تبيين مدى التعقيد والغزارة اللتين توجدان في نسيج العمل الأدبي الرائع ، كما ألقت ضوءا جديدا على كثير من المسائل النقدية العويصة مثل التراجيديا والصورة الشعرية والوزن الموسيقي والعناصر الشكلية بصورة عامة ، كذلك أكد لنا **رتشاردز** أهمية توازن الفنان ، فقضى ذلك على بدع الإغراب والإعوجاج والمرض في حساسية الفنان وشخصيته ، والتي شجعها إتباع المذهب الجمالي والفن لأجل الفن في أواخر القرن الماضي . " [2]

وفي لفتة تقيمية لكتاب **رتشاردز** يجد **ستانلي هايمن** في كتابه النقد الأدبي ومدارسه الحديثة أن الكتاب يبرز موضع القراءة الدقيقة في وسط يكتنفه القصور وقلة الكفاية

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل النقد الأدبي ، ص 313 – 314 .

(2) عبد الله أبو هيف : النقد الأدبي العربي الجديد . دط . منشورات إتحاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2000 ، ص 161 .

العامة ، أين يجد العزاء في أن الكتاب يبرز القراءة على أنها حصيلة جهد الجماعة ، وأن هناك حقيقة اجتمعت من عدة أخطاء ، كما أن قراءات **رتشاردز** هي وليدة التكاثر والانتقاء .

ويرى أيضا أنه ليس هناك قراءة صحيحة لقصيدة ما ، وإنما هناك قراءات جيدة وأخرى رديئة ، وأن الجيدة تنشأ من بين قراءات رديئة كثيرة ، كما أن فضل كتاب النقد التطبيقي بل وكتب **رتشاردز** عامة في النقد الأدبي يكمن في الطريقة وعلم المنهج أكثر منه في المبادئ أو في اقتراح الإصلاح ذلك أنه بإيجاده اقتراب من الظروف التجريبية يحقق لأول مرة وصفا موضوعيا لكيفية قراءة الشعر على الحقيقة ، ويركز جهد النقد على ميدان قل الخوض فيه ، إنه التفسير الشعري أو علاقة القارئ بالقصيدة وحين يوجد اقترابا من الظروف الجماعية فإنه يحقق وسيلة صالحة لتحسين القراءة وتحسين تلك العلاقة . [1]

نفسر مصطلحي التكاثر والانتقاء كون **رتشاردز** اعتمد على جمع مسودات طلابه ، لما تحويه من تعليقات حول القصائد التي قرأت ، ثم ينتقي القراءة القريبة من حل مغالق القصيدة ، إضافة إلى أن **رتشاردز** لم يعب أي قراءة فاعتبر أن الصحيح يأتي من الخطأ ، ويرجع تميز **رتشاردز** عن غيره في كونه أشار إلى القارئ وعلاقته بالقصيدة .

ونجد أن **ريتشاردز** " قدم في الواقع ما يشبه الاعتراف باستحالة الوصول إلى قراءة صحيحة تصبح معها القراءات الأخرى للنص غير صحيحة . جاء ذلك الاعتراف في كيف تقرأ صفحة ؟ حيث يقول : في كل القراءات يجب أن يتم التخلي عن شيء ، وإلا فلن نصل إلى معنى ، إن إغفال ذلك الشيء مهم بمعنيين : من دون ذلك الإغفال لن يتبلور أمامنا معنى ، ومن خلال الإغفال يصبح ما نريد فهمه هو ما هو موجود (نصل إلى كينونته الأساسية) . وينتقل **رتشاردز** إلى اعتراف آخر أكثر صراحة وتحديدا : " إن المعنى

(1) ستانلي هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ص 145 – 146 .

الصحيح لنص ما (ما يعنيه حقا) شبح أكاديمي يقل ما به كثيرا عما يجده فيه قارئ جيد " . " [1]

ثالثا – القارئ لدى الشكلانيين

لم تمهد الشكلانية الروسية (1915 – 1930) للبنيوية فحسب ، بل ارتبطت بعلوم أخرى لها علاقة بالبنيوية كالشعرية والسردية ، ونجد أن العلاقة الوطيدة بين البنيوية والشكلانية جعل البعض يسمي هذه الأخيرة باسم البنيوية السوفياتية ، وتطلق تسمية الشكلانيين الروس على تجمعين علميين هما (حلقة موسكو 1915 – 1920) و(جماعة الأوبوياز 1916) . [2]

أثرت بهذا الشكلانية في العديد من التيارات النقدية ، وأثرت على البنيوية بأكملها ، وتعد هذه الشكلانية حركة متشعبة لا يجمع مناصريها فكرة موحدة ولا أهداف واضحة لجهودهم و أعمالهم ، بينما يجتمعون على تشكيل منهج موضوعي قريب إلى العلمية يسمح بدراسة الأدب . وهم في تحليلهم للأعمال الأدبية يعتمدون على مفاهيم علم اللغة ، " فالعمل الأدبي في نظرهم نظام ، والعناصر التي تؤلف هذا النظام لها قيمة وظيفية ، أو كما يقول **تينيانوف** : " إن العمل الأدبي يمثل نظاما من العناصر المترابطة ، وترابط كل عنصر بالعناصر الأخرى هو وظيفة هذا العنصر بالنسبة للنظام ككل . ووظيفة كل عمل كامنة في ترابطه مع الأخرى ، فهي علامة للتمييز . هذه الوظيفة لا تكمن في العنصر في حد ذاته ، بل تتجلى في العلاقات بين مختلف هذه العناصر . " [3]

(1) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص 276 .

(2) يوسف و غليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 66 – 67 .

(3) نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ص 105 .

وقد حدد **جاكبسون** موضوع علم الأدب بقوله : " إن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل " الأدبية literaturnost " أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا . " [1]

وهنا حصر مجال الاهتمام بالأدب فحسب ، من حيث موضوعه ، منهجه وهدفه ، أين تجنبوا كل ما هو خارج عن الأدب ونقصد بذلك ما تعلق بالمؤلف أو القارئ ؛ فالأدب يجب أن يدرس من منظور العمل في حد ذاته ونستنتج أنه تم التركيز على الأدب من ناحية أنه أدب بدل من اعتباره وسيطا ينتقل من خلاله أمر آخر .

وكما سبق وقلنا بأن الشكلانيين على اختلاف مشاربهم قد أخذوا بأدبية الأدب ، إلا أنهم اختلفوا حول علاقة الأدب بالداخل و الخارج ، ونجد في هذا المقام الشكلاني " **اخنبوم** " يثور على أتباع علم اجتماع الأدب وفي هذا يقول : " لقد تبنى أتباع " اجتماع الأدب " البحث الميتافيزيقي عن المبادئ الأولى للتطور الأدبي والأشكال الأدبية ، وكان أمامهم احتمالان ، كلاهما تم اختباره و أثبتا عجزهما عن إنشاء أي نظام أدبي تاريخي :

1- تحليل الأعمال الأدبية من وجهة نظر الأيديولوجية الطبقية للكاتب ...

2- الانشقاق القائم على السبب والنتيجة للأعمال و الأساليب الأدبية من الأشكال الاجتماعية – الاقتصادية – الزراعية – الصناعية للعصر. " [2]

لذا يمكننا أن نعرف الأدب على أنه نظام ولا علاقة له بما هو خارج عنه سواء أكان اجتماعيا ، تاريخيا ، نفسيا ، أو ايديولوجيا ؛ لأنه مرتبط بتكوينه الداخلي ، وعلاقته بوحداته وهذه العلاقة ليست سببية ذلك أن الأدب تحكمه علاقات أخرى قد تكون التفاعل ، الارتباط أو غير ذلك .

---

(1) مجموعة من النقاد : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، تر، رضوان ظاظا . دط . المجلس الأعلى الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1997 ، ص 172 .

(2) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص 164 .

ويظهر **رومان ياكبسون** برأي مخالف للمركزين على البناء الداخلي للنص ، إذ يجد أنه بالرغم من استقلالية البناء اللغوي للنص لا يمكن أن نفصل هذا النص عن البنى التحتية التي تشكل الثقافة ووعي الكاتب ، وبهذا فتحليل النص بعيدا عن علاقته بالقوى الاقتصادية والاجتماعية والصراع الطبقي أمر غير وارد ، وهذا الاتجاه من الشكلانية هو من سيصمد طويلا لأنه أظهر نجاعته على الساحة النقدية . [1]

ولاشك أن الشكلانية تحتفي بجملة من الخصائص نجملها في ما يلي : "

1/ إهمال شخصية الكاتب و القارئ عند **جاكبسون** و**ليف جاكوبينسكي** والاهتمام باللغة الشعرية كأساس لدراستهم و بحثهم .

2/ رفض **جاكبسون** العاطفة كأساس للأدب ، واعتبرها ثانوية في وجهة نظره واعتمد بشكل أساسي على الحقائق اللغوية الصرفة .

3/ فرق الشكلانيون بين اللغة الشعرية ، واللغة العملية ، فاللغة العملية تستعمل في التواصل اليومي بين الناس لإيصال المعلومات . أما اللغة الشعرية فتكون للارتباطات اللغوية في الخطاب قيمة ذاتية فيها .

4/ العمل الأدبي عند الشكلانيين يتجاوز نفسية الكاتب و القارئ و يصبح له وجودا مستقلا بمجرد وضعه و إنشاءه .

5/ لا يمكن للقارئ أن يقرأ الأدب قراءة تصفحية سريعة لأن اللغة الشعرية لم تكتب ليتم تصفحها و المرور عليها مرورا عابرا .

6/ الأدب عند الشكليين يساعد على إحياء الوعي اللغوي لدى القارئ لأن الخطاب اليومي العملي يجعل تفاعلنا مع اللغة مع مرور الوقت خاملا متبلدا .

(1) المرجع السابق ، ص 165 .

7/ الأدب عند الشكلانيين يساعد على بعث الوعي من جديد و ينشط الاستجابات العفوية و يجعل الأمور أكثر وضوحا .

8/ ساعدت المدرسة الشكلانية الروسية على ظهور مدرسة براغ البنيوية في منتصف العشرينيات . " [1]

من خلال ما سبق نجد أن الشكلانية لم تهتم بحلقة القارئ و القراءة ، وإنما ركزت على الأدب في حد ذاته ؛ أي على داخلية النص ، وإن كان بعض أعلامها أولوا عناية خاصة بالسياق الاجتماعي والايديولوجي ودوره في التأثير على المبدع وبالتالي على النص .

القارئ الصوري لوالكر جبسون

وإذا كان نقد استجابة القارئ Reader-response criticism قد بدأ مع **ريتشاردز** في العشرينيات من هذا القرن ، فإنه قد تطور ضمن حدود موقف شكلاني في مقالة أوردها جين . ب تومبكنز في كتابه نقد استجابة القارئ ترجمة كل من **حسن ناظم** و**علي حاكم** ، وهذه المقالة هي **لوالكر جبسون** Walker Gibson عن القارئ الصوري التي كتبها عام 1950 .

تتفق نظرة **والكر جبسون** حول الأدب مع كثير من نقاد القارئ الذين جاءوا من بعده ، أين منح للأدب دورا مركزيا ، كما أنه أقر بقيمة العمل الأدبي ووجد أن المعنى هو ما يحويه النص في حد ذاته ، وعلى الناقد التدرب من أجل أن يستخرج أقصى ما يقدمه العمل . [2]

(1) نظرية النقد الأدبي الحديث والشكلانية الروسية ،www.wata.cc/forums/showthread.php?60148 ، 2 ماي 2011 .

(2) جين ب تومبكنز : نقد استجابة القارئ ، ص 19 .

وقد ذهب **جبسون** إلى التمييز بين المؤلف و المتكلم ، وهذا أكثر فائدة لدراسة الأدب لأنه يكون اللغة وحده ، إضافة إلى أنه أقام تمييزا آخر بين المؤلف الحقيقي والقارئ ووجد أنهما لا يختلفان عن بعضهما فكلاهما مفقودان في التاريخ ، لأن بدخولهما إلى عالم الكتابة يكتنفهما التغيير ويصبحان أشخاص آخرين ، ويرى **جبسون** أنه في كل تجربة أدبية قارئين إذ يقول : " أنني أجادل في أن ثمة قارئين متميزين في كل تجربة أدبية . أولا : ثمة شخص " حقيقي " يسند الكتاب المفتوح إلى ركبتيه المتصالبتين ، وهو شخصية معقدة ولا يمكن وصفها في الأساس شأنه شأن شخصية أي شاعر راحل . ثانيا : ثمة قارئ متخيل سأدعوه " القارئ الصوري mock reader " الذي يرتدي قناعه وزيه الشخص كيما يختبر اللغة ، فالقارئ الصوري هو قارئ صنعي ، ومهيمن عليه ، ومبسط ، ومستخلص من فوضى الإحساس اليومي . " [1]

يميز هنا **جبسون** بين شخصيتين ، شخصية المؤلف وهو شخصية حقيقية ، والشخصية الأخرى هي القارئ الصوري الذي يتغير بتغير ما في صفحات الكتاب ، ذلك أنه شخص مهيمن عليه يستعمل بغرض الإقناع وهو بعيد عن الحياة اليومية بكل تشعباتها وتغيراتها ، إذن مكان هذا القارئ هو داخل النص ، يصنعه المؤلف ويتحكم فيه بين صفحات الكتاب .

يتبين لنا من التسمية التي وضعها **جبسون** هذا القارئ أن هذا القارئ ليس حقيقيا إلا أنه وكما يرى **جين . ب تومبكنز** يظل سلسلة تتهشم تدريجيا خلال الحدود التي تفصل النص عن منتجيه و مستهلكيه . و " لقد قدم جبسون مفهوم القارئ الصوري ، كمقابل للقارئ الحقيقي ، من خلال التناظر مع التمييز المعروف بين الشخصية المتخيلة persona والمؤلف الحقيقي . فالشخصية المتخيلة ، في سياق شكلاني ، تقوم بخلق مسافة بين النص

(1) المرجع السابق ، ص 44 .

الأدبي و أصله في التاريخ عبر إدخال " مؤلف " آخر بين المؤلف و إنتاجه ، مؤلف كان وجوده مجرد وظيفة للنص تماما . و القارئ الصوري عند جبسون هو أيضا قارئ نصي محض ، ولكنه يحول الانتباه من النص إلى التأثيرات التي يحدثها النص ، فالقارئ الصوري هو دور على القارئ الحقيقي أن يؤديه من أجل اضطراد الرواية . " [1]

كان الغرض من إدراج هذا القارئ الصوري داخل النص ليس النص في حد ذاته ، وإنما أن ينظر هذا القارئ إلى ما يفعله النص بالآخر ؛ أي تأثيره في القراء ، لذا اعتبره **جبسون** بمثابة دور ويجب على القارئ الحقيقي الواقع خارج النص أن يؤديه ويتمثله ، يعني أن يبحث في تأثير النص و هذا يفترض دراسة معمقة تنطلق من النص إلى القارئ الحقيقي الذي يؤدي دورا في قراءة النص و الكشف عن خباياه ، فالقارئ الصوري بمثابة المقنع والجالب للقارئ الحقيقي ويمنح لتجربة القارئ شكلها .

كما أن " فكرة **جبسون** عن متكلم يخاطب قارئا صوريا تمكنه من أن يسرق السمع لمحاورة تدور بين الطرفين ، متكلم ، وقارئ صوري ، تكشف ، عندما تعاد صياغتها ، عن الاستراتيجيات التي يستخدمها المؤلف لموضعة قرائه فيما يتعلق بمدى كامل من الافتراضات يرغب هو منهم في أن يقبلوها أو يرفضوها . " [2]

لقد وضع **جبسون** فكرة أنا وأنت ، التي تفتح المجال للحوار بين ذاتين صاغهما ، المؤلف ، ولعل هذه الفكرة مهمة لكي نكتشف أننا في قراءتنا للنص أنه هناك علاقة بين أنفسنا والمؤلف فحسب ، بل يجب أن نضع في الحسبان وجود أشخاص آخرين يدعوننا إلى تجربة القراءة إنهم القراء الصوريين ، ولا شك أن المؤلف يحمل هؤلاء القراء بأفكار ومبادئ يقبلونها أو يرفضونها حسب ما أراد هذا المؤلف منهم . ولعل تمييزنا للفرق

(1) جين ب تومبكنز : نقد استجابة القارئ ، ص 19 .

(2) المرجع نفسه ، ص 20 .

بين القارئ الصوري والحقيقي لهو الدليل الواضح والأكيد على احتفاظنا بوعينا وفي هذا يقول جبسون " إن الكتاب الرديء هو الكتاب الذي نكشف فيه عن القارئ الصوري كونه شخصا نرفض أن نكونه " ، وبالعكس ، وبعد أن نتيح للدارس الموافقة على الدور الذي يعرضه عليه روائي معين أو أن يرفضه ، فإن مفهوم القارئ الصوري يجعله أكثر وعيا بنظام قيمه الخاص ، وقادرا على التعامل مع مشكلات معرفة الذات بشكل جيد . " [1]

نستخلص مما سبق أن **جبسون** اعتبر القارئ الصوري خاصية للنص يتمتع بها ، وأنه ليس القارئ الحقيقي و ذلك لتموقعه داخل النص ، بينما يرى أن القراء الحقيقيين يقومون باختبار الأدوار التي يقدمها القارئ الصوري ، وتمييزهم بين هذه الأدوار جيدها ورديئها يؤهلهم لفهم الأدب ، ومنح تجربة القراءة القيمة البرهانية في النقد الأدبي .

وإذا كانت مقالة جبسون مشاركة لما ذهب إليه النقد الجديد حول نقد استجابة القارئ ؛ فإنها كانت سابقة لنظرية قائمة بذاتها حول القارئ و القراءة ، ويبقى الأهم في هذه المقالة أنها وجهت الانتباه من النص إلى القارئ ، وجعلت من القارئ حلقة جديدة مهمة في تحليل النص ، إضافة أنها عرفتنا أنه بإمكان النقد الأدبي أن يساهم في تشكيل الهوية عندما يتعرف القارئ الحقيقي على نفسه لما يدرك الكتاب الرديء من الجيد حسب الدور الذي يركن إليه القارئ الصوري . [2]

في ختام الفصل نصل إلى نتيجة تتمثل في أن القارئ لم يكن له حضور في المناهج السياقية لعنايتها بكل ما هو خارج عن العمل الأدبي ، وتفسير الأثر تبعا لهذه السياقات لتأثيرها في المبدع ، وسارتر الذي تميز حديثه عن القراءة بالسطحية ، أما النقد الجديد فقد نادى بدراسة النص من الداخل و إغلاقه عن كل ما هو خارج عنه ، وتعتبر مقولتي

(1) المرجع السابق ، ص 20 .

(2) المرجع نفسه ، ص 20 .

المغالطة التأثيرية و القصدية بمثابة البداية لنقد استجابة القارئ في النقد الأنجلو – أمريكي ، أما ما تحدث عنه ريتشاردز فلا يعدو أن يكون نظرية لقراءة الشعر، والشكلانية هي الأخرى نادت بالأدبية وتكمن أهمية مقالة والكر جبسون في أنها حولت الاهتمام من النص إلى القارئ .

الفصل الثاني

القارئ في مرحلة البنيوية

أولا – المعنى في البنيوية

ثانيا – الانزياح عند ميشال ريفاتير

ثالثا – التحليل النصي عند جان بيلمان نويل

رابعا – القدرة الأدبية عند جوناثان كولر

خامسا – الحوارية عند ميخائيل باختين

أولا- المعنى في البنيوية

سنتحدث في هذا الفصل عن القارئ في البنيوية ، لكن قبل ذلك علينا أن نشير إلى أن البنيوية كانت من بين المناهج التي ركزت على النص و مبدأ المحايثة ؛ أين تتم مقاربة النص من الداخل ، دون الاهتمام بمقاصد المؤلف ولا للقارئ ، لكن رغم ذلك هناك من البنيويين من أشار للقارئ دون أن ينظر له كنظرية قائمة بذاتها . و" يعترف **جان بياجي** ، في مطلع كتابه عن (البنيوية) ، بأنه " من الصعب تمييز البنيوية ، لأنها تتخذ أشكالا متعددة لتقدم قاسما مشتركا موحدا " ، فضلا على أنها " تتجدد باستمرار" وأن البنيويين في نظر الآخرين هم " جماعة يؤلف بينها البحث عن علاقات كلية كامنة " ، تستمد روافدها من ألسنية دوسوسير، وأنثروبولوجية **ليفي ستروس** ، ونفسانية **بياجي** و **جاك لاكان** ، وحفريات **ميشال فوكو** التاريخية والمعرفية وأدبيات **رولان بارت** ، ..." [1]

رغم هذه الصعوبة التي تجعل من غير الممكن أن نحصر البنيوية لتشعبها وتعدد فروعها ، غير أن ما يهمنا هنا هو المبدأ الموحد الذي تقوم عليه عند مقاربتها للنص الأدبي ، و" يعتمد المنهج البنيوي المهتم بالنص الأدبي على الانطلاق من عنصر أساسي أهملته المناهج النقدية الأخرى التي عرفتها أوروبا منذ الإغريق و هذا العنصر هو اللغة . وقد انبثقت البنيوية عن التحولات الخاصة في الدراسة اللغوية نفسها على يد العالم اللغوي **سوسير** . " [2]

أعاد المنهج البنيوي الاهتمام باللغة على الساحة النقدية ، وهذا بفضل ما أحدثه **فيرديناند دي سوسير** العالم اللغوي السويسري (1857- 1913) في علوم اللغة كلها ، لما

(1) يوسف و غليسي : مناهج النقد الأدبي ، ص 63 .

(2) عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، د ط ، دار أمية ، تونس ، د ت ، ص 140 .

تحدث عن ثنائية اللغة والكلام ، واعتبر اللغة نظام من العلامات المركوزة في الذهن الجمعي للفرد ، إضافة إلى تحدثه عن العلامة اللغوية (الدال والمدلول) . " لذا يعرف **سوسير** اللغة من الداخل بأنها نظام ، ولا يعرف إلا ترتيبه الخاص ، والعالم اللغوي يجب أن يتمركز منذ البدء داخل مجال اللغة ، ثم يصف الأنظمة أو البنيات اللغوية ، بدل أن يكون المنطلق من الخارج ومن مجال تحليلي غريب عن اللغة المراد بحثها ، ومن هذا المفهوم سينشأ النقد البنيوي . " [1]

يعد **سوسير** كل ما هو خارجي غريب عن اللغة مجال التحليل ، وهذا ما ذهب إليه البنيويون ، ذلك " أن الناقد البنيوي **تودروف** يحدد النص الأدبي من الداخل ، ومن خلال العلاقات الباطنية الموجودة بين الكلمات الصانعة والمبنية للعمل الأدبي ، فالترابطات اللغوية هي السبيل إلى تحليل النص ، وهو بهذا التحديد يلتقي مع أغلب الاتجاهات النقدية داخل المدرسة البنيوية . " [2]

تتفق حسب **تودروف** كل الاتجاهات ، المختلفة للمدرسة البنيوية على مقاربة النص من الداخل ، وتجاهل كل ما هو خارج عنه ونقصد بذلك مقصدية المؤلف التي يتحكم فيها المجتمع والعصر ، وكذا دور نفسية المؤلف في توجيه عمله الإبداعي . " فالمؤلف في المنظور البنيوي قد مات ، وأنه لا مكان في النص لقصدية مؤلف لا وجود له ، وأن النص مغلق ذاتي الدلالة ، فإن وظيفة الناقد البنيوي هي إنطاق النص ، حتى لو كان ذلك يعني إنطاقه بأشياء ليست موجودة فيه . " [3]

إن القول بنفي كل ما هو خارج عن النص يعني أن ننفي مقصدية المؤلف ، وهذا يفترض موت و نهاية هذا المؤلف بمجرد انتهائه من كتابة عمله الفني ، وتبقى المقاربة

(1) المرجع السابق ، ص 140 .

(2) المرجع نفسه ، ص 141 .

(3) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 247 .

النقدية هنا مرتكزة على النص تبدأ منه وتعود إليه ، وتغلقه عن كل دلالة أخرى آتية من الخارج . وهنا يتم " عزل الأثر الأدبي عن التطورات الاجتماعية والتاريخية لأن أصحابها يرون في شكل الأثر المجال الرئيسي لإجراء بحوثهم وهذا يؤدي إلى انقطاع كلي بالمضمون الأمر الذي يشكل علاقة معينة مع المجتمع و التاريخ . " [1]

وتركز البنيوية فيما ذهب إليه عبد العزيز حمودة في كتابه المرايا المحدبة على العلاقة بين الوحدات والأنساق الصغرى والأنساق الكبرى أو العامة . [2]

يبحث البنيوي في النسق كونه يكسب العمل الأدبي دلالته ومعناه ، ذلك أن النسق هو مجموعة قوانين وقواعد تحكم الإنتاج الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة ؛ وهذا النسق متغير تبعا لتكيفه مع ما هو جديد وثابت كونه ينظم نفسه ذاتيا . ويعتبر النص نسقا نهائيا يفسر انطلاقا من علاقته بالنسق الأصغر الذي هو النص وكذا علاقته بالنسق الأكبر وهو النوع الذي ينتمي إليه النص والقواعد التي تشكله .

ثانيا – الانزياح عند ميشال ريفاتير

يعد **ميشال ريفاتير** Michael Riffarteere من أبرز الباحثين في الدراسات الأسلوبية الحديثة ، وتدخل آراءه وأفكاره ومبادئه في الأسلوبية البنيوية ، وقد تحدث عن قضايا عديدة سواء التي تعلقت بالنص أو الأسلوب ، ولعل القضية التي سنتحدث فيها هي مسالة القارئ والقراءة من خلال ظاهرة الانزياح L'ecart عنده ، وقبل ذلك سنتعرف على الانزياح إذ يعرفه **اسماعيل شكري** بقوله : " يعتبر مفهوم الانزياح إطارا نظريا أساسيا لمعرفة تصورات البنيوية الشعرية المتعلقة بالأوجه البلاغية ، ذلك أن هذا المفهوم يحضر في أدبيات الشعرية الحديثة بشكل صريح وبؤري (**جون كوهين**) ، أو بشكل مضمر وراء مفاهيم موازية مثل

(1) عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، ص 148 .

(2) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص 301 .

الوظيفة الشعرية **ياكبسون** ...، وقد كان الباعث على الاهتمام بمفهوم الانزياح البحث عن خصائص مميزة للغة الأدبية . " [1]

يتبين لنا انطلاقا من هذا التعريف أن الانزياح هو خرق لقانون اللغة ، أو لمستوى من مستويات الكلام بغية الكشف عن سمات العمل الأدبي وميزات لغته . ويجد الأسلوبيون " أن الانزياح هو أخص ما في الأسلوب من خصائص " [2] ، ولعل تميز الانزياح بالتغير والتعقيد جعل من الصعب أن يحدد معيارا له .

ويقسم الأسلوبيون السياق إلى أربعة أنواع ، وهي السياق اللغوي ، و السياق العاطفي ، وسياق الموقف والسياق الثقافي ، وتعتبر مهمة كونها تساعد في تبيان الانزياح ، ولعل أهم هذه السياقات و أجدرها لأن يكون معيارا هو أولها الذي أخذ به ريفاتير وجعله بديلا لمعيار اللغة الشائعة و ذلك في مقال له بعنوان " معايير لتحليل الأسلوب " ، وقد رفض سياق الموقف لارتباطه بالخارج وعدم وضوحه في النص إضافة إلى انتهائه فور الانتهاء من النص ، في حين يظل السياق اللغوي حاضرا في النص دائما لأنه هو النص ؛ ومن هنا فكل نص يخلق سياقه الخاص به لأن النص يمتلك فرديته المميزة له . والقول بما سبق يعني أن بنية النص تظهر من حيث العبارات والصيغ في مستويين اثنين : فواحد منها تكون فيه اللغة طبيعية ، وأما الآخر فيمثل هذا الانزياح عن الأول . [3]

ينظر **ريفاتير** إلى السياق اللغوي على أنه المعيار لاعتبارات ذكرناها فيما سبق ، إلا أنه لم يقف عند هذا الحد بل تحدث عن معيار آخر لتمييز الانزياحات يتمثل فيما أسماه على سبيل التجريد بـ " القارئ العمدة archilecteur . "

(1) اسماعيل شكري : نقد مفهوم الانزياح ، مجلة دراسات مغاربية ، العدد 11 ، 2000 ، ص 21 – 22 .
(2) أحمد محمد ويس : بحث في التلقي ، مجلة علامات ، العدد 49 ، م 13 ، 2003 ، ص 438 .
(3) المرجع نفسه ، ص 446 .

يفترض **ريفاتير** أن المعنى الأدبي موجود في لغة النص ، إلا أنه هاجم فكرة أن المعنى مستقل عن علاقة القارئ به . وفي نقده لتحليل كل من ليفي شتراوس Strauss Levi و **ياكبسون** Jakobson لقصيدة القطط Le chats للشاعر الفرنسي **بودلير** Baudelaire ، وجد أن فكرة المعنى الأدبي هو وظيفة لاستجابة القارئ لنص ما أساسا له ، ولا يمكن لهذا المعنى أن يكون إذا لم تكن هناك استجابة . (1)

لذا كان من الواجب التركيز على السمات التي تثير انتباه القراء بالرغم من اختلاف قناعاتهم ؛ أين يرتكز الاهتمام على الاستجابة لتعبير معين لا على الاستجابة الذاتية للقارئ ، ويقصد **ريفاتير** بالقارئ العمدة * " مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص ، حيث يبنون بردود أفعالهم وجود واقع أسلوبي ، إنه يشبه المخمن فهو يكشف عن درجة عليا من التكاثف في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص (..) إنه متصور كتجمع للقراء(..) . " (2)

لقد سبق وقلنا أن **ريفاتير** يعتبر القارئ العمدة معيارا وعلى الباحث الأسلوبي أن يعتمد عليه للكشف عن الانزياحات ، فهو عبارة عن مجموعة من القراء ممن لهم دربة (مخبرين) في قراءة النص مهما كان جنسه الأدبي .

وفي تحليله لقصيدة القطط **لبودلير** يأخذ ردود أفعال القارئ العمدة بعين الاعتبار ، ويجمع هذا القارئ بين الشعراء ، النقاد الفرنسيين ، مترجمي القصيدة والدارسين ، وفي تحديد **ريفاتير** لسمات النص نجده يشدد على الفعاليات العاطفية والفكرية للقارئ بانتقاله في القصيدة من بيت إلى أخر ، كما أنه يستمد مصطلحاته من النموذج

(1) جين ب تومبكنز : نقد استجابة القارئ ، ص 22 .

* القارئ العمدة يترجمه ناظم عودة خضر بالقارئ الجامع ، أما عبد الوهاب علوب فيترجمه بالقارئ الفذ .

(2) ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي . ط1 . دار الشروق ، عمان ، الأردن ، 1997 ، ص 160 – 161 .

الزمني للقراءة ، هذا الأخير الذي يرى بأن النص يثير توقعات معينة ، إما أن يحققها النص أو يحبطها ، وإحباط التوقع عنده مرادف للدلالة الشعرية . [1]

وهنا يستأثر الأسلوب على اهتمام القارئ من خلال إثارته لتوقعات معينة ، والقارئ بدوره يستجيب للأسلوب فيضيف إليه من خلال قراءته عن طريق رد الفعل ، إضافة إلى أن مصطلحات القراءة تتغير بتغير الزمن والأمر نفسه مع التوقعات التي يثيرها النص وينتظر من القارئ أن يحققها ويستجيب لها ، وهذا نعده المعيار أما إن فشل فهذا هو محور الدلالة الشعرية عند **ريفاتير** .

ويجب أن نضع في الاعتبار أن ما يتوقعه النص من قارئ اليوم يختلف عن قارئ الأمس فهناك العديد من الأشياء التي تفرض نفسها على هذا القارئ وتؤثر عليه ، " وإن اهتمام **ريفاتير** بالطريقة التي ينعكس بها المعنى الشعري في ردود أفعال القارئ لحظة ظهوره ، يمثل طريقة جديدة في إنجاز تحليل أسلوبي محكم . ومع ذلك ، يظل التحليل مسلما – على نحو ثابت – بافتراض موضوعية النص . والتحليل ، في سعيه لتجنب وضع أية قيمة لتأويل القارئ لاستجابته ، إنما يؤكد أن المعنى خاصية اللغة نفسها لا لأي من الفعاليات التي ينجزها القارئ ، واستجابة القارئ إنما هي بينة على حضور المعنى الشعري في نقطة معينة من النص ، ولكنها ليست مكونا له . " [2]

لا تكون أحكام القراء على درجة واحدة لأننا نعرف الاختلاف الذي يمكن أن يقع بينهم فهم ليسوا بالشخص الواحد ، كما أن دربتهم ومقدرتهم تختلف من قارئ لآخر ، وإنما يجب على الباحث الأسلوبي أن يتخذ من أحكامهم مؤشرات مساعدة لدراسة موضوعية .

(1) جين ب تومبكنز : نقد استجابة القارئ ، ص 23 .

(2) المرجع نفسه ، ص 23 .

والقول بأن المعنى خاصية اللغة نفسها لا لأي من الفعاليات التي ينجزها القارئ ، يقودنا إلى الصعوبات التي يجدها المحلل الأسلوبي في الوصول إلى دراسة موضوعية نظرا لاختلاف الأذواق و تباينها ، وتزود القراء بالأحكام القبلية كل هذا من شأنه أن يجعل من تلك الأحكام مؤشرات غير مساعدة للدراسة الموضوعية . إلا أن **ريفاتير** يتدارك الأمر بشعاره لا دخان بلا نار معناه أن القارئ لم يصل إلى هذا الحكم إلا ووجد شيئا آثار انتباهه في النص ، وما أكثر النقاط الحساسة في النص ، ونجد أن **ريفاتير** حل هذه المعضلة بتخليه عن محتوى حكم القيمة إذ يقول : " إن حكم القيمة الذي يصدره القارئ لابد أن يكون قد صدر نتيجة لمثير ماثل في النص . ومهما كان موقف القارئ شخصيا ومتنوعا فإن سببه يظل موضوعيا ثابتا . " (1)

ويرى **فولفجانج آيزر** في كتابه فعل القراءة ترجمة **عبد الوهاب علوب** أن الناحية العددية في القارئ الفذ – كما يترجم في هذا الكتاب – هو الرغبة في استبعاد التنوع ذلك أن كل قارئ يأتي بردود أفعال تختلف عن قارئ آخر ، بينما اجتماع القراء يوحي بالموضوعية ويقضي على النزعة الذاتية لدى القارئ الفرد . ويوضح لنا **ريفاتير** أن الحقيقة الأسلوبية في سياقها تشير إلى التناقضات التي تتخلل النص ويلاحظها القارئ الفذ ، وهذا التوجه من شأنه أن يجنب الأسلوبية التي تدرس الانزياحات عن ضابط اللغة الصعوبات التي يمكن أن تصطدم بها . ذلك أن هذه الانزياحات تشير دائما إلى المعايير اللغوية التي تقع خارج النص لقياس السمات الأدبية لنص من النصوص بمدى انزياحه عن هذه المعايير المفترضة مسبقا والتي تتخلل النص . (2)

ينهي القارئ الصعوبات التي تواجه الأسلوبية الشيء الذي يفرض على الأسلوبية ضرورة تحديد المعايير اللغوية الخارجية ، وطبيعة الانزياح عن هذا المعيار . ودور القارئ

(1) أحمد محمد ويس : بحث في التلقي ، مجلة علامات ، العدد 49 ، م 13 ، جدة ، 2003 ، ص 449 .

(2) فولفجانج آيزر : فعل القراءة ، تر ، عبد الوهاب علوب . دط . المجلس الأعلى للثقافة ، 2000 ، ص 36 .

معرفة هذا التناقض بين المعيار والانزياح عنه مما يجعل وجود القارئ أمرا ضروريا ، فالخطاب المركز على ما هو خارجي يحتاج إلى القارئ ليعرف المعيار من الانزياح ، وليجعل الحقيقة الأسلوبية أمرا ملموسا (تشيئة) . لذا فإن النقطة الجوهرية عند **ريفاتير** " في أن أية حقيقة أسلوبية لا يمكن تمييزها إلا بسبب إدراكي . وبالتالي فإن استحالة ترسيم التناقضات التي تتخلل النص تبرز كتأثير لا يشعر به إلا قارئ . من ثم فإن قارئ **ريفاتير** الفذ هو أداة للتأكيد على الحقيقة الأسلوبية ، ولكن نظرا لعدم مرجعية هذا المفهوم فإنه يبين أنه لا مفر للقارئ من صياغة الحقيقة الأسلوبية . " [1]

ويبين لنا **ريفاتير** أن للزمن تأثير في تغيير الدلالة الأسلوبية ؛ كما أن استجابات القارئ مرتبطة باللغة التي يعرفها ، ووعيه اللغوي الذي يتحكم في ردود فعله يتصل بفترة زمنية وجيزة في تطور اللغة ، " ومن ثمة فقد حذر **ريفاتير** من أمرين :

الأول يتجلى في خطأ الإضافة ؛ كاعتبار عناصر عادية في عصرها ، ذات ميزة أسلوبية لم تكن لها ، وذلك سبب اختفائها من النظام اللغوي الذي يستعمله القارئ وإثارتها لانتباهه كأنها عناصر غير عادية .

وأما الأمر الآخر فيتجلى في خطأ الحذف ، وهو عكس الأول ، إذ أنه يتعلق بعناصر أسلوبية مستحدثة ذات مزية في النص الأصلي غير أنها استوعبت مع الزمن في المراحل اللغوية التالية ، وأصبحت تشبه الوحدات العادية التي لا مزية لها في حالة تالية لتطور اللغة ، وفقدت بهذا قدرتها على إثارة انتباه القارئ ومن ثم تأثيرها فيه . " [2]

تشير هاتين النقطتين التي تحدث عنهما **ريفاتير** إلى ضرورة أن يكون القارئ عالما باللغة في مسارها التاريخي ، لتأثير اللغة في ردود أفعاله فلا يعتبر ما كان عاديا مهما

(1) المرجع السابق ، ص 36 .

(2) أحمد محمد ويس : بحث في التلقي ، مجلة علامات ، ص 449 .

والعكس ؛ لأن الوقوع في هذه الأخطاء يؤثر على الباحث الأسلوبي وعلى تحليلاته لأنه يعتمد على الأحكام والمؤشرات التي يقدمها القارئ العمدة .

ثالثا – التحليل النصي عند جان بيلمان نويل

وضع **جان بيلمان نويل** Jean Bellemen Noel طريقا جديدا للتحليل النفسي للنص أطلق عليه التحليل النصي Textanalyse ، وطبيعة هذا التحليل ومعطياته بمثابة منافس لما قدمه فرويد من أطروحات في التحليل النفسي لاسيما تلك التي ترتكز وتتخذ من سيرة المؤلف موضوعات للدراسة إضافة إلى أنها تبحث في لاوعي الكاتب . كما أنه عمل على مقابلة هذا النص معتبرا أن له لاوعيه الخاص به الذي يبدو وكأنه صفة وسمة تتخلل النص أين تتكثف الدلالات وتتجدد المعاني عند كل قراءة جديدة . [1]

وقد تحدث في كتابه التحليل النفسي والأدب ترجمة **حسن المودن** عن **فرويد** وعن القارئ و القراءة من خلال التحليل النفسي ، كما أنه ناقش باستفاضة هذا التحليل النفسي الفرويدي الذي أحدث زلزلة في مفاهيم سابقة كشأن داروين . كما أن **فرويد** بين أن الأنا ليست سيدة على هذه النفس ، إضافة إلى أن إرادتنا ليست مطلقة فهناك من ينفلت من قبضات الوعي ، وأهم ما تحدث عنه **نويل** في أطروحات **فرويد** هو الأدب وهذا يقودنا إلى اللغة التي لا تصلح إلا للفعل .

وإذا كان الأدب يحتوي في داخله على شيء من اللاشعور فإن التقريب بين هذين الآخرين هو أنسب الحلول . وقسم نويل كتابه إلى خمسة فصول :

الفصل الأول : القراءة مع فرويد .

الفصل الثاني : قراءة اللاشعور .

(1) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 223 .

الفصل الثالث : أن يقرأ الإنسان نفسه بنفسه .

الفصل الرابع : قراءة الإنسان .

الفصل الخامس : قراءة الكاتب الإنسان .

الفصل السادس : قراءة النص .

ومن خلال النقد الذي قدمه **نويل** لكل من التحليل النفسي وقراءات فرويد سنتعرف على بعض خصوصيات هذا الناقد ونظرته إلى القارئ والقراءة .

أ-الحلم :

لقد ناقش **نويل** مسألة الحلم التي لطالما شغلت فكر **فرويد** بل وخصص لذلك كتابا هو " كتاب تفسير الأحلام . "

يقود الحلم عند **فرويد** إلى اللاوعي ، وقد أدرك **فرويد** أخيرا أن الحلم هو إنجاز لرغبات منسية ويأتي هذا بمساعدة أحداث اليوم السابق . إضافة إلى أنه يمكن اعتبار الحلم نصا لوجود نقاط اشتراك بينها ؛ فالحلم هو سلسلة جمل متوالية من السلوكات والإحساسات والأفكار الملموسة . إن الحلم هو متتالية مصبوغة باللذة أو بالانزعاج أو نسب متفاوتة . [1]

يضيف **فرويد** أن تشكل الحلم شبيه بتشكل النص معللا حكمه هذا بأن الحلم هو عمل بين رغبة لا توصف ، ومحكيها هو من يبتكرها في النهاية .

ويرى **نويل** أنه لا يمكن أن نعتبر أن فرويد هو أول من أشار إلى مسألة التماثل بين الحلم والنص الأدبي ، إلا أنه شق الطريق إلى إعادة كتابة الحلم بعبارة النص . [2]

(1) جان بيلمان نويل : التحليل النفسي والأدب ، تر ، حسن مودن . د ط . المجلس الأعلى للثقافة ، 1997 ، ص 23 – 24 .

(2) المرجع نفسه ، ص 26 .

ب – مرتكـزات التفسـير : يقـوم التفسـير علـى جملـة مـن المرتكـزات أجملهـا **نويـل** فيما يلي : "

1/ التلخـيص : يكـون الاشـتغال هنـا علـى الخطـوط العريضـة للتنظـيم الاسـتيهامي . (الكلمات الرئيسية في الجملة)

2/ حرفيـة الـنص : أن تشـتغل بحـرف الـنص (بحرفيتـه) التـي لا يمكـن أن تكـون بـدون معنى . (الصفات ، الكلمات ، المفاتيح ، التركيب ، التقطيع)

3/ الأنشطة المرتبطة بالمجالات المختلفة : إن التفسير يفترض معرفة بأنشطة مرتبطة بأبعاد مجالات مختلفة .

4/ تسـييج الـنص : أن نقـوم بسـياج للـنص الـذي سـنقرؤه ولا نجعلـه يفـيض إلـى الخارج ، وهذا يدفعنا إلى تعيين حدود الفضاء لأجل أن ننجز فيه مسارات .

5/ إدراك ترابطات المدلولات وأصداء الدوال .

6/ الإصغاء لأجل التدخل في الوقت المناسب .

7/ معالجة النص كحلم نريد أن نستخرج منه التراكيب المضمرة . " [1]

ج – القارئ والقراءة عند نويل :

طوال الخمسين سنة التي تلت نشر الأعمال الكبرى **لفرويد** لم يكن هناك إلا محللون لدراسة الأدب مركزين كامل اهتمامهم على المؤلف فحسب ، ومنذ خمسة عشر سنة ظهر على الساحة النقدية الأدبية نقاد حاولوا إعطاء قيمة للاشعور الذي يستخدمه النص الأدبي .

(1) المرجع السابق ، ص 107– 108 .

ونجد في هذه الدراسات اهتمامات مختلفة فهناك من يضع المبدع نصب عينيه واضعا بذلك بيوغرافية نسقية ، ومن يتخذ من الكتابات الأدبية مركزا للبحث عن التميز فيها ، وفي اتجاه آخر يتقدم القراء متشوقين إلى الإنصات للكتابات دون اعتبار إلى مجرى مياه ما . [1]

ويستبعد **نويل** المؤلف من الدراسة يقول : " فإنه داخل الأثر لم يعد الكاتب هو الذي يتكلم ، إنه نوعا ما النص نفسه . هذا النص ، منغلقا على نفسه يبعد الكاتب . " [2]

لذا ليس الكاتب هو الذي يتكلم بل هو النص نفسه ، والكاتب ضحية لوهم كبير؛ فهو يعتبر أنه يفضي بأسراره ، ويصبح بذلك النص حارسا على الدلالات كشأن الحلم عند **فرويد** حارس النوم . ولعل البحث في لاوعي النص هو الأهم والأكثر استقطابا لذا وجب استبعاد المؤلف من دائرة التحليل ، حتى لا يكون البحث متصلا بفاعل محدد .

يتم الاهتداء إلى مكونات اللاوعي من خلال البحث في المسكوت عنه والمغفل والمضمر، وفي البياضات بين الجمل والمقاطع ، فعبر مسألة الحضور والغياب تتكشف حقائق تتجاوز المستوى السطحي للبنية النصية وتجعل الكلمات في النص تنطق بصورة أكثر شفافية . [3]

وبهذا يقرأ النص داخل فضائه الخاص ؛ وهذا العمل يعني أننا نقرأ النص بعيدا عن الواقع على اعتبارات أن الأدب ليس هو الواقع ، كما أن قراءتنا للنص يجب أن تكون خارجة عن السببية فليس للتخييل من مصدر آخر غير بادرة اختلاف أو استرجاع تخييلات هي دوما موجودة قبلا ، وقراءة خارج الشرعية وهنا علينا أن نؤمن بتعددية المعنى للكتابة

(1) جان بيلمان نويل : التحليل النفسي والأدب ، ص 83 – 84 .

(2) المرجع نفسه ، ص 117 .

(3) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 223 .

الواحدة . وأن نخلص الكاتب من كل امتياز ، وأخيرا قراءة خارجة عن ملكة التبادل والمردودية والتواصل . [1]

وعند مناقشتنا لمساءلة الشرعية ستتبادر لدينا فاعليات القراءة ، وسلسلة المعاني المتولدة واللانهائية . " إن النص الأدبي لا يتعلق بالقراءة الأحادية الإطلاقية ، بل يقبل سلسلة التواصل المتعددة التي تفتحها أمامه فاعليات القراء ، مما يسمح بجعله متعددا في حركيته التي لا تقبل النهائية . وتتحدد إنتاجية النص من خلال معناه المتولد فقط عبر سيرورة الفعل القرائي ، وعبر القارئ الذي يشخص النص برؤيته الخاصة . " [2]

وبهذا سيكون كل كتاب صادر هو نظام من الأصداء لنصوص أخرى ، والقارئ وحده هو من يحتفل بهذا الكتاب ، وعليه أن يتجنب المقارنة بينه وبين المؤلف والرجوع إلى شيء آخر غير النص . [3]

إن الرجوع دائما إلى النص من شأنه أن يجعلنا نحس بأننا متعلقون بهذا الكتاب على الأقل أثناء قراءته ، وسواء شعرنا بهذا أو لا فإن الروابط التي تتأسس تسمح بتحرك في الاتجاهين ، فلاشعوري الخاص يحول رؤيتي عما أقرأ . وما يضعه الكتاب في الظل هو ما يغذي في داخلي أحلام يقظة تتخذ لونا لا منتظرا وطبعا فالقراءة ليست معالجة كلينيكية ، لكن يمكن أن نتذكر أنه في المعالجة الكلينيكية يحثني المحلل ويساعدني في صمت على قراءة هذا النص الذي تكتبه طمأنينتي على الأريكة وتقدمه إلينا معا . [4]

ينظم كل من رؤية العالم في الأدب والاستدلال على تأثيرات اللاوعي عملهما وفق منوال واحد ، كما يمكن اعتبارهما نوعان للتفسير بل وطريقتان للقراءة ، ذلك أن كل من

(1) جان بيلمان نويل : التحليل النفسي والأدب ، ص 95 .
(2) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 224 .
(3) المرجع السابق ، ص 95 .
(4) المرجع نفسه ، ص 19 .

الأدب والتحليل النفسي على علم بالذات الإنسانية ؛ إنهما يفهمان مقاصد الإنسان في حياته اليومية وعليه فإننا ننظر إلى النقد النفسي ضمن منظور يجعل النص الأدبي يتمتع بحرية تجعله مستقلا عن كل ماله علاقة بالمؤلف وحياته الشخصية ، فيصبح بذلك التحليل النصي إستراتيجية في القراءة قريبة من القراءة النفسية حيث يحل القارئ محل المؤلف ، وتتحول عملية القراءة إلى تفاعل مع اللغة الأدبية المشحونة بجملة من القيم الرمزية الدالة على اللاوعي . (1)

يستغني بذلك التحليل النفسي عن المؤلف ويستبعده بشكل نهائي أين يحل القارئ محله ، وتصبح عملية القراءة سلسلة تفاعلات بين هذه اللغة الأدبية وخصائصها والنص . وقد وضع **نويل** لهذا النص مواصفات " نص قادر على إحداث تقمصات وعلى تحريك استثمارات انفعالية قوية وعلى فرض نوع من الإغراء على الذات . وكل هذه الأشياء (التي لها الفضل في اعتياد القارئ على لغة أكثر تقنية) . " (2)

يقصد بذلك **نويل** صنفا معينا من النصوص القادرة على إحداث التفاعل ، وجذب الذات القارئة ومع مرور الوقت يتعود القارئ على هذا النوع من النصوص . ومن هنا " يمكننا أن نتصور أن لا شعور القارئ يستثمر التسهيلات المقدمة لتحريك الكبت ، من جهة ، بالاندماج في الاستيهامات التي يسبرها ، ومن جهة أخرى ، بالتعرف عند الآخر على الحيل والمهارة التي تساعدها على أفضل خداع لرقابته الخاصة . " (3)

يتم إعداد الموضوعات الاستيهامية ذات الميل الجمالي داخل نظام ما قبل الشعور رغبة في إظهارها وتخليصها من العزلة الخاصة بحلم اليقظة ، وهذا العمل لا يعني تخلصها من المظهر النرجسي لأن الذات لا تتخلى عنها إلا من أجل استعادتها وهي مقومة ومقبولة

(1) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 224 – 225 .
(2) جان بيلمان نويل : التحليل النفسي والأدب ، ص 18 – 19 .
(3) المرجع نفسه ، ص 18 .

من طرف الآخر (الجمهور) الذي يستولي عليها ويدرجها داخل نرجسيته كقارئ . أما الإنتاج الفني فهو يشتغل حسب المؤلف باعتباره نرجسيا مضاعفا لمن عمل على تدويله ؛ فالمتعة التي تفقدها الذات عند تحويل رغبتها في الموضوع عن طريق مبادلة الغاية الجنسية بغاية سامية تستردها جزئيا عند استقبال البناء النرجسي للآخر؛ وبهذه الطريقة تستحق موضوعات الإبداع الفني أن تسمى عبر– نرجسية بمعنى أنها تخلق تواصلا بين نرجسيات منتج و مستهلك . (1)

لقد تجاوز **نويل** كل الأطروحات الفرويدية كما بحث عن لاوعي النص ، لأن هذه الأطروحات تجعل النص منتهيا ومغلقا وغير قابل للقراءة المتعددة . وقد توصل نويل إلى فكرة البحث عن لاوعي النص من خلال دراسته عن النصوص الشعبية المجهولة المؤلف ، تلك التي لا نعرف شيئا عن مؤلفها سواء تعلق الأمر بانعكاسات محيطه على آثاره ، وهنا يظهر القارئ الذي يتواصل مع النص عبر انتقاله بين مستوى الملفوظ énonce والملفوظة énonciation ويتمكن من اكتشاف لاوعي النص عبر تواصله الحر مع الشخصيات . (2)

تؤكد هذه النظرة محاولة **نويل** إبعاد المؤلف وإهماله في الدراسة حتى أنه درس نصوصا غير معروفة المؤلف وهذا دليل على تجاهل واضح لدوره بعد إنتاجه للنص ، فهو يريد أن يراقب كيف تترتب الممثلات الاستيهامية في الحكايات وكيف يأخذها القارئ على عاتقه .

يكتب المؤلف عفويا ؛ أي أنه ليس مبرمجا ونجد عدم قصدية منه ؛ فهو يكتشف عندما يكتب يقول **نويل** : " لن أعرف ما أريد قوله إلا بعد فوات الأوان (.....) اكتشف ، وأنا أكتب ، ما أعرفه قبلا (.....) فالعملية تنجح فقط وإذا فقط (.....) لم أستطع

(1) المرجع السابق ، ص 49 .

(2) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 226 .

قول أي شيء آخر غير الذي قلته ، وإذا كان ما قلته هو بالضبط ما أردت قوله ، مع أني أجهله (.....) " [1]

ونجد بذلك عملية اكتشاف بل استكشاف من طرف المؤلف نفسه فكيف يمكننا أن نعتبره واصفا لمعنى هو نهائي ؟ !

لذا يرى **نويل** أن المعنى السري للأثر لا ينفصل مع النص الأصلي ولا يتصل به في نفس الوقت كما أنه ليس مجموع القراءات النقدية . [2] لذا نكتشف أن المعنى هو اجتماع لكل هؤلاء في نفس الوقت ، فليس هناك نظرة تقود إلى اتجاه معين ، بل هي رؤية موزعة بين اتجاهات عدة .

إن لاوعي النص الذي يقترحه **نويل** ويبني عليه نظرته النقدية ، " بنية ثابتة ومستقلة عن القارئ والمؤلف ، ويمكن الوصول لضبطها متى تحققت شروط التفاعل في مستوى التواصل مع النص ، والتي تتطلب تفكيك النظام الرمزي الذي يتحكم في البنية اللغوية أساسا ، ثم التأكيد على البعد الذاتي للمتعامل مع النص في مرحلة لاحقة ؛ لأن رغبة القارئ تصبح هي رغبة الشخصيات . " [3]

ويصبح لاوعي النص شعارا قارا ، آخذا الاستقلالية عن كل من القارئ والمؤلف لأنه شيء موجود في النص ؛ فغياب أحدهما أو غفلته لا يشكل فارقا في البلوغ إلى المعنى وبه يصل الناقد إلى حقيقة التنظيم اللاواعي الذي يحرك النص ، لأن **نويل** وجد أنه لا يمكن أن نجري تحليل نفسي لا للكاتب ولا لشخصياته فماذا يبقى غير التحليل النفسي للنص وافترض بذلك وجود وعي باطني للنص لا يختلط مع الوعي الباطن للكاتب .

---

(1) جان بيلمان نويل : التحليل النفسي والأدب ، ص 116 .

(2) المرجع نفسه ، ص 116 .

(3) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 227 .

يقول **نويل** : " فإن النقد النفساني لا حظوظ له في الوصول إلى موضوعه الحقيقي إلا إذا انطلق من فرضية لا شعور النص (....) " [1]

كما قدم **نويل** قراءة لأعمال كل من **جاك لا كان** Jacques Lacan و**شارل موورون** Charles Mauron في كتابة " علم النفس والأدب " .

1- نقد القراءة اللاكانية :

يقول **نويل** عن القراءة اللاكانية للرسالة المسروقة **لادغار آلان بو** : " تقدم القراءة اللاكانية للرسالة المسروقة بسهولة نموذجا للتدخل الفعال للمسارات المنتجة للمعنى ، ومع ذلك فهي لا تجعل من نفسها نموذجا مخصصا للنقاد – وهذا أمر سار ، لأنه لاشيء ملتبس مثل نموذج للأشياء . حسنا كان أو سيئا . لنبين أولا خاصية حكاية **إدغار بو** في كونها تحقيقا تحصل فيه الكثير من التماثلات بين عمل المخبر وعمل المحلل ، وهذه الخاصية نفسها ستحذرنا من محاولة انتحال بلا تبصر للفك اللاكاني . " [2]

يصف **نويل** القراءة اللاكانية بالفعالة للرسالة المسروقة ، ويقصد بالفعالة تلك القراءة المنتجة للمعنى ، وهنا قرن القراءة بالإفادة ، فهي ليست سلبية ، بل إيجابية تفتح مسارات النص ، واعتبر أن من بين ميزات هذه القراءة أنها لا تمثل نموذجا للإقتداء وإنما تظل قراءة تحتفظ بميزتها الخاصة وتحتمل قراءات أخرى .

ويجد أن حكاية الرسالة المسروقة تمثل تحقيقا فيها تشابهات بين كل من عمل المخبر وعمل المحلل لذا يرى **لاكان** أنها " حكاية متعددة الأبعاد ترمز للعملية التحليلية وللوظيفة التشكيلية للدال . " [3]

---

(1) جان بيلمان نويل : التحليل النفسي والأدب ، ص 117 .

(2) المرجع نفسه ، ص 110 .

(3) جون ستروك : البنيوية وما بعدها ، تر ، محمد عصفور . د ط . عالم المعرفة ، الكويت ، 1996 ، ص 191 .

لذا فكل محاولة لتبني قراءة مثل القراءة اللاكانية سيكون غير مجدي ، و **لاكان** يعتبر قارئا لفرويد ، أين حاول فهم هذا الأخير فهما صحيحا .

ولا يرى **لاكان** أن أهم ما اكتشفه فرويد هو أن اللاوعي موجود ؛ بل أن اللاوعي بنية وهذه البنية تؤثر بأشكال لا حصر لها على أقوالنا وأفعالنا ، وأنه عندما يفضح نفسه على هذه الشاكلة يجعل نفسه قابلا للتحليل . كما أشار **لاكان** إلى قوة الكبت ، مقرا أن اكتشاف اللاوعي هو نفسه خاضع للكبت . [1] ومن هنا فاللاوعي هو عالم الطاقة الغريزية الذي لا يعرف الاستقرار أو الاحتواء أو الانتهاء .

وقد كان هدف **لاكان** أن يدع طاقات اللاوعي تتجسد في ايقاع جملة العارض ، وأن يمنع القارئ من تشييد كيانات نظرية سابقة لأوانها على النص الذي يقرأه ، وأن يجبره على التعاون معه تعاونا تاما على اللغة الخلاق . [2]

يدعو **نويل** إلى تعاون بين كل من القارئ والنص من أجل التعرف أكثر على اللغة والتعود عليها ؛ لأنها ليست مسألة سهلة ونحن نعرف أن اللغة مشحونة بجملة من الرموز والدلالات .

وتحدث **نويل** في كتابه التحليل النفسي والأدب عن اللاوعي وعلاقته باللغة أين يقول : " اللاوعي مبني كاللغة ، وهذا أحد الأكسيومات المشهورة المقترحة من طرف **جاك لاكان** – وثانيها يقول : " إن اللاوعي هو خطاب الآخر الأمر الذي يسمح بأن نرى أن الذات (أنا) تتكون مثل خطاب مستحيل . إن القراءة اللاكانية تقدم نفسها كإعادة قراءة حديثة للأعمال الفرويدية بالذات . " [3]

(1) المرجع السابق ، ص 162 – 163 .

(2) المرجع نفسه ، ص 166 .

(3) جان بيلمان نويل : التحليل النفسي والأدب ، ص 27 .

وبذلك يكون **لاكان** قد نبه المحللين النفسيين إلى المظهر اللغوي للاشعور، لأن اللغة هي نظام من الرموز والدلائل المشكلة من سلسلة الأنساق والسياقات التركيبية ، الدلالية ، المعجمية والصوتية .

أما اللاوعي فهو نظام لسلسلة متشابكة من التصورات والأفكار والهواجس والانفعالات والمقولات التي تنتظم في عملية تفعيل وانفعال مع مستويات الوعي والإدراك ومع مسيرة الحياة الخاصة بالفرد .

ونجد أن **لاكان** اعتمد على أطروحات فرويد في خطاب اللاشعور، وعلى **دوسوسير** و **جاكبسون** حول اللغة وعلاقات الدوال بالمدلولات ؛ فعبارة بنية اللاوعي شبيهة ببنية اللغة l'inconscient est structuré comme un language مقولة مشهورة **للاكان** تشهد على مدى تعلقه بعلم اللغويات . يقول **نويل** : " إن اللغة تخلق اللاوعي . وهو يرى أن التوسط اللغوي يمتد إلى ما وراء الحوار التحليلي بكثير . ويشير إلى أن الذات الإنسانية باكتسابها ملكة الكلام تدمج نفسها في نظام رمزي سابق ، وبهذا فإنها تخضع رغبتها (الليبيدو) إلى الضغوط التي يفرضها ذلك النظام . وعندما تكتسب هذه الذات اللغة فإنها تقبل بإخضاع طاقاتها الغريزية الحرة للتنظيم. وإنه لمن المزايا التي يتمتع بها الإنسان مستخدم اللغة أنه لا يعلم ، وهو يصنع الأشياء بالكلمات ، المدى الذي صنعته به الكلمات ولا تزال تصنعه . " [1]

ويبين هذا أن **لاكان** درس البنيوية درسا مفصلا لاسيما مصطلحات الدال والمدلول ، ويسعى لاكان إلى إثبات أن البحث عن المدلول بشكله الخالص ، أي البحث عن بنى الفكر الأصلية غير المرتبطة بكلمات هو من قبيل العبث ؛ فللغة دور تشكيلي في التفكير الإنساني ، والموضوع الصحيح الذي يستحق العناية لدى كل من المحلل النفسي

(1) جون ستروك : البنيوية وما بعدها ، ص 172 .

وعالم اللغة هو سلسلة الدلالة نفسها لأن العلامات الملاحظة داخل السلسة هي أفضل دليل على البنية النفسية وعلى بنية الذات الإنسانية . [1]

لذا فإن قراءته لقصة **إدغار آلان بو** منهجية جديدة ومتميزة من منطلق التحليل البنيوي النفسي الذي يركز على الدال . " فالكاتب يكتب من أجل " جمهوره الداخلي " كما قال موزان ، ويصنع القارئ نفسه مؤلفا أثناء قراءته ." [2]

تتفاعل مكونات اللاوعي في بناء العمل الإبداعي فتحول الاهتمام من البحث عن المدلولات إلى تتبع مسارات الدوال .

إن اللغة هي الوسيلة التي يتم عبرها التعرف على اللاوعي ، لأن المحلل النفساني يستند إلى ملفوظ المريض لمعرفة أوهامه وأحلامه وهواجسه ، وهو ما يعبر عن الانسجام والتواصل بين النظام اللغوي واللاوعي ، غير أن أطروحة **لاكان** تبدو مفارقة ومخالفة للمتداول ؛ فهو يرى أن اللغة ليست نتاجا للذات و إنما هي التي تكونها وتضفي عليها كل مالها من دلالة ، وأنه من الخطأ الاعتقاد بأن اللغة والنظام الرمزي من وضع الإنسان ؛ لأن الإنسان هو نفسه نتيجة لهذا النظام الرمزي و الوظيفة الرمزية هي العلة الكافية لكل وجودنا . [3]

و نجد إعلاءا واضحا من شأن اللغة فبها نستطيع الوصول إلى اللاوعي كما أنها ليست من صنع الإنسان بل هي أساس لوجودنا .

إن **لاكان** ركز اهتمامه على اللغة والتكرار (تكرار الدال بين الملكة والوزير ودوبان) الذي تتطلبه بنية الرغبة اللاواعية التي تسعى لإضفاء معنى مفقود على الدال و بذلك يقع

(1) المرجع السابق ، ص 174 .

(2) مارسيل ماريني: مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي ، تر،وائل بركات وغسان السيد دط . مطبعة زيد بن ثابت . د ت . ص 91 .

(3) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 197 .

تأكيد **لاكان** على ثلاثة عناصر للتواصل هي : القارئ والنص واللغة . ومن هنا **فلاكان** يستبعد المبدع من النص و يمنح القارئ الحرية المطلقة في التأويل استنادا للممكنات الرمزية للدال و للغة و للاشعور؛ وهكذا فإن إدراج التحليل النفسي ضمن النموذج اللساني البنيوي غايته التأسيس لمنظور جديد حول اللاوعي الذي يكشفه النص عبر الحركة اللانهائية للدال الذي يقدم للقارئ عبر تحوله حقيقة النص . (1)

هذا ما يتطلب من القارئ إعادة تشكيل المسار الرمزي للدال وفق مستويات يراها مناسبة للتأويل الصحيح للنص بعيدا عن المفاهيم التي قد تتضمنها توجيهات الكاتب ضمن النص .

2- نقد القراءة المرونية :

كما قدم قراءة **لشارل مورون** Charles Mauron (1899 – 1966) مؤسس النقد النفسي psychocritique من خلال وضعه المصطلح عام 1948 وقد عمل على تطبيق مبادئ التحليل النفسي على النقد .

ويعتقد **مورون** أن القضية الهامة التي تواجه الناقد الأدبي هي تفكيك الشيفرات الموجهة والمتحكمة في العمل الإبداعي للمؤلف واكتشاف الرؤية المهيمنة سواء أكانت فردية أم خاضعة لتصور جماعي منعكس في ثنايا النص ، فالبعد الأساسي والجوهري الذي يتأسس وفقه النقد النفسي عند **مورون** هو متابعة الدلالات واكتشاف آلية اشتغالها و تبنينها في النص . (2)

(1) المرجع السابق ، ص 213 إلى 215 .

(2) المرجع نفسه ، ص 174 .

وهو لا يقوم باستنطاق الإنسان بل العمل الأدبي الذي نعمل على شرحه وتحليله مبتعدين كل البعد عن المواقف والأحكام الذاتية ومن هنا فالمنهج الذي يتبعه **مورون** لدراسة البنية النفسية للعمل الأدبي دون التركيز في المقام الأول على الأديب دون إهماله تماما .

ويجد نويل أن منهج التراكبات (التقابلات) الذي ابتكره ووضحه **شارل مورون** هو الذي ينبغي الاستناد إليه فهو يلتقط شبكة من الصور الثابتة والحالات النفسية التي تبدو كأنها تتكرر من قصيدة إلى قصيدة . وقد حدد وظيفة لهذه التراكبات التي تسمح وهي بين القصائد والمسرحيات بإعادة بناء الصلة والمنطق اللاشعوريين اللذين يوضحان الوحدات لبعضهما البعض وقيمة المعنى لا تكمن في هذه الوحدات المأخودة بانفصال ، فهي تنشأ عن وجهة نظر تتأتى بتطابق الصفيحات التي تعكس في كل لحظة أثر الدلالة . وهذا هو التنظيم الذي نكتشفه عن طريق الوحدات الموضعية الثابتة والذي يبقى مستقلا عما يريد التركيب السطحي أن يقوله مباشرة . [1]

يولي **نويل** أهمية بالغة للتراكبات لأنها تعبر عن صور متكررة وثابتة نستطيع من خلالها الوصول إلى المعنى ؛ فأطروحة النقد النفسي **لمورون** تعمد في المستوى الإجرائي إلى الكشف عن الصور والاستعارات الملحة التي تتواتر في ثنايا النصوص الأدبية لمبدع معين ، وهي دليلنا للكشف عن البنيات اللاواعية للمؤلف أين يتم الكشف بواسطة تطابق superposition وتراكب النصوص عن شبكات علائقية وصور ملحة وتداعيات غير قصدية تتواتر في النص الأدبي . [2] تستبعد نظرية **مورون** المستوى الواقعي اليومي للمبدع . وتؤكد بالمقابل على المؤلف الذي صار نصا .

(1) جان بيلمان نويل : التحليل النفسي والأدب ، ص 112 – 113 .

(2) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 178 – 179 .

ويعترف نويل بأنه من أواسط الثمانينات حاول تمديد لاشعور النص بالارتكاز بنظام على :

1- الأخذ بعين الاعتبار إسهامات تداولية الخطاب أكثر من الأخذ بإحراجات لسانيات الدليل لأن ذلك سيسمح بالتعرف على أهمية التلفظ .

2- ينبغي على كل ناقد أن يجد لنفسه كتابة حقيقية ؛ أي أن يجد أسلوبه .

3- يجب على القارئ الذي يسبح في النص لأجل الإصغاء إلى عمل لاشعوري عندما يأخذ القلم ليتوجه إلى الجمهور أن يكتشف في نفسه الوسائل .

(التواطؤ ، التعب ، الفكاهة،.....) ، لإعادة إلقاء هذا العمل في لاشعور قرائه الخاصين وهذا الشيء كله ما يجعل النص يهذي . [1] لذا يشتغل الناقد على ثلاثة : الأصل اللاشعوري للنص ، آثار لاشعور الناقد و الحضور الدائم لقارئ هو الناقد .

ونخلص إلى أن نويل أتى بما يسمى النص التحليلي ، إنه " " النص التحليلي " الذي يريد " أن يظهر برغبة غير واقعية وفريدة في نص فريد " ذلك لأن قراءة كل قارئ تلتحم مع كل نص ، وإننا لنرغب في أن نصل إليها. إن ما يجعل هذا النوع من التحليل ممكنا ، هو أن الرسالة التي تفترض وجود باث ومستقبل ، حتى وإن كان أحدهما " غائبا أو مجهولا ، فإننا " نستطيع أن نصل إلى المعنى من جانب واحد . " وإن الناقد سيصل إلى " آثار حقيقة التنظيم غير الواعي الذي يبعث الحياة في النص ، وذلك لأنه يجند هذا نظامه غير الواعي بالذات . " [2]

يركز **نويل** جل اهتمامه على لاوعي النص ، وأن المعنى سيصل إليه حتى وإن كان آتيا من وعي باطن للنص ، ولا يهم غياب كل من المؤلف والقارئ في الوصول إلى

(1) جان بيلمان نويل : التحليل النفسي والأدب ، ص 117 .

(2) جان ايف تاديه : النقد في القرن العشرين ، ص 109 .

المقصد ، كما اعتبر أن هذا اللاوعي الموجود في النص هو بمثابة بعث لحياة جديدة في النص .

رابعا – القدرة الأدبية عند جوناتان كولر

إن فهم ما دعا إليه **تشومسكي** يستدعي فهم الثنائية التي أشاعها دوسوسير اللغة والكلام ؛ فقد أطلق **تشومسكي** على اللغة القدرة / الكفاءة Compétence ، والكلام أطلق عليه الأدائية Performance .

ويرى **تشومسكي** أن النظام اللغوي لا يمكن استقصاؤه من خلال مجموع سلوك أفراد اللغة الواحدة ، ولذلك فهو يذهب إلى أن النظام اللغوي ينطوي على إمكانات وجود تعابير لم يسبق لها أن خرجت إلى حيز الوجود ولم ينطقها أحد أبدا . وهنا ستكون مهمة النظام اللغوي هي قدرته على تحديد معانيها ومنحها بنيتها النحوية فيما لو كتب لها الظهور والتأدية . [1]

وتبدو اللغة عبارة عن نظام له قواعده وقوانينه الخاصة به ، أما الكلام فهو الشكل المادي للغة التي يقوم بها شخص ما ، أما حديث **تشومسكي** عن النظام اللغوي فمعناه أن المتعلم للغة يجب أن يمتلك قدرة / كفاءة تتجاوز دائما أدائيته الفعلية ، وهنا يذهب عكس السوسيريين الذين يجدون أن استقصاء الممارسات الفردية يؤدي إلى كل قوانين اللغة .

و يعرف **تشومسكي** القدرة /الكفاءة بقوله : " إن " القدرة / الكفاءة " هي إدراك ذاتي (فطري) لتلك القواعد والقوانين تهيئ للمرء إمكانية ' القول " والفهم دون حاجة لأن تكون انعكاسا واضحا لتلك القوانين . وهذا لايعني عدم الحاجة إلى القوانين ، بل إن " القدرة / الكفاءة " توحي بالمقدرة الانتظامية . وهكذا فعلى الرغم من أن " القدرة / الكفاءة " هي قواعد

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 206 .

وقوانين خارج الوعي إلا أن لها معادلها الواقعي : مقدرة المتكلم على فهم العبارات وإدراك الجمل النحوية أو الشاذة ومعرفة الغامض منها ، وإقامة علاقات المعاني بين الجمل . " [1]

لذا يمكن للقدرة / الكفاءة أن تهمل وتبتعد عن القوانين وهذا لا يعني أن تتجاوزها نهائيا ، لأنه بمجرد الحديث عن القدرة / الكفاءة فهناك نظام مستمد من المتكلم وعلاقته بالواقع ، وهذه العلاقة تجعله يكتشف جودة ورداءة التكوين النحوي للعبارات وكذا من حيث الغموض والوضوح .

وقد أتى **جوناتان كولر** Culler, Jonathan الناقد الأمريكي بمصطلحي القدرة الأدبية / الكفاءة الأدبية (literay/compétence) ، وحاول إشاعتها كأساس لشعرية بنيوية ، وقد أخذ هذين المصطلحين من التفريق الذي تحدث عنه **تشومسكي** بين القدرة / الكفاءة وبين الأدائية . و " يرى **تشومسكي** (والبنيويون معا) أن الأصوات والحروف على مستوى الجملة تتحول إلى وحدات تنتظم في تتابعية ونسق معين يحكمها نظام خاص هو المسؤول عن تولد المعنى وإدراكه . هذا النظام هو " النحو" وهو عند ممتلكي لغة ما أمر يكتسبه المرء أو يفطر عليه (هو معرفة فطرية داخلية أو مكتسبة) . فالحديث عن الجملة وبنيتها هو بالضرورة أمر يتعلق بالنحو، والنحو يهيئ للبنية كينونتها وتحققها الفعلي . ولذلك يستطيع المرء أن يفهم ويعرف أي تعبير ضمن اللغة إذا كان ضليعا بنظامها النحوي ، أي إذا اكتسب القدرة / الكفاءة . " [2]

إن مفهوم القدرة / الكفاءة عند **تشومسكي** قام كوللر بتطبيقه على الأدب وأنواعه ، إذ يحاول إيجاد نظرية للأدب تقوم مقام القدرة / الكفاءة عند **تشومسكي** بالنسبة للغة ، وتكون

(1) المرجع السابق ، ص 207 .

(2) المرجع نفسه ، ص 208 .

الأدائية هي الأعمال الأدبية المختلفة التي لا يتسنى لها الظهور أو الفهم إلا إذا تمتع القارئ أو الناقد بالقدرة / الكفاءة الأدبية . [1]

يرتكز بحث **كوللر** على إيجاد معادل لمفهومي **تشومسكي** في الأدب ؛ فتصبح الأدائية هي كل عمل أدبي يحتاج إلى قارئ متمرس متمتع بالقدرة / الكفاءة الأدبية التي تؤهله لقراءة العمل الأدبي بكل سهولة ، وهذا يفترض من القارئ معرفة مسبقة بجنس العمل الأدبي ونوعه ، وإلا أصبح هذا الأخير عبارة عن رموز لا يحتكم فيها القارئ على أي معنى ؛ فإذا أردت أن أدرس رواية ما فيجب أن أمتلك القدرة / الكفاءة الأدبية التي تفترض معرفتي بالشخصيات ، الزمان والمكان ...لأن تمكني من قراءة لغة الرواية لا يعني أني أمتلك القدرة / الكفاءة الأدبية ." إن قراءة نص ما بوصفه أدبا لا يعني أن ذهن القارئ صفحة بيضاء ، أو أنه يقاربه من دون تصورات مسبقة : فعلى المرء أن يجلب للنص فهما ضمنيا لعمليات الخطاب الأدبي ، وذلك الفهم يكشف للمرء حقيقة ما يتطلع إليه .

إن أي شخص يفتقر إلى هذه المعرفة ، وأي شخص غير ملم إلماما كليا بالأدب ولا يأنس بالمواصفات التي تقرأ بها الأعمال التي يبدعها الخيال ، سوف يرتبك إذا ما قدمت إليه قصيدة ما . فمعرفته باللغة ستمكنه من فهم العبارات والجمل ، ولكنه لا يعرف حرفيا ، ما الذي يجعل ، ولن يتمكن من قراءتها بوصفها أدبا – مثل ما قلنا مع التشديد على أولئك الذين يستخدمون الأعمال الأدبية من أجل أغراض أخرى – لأنها يفتقر إلى " القدرة الأدبية " المعقدة التي تمكن الآخرين من أن يواصلوا إنجاز القراءة . " [2]

وقد أورد **جين ب. تومبكنز** في كتابه نقد استجابة القارئ تعريفا للقدرة الأدبية ؛ إذ يرى أنها مجموعة من المواصفات لقراءة النصوص الأدبية ، وهذا يقود إلى أن المِؤلف هو

(1) ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 208 .

(2) جين ب. تومبكنز : نقد استجابة القارئ ، ص 190 .

شخص معتوه فطريا لا يتعدى عمله مجرد إنتاج سلسلة من الجمل ، أما الشخص الذي له الفضل في معالجة ، وإعطاء قراءة لهذه الجمل ، وإنتاج العمل الأدبي هو القارئ . [1]

ومن خلال هذا التعريف نجد استبعادا كاملا للمؤلف الذي غدا شخصا بعيدا كل البعد عن العمل الأدبي ، لا يتعدى عمله ربط سلسلة من الجمل بلغة نص نحن نعرفها ونفهمها وبالمقابل نجد إعلاءا لشأن القارئ ، وتقديما لإمكانياته التي تساهم في إنتاج المعنى .

يبحث **كولر** عن نظرية عامة للقراءة يمكن أن تضم وتشتمل كل الوسائل التي نمتلكها حتى يتسنى لنا الخروج بمعنى من النص الأدبي . [2]

والمقصود بالوسائل هي المعرفة المسبقة من القارئ للنص الأدبي التي تمكنه من إعداد قراءة له وإعطاء معنى له . " والذي ينادي به **كولر** باسم البنائية ما هو إلا مزيد من الاقتراب المنهجي من ذلك النوع من النقد الذي كان مذهبا ثابتا من المذاهب الأكاديمية المسلم به . ومن هذا المنطلق يتمثل فضل نظرية **كولر** في سهولة استيعابها لكل أنواع الأمثلة التي أوردها نقاد " ما قبل البنائية " الذين انكبوا مصادفة على تفسير تلك الأعراف التي كانت تدور بخلد **كولر** . كما تفسح نظرية **كولر** العامة في الكتابة والحذق الأدبي مجالا للتبصرات المختلفة المتباينة التي أمكن الوصول إليها من قبل بدون استعمال ميزة هذه النظرية المنظمة . " [3]

وهكذا لعبت نظرية **كولر** دورا هاما في أعمال نقاد ما قبل البنائية لأنهم عمدوا إلى تفسير ما ذهب إليه من أعراف تخص القدرة / الكفاءة الأدبية .

---

(1) المرجع السابق ، ص 195 .

(2) كرستوفر نوريس : التفكيكية ، تر، صبري محمد حسن . د ط . دار المريخ للنشر ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1989 ، ص 29 .

(3) المرجع نفسه ، ص 30 .

يرى **كولر** أن المرء عندما يفسر قصيدة فإنما يكون بحثه عن أشياء يتم وضعها على محور دلالي في تقابل مع بعضها البعض ، وهذه الإستراتيجية تتبع من رغبة القارئ في الوصول بأهمية وقيمة النص إلى أكبر حد ممكن عن طريق اكتشافه للأنماط المتشعبة لمعنى النص . وهذا يعني أن القراءة الحاذقة هي تلك القراءة التي تكشف عن الفطنة اللازمة لإدراك مثل هذه المعاني فضلا أيضا عن الإحساس الجيد اللازم لتصنيف تلك المعاني وتمييزها عن الأنماط الأخرى قليلة الصلة بالموضوع . (1)

و تعد الدربة والتمكن من الأمور التي تعتمد عليها القدرة / الكفاءة الأدبية ، ومعرفتنا باللغة تساعدنا على اكتساب القدرة الأدبية فقط لكنها لا تفضي إلى اكتساب القدرة / الكفاءة الأدبية .

كما أن امتلاك القدرة / الكفاءة الأدبية ليس كافيا بل يحتاج إلى معرفة أخرى بالإضافة إلى اللغة هي معرفة الأدب التي تؤدي إلى قدرة القارئ على تحويل المعرفة اللغوية إلى بنيات تترابط بعلاقات محددة . فلابد أن يتعلم المرء من خلال الدربة والتجربة كيف يوظف العلاقات اعتمادا على أعراف قراءة الأدب وتقاليده (الأدب كمؤسسة اجتماعية لها قوانينها وتقاليدها وأعرافها ، هذه الأعراف والتقاليد هي مكونات الأدب كمؤسسة وهذا ما يقلب قضايا النقد التقليدي السائدة) . (2)

لم تعد المعرفة باللغة كافية لاكتساب القدرة / الكفاءة الأدبية بل يحتاج القارئ إلى معرفة بالأدب ؛ فهذه المعرفة تمكنه من توظيف العلاقات المختلفة اعتمادا على معرفته بالأعراف ، القوانين والتقاليد التي هي مكونات الأدب ، وهذا فيه إهمال لدور المؤلف في إنتاج المعنى ، وإنما هو القارئ اعتمادا على سلسلة من المعارف . " إذ لم يعد بالإمكان

(1) المرجع السابق ، ص 31 .

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 209 .

الحديث عن النص الأدبي على أنه نص متميز غني ، ووحدة عضوية متماسكة ابتدعتها عبقرية المؤلف المتفرد ، فالنص ما هو إلا فعل (أداء) لغوي يكتسب معناه باعتماده على نظام الأعراف والتقاليد التي يدركها القارئ وتمكن منها مثل ما تمكن منها المؤلف . فالمرء لا يكتب إلا من خلال نظام معين مثلما لا يتكلم إلا من خلال نحو لغة محددة ، وهذا النظام في الأدب هو نظام النوع الأدبي (genre) الذي يكون للنص الفردي بمثابة السياق الذي يعزز نشاط الكتابة ويسبغ عليها هويتها ، حتى لو كان الكاتب يتحدى ويسعى إلى تقويض الأعراف والتقاليد المتبعة . " [1]

ليس المؤلف شخصا عبقريا ، ولا النص نصا متميزا ؛ وإنما المعنى هو حصيلة أعراف وتقاليد تعرف عليها القارئ وتمكن منها ، والشيء الأخر الذي ينبغي أن ندركه هو أن الكتابة أو التكلم يحكمه نظام النوع الأدبي . وتفترض القصيدة الحرة مثلا تنوعا في القوافي ، الأوزان ، الاستعمال المكثف للرموز والأساطير .... ولا يستطيع المؤلف أن يبدل شيئا من قوانين النوع الأدبي أو يتجاوزها ولو ادعى سعيه إلى تقويض الأعراف والتقاليد المتبعة .

يظن **كولر** أن كل نظرية تستحق هذا الاسم (القراءة ، والتلقي) ينبغي أن تضع حدا فاصلا للتمييز بين الحدث وتفسيره ، وبين سهم النص وإسهام القارئ . [2]

وقد شن النقاد هجوما لاذعا على القدرة الأدبية ، إذ يرون أنها هجوم على خصائص الأدب المتمثلة في العفوية ، الإبداعية والعاطفية ، كما أنهم يجدون في مفهوم القدرة الأدبية التي بإمكانها التمييز بين القارئ الكفء والقارئ غير الكفء مفهوم يجب الاعتراض عليه للسبب السابق ، إضافة إلى إبرازهم أن هذا التمييز ينبغي أن يكون في مجال الفعاليات

(1) المرجع السابق ، ص 209 .

(2) فيرناند هالين وآخرين : بحوث القراءة والتلقي ، تر، محمد خير البقا . ط 1. مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1998 ، ص 57 .

الإنسانية التي تحتكم إلى معايير واضحة للنجاح ، والإخفاق كلعبة الشطرنج أو تسلق الجبال ، وفي الأدب من التراث والقوة الذي لا يخضع لأي تشريع معياري رغم أن تقييمه متنوع وشخصي . (1)

يتبادر إلى أذهاننا ونحن نتحدث عن القدرة الأدبية النظام ، القوانين والقواعد وهذا من شأنه أن يلغي العفوية ، العاطفة والإبداع في الأدب رمز الجمال ، وإذا كان التمييز بين القارئ الكفء وغير الكفء من مفاهيم القدرة الأدبية ؛ فهذا مفهوم ينبغي الاعتراض عليه لأن الأدب لا يخضع لقوانين تحدد القارئ الجيد من غيره عكس الفعاليات الإنسانية الأخرى التي تنطوي على معايير للنجاح والإخفاق .

ويرى **جين ب. تومبكنز** أن هذا الجدل لا طائل منه ، لأن الأعمال الأدبية يمكن أن تكون كموضوعات لاهتمام الإنسان ممتعة إذا فهمت كما ينبغي ، وسيئة إذا فهمت كذلك ، ويجد أن معرفة اللغة وتجربة معينة بالعالم لا تكفي لأن تجعل من شخص ما قارئا متبصرا وكفؤا وإنما يجب أن يتوفر :

1/ الإطلاع على ميدان الأدب .

2/ التوجيه من طرف معلمين مخصصين في التعليم الأدبي ، ولا يتردد المعلمون في أن يصدروا أحكاما على تطور طلابهم في اكتساب قدرة أدبية .

3/ الدراسة الدائمة والمتعددة للأعمال الأدبية (قصائد ، روايات) ، يكسب القارئ وعيا بكيفية القراءة ، كما يكسبه وعيا بإمكانيات الأدب .

إضافة إلى أنه دعا إلى ضرورة صياغة نظرية عن القدرة الأدبية إذا أردنا أن نكون معنى عن التعليم الأدبي والنقد نفسه . (2)

---

(1) جين ب تومبكنز : نقد استجابة القارئ ، ص 199 .

(2) المرجع نفسه ، ص 199 إلى 201 .

يقودنا التحدث عن صياغة نظرية إلى القواعد التي تحدث عنها **تشومسكي** ، ويقودنا أيضا إلى القدرة الأدبية التي هي عبارة عن قوانين وأعراف . وإذا أردنا البحث عن معلومات عن القدرة الأدبية سيكون أمرا صعبا ، لذا قد يكون الأداء نفسه هو انعكاس مباشر للقدرة ، غير أننا نجد أن المرء لا ينشغل بالأداء نفسه بل بالمعرفة الضمنية أو القدرة التي تشكل أساس هذا السلوك ، وقد تكون ردود أفعال معينة هي في الحقيقة انعكاس مباشر للقدرة .

كما أشار **جين ب . تومبكنز** إلى قضية جوهرية تتمثل في إقناع القراء مسألة مهمة من طرف المحللين وإلا كان عملهم أقل أهمية ، فيجب على المحلل أن يبين أن المعاني والتأثيرات التي يفسرها هي في الحقيقة معاني وتأثيرات ملائمة لهم ، ويتعين عليه أن يظهر لقرائه أن التأثيرات التي يلاحظها تقع ضمن نطاق منطق ضمني يفترضون قبوله سلفا ؛ لذا يحاول المحلل أن يقنع القارئ بملائمة هذه التأثيرات ، وإذا ما اجتذب هذا الأخير إلى قبول كل من التأثيرات التي هو بصددها والتفسير، فإنه سوف يساعد على إضفاء شرعية على ما هو نظرية للقراءة من حيث الجوهر . [1]

يجب على الناقد أو المحلل أن يضع في ذهنه القارئ وأهمية قبوله للتفسيرات التي يصنفها وانعكاس ذلك على إعطاء شرعية لنظرية القراءة .

ولا مجال للحديث عن القراءة المغلوطة والصحيحة ؛ فكل القراءات لها ما يبررها شرط القارئ المثالي Ideal Reader " هذا الشرط يلزم القراءة بأن تكون مقبولة في طروحاتها وتناولها ونتائجها . فهي قراءة تلتزم التصريح بقواعدها وبقابلية هذه القواعد للفحص والتوثيق حتى تصبح هذه القواعد هي نفسها أعراف القراءة وتقاليدها أثناء عملية التأويل والقراءة . من

(1) المرجع السابق ، ص 203 إلى 206 .

هذا المنطلق يتم الحكم على القراءة ، هل اتسمت القراءة بسمة القبول أو التصديق والوضوح هل حققت سمة القابلية أو المصداقية " [1]

ومن هذا المنطلق نجد أن مسألة القبول والمصداقية أمر تستوجبه عملية القراءة ، بدل الحديث عن القراءة المغلوطة والصحيحة فكل القراءات لها ما يبررها شرط أن تلتزم بجملة من القوانين تعطي للقراءة تقاليد وأعراف معينة .

ويجد **تيري ايغلتون** في كتابه نظرية الأدب أن سجلات البنيوية تزعم أن الناقد يحدد السنن الملائمة لفك مغاليق النص ومن ثم يطبقها ؛ بحيث تتقارب سنن النص وسنن القارئ تدريجيا باتجاه معرفة واحدة .

بينما يرى هو أن تحديد سنن معينة لدراسة النص تتغير عندما تطبق على هذا النص إلى درجة أنها قد تنتج نصا مختلفا ، يعدل بدوره السنة التي نقرؤه بها ، والسير حسب سجلات البنيوية يجعل مهمتنا تنتهي بمجرد تحديد السنن الملائمة للنص ؛ فتصبح النصوص منتجة للسنن ومنتهكة ومثبتة لها ، وبذلك تعلمنا طرقا للقراءة لم نكن مجهزين من قبل بها ، ونجد أن القارئ المثالي أو الكفء (هو تصور سكوني) ينزع إلى كبت حقيقة أن كل أحكام الكفاءة نسبية ثقافيا وايديولوجيا ، وأن كل قراءة تشتمل على تحريك افتراضات خارج أدبية ليست الكفاءة بينها إلا نموذجا قاصرا . [2]

تحديد السنن لدى البنيويين أمر ضروري لدخول أي نص ودراسته ، بينما يجد **ايغلتون** أن هذا التحديد المسبق للسنن يؤدي إلى إنتاج نص مختلف (معنى مغاير) ، وهذا المنظور يجعل من النص منتجا للمعنى وللسنن ، وبذلك يفاجئ القارئ بطرق جديدة للقراءة . كما أشار **ايغلتون** إلى أن القارئ يخفي نسبية الكفاءة على المستوى الثقافي والايديولوجي ؛ لأنها

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد ، ص 209 .

(2) تيري ايغلتون : نظرية الأدب ، ص 215 – 216 .

خارج أدبية وخارجة عن النص الشيء الذي يجعل من الكفاءة نموذجا قاصرا ؛ فالكفاءة سلسلة قوانين وقواعد وأعراف يتمتع بها القارئ ليمارس قراءته على الأعمال ولا علاقة له بما هو ايديولوجي أو ثقافي ؛ لأن ذلك يجعل القارئ مرتبطا بالسياق الذي وجد فيه النص .

نستخلص مما سبق أن **كولر** يؤسس فهمه للكيفية التي نفهم فيها النصوص الأدبية على أساس نموذج لساني ، لذا أتى بما يسمى القدرة الأدبية التي هي سلسلة ومجموعة من المواصفات التي توجه القارئ نحو تحديد سمات معينة للعمل مطابقة للأفكار العامة لما يمثل تأويلا مقبولا أو مناسبا ، فالمعنى الأدبي هو مسألة مؤسساتية ووظيفة للمواضعات المقبولة بصورة عامة وتشتمل هذه المواصفات على قواعد الدلالة . ولا يعنى **كولر** بالطريقة التي يطبق بها القراء هذه المواصفات على أعمال معينة ؛ فالمسألة ليست ما يفعله القراء فعلا بل ما يتعين على قارئ مثالي معرفته ضمنيا عندما يقرأ الأعمال الأدبية ويؤولها بطرائق مقبولة . (1)

أخذ **كولر** بذلك مصطلح القدرة الأدبية من حقل اللسانيات من عند **تشومسكي** ليؤسس المعنى بذلك على أساس لساني ، أما القدرة الأدبية فهي تساعد القارئ على إعطاء معنى للعمل الأدبي ، كما أننا نجد أن **كولر** لا يهتم سوى بالمعرفة الضمنية للقارئ التي يكتسبها وهو يقرأ الأعمال الأدبية .

كما أن **كولر** " يجد أن الاعتراف باعتماد القارئ على مواضعات القراءة أكثر مصداقية من عناء تحديد سمات النص الموضوعية ، ويشير إلى ازدياد وعي الذات الناتج عن التعرف على الطبيعة المواضعاتية للفعالية الأدبية ، ويوحي بأنه من خلال جعل أساليب الفهم التقبلية واضحة فإن القراء سوف يعون كيف يتسنى للأدب الإبداعي " بوصفه وسيلة أو نظاما أن يتحدى الحدود التي نعينها للذات ، ويتيح لنا – بألم أم بفرح – أن نرتضي توسيع

(1) جين ب تومبكنز : نفد استجابة القارئ ، ص 29 – 30 .

الذات " . وعندما يتحدث **كولر** عن " الأدب الإبداعي " الذي يقوم بتحفيز عملية توسيع الذات ، فإن النص ، بوصفه موضوع معرفة ، والذات التي تستجيب له ، يبدو أنهما يعودان خلسة إلى نظريته . " [1]

يعمد القارئ عند ممارسة قراءته على النص إلى استخراج سمات وخصائص هذا الأخير ، غير أن **كولر** يجد أن اهتمام القارئ بمواضعات (قوانين) القراءة سيكون أكثر نجاعة وأهمية ؛ لأن هذه الأخيرة هي التي توجه القارئ إلى تحديد سمات العمل الأدبي . كما أن مساعدة القارئ من خلال توضيح أساليب الفهم سيجعل القارئ يتنبه إلى أن الأدب بوصفه وسيلة للإبداع ، ويحكمه نظام معين يتجاوز حدود الذات ويسعى إلى توسيعها ؛ لأن إطلاع هذه الذات على الأدب ومعرفة قوانينه ، أعرافه وقواعده من شأنها أن تكسب الذات الكثير .

خامسا – الحوارية عند ميخائيل باختين

أخذت نظرية الرواية حيزا كبيرا من اهتمام الفلاسفة ، النقاد المنظرين ومحللي شعرية الخطاب ، على الرغم من أن الرواية كجنس أدبي معترف لا يرجع إلا إلى القرن السابع عشر. واحتلت الرواية هذه المكانة لأنها عاصرت تحولات مجتمعية وفكرية وعلمية . [2]

حازت بذلك الرواية على اهتمام كبيرا وسط المفكرين والمنظرين ، ويعتبر **ميخائيل باختين** Mikhail Bakhtin واحدا من هؤلاء الذين كرسوا حياتهم في تحليل الروايات المختلفة ، ولا شك أن كل قارئ لهذه التحليلات يجب أن يحرص على مراعاة مسألتين هما : "

(1) المرجع السابق ، ص 30 .

(2) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، تر، محمد برادة . ط1 . دار الفكر للدراسات ، القاهرة ، 1987 ، ص7 .

1/ استحضار تعدد المقاربات المنهجية والابستمولوجية لنظرية الرواية إلى درجة تسمح بالحديث عن تاريخ نظريات الرواية ، واستكناه صورة لمختلف المفهومات التي وجهت كتاب الرواية في فترات وسياقات و آداب مختلفة . وهذا لا يعني نفي وجود عناصر مشتركة تسند النص الروائي وتتيح وصفه و استخلاص خصائصه الاستدلالية ، وإنما هو تأكيد على نسبية تنظير الرواية بوصفه يبينه مفكرون وأدباء ، انطلاقا من أسئلة تحاور ثقافة معينة وتتفاعل مع حقول ومناهج ودوائر معرفية تؤطر البنية الفكرية والمجتمعية العامة .

2/ تجنب اختزال النصوص الروائية إلى مقولات ومصطلحات واردة في نظرية الرواية وإفساح المجال أمام النصوص لكي تغتني النظرية وتصبح أداة تحليل وإضاءة ، بدلا من أن تتحول إلى معايير ثابتة عاجزة عن التجدد والاتساع . " [1]

وينظر **باختين** إلى الرواية أنها جزء من ثقافة المجتمع ، بل وذهب إلى أبعد من ذلك لما اعتبر الثقافة مثل الرواية مكونة من خطابات تدركها الذاكرة الجماعية ، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات . وهذا ما يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات ، وهنا تصبح الرواية إدراكا لأهمية اللغة داخل المجتمع ، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي . [2]

يفسر **باختين** هنا سر الرواية هذا الجنس الأدبي الذي كان محط الاهتمام ، كونه معبر عن الثقافة المجتمعية بل هو في كثير من الأحيان تصوير حي لها ، يرى بأنه من ميزات الرواية بالإضافة إلى إبراز أهمية اللغة و فهم الايديولوجيات صياغة الحوار بين الذات والعالم الخارجي .

(1) المرجع السابق ، ص 8 .

(2) المرجع نفسه ، ص 22 .

لذا نستشف أن اهتمام **باختين** بتحليل الرواية هو اهتمام بالدرجة الأولى بالحوار الكامن فيها ، وهو يرى أن الأسلوبية " كانت مصممة آذانها عن الحوار ، كانت تفهم العمل الأدبي وكأنه كل مغلق ومستقل ، تؤلف عناصره نسقا مقفلا ولا تفترض وجود شيء خارجه ، ولا وجود أي تلفظ آخر. لقد كان نسق العمل الأدبي مفهوما قياسا على نسق اللغة ، وعاجزا أن يوحد داخل فعل متبادل مع لغات أخرى فالعمل الأدبي في مجموعه ، ومهما كان ، هو ، من وجهة نظر الأسلوبية ، مونولوج مغلق للكاتب ، يكتفي بذاته ولا يتطلع خارج حدوده سوى إلى مستمع سلبي . " [1]

لا تعرف الأسلوبية إلا خطابا واحدا وهو النص نفسه ، ولا تعترف بأي شيء خارج سياقه ، فالعمل الأدبي أنجزه الكاتب وأبدعه ، ولا كلام آخر سيقال من بعده ، فبمجرد أن ينهي العمل يغلق النص ، ويصبح كل قارئ له قارئ سلبي لأنه لا يستطيع أن يمارس إلا القراءة فقط دون أي إبداء للرأي .

وينطلق **باختين** في تحليله للرواية من موقع نظري مختلف تماما عن الشكلانيين الروس والأسلوبيين المتأثرين بألسنة دوسوسير وإنما من داخل الفلسفة الماركسية ، كما أن إطلاعه على الألسنية وأبحاث الشكلانيين والأسلوبين إضافة إلى وعيه بسلبيات الوثوقية التجريدية ، كان ذلك مساعدا له كثيرا في تحليلاته ، وهذا ما مكنه من طرح مسألة شعرية الخطب الروائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري السائد في ذلك الوقت . [2]

استغل **باختين** بذلك الرواية لإبداء معارضته ورفضه للتوجهات الشكلانية والأسلوبية ، وفي الرواية شيد نظريته ، ووجد أن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات ، وأحيانا للغات والأصوات الفردية ، تنوعا منظما أدبيا. " ولكي يدلل **باختين** على

(1) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص 45 – 46 .

(2) المرجع نفسه ، ص 15 .

الصفتين الأساسيتين المميزتين لنسيج الخطاب الروائي ، وهما : تعدد الملفوظات ، والتناص ، فقد أفاض في توضيح ما يقصده بالملفوظ بوصفه موضوعا لعلم لساني جديد يسميه أحد الباحثين عبر – اللساني Translinguistinque La أو ما أصبح يعرف اليوم بالتداولية La pragmatique ، ويربطه معناه بالخطاب وبالكلمة ، وكلها عناصر مشتملة على علائق حوارية تلتقي مع مفهوم التناص في معناه العام .

هكذا فإن الخلفية التي يصدر عنها **باختين** ، خليفة مزدوجة :

1/ عبر لسانية : تداولية (لا ترفض الألسنية) ترتكز على تصور فلسفي غيري ، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع .

2/ نقدية ، سيميائية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية ، وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الايديولوجي . " [1]

لقد اهتم **باختين** بالرواية واعتبرها محورا لدراسته لاسيما جانب الحوار فيها ، " لأن الجوهر الحواري يقوم على تعدد الخطابات الشخصية في الرواية ، لأن (الصوت الآخر) يكمن في (كلمة) الشخصية أو خطابها . ونستذكر ، هنا ، بالمونولوج الرائع الذي أنتجه (راسكو لينيكوف) الشخصية الرئيسة في رواية **دوستويفسكي** (الجريمة والعقاب) بعد أن جاءته رسالة من أمه تعلن فيها نبأ خطوبة أخته من المحامي (لوجين) إن هذا المونولوج عدة أصوات متضاربة ، ومتناقضة أحيانا ، فالكلمة / الخطاب في الرواية الحوارية " تكون موزعة على لحظات قولية تستطيع (أنا) متعددة أن تشغلها في وقت واحد ، ويوصف هذا الخطاب بالحواري أولا لأننا نسمع عبره صوت (الآخر) المتلقي ، فيصبح متعدد الأصوات بعمق ، لأن مجموعة مواقف كلامية تسمعنا صوتها من خلاله ." من هنا ندرك مدى التنازع

(1) المرجع السابق ، ص 15 .

بين الأصوات حول الحقيقة الواحدة ، فما الحوارية إلا مصطلح " تجدد الانتماء المزدوج للخطاب (الكلمة) إلى وإلى الآخر . " [1]

إذا كان الحوار يقوم على تعدد الأصوات ، فإننا داخل الشخصية الواحدة نجد عدة أصوات هذه الأصوات تمثل الآخر بالنسبة لهذه الشخصية ، لذا فإن آراءها ناقدة لآراء الشخصية ، ومتضاربة معها أو متفقة معها في بعض الأحيان ، وهذا ما يعطي لما تقوله معنى . ونرى هنا إحالة ولو بشكل غير مباشر إلى القارئ الذي يمثل في هذا المقام الأصوات داخل الشخصية الواحدة .

و قد استمد **باختين** أسس نظريته في الرواية خاصة ما أنتجه كل من الكاتبين الروسيين تولستوي **ودوستويفسكي** ، ففي عام 1929 أصدر كتابه شعرية **دوستويفسكي** ، الذي بين فيه أن الشيء المميز لهذا الروائي هو تعددية الأصوات وأن هذه الأصوات ما هي إلا صدى لروايات أخرى تتقاطع في روايات دوستويفسكي . [2]

اعتمدت بذلك نظرية **باختين** في الرواية على إصدارات **دوستويفسكي** و**تولستوي** ونجد أنه يوظف مصطلحين هما البوليفينية والمونولوجية Polyphonie et Monologisme التي ستأخذ فيها بعد اسم الحوارية Dialogisme ، "وقد شغلها ميخائيل **باختين** لإدراك دينامية الخطاب الروائي من جهة ، ثم إدراك دينامية تطور الرواية عبر ثلاث محطات رئيسة بالنسبة إلى سيرورة النثر الأوروبي (الباروديا)• بعد تحلل الأجناس الأدبية الراقية أو

(1) باسم صالح حميد : النزعة الحوارية في الرواية ، مجلة علامات ، العدد 51 ، م 13، 2004 ، جدة ، ص 605 – 606 .

(2) محصول سامية : التناص : إشكالية المصطلح والمفاهيم ، دورية دراسات ، العدد الأول ، الجزائر ، 2008 ، ص 66 .

• الباروديا: نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها .

الأجناس البلاغية الكبرى ، ثم مرحلة (التلاقح) بعد ظهور الأجناس الأدبية الدنيا كالأجناس الشعبية ، والأدب الكرنفالي ثم مرحلة (الاكتمال) أين ظهرت الرواية . " [1]

استغل باختين هذه المصطلحات لتبين حركية الخطاب الروائي الخاضع للعالم الخارجي ، وكذا حركية تطور الرواية التي مرت بمراحل إلى أن وصلت إلى الشكل الذي نعرفه اليوم .

ويجد **باختين** أن **تولستوي** يهيمن لديه صوت المؤلف على أصوات الشخصيات فيخضعها لرؤيته ، الشيء الذي يجعل رواياته توسم بأحادية الخطاب أو مونولوجية (غير أن **باختين** في المراحل اللاحقة اعتبر رواياته تقوم على نوع من الحوار) ، وفي هذا الصدد يؤكد أن الروائي مهما حاول الهيمنة على شخصياته ، فلابد من أنها ستختلف من حيث إزدواجية الصوت ، هذا الصوت الذي يدخل عنصر الحوار بالضرورة .

ويشير **تزفيتان تودوروف** في كتابه ميخائيل باختين والمبدأ الحواري (1984) أن الاختلاف الذي تتبع منه الحوارية من وجهة نظر باختين كامن في الإنسان نفسه ؛ لأنه تعددي من الناحية الأنثروبولوجية . إلا أن هذا لم يمنع من الصراع الدائم بين النزعة الأحادية والحوارية و رغبة كل منهما في السيطرة على عالم الرواية . [2]

وتقوم الحوارية عند **باختين** على مبدأ أن لا خطاب يفلت مما قيل سابقا والمعروف والرأي العام ، لذا فالحوار هو سمة كل خطاب . و نجده يقول : " يولد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية ، و يتكون داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الآخر، بداخل الموضوع . فالخطاب يمفهم موضوعه بفضل الحوار. وهذا لا يستنفد مسألة الصوغ الحواري الداخلي للحوار، فهي لا تلقي خطاب الآخرين داخل الموضوع فقط . فكل

(1) المرجع السابق ، ص 66 .

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ، ص 318-319 .

خطاب هو" موجه " نحو جواب ، ولا يمكنه أن ينجو من التأثير العميق للخطاب – الإجابة – المرتقب " [1]

وقد تحدث **باختين** عن كل من الفهم السلبي والإيجابي وعلاقتهما بالحوار ، ووجد أن فلسفة اللغة والألسنية يعرفان فقط الفهم السلبي للخطاب ، خاصة على صعيد اللغة العامة ، أي أنهما يهتمان بالمعنى المحايد للملفوظ ، لا المعنى الراهن و" إن إدراكا سلبيا للمعنى اللساني لا يعتبر إدراكا : إنه مجرد أحد عناصره التجريدية غير أن فهما ملموسا أكثر، لكنه سلبي المعنى الملفوظ ولقصد المتكلم ، إذا ظل سلبيا ، بل تكراريا ، لا يفيد شيئا في فهم الخطاب ، ولا يفعل أكثر من أن يضاعفه ، هادفا في أحسن الحالات ، إلى إعادة إنتاج ما سبق فهمه . فهذا الفهم لا يتعدى السياق ولا يغني ، في شيء التصور . لأجل ذلك فإن الفهم السلبي ، إذا أخذه المتكلم بالاعتبار ، لا يمكنه أن يضيف إلى أقواله أي عنصر جديد . ذلك أن المقتضيات الوحيدة السلبية تماما ، التي يمكن أن تتحدر من مثل هذا التصور السلبي ، مثل المزيد من الوضوح وقوة الإقناع والقابلية ، إلخ .. تترك المتكلم داخل سياقه ومنظوره الخاصين ، ولها تخرجه من حدودهما . إنها مقتضيات محايثة لخطابه ، ولا تكسر استقلاله . " [2]

كما أنه يرشدنا إلى أن الفهم لا يتضح إلا داخل الجواب ، فالفهم والإجابة ممتزجان جدليا ويتشارطان بالتبادل ، ويتعذر أحدهما بدون الآخر. " وعلى هذا الفهم يعول المتكلم ، لهذا فإن توجهه نحو محاوره هو توجه نحو المنظور الخاص لهذا الأخير ونحو عالمه ، وهو بذلك يدخل إلى خطابه عناصر جديدة تماما ، لأنه يحدث عندئذ تفاعل بين مختلف السياقات ، ووجهات النظر، و المنظورات ، وأنساق التعبير و التنبير ، ومختلف " اللهجات " الاجتماعية . يسعى المتكلم إلى توجيه خطابه بوجهة نظره المحددة ، نحو

(1) ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ص 54 .

(2) المرجع نفسه ، ص 55 .

منظـور الشـخص الـذي يريـد أن يفهـم ، ويحـاول الـدخول فـي علائـق حواريـة مـع بعـض مظـاهره . إنـه يتسلل إلـى المنظور الأجنبـي لمحـاوره ، ويشيد فوق أرض أجنبيـة ومن خـلال الخلفية الإدراكية . " [1]

من خلال ما سبق نجد أن هناك صوغا جديدا للحوار الداخلي ، ذلك أن تعدد الأصوات يكون في هذا النوع من الحوار ، و الموضوع في مثل هذا الحوار ليس تلك النقطة التي يلتقي فيها المتكلم والمستمع ، بل يشكل هذان الأخيران أفقهما الخاص اعتمادا على ذاتية المستمع وما يصدر عنها من وجهات نظر ، وأحكام وتعبيرات . وانطلاقا من شكل هذا الحوار يمكن للموضوع أن يختفي ويصير إقناع المحاور الملموس مشكلة تحيد بالخطاب عن مسعاه لدخول عناصر جديدة إلى الخطاب مستمرة من عند هذا المستمع وما يحيط به وكل ماله علاقة به .

وقـد أولـى **بـاختين** عنايـة خاصـة بأعمـال **دوستويفسـكي** ، وفـي كتابـه شـعرية **دوستويفسكي** ، سنحاول أن نتتبع في هذا الكتاب موقع القارئ ، وهل تحدث عن القارئ بصورة مباشرة أم أن له تسمية أخرى ؟

تعتبر كثرة الأصوات ، وتعدديتها ، وكذا كثرة أشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضـها خاصـية مـن خصـائص روايـات **دوستويفسـكي** لـذا " فـإن الأبطـال الرئيسـين عنـد **دوستويفسكي** داخل وعي الفنان ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان ، بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة . ولهذا السبب فإن الكلمة التي ينطق بها البطل لا تستنفذ هنا أبدا بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتية ، إلا أنها لا تعتبر في الوقت نفسه تعبيرا عن الموقف الإيديولوجي الخاص بالمؤلف (مثلما هو الحال عند بايرون) . إن وعي البطل يقدم هنا بوصفه وعيا غيريا ، وعيا آخر، إلا أنه في

(1) المرجع السابق ، ص 55 – 56 .

الوقت نفسه غير محدد ، ولا يجري التستر عليه ، كذلك فإنه لا يصبح مجرد موضوع Object بسيط لوعي المؤلف . وبهذا المعنى فالبطل عند **دوستويفسكي** لا يعتبر صورة موضوعية اعتيادية للبطل في الرواية التقليدية . " [1]

لا يتوقف إبداع **دوستويفسكي** على الرواية المتعددة الأصوات وإنما في حديثه عن البطل ، هذا البطل الذي جرد من معناه في الرواية التقليدية ، وأصبح عند **دوستويفسكي** شخصية غير اعتيادية " ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي . إن كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات ، وحول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية . إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته ، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلف . هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي ، إن أصداءها تتردد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه ، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة ، الخاصة بالأبطال الآخرين . " [2]

لم يعد هنا البطل بوقا يردد ما يمليه المؤلف ، وإنما أصبح شخصية حرة مؤهلة إلى أن تكون جنب إلى جنب مع المؤلف ، و إذا كان بإمكانها أن تتفق معه فبإمكانها أيضا أن تختلف عنه ." إن خصوصية **دوستويفسكي** لا تكمن في كونه أعلن مونولوجيا عن قيمة الشخصية (فقد فعل ذلك روائيون آخرون) بل في كونه استطاع أن يراها فنيا وموضوعيا وأن يعرضها أيضا بوصفها شخصية أخرى وشخصية غيرية (تخص الغير) ، دون أن يسبغ عليها جوا من الغنائية ، ودون أن يمزج صوته معها ، كذلك دون أن ينحدر بها إلى مستوى الواقع النفساني المحدد .إن التثمين العالي للشخصية الغيرية (إذا ما قبلنا هذا

(1) ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، تر، نصيف التكريتي . ط1 . دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، بغداد ، 1986 ، ص 10 – 11 .

(2) المرجع نفسه ، ص 11 .

الاصطلاح من أسكولدوف) . والشخصيات العديدة غير الممتزجة مع بعضها الذين تجمعهم وحدة حادثة روحية ، هو ما يجري تحقيقه بصورة تامة لأول مرة في روايات **دوستويفسكي** . " [1]

لقد منح **دوستويفسكي** حسب **باختين** استقلالية داخلية لأبطاله ، وحررهم من تحديدات المؤلف ، وعلينا أن نؤمن بهذا التحرر كما يرى **باختين** لا يخرق دقة وصرامة الرواية ، " فالبطل يهم **دوستويفسكي** بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات ، بوصفه موقفا فكريا ، وتقويما يتخذه إنسان اتجاه نفسه بالذات وتجاه الواقع الذي يحيطه . المهم بالنسبة **لدوستويفسكي** لا من يكون بطله في العالم ، بل بالدرجة الأولى ما الذي يكونه العالم بالنسبة للبطل وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها . " [2]

أصبح البطل يعبر عن وجهة نظر حول هذا العالم وحول نفسه ، فيغدو بذلك قارئا ومفسرا لهذا العالم ، مبديا رأيه لا بوصفه انعكاسا لما يريد أن يصبه المؤلف ، أصبح البطل من هذا المنظور يسلط الضوء بنفسه على نفسه من زوايا نظر متنوعة ومختلفة تماما ، ولهذا لم يعد المؤلف هو المسلط للضوء بل هذا يعتمد على الوعي الذاتي للبطل باعتباره واقعا من الدرجة الثانية .

ويتمثل " الموقف الفني الجديد للمؤلف تجاه البطل في راوية **دوستويفسكي** المتعددة الأصوات يعتبر موقفا حواريا يؤكد به استقلالية البطل وحريته الداخلية ؛ فالبطل بالنسبة للمؤلف لا " هو" و لا " أنا " بل " أنت " الكاملة القيمة ، والمقصود بالأنت هنا هو " أنا " الغيرية الأخرى الكاملة الحقوق " أنت هنا " . " [3]

(1) المرجع السابق ، ص 19 .
(2) المرجع نفسه ، ص 66 .
(3) المرجع نفسه ، ص 89 .

وبذلك نجد أن البطل يصبح ذاتا تمثل أنا غيرية محاورة ، ويجري هذا الحوار في لحظة العملية الإبداعية ، فهذا الحوار عند **دوستويفسكي** يجري تنظيمه بوصفه كلا غير مقفل خاصا بنفس الحياة .

يحمل أبطال **دوستويفسكي** أفكارا عظيمة غير قابلة للحل ، وكل واحد من هؤلاء هو بحاجة إلى إيجاد حل لهذه الأفكار ، ونجد أن تحقق حياتهم يكمن في هذا الحل للأفكار ، وتجريد هذه الشخصيات من أفكارها يساهم في انهيار أفكارها ، إن صورة البطل ترتبط ارتباطا محكما بصورة الفكرة ولا يمكن فصلها عنها . إننا نرى البطل في الفكرة ومن خلالها ، ونرى الفكرة في البطل من خلاله . [1]

ونجد أن الفكرة التي تعيش وعيا منفردا وانعزاليا ما تلبث أن تموت ؛ بينما الفكرة التي تنتمي إلى الوعي الغيري تولد وتتشكل ، وتولد أفكارا جديدة ، ومن هنا فالفكرة تعيش فقط عند اتصالها بأفكار الآخرين ، فمكان الفكرة هو العلاقة الحوارية بين مختلف أشكال الوعي .

وفي الفصل الثالث من كتابه " شعرية دوستويفسكي " والمعنون بأنماط الكلمة النثرية الكلمة عن **دوستويفسكي** نجد اهتمامه بالكلمة ؛ أي اللغة بكل كيانها الملموس و الحي ، ويرى **باختين** " أن الاختلاط الحواري هو الذي يكون الجو الحقيقي لحياة اللغة ، إن حياة اللغة مفعمة بالعلاقات الحوارية ، وذلك بغض النظر عن الميدان الذي تستخدم فيه (يومي ، عملي ، علمي ، فني ...إلخ) . إن علم اللغة يدرس " اللغة " نفسها من منطقها النوعي ومأخوذة ككل ، الأمر الذي يجعل بطريقة ما ، المخالطة الحوارية ممكنة ، غير أن علم اللغة يتجاهل العلاقات الحوارية نفسها ، إن هذه العلاقات قائمة في مجال الكلمة ، و ذلك لأن الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة ، ولهذا السبب تعين دراسة

(1) ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، ص 134 .

هذه العلاقات بواسطة " ما بعد علم اللغة " الذي يتجاوز حدود علم اللغة والذي له مسائله ومادته المستقلة . " [1]

ولذا يظهر أن العلاقات الحوارية ممكنة حتى بين الأساليب اللغوية ، وبين اللهجات الاجتماعية إلخ ، وذلك بشرط أن يجري استيعابها بوصفها مواقف ما ذات معنى محدد ، بوصفها وجهات نظر لغوية من نوعها ؛ أي ليس من خلال دراستها وفق منهج علم اللغة الصرف . و" إن كلمة البطل تعالج بالضبط على اعتبارها كلمة غيرية ، بصفها كلمة تعود إلى شخصية حددت بطريقة وصفية أو نموذجية ، أي أنها تعالج بوصفها مادة فهم المؤلف ، وليس أبدا من زاوية اتجاهها الملموس والخاص . أما كلمة المؤلف فإنها ، على العكس من ذلك بيانيا بما ينسجم واتجاه دلالتها المباشرة و الملموسة . " [2]

ويستطيع المؤلف أن يوظف كلمة الغير لأهدافه حتى عن طريق إدخال نزعة اتجاهية دلالية جديدة إلى الكلمة التي سبقت لها أن كونت لنفسها نزعتها الاتجاهية الخاصة بها وتعمل على المحافظة عليها . وفي هذه الحالة فإن مثل هذه الكلمة يجب أن تحس بحكم وظيفتها بوصفها كلمة الغير في الكلمة الواحدة يطالعنا اتجاهان دلاليان اثنان ، وصوتان . [3]

ولابد لنا أن نشير إلى أن أبطال **دوستويفسكي** يعرفون كل شيء عن أنفسهم وما يحيط بهم منذ البداية ، وما يفعلونه هو الاختيار بين هذا الامتلاء للمادة الدلالية المتوفرة غير أنهم في بعض الأحيان يخفون عن أنفسهم هذه المعرفة . وهذا يفسر الأفكار المزدوجة المميزة لأبطال **دوستويفسكي** . [4]

---

(1) المرجع السابق ، ص 267 .
(2) المرجع نفسه ، ص 273 .
(3) المرجع نفسه ، ص 276 .
(4) المرجع نفسه ، ص 359 .

ومـن هنـا يحمـل **دوستويفســكي** أبطالــه مهمــة التعـرف علــى أنفســهم ، وأفكــارهم بأنفسهم ، ويتم كل ذلك في الإنسان الآخر الذي تغير عنده كل هذه الظواهر معناها الأخير والكامل وتكتسب معنى آخر . والحوار وحده هو الذي يمكننا أن نملأ بصوتنا الشخصي صوت الإنسان الآخر لذا " فإن كل التعبيرات عن الذات الجوهرية لأبطال **دوستويفسكي** المتأخرين تستطيع أن تكون هي الأخرى مجسدة بواسطة الحوار ، ذلك أنها جميعا تبدو وكأنها ظهرت نتيجة لاندماج مجموعتين اثنتين من الردود ، ولكن صراع الأصوات فيها يغور عميقا جدا ليصل إلى تلك العناصر الدقيقة للأفكار وللكلمات ويصبح معها تجسيدها في حوار عياني وفظ . " (1)

كما أن إشاعة الحوار داخل الوعي الذاتي هو تمهيد للاعتراف ، كما أن الكلمة الغيرية عند دخولها في وعي وكلام البطل تكون على شكل وقفة لأن لا مكان لها داخل الكلام الواثق من نفسه . ومن هنا يرى **باختين** بضرورة " أن ندرك أن الوعي الذاتي للبطل عند **دوستويفسكي** مشبع جدا بالروح الحواري : إنه يبدو في كل لحظة من لحظاته ملتفتا إلى الخارج ، ويتوجه بتوتر إلى نفسه ، وإلى الآخر، وإلى الثالث إنه لا وجود له حتى بالنسبة إلى نفسه ذاتها ، خارج حدود هذه النزعة التوجيهية إلى نفسه ذاتها وإلى الآخرين وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول أن الإنسان عند دوستويفسكي هو عنصر Subject التوجه . ولا يجوز الحديث عنه . يمكن التوجه إليه . " (2)

لذا لا يتعرف الإنسان من هذا المنظور على نفسه فقط إلا بوجود هذا الآخر واختلاطه معه وحصول حوار بينهما ، الشيء الذي يسمح بمعرفة الذات لنفسها والتعريف بنفسها لهذا الآخر. وفي هذا نجد وعي البطل الذي يحتوي على وعي غيري وكلمة غيرية التي تؤدي إلى

(1) ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، ص 307 .

(2) المرجع نفسه ، ص 365 .

تطور مجموعة من المواضيع الخاصة بالوعي الذاتي للبطل ، وكذا تبيان كلام البطل وما يحدث فيه من انتظام أو اختلال (التكرارات ، الأخطاء النحوية) .

ولا يفوتنا في هذا الصدد الحديث عن الكلمة ذاك أن الحوار يقوم عليها وهذا يقودنا إلى عدم النظر إليها بعلم اللغة ، بل بما بعد علم اللغة Metalinguistique فالكلمة ، " ليست شيئا . بل واسطة متحركة أبدا ، و متغيرة أبدا خاصة بالتعامل الحواري . إنها لن ترضى أبدا وحدها شكلا معينا من الوعي ولا صوتا معينا . إن حياة الكلمة هي في انتقالها من فم لآخر من قرينة كلام لقرينة كلام أخرى من جماعة ذات صيغة اجتماعية معينة إلى جماعة أخرى من جيل إلى جيل أخر. وفي مثل هذه الحالة فإن الكلمة لا تنسى طريقها ولا تستطيع أن تتحرر تماما من سلطان تلك القرائن الكلامية الملموسة التي تدخل فيها هذه الكلمة . " [1]

وإذا كان الاتجاه الكلاسيكي يعترف بالكلمة المباشرة الوحيدة الصوت و الموجهة إلى مادتها الملموسة بالضبط ، هذه الكلمة المتحررة من نزعات وأحكام غيرية وغير المسكونة بأصوات غيرية ، فإن الكلمة في الراوية المتعددة الأصوات " كلمة يتلقاها المتكلم من صوت غيري ، وهي ممتلئة بصوت غيري . و الكلمة تأتي إلى قرينة كلام المتكلم من قرينة كلام متكلم آخر ، و هي تكون عادة مشبعة بالقيم الإدراكية الغيرية . إن فكرته الخاصة تجد الكلمة مشغولة بالأفكار. وبهذا فإن استرشاد الكلمات وسط الكلمات ، و الإحساس المتنوع بالكلمة الغيرية . ومختلف وسائل الاسترشاد بها كل ذلك يعتبر ربما ، مسائل جوهرية في الدراسات الخاصة " ما بعد علم اللغة " ، ككل كلمة ، بما في ذلك الدراسة الفنية . " [2]

(1) المرجع السابق ، ص 295 .

(2) المرجع نفسه ، ص 295 .

ويجد **باختين** أن في حورات **دوستويفسكي** يتصادم ويتجادل لا صوتان مونولوجيان كاملان . بل منقسمان على نفسيهما ، والردود الصريحة في واحد منهما تجيب على الردود الخفية للآخر، ووقوف بطلين اثنين في وجه بطل واحد يرتبط كل منهما مع مجموعة متناقضة من ردود الحوار الداخلي للبطل الآخر – هؤلاء الثلاثة يشكلون مجموعة نموذجية جدا من وجهة نظر **دوستويفسكي** . [1]

يتجادل في روايات **دوستويفسكي** الحوارية صوتان اثنان داخل الوعي الذاتي للبطل ، والصوت الثاني يمثل نقيض الأول ومعاكسه . وهذا عكس المونولوج الذي يعبر عن صوت واحد .

ونستطيع إيجاز سمات النزعة الحوارية ومقومتها في الجنس الروائي فيما يأتي : "

1/ كثرة في الأصوات كاملة القيمة .

2/ كل صوت يمثل كيانه بصورة تامة عبر :

أ– الانتساب إلى شخصية روائية معينة ، أي تشخيصه في الرواية .

ب– التعبير عن أسلوبها الخاص .

ج– تجسيد وجهة نظر الشخصية على مستوى الايديولوجي .

د– توفر ملامح اللغة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية .

3/ التصوير المنولوجي لعالم كل شخصية .

4/ كل صوت لاسيما الأصوات الرئيسة – يدخل أسلوبا ، في وعي الصوت الآخر ، ويتجلى ذلك في الأسلوب غير المباشر الحر .

(1) المرجع السابق ، ص 372 .

5/ يلتحم مع هذا الصراع ، صراع آخر بين وجهات النظر ، فتتقاطع وتتحاور تبعا لاختلافها عند الشخصيات .

6/ من سمات الرواية الحوارية ، أن تكون الشخصية الروائية منفتحة على العالم ، تملك حريتها الداخلية وقد تتقبل آراء (الآخر) وتدخل في (حوار) معها .

7/ تكون الفكرة في الرواية الحوارية غير منجزة ، وغير مستقرة ، ولا نهائية ، تتنازعها الأصوات المتصارعة حولها .

8/ أن تكون الأصوات الأخرى – لاسيما الرئيسة منها – التي تدخل في صوت البطل ، بمستوى صوته ، ومنظوراتها إلى جانب منظوره .

9/ أن يدخل تنوع الأساليب اللغوية ، واللغات الاجتماعية ، وصور اللغات الاجتماعية ، وصور اللغات المختلفة في علاقات حوارية (جنبا إلى جنب أو الواحد أمام الآخر داخل العمل الأدبي .)

10/ أن يقف المؤلف على مسافة فاصلة عن بقية أبطاله ، بحيث لا يندمج الوعي الذاتي الإبطال مع وعي المؤلف وصوته ، كما يجب أن يكون مقيدا بالمنطق الداخلي لشخصياته .

11/ الإبقاء على مسافة فاصلة بين الأصوات ، فلا يندمج صوت بآخر ، ولا يتشربه ولا يمتص قيمته الايديولوجية ، أي يحافظ على كامل استقلاليته . [1]

ولا يفوتنا قبل أن نختم حوارية **باختين** وعلاقتها بالقارئ أن نشير إلى الأهمية الاستثنائية لأعمال **دوستويفسكي** ، هذه الأعمال التي ركزت على الحوار وساهمت في تطور الرواية بظهور خط جديد بها إنه الرواية المتعددة الأصوات ، فهو " يقدم لنا رواياته

(1) باسم صالح حميد : النزعة الحوارية في الرواية ، مجلة علامات ، ص 607 – 608 .

من خلال مظهر مزدوج : أولا : يظهر في خطاب الشخصيات صراع عميق وغير تام مع كلام الآخرين على مستوى الحياة (" كلام الآخر في شأني ") ، وعلى المستوى الأخلاقي (الحكم على الآخر ، الاعتراف أو التجاهل من طرف الآخرين) . وأخيرا على المستوى الايديولوجي (رؤية الشخصيات للعالم في شكل حوار ناقص وغير قابل للإتمام) . إن ملفوظات شخصيات **دوستويفسكي** هي ساحة لعراك يائس مع كلام الآخرين في جميع مجالات الحياة ومجالات العمل الإيديولوجي . لذا تستطيع تلك الملفوظات أن تكون نماذج ممتازة لأشكال متناهية من التنوع في نقل كلام الآخرين وتضمينه .

ثانيا : روايات **دوستويفسكي** ، في مجموعها ، وباعتبارها ملفوظات لكاتبها ، هي أيضا حورات يائسة وغير تامة للشخصيات فيما بينها مثل(وجهات نظرها المجسدة) وأيضا فيما بين الكاتب ونفسه وشخصياته ، فكلام الشخصية (مثل كلام الكاتب) لا يصل إلى نهاية ويظل حرا مفتوحا . وعند **دوستويفسكي** تظل اختبارات الشخصيات واختبارات أقوالها المنتهية بالنسبة للذات المتكلمة ، غير تامة داخليا ، وبدون حل . " [1]

ونخلص مما سبق أن البنيوية أغلقت النص عن كل ما هو خارجي ، وحصرت المعنى فيما هو كائن في النص ، وهذا لا يستثني وجود بنيويين يرجع لهم فضل الإشارة إلى القارئ ؛ **فريفاتير** أتى بمصطلح القارئ العمدة ، أما نويل فقد وجد بأن للنص لاوعيه الخاص وقام بنقد لكل من قراءة **لاكان** و **مورون** ، و **كولر** الذي تحدث عن القدرة الأدبية التي يشكلها القارئ والتي تمكنه من قراءة الأعمال الأدبية ، في حين أشار **باختين** إلى الأنا الغيرية في الرواية المتعددة الأصوات **لدوستويفسكي** ، هذه الأنا تكون آراؤها ناقدة لآراء الشخصية .

(1) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص 113 .

الفصل الثالث

القارئ في مرحلة ما بعد البنيوية

أولا – القارئ في التأويلية

*** القارئ عند هانس جورج غادامير**

ثانيا – القارئ في نظرية القراءة

أ * فولفجانج آيزر

ب * هانس روبير ياوس

ثالثا – القارئ في التفكيكية

***القارئ لدى رولان بارت**

أولا – القارئ في التأويلية

لقد استبدل المنهج العلمي أو التحليل الفلسفي بمنهج جديد هو الهرمينوطيقا ، ذلك أن المنهج العلمي أظهر عدم شموليته في المعرفة ؛ فهو ينطوي على قواعد ، أنظمة و مقولات تجعل من الذات ذاتا فارغة المحتوى ، عارفة دون أن تكون فاهمة ؛ أي مفكرة في هذا الذي تعرفه ، مؤولة لما لم يظهر لها أثناء المعرفة ، دون أن تكون منتجة لتمثلاتها الداخلية عن الأشياء . (1)

كان لزاما على الهرمينوطيقا أن تظهر لتبدل ما هو سائد في العلوم الإنسانية من استعمال للمناهج العلمية بغية فهم أكثر عمقا لهذه الذات وإزالة ما يتعلق بها من أوهام ، ولذا " وإذا ميزنا بين الهرمينوطيقا وبين نظرية المعرفة فإنه لا يوجد أي سبب لتخيل أن الناس يجدون صعوبة كبيرة في فهم أن الأشياء توجد ، ببساطة ، وبأن الهرمينوطيقا ضرورية لأن الناس هم الذين يخاطبون وليست الأشياء ، وعليه فإن الهرمينوطيقا تعيد الكشف عن الذات التي تستند إليها عمليات المعرفة . " (2)

ساهم تغييب مستوى الوجود في المعرفة في ظهور خطاب متميز بالتعقيد والتركيب ، الشيء الذي استدعى بروز الهرمينوطيقا لتجعل من هذا الخطاب منبر الوضوح والبساطة و" تعني كلمة الهرمينوطيقا L' herméneutique علم أو فن التأويل . وإذا أردنا أن نستخدم عبارة أدق ، قلنا مع **شلايرماخر** Schleiermacher أنها تعني" فن امتلاك كل الشروط الضرورية للفهم " . ويعود استخدام هذا المصطلح للدلالة على هذا المعنى " إلى عام 1654 . " أما الممارسة التأويلية في حد ذاتها ، فإنها تعود إلى أبعد من ذلك ، وقد اختلف المؤرخون حول أصولها ، فمنهم من يردها إلى " المجهودات التي بذلها الأثينيون في

(1) عمارة ناصر : اللغة والتأويل . ط1 . منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007 ، ص 15.
(2) المرجع نفسه ، ص 15 .

العصر الكلاسيكي من أجل استخراج معنى الملاحم الهوميرية التي أصبحت لغتها تتمنع عن الفهم المباشر " في حين يؤكد غوسدورف جورج George Gusdorf" أنها تعود إلى عشرات القرون ، وأنها بدأت في الإسكندرية ، ثم استرجعت في عصر النهضة والإصلاح ، لكي تزدهر بعد ذلك في عصر الأنوار وعصر الرومانسية . وهي في نظره ذات أصول دينية محضة ، وقد أملتها الحاجة إلى تأويل الكتاب المقدس (الإنجيل) الذي يعد فهمه المباشر ممكنا ، ولذلك نجده يربط الانتشار الواسع الذي عرفته الهرمينوطيقا بازدهار البروتستانتية في عصر النهضة . " [1]

في حين يرى **سعد البازعي** و **ميجان الرويلي** في كتابهما " دليل الناقد الأدبي" أن تاريخ الهرمينوطيقا يضرب جذوره في التأويلات الرمزية التي خضعت (Allegory) لها أشعار هومر في القرن السادس قبل الميلاد ، وكذلك في تأويلات الكتب المقدسة عند اليهود والنصارى . ومن هنا أصبحت الهرمينوطيقا تهتم بالقواعد التي تحكم القراءة المشروعة للنص ، أي أنها تبحث في النصوص عن المعاني والدلالات المختلفة وتطبيقاتها في الحياة . أما إذا بحثنا عنها في الفلسفة الاجتماعية فهي مرادف للتخصص الذي يهتم بالسلوك والأقوال المؤسسات الإنسانية و تأويلها على أنها أمور غائية بالضرورة ، ومن هنا أخذت معنى البحث عن غاية الوجود الإنساني في الفلسفة الوجودية . [2]

ارتبطت بذلك الهرمينوطيقا بالجانب الديني وتفسير الكتاب المقدس من خلال جملة من القواعد التي تسمح بفهم هذه النصوص وتأويلها على نحو صحيح ، كما أن لها حضور في الفلسفة الاجتماعية التي تبحث عن غاية الوجود الإنساني من خلال دراسة السلوكات و الأقوال ...

(1) عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة . ط1. منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007 ، ص 17 – 18 .

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل النقد الأدبي ، ص 88

غير أنه ومنذ القرن التاسع عشر أصبحت الهرمينوطيقا تعني بصفة عامة نظرية التأويل ، فاهتمت بتكوين الإجراءات والمبادئ المستخدمة في الوصول إلى معاني النصوص المكتوبة ، وهذه المرة التأويل و التفسير ليس حكرا على النصوص الدينية فحسب بل شملت النصوص القانونية ، التعبيرية و الأدبية وأيضا الدينية ، لذا فنظرية تهتم بالمعنى أصبح أمرا مهما وضرورة ملحة بدأت مع الألماني **فريدريك شلايرماخر** في عام 1819 ، ثم مع الفيلسوف **فيلهيلم ديلتاي** الذي تبنى تطوير هذا الفكر الذي قدم الهرمينوطيقا على أنها أساس تحليل وتأويل أشكال الكتابة في العلوم الإنسانية (الأدب ، الإنسانيات ، العلوم الاجتماعية) . [1]

خرجت الهرمينوطيقا من الإطار الضيق وهو تفسير النصوص الدينية لتشمل كل جوانب العلوم الإنسانية لاختلافها عن العلوم الطبيعة ، ذلك أن العلوم الإنسانية تحتاج إلى إعمال الفكر ، والتفكير المتصل بالوجود و " الواقع أن مفهوم " الهرمينوطيقا " ينطوي على مجموعة من المفاهيم " الفرعية " أو " المقابلة " التي تشير إلى أصناف مختلفة من العمليات التأويلية الممارسة على النصوص كالفهم والتفسير والشرح والتأويل والترجمة والتطبيق ...إلخ . وهذه الفعاليات الهرمينوطيقية نجدها أحيانا مختلفة ومتمايزة وأحيانا متطابقة ومتماثلة وأحيانا أخرى متداخلة ومتكاملة . " [2]

ويجد **ميجان الرويلي** و**سعد البازعي** في كتابهما " دليل الناقد الأدبي " أن التأويل في أدق معنى له هو تحديد المعاني اللغوية في العمل الأدبي من خلال التحليل وإعادة صياغة المفردات والتركيب من خلال التعليق على النص ، وهذا التأويل يركز عادة على مقطوعات غامضة أو مجازية يتعذر فهمها .أما في أوسع معانيه فهو توضيح لمقاصد العمل ككل

(1) المرجع السابق ، ص 89 .

(2) عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 18 .

باستخدام اللغة . وعبر هذا الطرح يشتمل التأويل على شرح خصائص وسمات العمل مثل النوع الأدبي الذي ينتمي إليه ، عناصره ، غرضه وتأثيراته . [1]

وتعمل التأويلية باستمرار من خلال المحايثة البنيوية والابستمولوجية السيمائية ، على تنشيط أبعاد كانت مقصاة من قبل تتمثل في تجربة العالم ، مرجع القراءة و نشاطها التي تحافظ باعتبارها غير قابلة للانفصال عن إدراك المعنى . [2]

يعتبر التقديم السابق التفاتة إلى التأويلية وجذورها التاريخية ، وكذا الأهداف والمرامي التي تسعى إلى تحقيقها على خلاف المقاربات الأخرى ، بينما ما يهمنا هنا هو التساؤل الآتي :

هل اهتمت التأويلية بالقارئ . ؟

القارئ لدى هانس جورج غادامير

ومن خلال تقصينا لأقطاب التأويلية نجد حضورا للقارئ في ما ذهب إليه **هانس جورج غادامير** Hans- Goerge Gadamer (1900 – 2002) وريث فكر **هيدغر** ، الذي ما فتئ يحلم في نهاية العشرينيات من القرن العشرين ، بتأسيس نظرية تأويلية جديدة ، يتجاوز فيها أخطاء الفنومنولوجيا الهوسرلية . **فغادامير** هو صاحب الفضل في تفجير قضايا التفكير الفلسفي من خلال نظريته التأويلية التي كانت بمثابة المنعطف الأنطولوجي الحاسم Le tournant ، الذي أطلق شرارته الأولى **هيدغر** هذا الأخير لم يتردد ، عبر رسالة بعثها إلى **أتو بوغلر** Otto Poggeler ، في القول بأن الفلسفة الهرمينوطيقية هي قضية ولا غاداميرلها philosophie herméneutique'' , c'est là l'affaire de Gadamer ؛ فاستحق **غادامير**

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 88 .

(2) بومدين بوزيد : الفهم والنص . ط1 . منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008 ، ص 36 .

دون منازع ، فضل إعادة إدراج الهرمينوطيقيا في قلب الجدل الفلسفي ، والتي أخذت في الانتشار على نطاق واسع ، متجاوزة بعد الحرب الكونية الثانية حدودها المحلية . " [1]

وقد تفرد **غادامير** في دعوته إلى أنطولوجيا جديدة تتجاوز فهم الوجود إلى حدث فهم الفهم ، وقبله هيدغر الذي كان المؤسس لأنطولوجيا فهم الوجود محاولا بذلك أن يتجاوز الموضوعية المتوهمة ؛ فساهم في نقل الإشكالية الهرمينوطيقية من استيمولوجيا علوم الفكر إلى الأنطولوجيا . ويتمثل هدف غادامير بهذه الأنطولوجيا الجديدة تجاوز ما ذهب إليه كل من **دلتاي** و **شلايرماخر** إلى محاولة تسعى إلى إعادة التأويل ومراجعة المشاريع الفلسفية ، وقد بدأ بالسؤال السقراطي إلى أن انتهى إلى السؤال الهيدغري محاولا ترسيخ الهرمينوطيقيا بما أنها فن الحوار و الفهم التساؤلي داخل التفكير الفلسفي وتثبيتها بطريقة تعطي للفلسفة دورا مهما عبر فن السؤال . [2]

لقد أعطى الطرح الذي ذهب إليه غادامير دفعا جديدا إلى الهرمينوطيقيا ؛ فمقولاته ساهمت في تطوير الفكر الهرمينوطيقي ، كما أن فلسفته اعتبرت فتحا فلسفيا جديدا لأنه حاول تجديد أدواتها وإعادة تأويل المعرفة تأويلا مغايرا يتجاوز حدود الميتافيزيقا ، " وكما كان **دلتاي** قبله ، فإن **غادامار** لا يمكن حصره في مجال أكاديمي واحد ، حيث خاض غمار رحلته الطويلة في الهرمينوطيقيا عبر بحار الفلسفة ، اللاهوت ، الكلاسيكيات ، النقد الأدبي ، وحتى النظرية القانونية . متتلمذا على يدي هيدغر الذي أشرف على أطروحته في " فلسفة أفلاطون " ومتأثرا أيضا ببولتمان ، فإن **غادامار** يحمل عدة مزايا من أستاذه . " [3]

(1) عبد الغاني بارة : الهرمينوطيقا والفلسفة . ط1 . منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008 ، ص 257 .

(2) المرجع نفسه ، ص 257 – 258 .

(3) دايفيد جاسير : مقدمة في الهرمينوطيقا ، تر ، وجيه قانصو . ط1 . منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007 ، ص 149 .

وقد ضم مؤلف **غادامير**" حقيقة ومنهج La vérité méthode 1960 ، خلاصة تجربة **غادامير** الفلسفية ، ولقي هذا المؤلف نجاحا منقطع النظير في أوساط الفلاسفة والمفكرين " **فغادامير** Gadamer بهذا العمل ، أراد أن يبعث الجدل الفلسفي من جديد ؛ جدل " سؤال / جواب ، وذلك بإعادة صياغة السؤال الذي شغل الفلاسفة السابقين ، أو بالأحرى السؤال الذي أثاره **هيدغر**؛ سؤال الكائن و الكينونة ، سؤال عن حدود الفهم وشروط تحقيقه ، فالفهم يتجاوز مجرد كونه نشاطا ذاتيا يقدمه الإنسان حيال موضوع بعينه ، بقدر ماهو نمط وجود الكائن نفسه في هذا الوجود . " [1]

وأراد **غادامير** بكتابه هذا أن يبين أمرين مهمين هما : ضرورة فصل النص عن مقاصد المؤلف وروح العصر الذي كتب فيه وهنا يتجاوز رومانطيقية كل من **دلتاي** و**شلايرماخر**، والأمر الآخر يتمثل في التركيز على الفهم في حد ذاته وفي بعده التاريخي . [2]

أهمل **غادامير** في دراسته مقاصد المؤلف وركز على الفهم فحسب وما يحدث فيه من عمليات ، ذلك أن ما أراد صبه في النص والذي ركز عليه كل من **دلتاي** و **شلايرماخر** لم يعد من اهتمامات **غادامير**، كما أن العصر الذي كتب فيه بعيد عن مجال التأويل الذي يتحدث عنه .

بينما يجد **دايفيد جاسير** في كتابه مقدمة في الهرمينوطيقيا ترجمة وجيه قانصو أن كتاب الحقيقة والمنهج يظهر التأثر الجدي والعميق **لغادامير بهيدغر**، أين يعرض فيه مؤلفه كمفكر محافظ مسحا لهرمينوطيقيا القرن العشرين بشكل منظم ، ويرى أن العنوان إشارة إلى إدعاءات الحقيقة من جهة وعمليات المنهج الذي يؤثر تسميته بالمنهاج من جهة أخرى .

(1) عبد الغاني بارة : الهرمينوطيقا والفلسفة ، ص 262 .

(2) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 36 .

فما قرره هو عودة لما أصبح مألوفا حول نمط التفكير الهرمينوطيقي الواقع بين المتطلبات المطلقة سواء كانت من الله أو من الوجود وبين التطبيق النسقي الملح للمناهج والإجراءات . [1]

وقد قدمت هرمينوطيقيا غادامير جملة من المقولات هي أساس فلسفته التأويلية فيها من الجدة والأصالة ما يجعلها فتحا معرفيا في النظرية النقدية المعاصرة ، ومن هذه المقولات ذات الصلة بالقارئ والقراءة مايلي :

1- مفهوم اللعب Le concept de jeu

إن التحدث عن اللعب والرابط الذي يربطه بتجربة الفن ليس المقصود منه أننا سنركز على الذات المبدعة للعمل الفني والمنشئة له ، و لا على الذات التي تتلقى هذا العمل والحالات الذهنية التي تكون عليها ، كما أننا لا ننصرف إلى ما تشعر به ذات معينة من حرية أثناء انغماسها في اللعب ، وإنما لب الحديث و فحواه هي وجود العمل الفني نفسه . [2]

لقد كان غرض **غادامير** من إدراج اللعب ضمن مقولاته الفلسفية هو البحث عن وجودية العمل الفني في حد ذاته دون وضع اعتبار لا للذات المبدعة ولا للذات المستهلكة ، وكذا ما تشعر به أثناء انغماسها في اللعب ؛ " فاللعب يحقق غرضه فقط إذا ما فقد اللاعب نفسه في اللعب ، فالجدية ليست مجرد شيء يدعونا إلى الابتعاد عن اللعب ، إنما الجدية ، في الحقيقة أمر ضروري للعب لجعله لعبا شموليا . والشخص الذي لا يحمل اللعبة على محمل الجد يفسد لعبة الآخرين . " [3]

---

(1) دايفيد جاسير : مقدمة في الهرمينوطيقا ، ص 148 .

(2) هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج ، تر، حسن ناظم وعلي حاكم صالح . ط1 . دار أويا ، ليبيا ، 2007 ، ص 171 .

(3) المرجع نفسه ، ص 172 .

وهنا يجد **غادامير** أن الجدية بعكس ما يتصور فهي أمر ضروري ينبغي توفره كي تكتسب اللعبة صفة الشمولية ، فنحن نستمتع باللعبة فحسب متى أحسسنا أن هناك قصدية وجدية لا أمرا عبثيا خارجا عن المسموح به . لذا " فالعمل الفني ليس موضوعا يقف بمواجهة ذات قائمة في ذاتها ، بل إن العمل الفني يحقق وجوده الحقيقي متى أصبح تجربة تحدث تغيرا في الشخص الذي يجربه . إن "الذات " هي تجربة الفن – الذات الباقية والثابتة – ليست ذاتية الشخص الذي يجرب الفن ، إنما هي العمل نفسه . وهذه هي النقطة التي يصبح فيها نمط وجود اللعب وجودا ذا دلالة فللعب ماهيته الخاصة ، والمستقلة عن وعي الذي يمارس اللعب ." [1]

ويشترط **غادامير** في العمل الفني كي يحقق وجوده أن يحدث تغييرا في الذات المتلقية والمجربة له ، وهذه الذات هي العمل نفسه الشيء الذي يجعل اللعب ذا دلالة " غير أن الأهم هو أن وجود العمل الفني مرتبط بالمعنى العادي للعب (فالكلمة Spiel أيضا : لعبة ، دراما) . وبقدر ما تكون الطبيعة بلا غرض أو قصد – بمثل ما هي من دون جهد – تكون لعبا يتجدد ذاتيا باستمرار ، لذا يمكن أن تبدو نموذجا للفن . " [2]

يرتبط وجود الفن بالمعنى العادي للعب ؛ بمعنى لا نتصور ونحن نتحدث عن اللعب وجود تعقيدات و تقنيات مركبة بل التميز بالبساطة والطبيعية هو ما يجعل اللعب نموذجا للفن .

ويظهر العمل الفني ومعه اللعب / اللعبة غير أنه لا يكتمل إلا بالاستقبال من طرف المشاهد/ والقارئ له ، و التسليم بعدم وجود نص بلا تأويل يفترض أن نسلم أيضا بأنه لا تأويل دون فهم ، وبهذا تصبح النصوص وسائط بين المؤولين وإمكاناتهم التأويلية ، كما أننا

(1) المرجع السابق ، ص 173 .

(2) المرجع نفسه ، ص 176 .

نجد أن الفهم لا يبلغ كماله ولا يكون غاية في حد ذاته ، فإنه عند انفتاحه على المتلقي يخطو أول خطوة نحو حركة التأويل التي تبقى حوارا جدليا قوامه المساءلة يتقلب فيها الفهم بين التفسير/ الشرح والتأويل وهذا ما يتضمنه مفهوم اللعب / اللعبة عند غادامير. (1)

ومن هنا لا تكتمل الأعمال الفنية إلا مع القراءة ؛ فالمعنى لا يتم التوصل إليه إلا عبر التلقي ، وهذا الأخير يتم عبر الفهم . فلولا انفتاح النص وتقبله للآخر الذي يفك مغالقه لما سمح للذات بالظهور وتخليصها من اغترابها الذي فرض عليها وأفرغها من كل معنى .

إن ربط اللعب بالأثر الفني وعقد المماثلة بينهما لم يرد اعتباطا من **غادامير** بل أراد أن يتجاوز الرؤية الفلسفية التي تنادي بتعالي الذات عن الموضوع ، والنظرة الجمالية المتمركزة حول التمايز الجمالي ، بالإضافة إلى تثبيت رؤيته الهرمينوطيقية القائمة على جدل المساءلة وأنطولوجيا الفهم . (2)

2- منطق السؤال - الجواب La logique question - réponse

تحدث **غـادامير** عن نموذج الجدل الأفلاطوني ، وأسبقية السؤال في التأويلية يقول : " إن ماهية السؤال هي أن يكون له معنى . يتضمن هذا المعنى معنى الاتجاه ، ومن هنا فإن معنى السؤال هو فقط الاتجاه الذي يمكن أن يعطي الجواب إن كان للسؤال معنى . فالسؤال يضع ما هو موضع سؤال في منظور معين . وعندما يثار السؤال ، فإنه يفتح وجود الموضوع عنوة إن جاز التعبير . لذلك فإن الفكرة التي تشرح هذا الوجود المفتوح هي جواب . ومعنى الجواب يكمن في معنى السؤال . " (3)

(1) عبد الغاني بارة : الهرمينوطيقا والفلسفة ، ص 292 - 293 .

(2) المرجع نفسه ، ص 290 .

(3) هانز جورج غادامير : الحقيقة والمنهج ، ص 483 .

إن طرح سؤال معناه أننا ندعو شيئا إلى الانفتاح ، ويكون السؤال حقيقيا إذا كان في حالة اللاتحدد مما يجعله سؤالا منفتحا ، " وبقدر ما يظل السؤال مفتوحا ، يتضمن دائما أحكاما إيجابية وسلبية . وهذا هو أساس العلاقة الجوهرية بين السؤال والمعرفة . فجوهر المعرفة ليس فقط أن تحكم على الشيء بصورة صحيحة ، إنما في الوقت نفسه وللسبب نفسه ، أن تستبعد ما هو خطأ . فتقرير السؤال سبيل المعرفة . وما يقرره السؤال هو رجحان أسباب هذه الإمكانية بمقابل تلك الإمكانية . " [1]

وحسب **غادامير** فإننا نفهم نصوص الماضي ونعرفها جدليا لا بالاعتماد على المناهج ذلك أن الجدلية هي فن المساءلة L' art de questionnaire ، كما اعتبر أن تفكيرنا يخضع للجدل فيثمر بذلك الفن عن حوار حقيقي ، وهذا الأخير يستمد أصالته من الجدلية القائمة بين الماضي والحاضر، السؤال والجواب ، إضافة إلى أن الجدل يسمح بالانفتاح على نصوص الماضي التي تسائل هموم حاضرنا ، بينما يتوقف دور هذه النصوص على نوعية السؤال المطروح وكذا الأفق التاريخي لنا . [2]

حصر **غادامير** فهمنا بالعلاقة الجدلية القائمة على المساءلة والحوار الدائم بين الماضي والحاضر ، ذلك أن مساءلة نصوص الماضي اعتمادا على الأفق التاريخي للمؤول يسمح باندماج الماضي والحاضر ، وفهم النصوص يتوقف كذلك على نوعية السؤال واستعداد الأثر للإجابة عنه ، " كما أن جدل السؤال والجواب المتكشف في بنية التجربة التأويلية يتيح لنا الآن أن نعين بدقة ماهية الوعي المتأثر تاريخيا . فجدل السؤال والجواب الذي بيناه يظهر الفهم على أنه علاقة تبادلية من نفس النوع الذي نجده في المحادثة ، صحيح أن النص لا يتكلم إلينا بذات الطريقة التي يتكلم فيها إلينا شخص أخر . فنحن الذين نحاول أن نفهم يجب علينا حمله على الكلام . ولكننا وجدنا أن نوع الفهم هذا .

(1) المرجع السابق ، ص 485 .

(2) عبد الغاني بارة : الهرمينوطيقا والفلسفة ، ص 312 – 313 .

أي " حمل النص على الكلام " ، ليس إجراءا اعتباطيا نستهله في مبادرتنا ، إنما هو ، بوصفه سؤالا ، مرتبطا بالجواب المتوقع في النص . وتوقع الجواب يعني أن السائل جزء من التراث ، وأنه يعد نفسه مخاطبا من قبله . وهذه هي حقيقة الوعي المتأثر تاريخيا . " [1]

يصبح التأويل انطلاقا من الرؤية السابقة حوارا بين الماضي و الحاضر ؛ أي بين أفقين أفق حاضر ننطلق منه لفهم النص الذي يمثل أفق اللحظة الماضية ، ومن شأن العملية الجدلية القائمة على السؤال والجواب أن تحمل النص على الكلام بغية الفهم ، ذلك أن ما يقوله العمل الأدبي يتوقف على نوع الأسئلة التي نطرحها عليه انطلاقا من اهتماماتنا وأهدافنا الخاصة ، لكنه يتوقف أيضا على قدرتنا على إعادة بناء تلك الأسئلة التي كان وجود العمل في حد ذاته جوابا عليها في الأصل ؛ فالعمل الأدبي هو حوار مع تاريخه الخاص .

لذا " فالفهم إذا ، هو حوار وسؤال بين الماضي والحاضر ، أو بالأحرى ، يحدث السؤال والجواب انصهارا بين أفقين ؛ أفق المؤول حاملا لفروضه المسبقة في المقام التأويلي الراهن ، وأفق الماضي الذي يحضر من خلال النصوص التراثية ، في صورة أسئلة متوجهة إلى من يروم فهمها / تأويلها . هذا ما يفضل غادامير تسميته كما رأينا من قبل ، انصهار / اندماج الآفاق Fusion des horizons , (Horizont vers chmelzung) على اعتبار أن الفهم المنجز في أفق الحاضر لا يعدو أن يكون استمرارا لأفق الماضي المرسل نصوصا و أفعالا . " [2]

(1) هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج ، ص 500 – 501 .

(2) عبد الغاني بارة : الهرمينوطيقا والفلسفة ، ص 314 .

وتوصل غادامير إلى أن الغاية التي يروم الفهم تحقيقها هي التفاهم ؛ فاعتبر أن لا فهم بلا تفاهم ولا تفاهم بلا حوار؛ فالبنية الحوارية للفهم La structure dialogique de compréhension تقليد وضعه سقراط ليؤسس دعائم التفلسف ، كون الفلسفة تعتمد على السؤال بالدرجة الأولى ، فالإنسان عليه أن يتغير ويكون دائم التساؤل لغير آراءه ويتمكن بذلك من فهم الآخر والتفاهم معه سواء في حالة الاتفاق أو الانفصال الشيء الذي يسمح بتحقق أدبيات الحوار Les éthiques du dialogue ، وميلاد إنسان حواري Homme dialogique . (1)

3- اللغة La langue

تهتم ظاهرة التأويل باللغة اهتماما بالغا ، ذلك أن تأويل الظاهرة الأدبية يتخذ من اللغة مفتاحا سحريا ووسيطا مهما في العملية التأويلية ، وكون **غادامير** أحد أقطابها ، فخطابه تميز بالتركيز على حضور اللغة كعنصر فعال ، " ذلك أن بحث خطاب الحقيقة عند غادامير يحيلنا إلى طرق مساءلة اللغة ، وهي بدورها تحيلنا إلى النص ، والنص بدوره يحيلنا إلى القارئ ، والقارئ هو مؤول بمعنى من المعاني ، **فغادامير** ، كما أوضحنا ، يخوض تجربة جديدة في مشروعه الفلسفي المتميز ، تجربة تطرق تواصلا مستمرا بين القارئ المؤول وبين النص المكتوب ذاته ، وهي تجربة تهدف إلى مجاوزة الأدبيات الكلاسيكية حول القراءة عبر طرحها لمفهوم آخر هو مفهوم اللغة ، واللغة تحيل إلى طرح مسألة الفهم ، وكل تأويل يستند إلى لغة وكل لغة تحمل فهما معينا للنص المراد تأويله ، وفي هذا المعنى يقول **غادامير:** " ينبغي القول أن عوائق التعبير اللغوي في الواقع

(1) المرجع السابق ، ص 318 .

هي عوائق للفهم ، فكل فهم تأويل ، وكل تأويل يصب في بيئة اللغة التي تريد استحضار موضوع الكلام، والتي هي اللغة الخاصة بالمؤول في الوقت ذاته . " [1]

وتعتبر لغة التأويل في حد ذاتها لغة للفهم ؛ فهم النص ثم إعادة قراءته وتأويله ، ويجد غادامير أن اللغة والتأويل هما بعدان إجرائيان في اتجاه النص وكان هذا منطلقه في تفسير سوء التعبير بسوء الفهم ، لذا سعت تأويليته إلى البحث في شروط الفهم وبالتالي شروط التأويل ، ويؤكد غادامير على الوضع التاريخي الذي يشغله القارئ (المؤول) إضافة إلى انتمائه للنص بصورة غير مباشرة من جهة أخرى ، وهذا من منطلق أن التأويل يشير دائما إلى القارئ ، واللحظة التي تباشر فيها عملية القراءة . [2]

ويستقل النص بفضل الكتابة عن مقاصد المؤلف وأسباب تأليفه ، وكذا عن المحيط وتأثيراته في النص سواء أتعلق ذلك بالناحية الاجتماعية ، السياسية أو التاريخية ؛ فيصبح الشيء المهم هو حقيقة العمل في حد ذاته ونقصد بذلك المعارف التي يحملها باعتباره وعاءا حاملا للمعرفة ، " كما يمكننا القول بأن ماهية الموروث المتميزة ببعدها اللغوي تستطيع أن تبلغ دلالتها التأويلية القصوى متى تحول هذا الموروث إلى موروث "مكتوب " فاللغة المكتوبة تمتلك خاصية تأصيلية وتأويلية فعالة وتملك في الوقت ذاته حرية مناورة وتأقلم نادرين ، فهي منفتحة على الآخر بقدر انغماسها في الماضي ، وهي تكون منفتحة على الآخر – الموضوع بقدر ما تكون متمسكة بأصالتها وماهيتها الحقيقية ، هذه الخطوة ما كان للكتابة أن تبلغها لو لم يكن لها القدرة على التعايش مع الأوضاع المختلفة ، وربما المتناقضة أحيانا . " [3]

(1) عمر مهيبل : النسق والذات . ط1. منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007 ، ص 163 .

(2) المرجع نفسه ، ص 163– 164 .

(3) المرجع نفسه ، ص 167 .

يكتسب التراث المكتوب خاصية تجعله يتحرك بين الماضي والحاضر، فلا ننظر إلى ما هو مكتوب في الماضي بأنه مضى وانتهى ؛ فهو حامل لدلالات ومعاني تستشرف حتى المستقبل ، مما يجعلنا نؤمن بأن اللغة تستمد وجودها من الحوار الذي يمكنها من الفهم .

4- المسافة الزمنية la distance temporelle

تعتبر المسافة الزمنية من ضمن المقولات الغادامیرية لصلتها بالعملية التأويلية لاسيما الفهم ، " وليس الزمن هوة ينبغي تجاوزها لإيجاد الماضي ؛ فهو في حقيقة الأمر الأرضية التي تحمل المستقبل وأين يتخذ الماضي أصله . ليست " المسافة الزمنية " مسافة ينبغي تجاوزها وعزلها حسب التصور المسبق الساذج للتاريخانية . فهي كانت تعتقد الوصول إلى ميدان الموضوعية التاريخية بالاجتهاد للتموقع ضمن منظور الحقبة المراد دراستها والتفكير بمفاهيمها وتصوراتها الخاصة . وتتعلق المسألة في الحقيقة باعتبار " المسافة الزمنية " كمؤسس لإمكانية إيجابية ومنتجة للفهم فليست هي مسافة للتجاوز وإنما اتصال حي لعناصر تتجمع وتتراكم لتتحول إلى تراث ، بمعنى النور الذي من خلاله نحضر كل ما بإمكاننا إحضاره من ماضينا ، كل ما تم تداوله إلينا يظهر إلى الوجود . " [1]

كما أن المسافة الزمنية تساهم في الكشف عن الأحكام المسبقة المؤسسة للفهم الحقيقي ، وهذا يقودنا إلى التفكير بوجود أحكام مسبقة مضللة لا تساعد على الفهم ، وفي هذا الصدد يقول **غادامير** في كتابه الحقيقة والمنهج : " بوسع المسافة الزمنية غالبا حل مسألة النقد في التأويلية أعني مسالة تمييز الأحكام المسبقة الصادقة ، التي بوساطتها نفهم ، من تلك الأحكام المسبقة الزائفة التي بوساطتها نسيء الفهم . " [2]

(1) محمد شوقي الزين : مدخل إلى أسس فن التأويل www.nadyelfikr.nets/showthread.php?tid=10661 ، 10 ماي 2011 .

(2) هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج ، ص 408 .

إن وصف الفهم اللاحق بالسمو عن الإنتاج الأصلي بعيد عن ما ذهب إليه **شلايرماخر** الذي يضع المؤول في نفس مستوى المؤلف ، بل الأمر يشير إلى اختلاف كلي بين المؤول والمؤلف تخلقه المسافة التاريخية التي تشير أن لكل عصر فهمه الخاص للنص ذلك أن النص ينتمي إلى مجمل التراث الذي يثير انتباه العصر إليه ، ومن خلاله يسعى هذا العصر إلى فهم نفسه . (1)

لقد حول **غادامير** الاهتمام من مقاصد المتحدث المؤلف إلى مقاصد الكلام والنص ، ووجد أن الفهم أكثر بلوغا إلى الهدف المنشود في عملية التأويل ، وتصوره هذا بعيد عن القارئ الأصلي الذي قال به **شلايرماخر** الذي يرى بضرورة إدراج النص إليه ، وأن النص كتب لأجله ذلك أن الإحالة إلى هذا القارئ هو إحالة إلى المؤلف . وهذا يقودنا إلى الإيمان بأن العمل كلما عبر عن سياق تاريخي و ثقافي معين سيكتسب معاني جديدة تتجاوز المؤلف وعصره ، " وهذا هو السبب في كون الفهم ليس مجرد إعادة إنتاج ، إنما هو أيضا فعالية إنتاجية على الدوام . وقد يكون من غير الصحيح أن نعبر هذا العنصر الإنتاجي للفهم بتعبير"فهم أفضل " . " (2)

لا يعني فهم النصوص أننا سنعيد ما ذهب إليه المؤلف ، وإنما نقوم بعملية إيجابية هي فعل إنتاج المعنى ، ويرفض **غادامير** أن نسم هذه العملية بالفهم الأفضل ، وإنما المقصود هو الفهم بطريقة مختلفة ومغايرة . و" يذهب غادامير إلى أن الزمانية والتاريخية هي جزء لا يتجزء من كينونة أي تكوين أو خلق ، وأن فهم أي شيء ينطوي لا محالة على عملية تأويلية ليس فقط حينما يتعلق الأمر بالنص المكتوب ، بل أيضا في كل مناحي التجربة الفردية ، وأن اللغة (مثلها في ذلك مثل الزمانية) تسري في جميع مظاهر تلك التجربة ، وفي تطبيقه هذه الفروض على النص الأدبي يقوم غادامير بتحويل الحلقة

(1) المرجع السابق ، ص 405 .

(2) المرجع نفسه ، ص 407 .

الهرمينوطيقية إلى مفردات الحوار والتداخل الجدلي ومصطلحاته : فالقارئ يأتي إلى النص ولديه فهم مسبق تأسس وتكون نتيجة " آفاقه " الشخصية والزمانية الخاصة ، ولذلك يجب على القارئ ألا يحلل النص ك " مادة " عضوية كاملة ومعزولة بذاتها ، وإنما عليه كفاعل (ك " أنا " أو ضمير المتكلم في العربية) أن يخاطب النص بصفة النص في هذه الحالة مخاطب (ك " أنت ") وعلى القارئ أن يتحلى بانفتاح استقبالي استجابي (ترحيبي) يسمح لمادة النص (من خلال موروثهما اللغوي المشترك) أن تتحاور وتتجاوب معه كقارئ ، وأن يقوم النص بتوجيه أسئلته الخاصة إليه ، ومعنى النص الذي ندركه ماهو إلا " حدث " نتج بالضرورة من " تداخل الآفاق " التي يجلبها إلى النص والتي يأتي بها النص إلى القارئ . " [1]

يصبح بهذا عنصر الزمانية أمرا ضروريا لكل فهم مسبق يحتاج إليه القارئ في تأويله لأي نص من النصوص ، ومن هذا المنطلق يحلل النص انطلاقا من عملية جدلية بين هذا القارئ المحمل بروح عصره وزمانه وبين النص الذي يعبر عن التراث .

ومن هنا فإن **غادامير** لا يهدف بتأويليته إلى تأسيس أعراف التأويل الحق ، وإنما تكمن تجربته في وصف الكيفية التي نفهم بها النصوص ، كما أن تأويليته تقول بالمعنى المتعدد والمتجدد عبر العصور وترفض بذلك المعنى الثابت ، إضافة إلى أن المعنى نتيجة محاورة بين النص والقارئ في زمان محدد وحسب أفق شخصي معين مما يكسب المعنى صفة النسبية . [2]

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل النقد الأدبي ، ص 92 – 93 .

(2) المرجع نفسه ، ص 93 .

فرغم وسم **غادامير** للفهم بصفة الإنتاجية ، فإن هذا الفهم مرتبط بالقارئ الذي له أفقه الخاص وزمانيته و مكانيته ، لذا فكلما أمسك الفهم بجانب معين النص أفلت الجوانب الأخرى ، لذا يكفي أن نصل إلى أحد المعاني الممكنة .

5- قضية الفهم المسبق Le problème de précompréhension

يعد الفهم محور العملية التأويلية ، كما أنه علامة تميز الكائن الإنساني الذي يفسر حقائق الكون عن طريق الفهم ، إضافة إلى أننا نجد أن الفهم ينتمي إلى حقيقة العمل الفني بما هي تجربة حية تتجسد داخل التاريخ باعتباره تجربة يحياها المؤول كلما التقى بالعمل . (1)

وبهذا يصبح الفهم حلقة مهمة من حلقات تأويل وتفسير النصوص " إن الشخص الذي يحاول أن يفهم نصا ماهو شخص يهيئ نفسه للنص كي يخبره شيئا ما . وهذا هو السبب في وجوب أن يكون الوعي الموجه تأويليا وعيا حساسا ، منذ البداية ، لآخرية النص بيد أن هذا النوع من الحساسية لا يتضمن " الحيادية " فيما يتعلق بالمضمون ، ولا يتضمن نكران المرء ذاته ، بل يتضمن منح المرء الصدارة لمعانيه المسبقة وأحكامه المسبقة ، وتكييفها والشيء المهم هو أن يعي المرء انحيازه الخاص ، وبذلك يستطيع النص أن يقدم نفسه من حيث آخريته ، وهكذا يؤكد حقيقته الخاصة بمقابل معاني المرء المسبقة . " (2)

إن دخول المؤول إلى النص كي يؤوله ويفسره يفترض من هذا المؤول أن لا يلغي ذاته ونقصد بذلك أحكامه المسبقة وفهمه المسبق وأهميته في تشكيل المعنى ، وأيضا أن لا يتجاوز المضمون ، مع العلم أن هذه الأحكام تأخذ دور الصدارة و لهذا " فلا يمكن بحال إزاحة أحكامنا و أفهامنا المسبقة ، لا بما هي سلطة إيديولوجية تقف في وجه فهم جديد ، بل

(1) عبد الغاني بارة : الهرمينوطيقا والفلسفة ، ص 265 – 266 .

(2) هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج ، ص 372 .

النظر إليها على أنها قدرات فهم مسبقة ، الصحيحة منها وغير الصحيحة ، يمكن تطويرها لتصبح فهما جديدا ، أي أن هذا ، والقول **لغادامير** " يتطلب أن لا تتوقف الأحكام المسبقة ، التي توجه فهي المسبق ، عن أن تكون موظفة إلى حين تركها ، وهي سبيل آخر من سبل تحويلها ، فهذه هي قوة التجربة التي لاتكل : في كل موعظة تقدمها ، لا تترد في تشكيل فهم مسبق جديد . " (1)

ويشير كذلك غادامير أن الأحكام المسبقة شيء يجعل الفهم أسهل ، بل يجعله أصعب ، مادامت المعاني المسبقة التي تحدد فهمي الخاص يمكن أن تجري من دون الانتباه إليها ، فإذا كانت هذه المعاني قد تؤدي إلى سوء الفهم فكيف يمكننا أن ندرك أن هناك سوء الفهم إذا لم يوجد شي يقود إلى ذلك ؟ وكيف يمكننا أن نحمي نصا من سوء الفهم ؟ . (2)

فعلى الرغم من أن الأحكام المسبقة ضرورية لتشكيل الفهم المسبق الذي يسمح بالكشف عن معاني النصوص إلا أن هذه الأحكام وبكونها تخضع لذاتية المؤول تتسلل إلى المؤول وتسبب سوء الفهم ، " ولا يتردد غادامير في إقرار أهمية الفروض المسبقة ومشروعيتها في عملية الفهم ، إذ يتعذر ، وفق هذه الرؤية ، مقاربة نصوص التراث بمقاييس الماضي ، كما حاولت النزعة الموضوعية ، ظنا منها بأن فهم الماضي لا يتم إلا بالتخلص من أحكامنا وآرائنا الذاتية المسبقة ، ذلك قصد الانفتاح على القيم والمفاهيم الخاصة بذلك الماضي . " (3)

وتقودنا هذه الرؤية إلى أن المعنى لا ينتمي إلى الماضي المطلق ، لأن المؤول لا يضع ذاته خارجا وهو يؤول ويفسر، لذا فالمعنى ينتج من مشاركة المؤول وتدخله الخاص في

(1) عبد الغاني بارة : الهرمينوطيقا والفلسفة ، ص 299 .

(2) هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج ، ص 371 .

(3) المرجع السابق ، ص 299 .

عملية الفهم . وهذا التدخل يتم بالأحكام المسبقة والفهم المسبق ، ولا يجب على المؤول أن يعول على هذه الأخيرة بشكل قطعي ، بل يجب على المؤول أن يفحص شرعية المعاني المسبقة وصحتها .

ويمكن أن نعد الشخص الذي يقرأ أيضا أنه جزء من المعنى الذي يفهمه باعتباره ينتمي إلى النص الذي يقرأه ، وعلى هذا الشخص أن يقبل حقيقة أن الأجيال القادمة سوف تفهم النص بخلاف ما قراه هو فيه . (1)

يمتلك المؤول وجودا داخل النص ، وقد اكتسب هذا الوجود بفعل أحكامه وفهمه المسبق ، لذا " فالحكم المسبق هو أفق الحاضر وتناهي القريب في انفتاحه على البعيد . ومن هذه العلاقة بالخاص وبالآخر يتلقى مفهوم الحكم المسبق لمسته الجدلية الأخيرة : إنه بقدر ما انتقل داخل الآخر ، بقدر ما أضيف نفسي بما لي من أفق حاضر وبأحكامي المسبقة . فقط داخل هذا التوتر بين الآخر والخاص ، بين نص الماضي ووجهة نظر القارئ ، يغدو الحكم المسبق إجرائيا ، مكونا للتاريخانية . " (2)

ولا يفوتنا ونحن نتحدث عن الفهم والأحكام المسبقة أن نتناول بالذكر التطبيق نظرا لأهميته ، فهو يساهم في توازن التجربة التأويلية ، ويمكننا القول " أن عامل التطبيق يخلص عملية الفهم من سمتها الإسقاطية الذاتية ويحولها إلى عملية قائمة على " التفاعل " بين النص والمؤول ، ويحقق فيها "انصهار" أو "اندماج " بين أفق الحاضر (أفق المؤول) وأفق الماضي (أفق النص) . وهذا يعني أن أفكارنا الخاصة المتضمنة منذ الأصل ، والتي تلعب دورا حاسما في إحياء معنى النص ، لم تعد موقفا خاصا نتمسك به ونفرضه على النص ، بل أصبحت مجرد خلفية تساعدنا على استيعاب حقيقي لمضمون

(1) هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج ، ص 457 .

(2) بول ريكور: من النص إلى الفعل، تر، محمد برادة وحسان بورقية . ط1 . عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ، مصر ،2001 ، ص 274 .

النص ، وعندئذ ، وبفضل التفاعل الممكن بين تجربتي الخاصة وتجربة النص " ويتوصل إلى التعبير عن شيء ليس لي فقط ، ولا لمؤلفي ، ولكنه شيء مشترك بيننا . " [1]

انطلاقا من هذه الرؤية نجد أن الفهم والتأويل لا يمكنه أن يستقل عن الأفق الراهن للمؤول ، و لاعن الأفق الماضي للنص ، بل هو ينشأ عن اندماج الأفقين . والمؤول يثير نقاشا بين الأفقين حتى يتم التفاهم ويحقق الغرض المنشود وهو الوصول إلى المعنى ، فهو يشارك في المعنى الماضي حتى يصبح حاضرا بالأهداف و الغايات التي نتحرك ضمنها ، ومجموع المعايير والمفاهيم المسبقة التي توجه فهمنا ومن هنا " فإن المعنى ، إذن ، سيكون وليد اللحظة التاريخية التي يتفاعل فيها أفق المفسر و أفق النص ، فلا يمكن أن يكون ثابتا ، بل يتغير باستمرار من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر طبقا لتغير آفاق التلقي وتجارب المتلقين ، وسوف يكون" تاريخيا " بالضرورة ، لأن الفهم أو التأويل عملية مستمرة من الحوار تكشف لنا في كل مرة عن بعد جديد ومختلف من أبعاد الدلالة النصية ، ولهذا السبب لا يمكننا إطلاقا أن ننظر إلى معنى من المعاني التاريخية المكتشفة باعتباره المعنى الحقيقي والنهائي للنص ، بل بالأحرى أن ننظر إليه باعتباره نتاج التفاعل بين تجربتنا الحاضرة وتجربة النص ، أو نتاج " انصهار الآفاق " المشروط تاريخيا . " [2]

وإذا لم يحدث عملية اندماج بين هذين الأفقين لن يحدث هناك فهم تاريخي ، وقبل أن نختم مقولة الفهم المسبق يجب أن ننبه إلى مفهومي التراث والتقليد وعلاقتهما بتأسيس الفهم وكذلك الأفكار المسبقة ؛ " فنتيجة الاندماج هذا بين أفقي الحاضر والماضي ، يجب أن تكون في نظره ، انتقالا مستمرا للماضي والحاضر ، وهو الانتقال الذي يضمن الحضور الدائم للتقليد في واقعنا الراهن ، وعندئذ فإن أفكارنا المسبقة نفسها ومفاهيمنا القبلية ، ستكون

(1) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 42 .

(2) المرجع نفسه ، ص 45 – 46 .

نابعة من التقليد ذاته أو من التراث. ومادام التراث لم يعد يتكلم عبر الماضي وأعمال الماضي (موضوع التأويل) فحسب ، بل عبر المؤول ذاته (فعل التأويل) أيضا ، فإنه يتوسط دائما عملية التأويل ، وفي عملية التوسط هذه يبقى التراث حيا دائما . " [1]

نجد في الأفق الماضي التقليد أو التراث ونتيجة اندماجه مع الأفق الحاضر ، يكتسب هذا التقليد أو التراث حركية تسمح له بالانتقال إلى الحاضر عبر المؤول بواسطة فعل التأويل الشيء الذي يكسب التراث الأزلية .

ونخلص مما سبق إلى أن **غادامير** قد خلص النص وحرره من مفاهيم ومقولات ظلت لصيقة به وهي :

1- الأهداف والمضامين الدلالية والفكرية والمقاصد الأصلية للمؤلف .
2- العلاقة الضيقة التي تربطه بأفق متلقيه المعاصرين .
3- العلاقة المحدودة والتاريخية التي تربطه بأفق المتلقين اللاحقين .

كما أنه نبه إلى أن الفهم هو سيرورة من الحوار والتفاعل بين أفق النص الماضي وأفق الحاضر للذات المتلقية ، إضافة إلى أن المفسر وأفقه الراهن ضروري لفهم أي عمل أدبي . [2]

ثانيا - القارئ في نظرية القراءة

تحاول مدرسة كانستانس بقطبيها **ياوس** و **آيزر** الذين بلور مفاهيمها إعادة الاعتبار لكل من القارئ والقراءة ، ذلك أن كل المقاربات النقدية همشت هذه الثنائية المهمة في الدراسة النقدية والأدبية الشيء الذي أدى إلى انغلاقات منهجية ، ومنع النقد من مسايرة التطور الحاصل في مجال الكتابات الأدبية .

(1) المرجع السابق ، ص 47 .
(2) المرجع نفسه ، ص 49 .

ورغم انتماء كل من **ياوس** و **آيزر** إلى هذه المدرسة التي تعتبر فتحا جديدا في الممارسة النقدية ، لأنها سمحت للقارئ بالدخول في لعبة تشكيل المعنى ، إلا أن الاختلاف واضح بينهما في طريقة التعامل بمبادئ ومفاهيم هذه المدرسة .

ونجد أن **ياوس** اهتم بتاريخ سلسة التلقيات و كذا تاريخ الأدب فظهر عنده مفهوم أفق الانتظار، بينما يركز **آيزر** على فعل القراءة في حد ذاته وبرز ذلك في كتابه " فعل القراءة " ، أما عن نقاط الالتقاء بينهما فنجد أن كل ما دعيا إليه هو ثورة على البنيوية وتشديد على أهمية التلقي(القارئ و القراءة) .

وقبل أن نشير إلى أقطاب مدرسة كونستانس لابد أن نعرج على النقد الظاهراتي وتأثيره بآرائه في نشوء ما يعرف بنظريات الاستقبال واستجابة القارئ . " تأسس هذا الاتجاه على فلسفة الألماني **ادموند هوسرل** (1859- 1938) الذي طرح في أوائل هذا القرن نظريته القائلة أن المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا Noumena) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم ، أي بتحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحولت إلى ظواهر (فينومينا Phénomène) ، ذلك أن الوعي لا يكون مستقلا وإنما هو دائما " وعي بشيء ما " ، غير أن من الضروري ، كما يقول هوسرل ، تجريد الوعي من أية تصورات ما قبلية سواء كانت فلسفية أو حسية . " [1]

ومن هنا فالظاهراتية في الجوهر هي تأكيد على الذات ، كما ذهبت إليه الرومانسية ، إلى أن الواقع الخارجي موجود فقط من خلال هذا الوعي ، ونجد أن أتباع الفلسفة الظاهراتية قد طوروا نظرية أدبية تقول بأن الأدب شكل من أشكال الوعي ، في حين أن النقد هو عملية متبادلة بين وعيين ؛ وعي يخص المبدع و آخر يخص الناقد ، ويجب على وعي الناقد أن يخلي ذهنه تماما من كل ما يتعلق بشخصيته ، الشيء الذي يسمح

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 321 .

بالتقاء الوعيين ، مما يساهم في تطوير نظرية التلقي الخاصة باستجابة القارئ Reader-reponse . [1]

وتربط في هذا المقام الظاهراتية بين الذات و الموضوع ؛ فإذا كان الوعي بالشيء لا يمكن أن يوجد دون وجود الشيء ، فإن الشيء في حد ذاته لا يمكن أن يوجد إلا إذا تم إدراكه ، ومن هذه النقطة ينطلق أصحاب نظرية التلقي .

أ- **فولفجانج آيزر Wolfgang Iser**

يرى **آيزر** أن النص لا يشكل معناه بنفسه وينجم عن هذا التصور ؛ أن المعنى يحتاج إلى ذات تتمثله فيصبح بذلك المعنى حصيلة التفاعل بين النص والقارئ ، إضافة إلى أن المعنى يكون حدثا أو تجربة معيشة لأنه ينجم عن تأثير معيش يمارسه النص على القارئ وليس مجرد فكرة يتم استخراجها من النص . [2]

ومن هذا المنطلق نجد أن النص بحاجة إلى القارئ الذي يمنحه المعنى ، فليس المعنى موجودا داخل النص ولا عند القارئ ، بل هو ناتج عن تفاعلهما الشيء الذي يمنح العمل الأدبي وجوده .

وقد بنى **آيزر** فرضياته وعززها انطلاقا من نموذج **إنغاردن** الفنومنولوجي حول العمل الأدبي ، ويميز هذا النموذج بين النص ووضعه الأنطولوجي ، أي على اعتبار أن النص مجموعة من المظاهر الخطاطية التي يبنى الموضوع الجمالي من خلالها ، وبين أفعال التحقيق التي يتوصل القارئ بواسطتها إلى إنتاج الموضوع الجمالي . [3]

(1) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص 130 - 131 .

(2) عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 179 - 180 .

(3) المرجع نفسه ، ص 180 .

ونجد أن **آيزر** تأثر بالنموذجين فقد اهتم بالتفاعل بين النص والقارئ الذي يظهر هذه المظاهر الخطاطية وهذا ما ينتجه النموذج الأول ، وأفعال التحقيق ونقصد بذلك ما يمارسه القارئ على هذا النص بغية الوصول إلى المعنى . ونحن نعرف بأن **إنغاردن** يضع للعمل الأدبي قطبين : قطب فني يشير إلى النص وقطب جمالي : يتحقق بالقارئ . و من هنا يصبح العمل الأدبي شيئا مختلفا عن النص ، لأن النص يدرك ، وفعل القراءة بعيد عن الإدراك . " وهكذا فإن العمل الأدبي أو الموضوع الجمالي هو" بناء للنص في وعي القارئ " وهو لا يكتسب سمة السيرورة التي تميزه في خصوصيته " إلا أثناء القراءة " و الأحرى عندئذ أن ينتقل مركز الاهتمام من النص في مكوناته وبنياته وتقنياته ، ومن القارئ في تركيبته النفسية ، إلى" فعل القراءة بوصفه نشاطا عمليا " وباعتباره السيرورة التي ترفد علاقة التفاعل بين النص و القارئ ، والتي تنتهي إلى بناء المعنى أو الموضوع الجمالي في وعي القارئ ، ذلك أنه إذا كان المعنى المبني يتغير بالضرورة من قارئ إلى آخر ، فإن فعل القراءة أو فعل البناء في حد ذاته يمتلك بنية موضوعية ثابتة أو مشتركة بين الذوات يمكننا الكشف عنها ووصفها ، وهي أصل كل التحقيقات الفردية المختلفة . " [1]

نخلص إلى أنه يجب التركيز على فعل القراءة في حد ذاته ، لا على النص بمختلف مكوناته ، ولا على القارئ ، ذلك أن فعل القراءة هو يتضمن حصيلة التفاعل بين النص والقارئ وعن طريقه يتم الوصول إلى بناء هذا المعنى في وعي القارئ .

وأراد **آيزر** أن يرد على الدراسات والنظريات النقدية التقليدية ، فبين أن طريقة التعامل مع النصوص يجب أن تتغير أين يأخذ التساؤل عن الأثر الذي تحدثه هذه النصوص أحسن بكثير وأبلغ من البحث عن المعاني التي تقولها هذه النصوص ، لذا رأى إبعاد ثنائية رسالة /

(1) المرجع السابق ، ص 182 .

دلالة من حقل الدراسة واستبدالها بثنائية أثر / تلق ، والأثر متعلق بالنص ، بينما يرتبط التلقي بالقارئ في شروطه التاريخية و السوسيولوجية . [1]

لم يعد صلب الممارسة النقدية مركزا على المعنى المتواتر في النص على اعتبار أن هناك رسالة تحتوي على دلالات ، وإنما ركز آيزر على هذه الذات القارئة التي يتوصل إلى المعنى عن طريق تفاعلها مع النص .

وقد ميز **آيـزر** بين الأثر والتلقي من منطلق أن النص الأدبي لا يتحقق وجوده إلا بالقراءة ، لذا فمن المستحيل دراسة الأثر إلا بتحليل سيرورات القراءة ؛ و من هنا فالهدف من هذه الدراسة هو معرفة الأثر الذي تحدثه النصوص في القراء ، والأثر الذي يحدثه القراء على النصوص بطريقة جدلية ؛ فيصبح النص عبارة عن معنى يدعونا لنعايشه كتجربة فريدة ، فيصبح المعنى الذي نعيشه بهذه الطريقة كالأثر ، لذا يعرف آيزر القراءة بقوله أنها اللحظة التي يبدأ فيها النص بإحداث أثر ما . [2]

تنطلق القراءة التي يتحدث عنها **آيـزر** من النص إلى القارئ وفي عملية عكسية من القارئ إلى النص لمعرفة تأثير كل منها على الآخر ، ومن هذا المنطلق " فإن **إيـزر** في وصفه لعلاقة التداخل بين القارئ النص ، يحاول أن يحتفظ بالقارئ دائما داخل النص ، لأن الميزة الأساسية للموضوع الجمالي الأدبي أنه يتم " إدراكه من الداخل " . ولأن سيرورة القراءة ، بسبب طبيعة النص الأدبي ذاته الذي لا يمكن إدراكه في كليته دفعة واحدة ، لا تضع القارئ في مواجهة النص ، بل تقحمه داخل عالم النص ، لأنها تفرض عليه الانتقال عبر وجهات النظر والمستويات الدلالية المختلفة التي تمنحها إياه الأجزاء النصية المتتالية باستمرار أثناء القراءة ، وتدفعه إلى تنسيقها في تشكيل دلالي متناغم ومتماسك . " [3]

(1) وحيد بن بوعزيز : حدود التأويل. ط1 . منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2008 ، ص 86 .

(2) المرجع نفسه ، ص 88 .

(3) عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 182 .

ويشترط **آيـزر** وجود القارئ داخل النص لطبيعة الموضوع الجمالي الذي يستلزم ذلك ، وهنا يخضع القارئ لما تمليه عليه البنية النصية في عملية بناء المعنى ، وهذا من شانه أن يلغي كل ماله علاقة بذاتية القارئ وإسقاطاتها قي عملية تشكيل المعنى من منطلق أن سيرورة القراءة تفرض على القارئ أن ينتقل عبر وجهات النظر بشكل دائم أثناء عملية القراءة ، كما أن إدراك الدلالات المختلفة يتم عبر مراحل ، " إلا أن **إيزر** لا يلغي مشاركة التجربة الذاتية لدى القارئ في بناء المعنى : بل يؤكد على العكس من ذلك أن كل عملية تحقيق فعلية للمعنى " تبقى مشروطة بالاستعدادات الفردية لدى القارئ والشفرة السوسيوثقافية التي يخضع لها ، وهذه العوامل هي التي توجه في كل مرة عملية الانتقاء التي يقوم بها القارئ والتي تمنح المعنى شكله المتجانس " ، ولكن تدخل التجربة الذاتية في عملية القراءة لا يعني الذاتية أو الاعتباطية ، لأن **إيزر** " في الوقت الذي يلح فيه على أن ذلك العامل أساسي ومحدد لهوية ومعنى النص ، فإنه مع ذلك يبقي العملية كلها (القراءة) في إطار تفاعلي ، مبتعدا في ذلك عن كل نظرة محض سيكولوجية . " [1]

ونجد أن ما أتى به **آيـزر** في إطار نظرية التلقي لا يسعى إلى كيفية إنتاج المعنى فحسب ، ولكنه يعنى أيضا بالأثر الذي يحدثه العمل الفني في القارئ ، " وهكذا فإن النص في نظر **إيزر** لا يمنح للذات مرآة تنعكس فيها صورتها . بقدر ما " يهيء شروط بناء ذات مخالفة للذات القارئة " . وهكذا فإن عملية بناء المعنى النصي أو الموضوع الجمالي تصاحبها عملية موازية أو ملازمة هي إعادة بناء المعنى النصي أو الموضوع الجمالي تصاحبها عملية موازية أو ملازمة هي إعادة بناء الذات القارئة في حد ذاتها ، وهنا يكمن سر شعورنا بأننا تغيرنا أو أصبحنا آخرين بمجرد قراءتنا لنص أدبي معين . " [2]

(1) المرجع السابق ، ص 183 .

(2) المرجع نفسه ، ص 184 .

ولكي يصف **آيزر** عملية التفاعل بين القارئ و النص ، وما يترتب عن ذلك ، وكيف يتحقق ، لجأ إلى مجموعة من الأدوات الإجرائية :

1- القارئ الضمني :

لقد عرف **آيزر** بمفهوم القارئ الضمني في كل ألمانيا بل وفي أروبا كلها ، وبفضله حدث تحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف إلى القارئ ، وهذه المقاربة بدأت تبسط سيطرتها على كل الرؤى النقدية في المجتمع الغربي .

و" أخذ " **آيزر**" مفهوم ، أو على الأقل ، مصطلح " القراءة الضمنية " ، من كتاب " البلاغة والتخييل " (**لواين سي بوث** wayne c . booth) ، لقد خصص الناقد الأمريكي مكانا مهما لما عرض أن نسميه (المؤلف الضمني أو المتضمن Implied auteur) كما يترجمه " جيرار جينيت " ، ولما يمكن أن نعرفه بأنه صورة الكاتب ، المميز من الراوي ، والتي ينبغي أن يكونها القارئ انطلاقا من النص . أما " **آيزر**" فإنه يطور ما يشكل التتمة المنطقية لمثل هذا المفهوم . " [1]

نجد أن **آيزر** يعترض على مفهوم واين بوث عن المؤلف الضمني ويقصد به بوث الأنا الثانية للمؤلف التي تنفصل عن أناه المقيدة بالواقع ، و المتحدة بالعالم التخييلي ، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الأدبي ؛ لأنها تتحول إلى أصوات متحاورة في كل عمل ،لا تتقيد باعتقادات المؤلف الحقيقي، كما أن بوث قد تحدث عن القارئ الضمني في كتابه واعتبر أن البناء السردي للرواية يتضمن توجها مباشرا إلى القارئ من خلال كلمات الرواية نفسها .

(1) فيرناند هالين وآخرون : بحوث القراءة والتلقي ، تر، محمد خير البقا. ط1. مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1998 ، ص37 .

ويتركز اعتراض **آيزر** على **بوث** في خلو النص من مؤلف ضمني ، وإنما هو نوع من التوجه الضمني الذي يتوجه به العمل الأدبي إلى المتلقي ، وهذا التوجه نجده في شيء الأعمال ونعتبره أساسي في عملية التواصل . (1)

وقد لاحظ **آيـزر** الفروقات بين مفهومه عن القارئ الضمني والمفاهيم الأخرى التي وظهرت في السنوات الأخيرة كالقارئ المخبر، الجامع ، المعاصر والمستهدف ووجد أنها تعبر عن مفاهيم جزئية بعد أن ناقش كل واحدة منها.

ويعتقد **آيزر** أن النظرية التي تولي اهتماما بالنصوص ، ولا يمكنها بأي حال الاستغناء عن القارئ الذي تعتبره نظاما مرجعيا للنص ، والقارئ الذي يقصده هو القارئ الضمني ؛ " فهو يجسد مجموع التوجيهات الداخلية لنص التخيل ، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى وتبعا لذلك ، فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص بذاته ، ولا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه ، ومن هنا فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين . " (2)

ويظهر لنا **آيـزر** مهمة القارئ الضمني والتي تتمثل في مساعدة النص على توليد المعنى ؛ لذا فإن " القارئ الضمني يعد بمثابة نموذج متعال ، يبين لنا الكيفية التي يتم بها النص إنتاج أثر ما وتوليد معنى ما ، ويبين لنا الدور الحقيقي للقارئ المفترض في النص ، ضمن سياق الثنائية المذكورة أعلاه : بنية النص/ بنية الفعل : " يحدد مفهوم القارئ الضمني سيرورة التحويلات التي تطال البنى النصية وأفعال التمثيل في كنف التجارب المرتبطة بالقارئ ،حيث تكتسب هذه البنى صلاحية وشرعية تساعد على تشريط كل نص أدبي . " (3)

(1) ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 159 .

(2) المرجع نفسه ، ص 163 .

(3) وحيد بن بوعزيز : حدود التأويل ، ص 92 .

ولا نتوقع من قارئ **آيزر** أن يكون مشابها لأصناف القراء الذين تحدث عنهم غيره من النقاد ، ذلك أنه " لا يتخذ مفهوم القارئ الضمني بعدا ووجودا واقعيين ، بل على العكس من ذلك ، يجسد معظم التوجيهات الداخلية للنص الأدبي كي يتسنى لهذا الأخير استقباله بطريقة عادية...." إن القارئ الضمني عبارة عن مفهوم يموضع القارئ في مواجهة النص في إطار تأثيري – نصي عندما تصبح عملية الفهم عبارة عن فعل . " [1]

إذا حاولنا مقارنة هذا المفهوم سنجده قابعا في النص لا خارجه ولا يصبح النص حقيقة إلا إذا تمت قراءته في إطار شروط تحينية يحملها النص في حد ذاته يدل هذا على أن النصوص تولي دورا لقرائها المحتملين وتوجههم وفق اتجاهات مختلفة ومتباينة مرات ، لكن تحافظ دائما على قدر من النظام المرجعي كي تتم عملية التواصل بتشبث القارئ ، بإحدى البنى النصية التي توجهه نحو رؤية معينة يستطيع بفضلها الولوج إلى وجهة نظر معينة في النص . " والقارئ الضمني عند **آيزر** – محدد من خلال حالة نصية ، استمرارية لنتاج المعنى ، على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا ، لا من صنيع الأديب وحده . وهذا يعني " أن القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص ، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة . " [2]

لذا فمفهوم القارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع وجود متلقي دون أن تحدده بالضرورة ؛ وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا ، وهو ما يحدث حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه . لذا فمفهوم القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة ، مما يدفع القارئ لفهم النص . [3]

(1) المرجع السابق ، ص91 .

(2) محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص وجماليات التلقي . ط1 . دار الفكر العربي ، مصر ، 1996 ، ص 36 .

(3) فولفجانج آيزر: فعل القراءة ، ص 40 .

ومن المعروف أن النصوص الأدبية تتخذ سمتها الواقعية بقراءتها ، وهذا معناه أن النصوص لابد أن تحتوي بالفعل على ظروف محددة لإضفاء سمة الحقيقة مما يسمح بتجميع معانيها في ذهن المتلقي واستجابته .

درس **آيزر** الأعمال الأدبية ووجد أن هذه الأخيرة تحوي في بنياها الأساسية على متلقي قد افترضه المؤلف بصورة لاشعورية . وهذا القارئ متضمن في النص ، في شكله وتوجهاته وأسلوبه إضافة إلى أننا نجد أن مفهوم القارئ الضمني شبيه تماما بمفهوم اللغة عند **دوسوسير** فهو تجريد يوجه العمل الأدبي بصورة مقصودة أو غير مقصودة وجهة تحقق وظيفته التواصلية . (1)

نخلص إلى أن تحليل **آيزر** للأعمال الأدبية جعله يكشف وجود هذا القارئ الذي يساعد على تحقيق الوظيفة التواصلية لهذه الأعمال .

2-السجل :

يعتبر السجل من بين المفاهيم التي أتى بها **آيزر** لضبط العلاقة الضمنية التي ينطوي عليها الخطاب في بناء تصوراته المتجهة نحو حصول التواصل ؛ " فهو مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما . أي أن النص في لحظة قراءته ، ولكي يحقق المعنى ، يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق ، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص كالنصوص الأخرى ، وكل ما هو خارج عنه كأوضاع وقيم و أعراف اجتماعية وثقافية . " (2)

(1) ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية المتلقي ، ص 148 .

(2) المرجع نفسه ، ص 153 .

يستحضر السجل أثناء عملية القراءة ، كي تتحقق العملية الإنتاجية للمعنى ، وهو بمثابة مرجع وإحالات إلى كل ما هو خارج عن النص كحضور أصوات النصوص الأخرى ، وكذا دور الأعراف والقيم الاجتماعية والثقافية (كل ما هو سابق عليه) .

ويرى **آيزر** أن الأمر يتعلق بنماذج للواقع (كل ما هو خارج عن النص) تعكس أنظمة تميز فترة تاريخية بذاتها ، أين تتميز كل فترة تاريخية بسيادة أنظمة دلالية معينة ، إضافة إلى أنه أشار إلى طول وتعقد المدة التي يتكون فيها السجل أين يتم اختيار عناصر دلالية معينة على حساب أخرى يتم إقصاؤها . [1]

يرتبط السجل بتطور الدلالة عبر التاريخ المرتبطة بالواقع سواءا أتعلق الأمر بما هو اجتماعي ، ثقافي ، تاريخي أو أعراف أو غير ذلك . لذا فالسجل لا يعد عنصرا ثابتا .

ويجد **آيزر** أن التعقيد المتواجد في السجل يسهم في التأثير على العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ ، ذلك أن تدخل المعايير الخارج نصية وتكريس العناصر الأدبية السابقة يفضيان بالسجل إلى وضع محددات معينة بمعنى أن السجل يعمل على إظهار الآفاق في النصوص ذلك أن هذه الآفاق تحدد الإطارات المقامية للحوار المتواجد بين النص والقارئ . [2]

تغدو مسألة التعقيد بذلك إطارا يساعد على مد الحوار بين النص والقارئ دون أن ننسى دور العناصر الخارج نصية ، والنصوص السابقة في رفع الحجاب عن آفاق انتظار القراء . لذا فهناك تواصل تفاعلي بين القارئ وبنيات النص وبنيات الواقع ؛ أي بين كل ما هو خارج النص ويرجع إلى النص (وجود تناصي) وكذا المعايير الاجتماعية والثقافية والتاريخية .

---

(1) المرجع السابق ، ص 153 .

(2) وحيد بن بوعزيز : حدود التأويل ، ص 94 .

3- الاستراتيجية

يتألف السجل من مادة هي خلاصة أنساق اجتماعية وتقاليد أدبية وهذه الأخيرة تضع العمل الأدبي في سياق مرجعي من الواجب إضفاء سمات الواقع عليه ويكمن دور الاستراتيجيات هنا في تنظيم عملية إضفاء سمات الواقع هذه ، وبعبارة أخرى تقوم الاستراتيجيات بتنظيم كل من مادة النص والظروف التي يتم توصيل تلك المادة في ظلها . [1]

عندما يضفي السجل سمات الواقع على العمل الأدبي تتدخل الاستراتيجية لتنظيم هذه العملية من خلال إيجاد نقاط إلتقاء بين السجل والقارئ ، تحديد الصلات بين مختلف عناصر الرصيد ، وضع الأسس لإنتاج المتماثلات (بين السجل والنص) .

ويرى **ناظم عودة خضر** أن الاستراتيجية " تتكون من الإجراءات المقبولة ، وهي مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح ، أي أن النص بحكم ما سبق أن رأينا من ضرورة استناده إلى سجل يتمثل في ما انتقى من أنساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي ، ولذلك فإن النص ، كما يرى **آيزر** – ينظم نوعا من الاستراتيجية فوظيفتها هي أنها تصل فيما بين عناصر السجل وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي . فهي – إذن تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه ، وكذلك ما يتصل بشروط التواصل . " [2]

ينظر **ناظم عودة خضر** إلى أن الاستراتيجية تقوم على قواعد تسمح بالتواصل الناجح بين المرسل والمرسل إليه لأن النص يجب أن يستند إلى سجل فيه إحالات إلى كل ما هو خارج على النص وسابق عليه .

---

(1) فولفجانج آيزر : فعل القراءة ، ص 95 .

(2) ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 154 .

4-الصورة الأمامية والخلفية :

إذا أردنا أن نأخذ فكرة عن الصورة الأمامية والخلفية فلا بد من استحضار مخططات النص والشيء الجمالي أين تمثل مخططات النص الرمز الأول والشيء الجمالي يمثل الرمز الثاني الذي يتوجب على القارئ عينه أن يستنبطه لذا فإننا نجد أن الرمز الأول غير قابل للتغيير ؛ أي يتميز بالثبات بينما نجد أن الرمز الثاني متغير يتفاوت بحسب المعايير الاجتماعية والثقافية لكل قارئ لأنه هو من يقوم باستنباطه . وبعد ذلك تقوم الاستراتيجيات بنقل الرمز الأول غير المتغير إلى القارئ الذي يقوم بدوره بفك شفرته ومن ثم استنباط الرمز الثانوي المتسم بالتغير وتنشأ البنية الأساسية لهذه الاستراتيجيات من التركيبة الانتقائية للسجل وأية معايير اجتماعية يتم انتقاؤها ودمجها في النص تقوم تلقائيا بإيجاد إطار مرجعي في شكل النسق الفكري أو النسق الاجتماعي الذين يتم انتقاؤهما منهم .

ونفس عملية الانتقاء من الضروري أن تنشأ علاقة بين الصورة الأمامية والخلفية حيث يتخذ العنصر المنتقى مكانه في الصورة الأمامية وسياقه الأصلي في الخلفية ، والحقيقة أنه دون هذه العلاقة بين العنصر المنتقى يفقد معناه . [1]

تتم عملية الانتقاء من المعايير الاجتماعية ، الثقافية والفكرية المتواجدة في السجل وتدمج في النص وهي تمثل بذلك الصورة الأمامية ، بينما يمثل السياق الأصلي للعنصر المنتقى الصورة الخلفية وكأن المعايير في سياقها الأصلي قبل الانتقاء تقبع في الخلف في حين عند انتقائها تكون في الصورة الأمامية والماثلة للعيان . إن انتقاء المعايير يساعد على تكون الخلفية وهذا ما يسمح بدوره للقارئ بإدراك مغزى العناصر المنتقاة ، والانتقاء يؤدي إلى العلاقة بين الصورتين وهو ما يسمح بالنفاذ إلى عالم النص .

(1) فولفجانج آيزر : فعل القراءة ، ص 101 .

ونجد أن الخلفية في النص الأدبي غير متبلورة ومتغيرة ويتغير مغزاها تبعا للرؤى الجديدة التي تأتي بها عناصر الصورة الأمامية و الخلفية ، لذا فالعلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية في النصوص الأدبية تعد تعليمية .

كما أن العلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية تعد بنية أساسية تقوم استراتيجيات النص من خلالها بإثارة توتر يطلق سلسلة من العمليات والتفاعلات المختلفة وهو ما يتم حله في النهاية بظهور الشيء الجمالي . (1)

تربط بين الصورة الأمامية والخلفية تعليمية يتخللها النشاط لا الخمول ، وهذه العلاقة تعد بنية أساسية أين تقوم الإستراتيجيات بإثارة توترات تسمح بالنهاية بالوصول إلى الشيء الجمالي الذي يستنبطه القارئ .

كما تسمح العلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية لعناصر معينة بالوقوف بينما الأخرى تتقهقر إلى السياق العام ، وشبيها بالتمييز بين الشكل والأرضية في جشتالت علم النفس ، فإنها توجه مدركات القارئ وتكون مسؤولة عن معنى العمل الأدبي . (2)

تظهر العناصر المنتقاة في الصورة الأمامية بغية إدماجها في النص بينما تتراجع غير المنتقاة في الصورة الخلفية أي إلى سياقها الأصلي ، وينبغي أن نشير إلى أن العلاقة بين الصورتين هو ما يعطي للعنصر المنتقى معنى .

كما أننا نجد أوجه الشبه بين مفهوم الصورة الأمامية والخلفية ومفهوم الصورة والأرضية في سيكولوجيا الجشتالت ، وهما مصطلحان يستخدمان في وصف مجالات الإدراك الحسي فالمجال المطوق هو الصورة والمجال الذي يطوقه هو الأرضية .

---

(1) المرجع السابق ، ص 102 – 103 .

(2) روبرت سي هالوب : نظرية الاستقبال ، تر، رعد عبد الجليل جواد . ط 1 . دار الحوار، اللاذقية ، سوريا ،1992 ، ص 107 .

5- بنية التيمة والأفق

استعار **آيزر** مصطلحي التيمة Thema و الأفق Horison من عند **ألفريد شوتز** . وإذا أردنا فهم هذين المصطلحين علينا أن ندرك أن العمل الأدبي ليس مجرد رؤية الأديب للعالم بل هو تجميع لرؤى متباينة إضافة إلى أن الشيء الجمالي الذي لا يقدمه النص لا يتكون إلا من خلال الربط بين هذه الرؤى المختلفة ، وينبغي أن نشير إلى وجود أربعة رؤى يظهر من خلالها نمط السجل لأول مرة هي : رؤى الراوية والشخصيات والحبكة والرؤية المتروكة للقارىء . [1]

تسمح الرؤى المتباينة بالوصول إلى معنى النص أي معرفة الشيء الجمالي ، كما أن التفاعل بين هذه الرؤى مستمر لأن كل واحدة منها تقدم نظرة عن الشيء المقصود وعن الرؤى الأخرى ، وعلينا أن ندرك بأن هذه الرؤى دائمة التحول لأن كل رؤية تمثل وجهة نظر متباينة عن الأخرى ، " فمن المستحيل بالنسبة للقارىء أن يجمع بين كل الرؤى مرة واحدة ، وبالتالي فوجهة النظر التي يندمج فيها في أية لحظة هي التي تمثل " التيمة " بالنسبة له إلا أن هذا دائما ما يقف أمام" الأفق " الخاص بسائر أجزاء الرؤية والذي كان يتخذ مكانه فيه من قبل . " إن الأفق هو ما يشمل كل ما هو مرئي من نقطة واحدة " . " [2]

يتكون الأفق من كل الأجزاء التي كانت قد قدمت تيمات المراحل السابقة من القراءة ، وقد قدم **آيزر** مثالا لذلك يقول : " فإذا كان القارىء يهتم حاليا مثلا بسلوك البطل – وهو ما يمثل بالتالي تيمة اللحظة الحالية – فإن موقفه يتحدد تبعا لأفق المواقف السابقة تجاه البطل من وجهة نظر الراوية والشخصيات الأخرى والحبكة والبطل نفسه وما إلى ذلك .

(1) فولفجانج آيزر : فعل القراءة ، ص 104 .

(2) المرجع نفسه ، ص 105 .

وهذه هي الطريقة التي تنظم بها بنية التيمة والأفق مواقف القارىء ، وفي الوقت نفسه تبنى نسق الرؤية الخاص بالنص .فهي بنية تمثل القاعدة الأساسية للربط بين استراتيجيات النص ، ولها تأثيرات عديدة . " [1]

نستنتج أن الرؤى يعتريها التحول المستمر أثناء القراءة ، وهذا لأن القارئ يأخذ وجهة النظر الأولى غير أنه لا يبني عليها المعنى حتى تتبدى له الرؤى الأخرى ومواقفها وهكذا تمثل التيمة والأفق حلقة الوصل الحيوية بين النص والقارئ .

تتضمن اصطلاحات التيمة والأفق الانتقاء من مناظير متعددة في النص ، وعندما يكون القارئ معنيا بهذه الرؤى فإن سلوكه سوف يكون مشروطا بأفق ثم إنشاؤه من قراءات سابقة ورؤى أخرى وهكذا يخلق التوتر بين القيمة والأفق آلية تنظم الإدراك رغم أن المعنى النهائي للنص يتجاوز بالضرورة أي منظور فردي . [2]

أصبحت التطبيقات المختلفة للتيمة والأفق تمثل استراتيجيات نصية تفرض على إدراك القارئ مواد السجل وتساعد على إنتاج هدف جمالي مناسب . " لهذا يتسنى لبنية الموضوعة والأفق تنظيم الفضاء التفاعلي المرتبط بوجهات النظر النصية ، وتشريط الإنتاج (الجمالي) بواسطة القارئ لكل المجموع المرجعي ... ترمي جدلية الموضوعة والأفق إلى التحكم في التوليف الرئيس الخاص بوجهات النظر التمثيلية ، فهي تسمح بالفهم التواصلي المستهدف بالنصوص الأدبية . " [3]

(1) المرجع السابق ، ص 105 .

(2) روبرت سي هالوب : نظرية الاستقبال ، ص 108 .

(3) وحيد بن بوعزيز : حدود التأويل ، ص97 .

6- وجهة النظر الشاردة :

لا يستوعب النص أثناء قراءته مرة واحدة بل يتم ذلك عبر مراحل ، ففي كل قراءة نكتشف شيئا جديدا ، وينبغي أن نشير إلى أن علاقة النص والقارئ تختلف عن علاقة الشيء ومن ينظر إليه ؛ فبدلا من علاقة الفاعل والمفعول هناك وجهة نظر متحركة داخل النص تبحث عما تريد أن تدركه . وتقع وجهة نظر القارئ الشاردة في أسر الشيء الذي يفترض أن تدركه كما أن الإدراك بالترابط لا يحدث إلا في مراحل تشتمل كل مرحلة على جانب من الشيء المراد تكوينه إضافة إلا أن الشيء الجمالي لا يتطابق مع أي من مظاهره أثناء القراءة لأن كل مظهر يكتنفه النقص لذا يجب ربطه ودمجه بغيره من المظاهر وعملية الدمج يجب أن تستمر في كل مرحلة تقطعها وجهة النظر الشاردة . [1]

تتجول وجهة النظر الشاردة داخل النص بحثا عن الشيء الذي تريد إدراكه ، وهي داخل النص لا تستطيع أن تدرك كل شيء مرة واحدة وإنما يأتي ذلك باجتماع كل عناصر النص ، " ولما كانت جمل النص تقع دائما داخل الرؤية التي تمثلها فإن وجهة النظر الشاردة أيضا تقع في رؤية ما في كل لحظة قراءة ، لكنها لا تنحصر في تلك الرؤية – وهنا تكمن الطبيعة الخاصة لوجهة النظر الشاردة – بل على العكس ، فهي دائمة التحول بين الرؤى النصية ، ويمثل كل تحول من تحولاتها لحظة قراءة مستقلة ؛ فهي تبرز الرؤى وتترابط بينها . " [2]

قلنا فيما سبق بأن سمة وجهة النظر والتجول داخل النص ، ومع العلم أن وجهة النظر تقع في رؤية ما في كل لحظة قراءة فإن وجهة النظر هذه دائمة التحول بين الرؤى النصية كما أن كل تحول تقوم به يعتبر لحظة قراءة يخرج بها القارئ بمعنى نعين للنص ، أما إذا

(1) فولفجانج آيزر : فعل القراءة ، ص 117 .

(2) المرجع نفسه ، ص 121 .

أردنا أن نشرح مسألة الترابط فإن الرؤى ترتبط ببعضها ولا يمكن أن نعزل بينها ، فكل رؤية في لحظة قراءة معينة تستدعي الرؤية واللحظة السابقة وهكذا يظل الماضي خلفية للحاضر يؤثر عليه .

يعتري وجهات النظر التحول لذا ينبغي تسليط الضوء على الرؤى النصية التي تتحول هي الأخرى إلى خلفيات بينها تأثير متبادل تضفي على كل صورة أمامية جديدة شكلا محدودا ، ومع تغير وجهة النظر للمرة الثانية تتراجع هذه الصورة الأمامية إلى الخلفية التي تكون قد قامت بتعديلها والتي تبدأ بعد ذلك في ممارسة تأثيرها على صورة أمامية جديدة أخرى ، فكل لحظة قراءة مفصلة تؤدي إلى تحول وجهات النظر . [1]

إذا كنا لا نستطيع الإمساك بوجهات النظر لطابعها المتحول ؛ فيجد **آيـزر** أنه من الواجب التركيز على الرؤى النصية التي يعتريها التحول إلى خلفيات يحكمها التأثير المتبادل ، كما أن الرؤية النصية تضفي على الصورة الأمامية شكلا جديدا وعند تغير وجهة النظر فإن الصورة الأمامية تتراجع إلى الخلفية وتبدأ في ممارسة تأثير على صورة أمامية جديدة . ومن هنا نستنتج أن تغير وجهة النظر يغير في الصورة الأمامية .

وأخيرا نخلص إلى " أن وجهة النظر الشاردة تسمح للقارئ بالسياحة في النص فيكشف تعددية وجهات النظر المتداخلة التي تبرز كلما حدث تحول من وجهة نظر لأخرى ؛ وهذا ما يؤدي إلى وجود شبكة من العلاقات الممكنة يميزها أنها لا تتحد مع بيانات منفصلة من وجهات نظر مختلفة ، بل تقيم علاقة من الملاحظة المتبادلة بين وجهات النظر المثيرة والمثارة . وقد تشمل هذه الشبكة من العلاقات النص كله . " [2]

(1) المرجع السابق ، ص 122 .

(2) المرجع نفسه ، ص 125 .

تكمن أهمية وجهة النظر للقارئ بالدخول إلى النص واكتشاف تعددية وجهات النظر كما يكشف القارئ وجود وجهات نظر مثيرة مثارة تحكمها شبكة من العلاقات .

7- مواقع اللاتحديد:

لقد وضع **إنغاردن** مفهوم اللاتحديد ، فهو يرى أن ما يميز الأعمال الأدبية عن الموضوعات الحقيقية (الملموسة) والموضوعات المثالية هو كونها موضوعات قصدية خالصة وبالتالي فهي تحتاج إلى التحديد النهائي و الكامل لأنها تفتقر إليه ، لذا نجد الأعمال الأدبية والفنية عموما تظهر في شكل خطاطي أين تكثر فيها مواقع اللاتحديد التي لم يتم تحديدها بصفة نهائية وكاملة . (1)

وصف بذلك **إنغاردن** النصوص الأدبية والفنية بصفة عدم الاكتمال ، أي أنها أعمال تتسم باللاتحديد . لذا فالعمل الأدبي يلجأ إلى تحقيق موضوعه أو معناه الذي قصده دون أن يحدده بصفة كاملة ونهائية .

وقد أخذ **آيزر** هذا المفهوم من عند **إنغاردن** ، وعدل فيه أين أصبح يشير إلى معينين متعارضين ، فإذا كان **إنغاردن** يرى بأن القارئ يقوم بملء هذه المواقع وتحديدها بصورة تلقائية أين يتوهم تحديدا للعمل ، فإن **آيزر** يعتقد أن عملية الملء هذه تحتاج لسلسلة من الإجراءات المعقدة التي تدفع القارئ إلى استحضار سجل النص وكذا خبرته في فهم النصوص . (2)

يعترض هنا **آيزر** على جعل عملية ملء أماكن اللاتحديد عند إنغاردن عملية بسيطة وسهلة ، لأن السير على ما ذهب إليه من استدعاء أماكن اللاتحديد لعملية التحقيق بهذه الطريقة يفقد القارئ النشاط والحيوية وقدرته على التخيل ، وهنا يكون التفاعل بين النص

(1) عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 222 .

(2) ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 154- 155 .

والقارئ شبه منعدم ، " ولا شك أن الاستحقاق الكبير الذي يجب رده إلى **إنغاردن** ، يكمن في مقاطعته للتعريف الكلاسيكي للعمل الأدبي باعتباره مكتملا ومحددا بكيفية نهائية ، ونظرته إلى هذا الأخير باعتباره مجرد " بنية خطاطية " تنطوي على مجموعة كبيرة من " أماكن اللاتحديد " ، وتمييزه له عن مجموع " أفعال التحقيق " التي يقوم بها القارئ ؛ والضرورية لتحديد فضاءاته الفارغة وتجسيد موضوعه القصدي . لقد استطاع **إنغاردن** بحق ، بتأسيسه لمفهومي " التحقيق " و" أماكن اللاتحديد " ، أن يكشف عن بنية التلقي التي ينطوي عليها بالضرورة كل عمل أدبي . " [1]

كما أن **آيزر** أشار إلى نوع أخر من الفراغات غير أماكن اللاتحديد التي تحدث عنها **إنغاردن** ، ويجد **آيزر** أن هذه الفراغات " تتموقع بالضبط بين " الخطاطات أو المنظورات النصية ، وتحث القارئ على ضرورة التركيب والتوليف بينهما من أجل بناء الموضوع الجمالي ، إن هذه الفراغات التي يسميها **إيزر** " البياضات النصية " Les blancs textuels تتمثل بالضبط في مجموع " التفككات " التي تفصل بين أجزاء المنظورات النصية ، ووجودها داخل النص يشير إلى سكوت النص عن ارتباطات أو علاقات دلالية معينة يمكن أن تقوم بين مختلف أجزائه و خطاطاته ويجب على القارئ أن يتمثلها . " [2]

يستلزم دخول القارئ إلى النص أن يملأ الفراغات الموجودة داخله وبالتالي الربط بين الأجزاء النصية غير المترابطة ، ولا شك أن هذه العملية حافلة بالدلالات والعلاقات الممكنة ، كما أن هذه العملية تثير القارئ وتحفزه على بذل المزيد من الجهد ، كما أن هذه الفراغات " تلعب دورا أساسيا في بناء التشكيلات الدلالية لدى القارئ . ومن خلال سيرورة القراءة فإن البياضات اللاحقة يمكنها أن تقلب التشكيلات الأولى وتحث القارئ على إعادة

(1) عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 224 .

(2) المرجع نفسه ، ص 225 .

بناء تشكيلات أخرى تكون قادرة على إدماج الأجزاء النصية الجديدة ، وبالفعل نفسه يدفع القارئ إلى مراجعة الكيفية التي ملأ بها البياضات السابقة . " [1]

ونستنتج أن هذه البياضات هي التي تسمح للقارئ بتعديل آرائه وأحكامه حول النص من خلال انتقاد النتائج التي توصل إليها واستبدالها بأخرى تكون هادفة ومعبرة ، ومن هنا يستطيع هذا القارئ أن يكون أكثر خبرة وتجربة ؛ لأن الفراغات تعلمه كل مرة عن طريق الكشف والخفاء .

إذا كانت عملية سد الثغرات تواصلا ، فإن التواصل تتحكم به عمليتان تتمثل الأولى في فراغات النص المركبة التي تحرك خيال القارئ وتثيره وتدفعه لملئها ، و الثانية تتمثل في نماذج النفي وتتعلق هذه الأخيرة باستحضار عناصر مألوفة ومعروفة في النص بصدد إلغائها واستحضار أخرى غائبة ، إلا أن الشيء الذي يلغى يبقى حاضرا . [2]

نكتشف أن القارئ وهو يقوم بعملية القراءة يقوم باستحضار ما هو وارد أمامه وظاهر في النص بغية استبعاده لاسترجاعه فيما بعد ، غير أن المعنى يبقى ناقصا وغير تام باسترجاع ما هو مسكوت عنه وغير وارد في النص ، لذا فعملية الاستبعاد والاسترجاع تعتبر ضرورية للوصول إلى الهدف وهو المعنى الذي يسعى إليه القارئ .

ب- هانس روبير ياوس Jauss Hans Robert

لقد اهتم التفكير النقدي الألماني المعاصر وخاصة فيما يعرف بمدرسة كونستانس بجمالية التلقي مستفيدا من تيارات معرفية مختلفة كالفلسفة والسيميولوجيا والذكاء الإصطناعي والهرمينوطيقا الحديثة والتداولية وما إلى ذلك . و " يعد الناقد الألماني **هانز روبيرت ياوص** من الكتاب الذي فتحوا آفاقا جديدة في النقد الأدبي المعاصر ، خاصة بعد

(1) المرجع السابق ، ص 225- 226 .

(2) ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 158 .

الانغلاق المنهجي الذي وصلت إليه المدارس النقدية السائدة منذ منتصف القرن العشرين ؛ نقصد بذلك المنهج البنيوي والماركسي . " [1]

إن ما جاء به **ياوس** يعد شيئا جديدا وذا قيمة في النقد الأدبي المعاصر ، فبعد أن سيطر المنهج البنيوي على الساحة النقدية أين دعا إلى دراسة النص في حد ذاته ، والانطلاق منه للعودة إليه ، وكذا المنهج الماركسي الذي اعتبر النص مرآة عاكسة للمجتمع . فقد " كان الناقد الألماني " **هانز روبيرت ياوس** " يصوغ مجموعة من المقترحات في نهاية الستينات عدت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره ، والوقوف على إشكالياته التي خلفتها النظريات التي تعاقبت على فهمه وتحليله . وقد صيغت هذه المقترحات في محاضرة عام 1967 في جامعة " كونستانس " تحت عنوان " لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب " وقد تضمنت مقالة شهيرة هذه المقترحات عام 1970 بعنوان تاريخ الأدب بوصفه تحديا لنظرية الأدب " Literary History as a Challenge " [2]

لقد قدم **ياوس** سلسلة مقترحات ذات صلة بفهم الأدب وتفسيره ، كما أن دراسته حاولت التركيز على الإشكاليات التي وقفت عندها النظريات السابقة .

وقد اكتشف **ياوس** في الأبحاث الألمانية والعالمية في الستينات تنامي عدم الاهتمام بالطبيعة التاريخية للأدب ؛ أين تحول اهتمام الباحثين والنقاد نحو التحليلات النفسية والاجتماعية وعلم دلالات الألفاظ والجشتالت النفسي أو المناهج الجمالية الموجهة . ويعتبر هدفه المعلن هو المساعدة في جعل التاريخ في مركز الدراسات الأدبية ، ومقصده من كل هذا هو المفاجأة وإعلان الثورة والتصريح بنهاية النظام القديم للأبحاث وإحياء دراسة الأدب . [3]

(1) وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل ، ص 71 .

(2) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص133 .

(3) روبرت سي هالوب : نظرية الاستقبال ، ص 71 .

توصل **ياوس** وهو يحاول فهم الأدب وتفسيره إلى أن كل الدراسات أهملت دراسة تاريخ الأدب في حين نجد بالمقابل اهتماما واضحا بالنواحي الاجتماعية والنفسية ، وكان هدفه هو الاهتمام بالتاريخ في دراسة الأدب ، لذا يعتبر ما قام به بمثابة دعوة إلى جديد في الدراسات الأدبية وإعلان لنهاية قديم ظل مسيطرا لحقبة طويلة على الدراسات الأدبية .

لذا يعتبر **ياوس** من أحد رواد جامعة كونستانس في الستينات ، وكذلك من الباحثين الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا . كما أنه باحث لغوي رومانسي ، متخصص في الأدب الفرنسي ، دائم السعي إلى تجديد معارفه الأكاديمية . وقد صرح بأن يسعى إلى الربط بين دراسة الأدب والتاريخ منطلقا من النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية . (1)

وقد "حاول " **ياوس** " أن يخلص الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النقد ، ومذهب الشكلية الروسية ؛ فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ ، فهو – في نظر ياوس – قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس ، وبالتالي فهو معزول تماما عن جمالية النص . وأما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية ، وغاية همه أن يقف عند البناء الشكلي . وقد انتهى " **ياوس** " من محاولاته في التغلب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النص . وقد أطلق على هذه الرؤية " جمالية الاستقبال " . " (2)

(1) محمود عباس عبد الواحد : قراءة وجماليات التلقي ، ص 27 .

(2) المرجع نفسه ، ص27 .

وجد **ياوس** – وهو يدرس الأدب – أن الأدب الألماني تسيطر عليه ثنائيتان هما المذهب الماركسي والشكلي وفي كليهما يبتعد القارئ عن التاريخ بشكل أو بآخر ، إلا أنه توصل في الأخير إلى وضع القارئ مكانه وإعطاءه حقه في الدراسة الأدبية .

وبذلك تكون جمالية التلقي عنده محاولة لتجديد التاريخ الأدبي والذي يرى بأنه قد وصل إلى طريق مسدود ، فقد كتب بأن تاريخانية الأدب ليست متضمنة في علاقة التحام تتحقق بعديا بين أحداث أدبية ، ولكنها تقوم على التجربة التي يكتسبها القراء من الأعمال أولا . [1]

فأعطى **ياوس** بذلك اهتماما بالغا لتأثير العمل والمعنى في جمهور القراء ، وتاريخانية الأدب تتحقق فحسب بالتجربة التي يكتسبها القراء وهم أمام العمل الأدبي .

لقد تحدى **ياوس** نظرية الأدب منذ أن بدأ دراسته عن تاريخ الأدب ، وهو يرى بأن تتابع الأعمال لا ينبغي أن يكون منصبا على الذات المنتجة فحسب ، ولكن على الذات المستهلكة وعلى التفاعل بين الكاتب والجمهور. وهذا ما يجعل الأدب والفن ينتظمان في تاريخ منظم الشيء الذي يجعل تاريخ الأدب يقوم على قواعد جديدة ، وعليه يمكن تجديد الروابط التي قطعتها التاريخانية بين الماضي والحاضر وإعادة إقامتها فاستقبال القراء الأوائل يفترض مسبقا وجود حكم قيمة جمالي ويستطيع هذا التصور الساذج والأولي للعمل أن يتطور من بعد وأن ينتمي من جيل إلى جيل إلى أن يكون من خلال التاريخ " سلسلة التلقي " التي ستقرر أهمية العمل التاريخية ، وستظهر منزلته في التراتب الجمالي .

ويجب على المؤرخ أن يصنع تاريخ التلقيات المتعاقبة ليقيم بهذا استمرارية لا انقطاع فيها بين الفن الغابر وفن اليوم ، بين القيم التي كرستها التقاليد وبين تجربتنا الحالية للأدب . [2]

(1) فيرناند هالين وآخرون : بحوث القراءة والتلقي ، ص 34 – 35 .

(2) جان ايف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص 150 – 151 .

يرى **ياوس** أن تاريخية الأعمال وسيرها في شكل تتابعي ينبغي التركيز فيه على القارئ ، وهذا الشيء هو ما يسمح بخلق قواعد جديدة لتاريخ الأدب ، كما أن **ياوس** دعا إلى تجديد الروابط بين الماضي والحاضر وإلغاء تلك القطيعة التي فرضتها التاريخانية .

وإذا اعتقدنا بأن تتابع الأعمال يتركز على الذات المستهلكة ، فهذا يفترض وجود حكم قيمة جمالي يتطور من جيل إلى جيل ، وسلسة التلقي هذه هي وحدها التي تظهر أهمية العمل التاريخية إيمانا منا باستمرارية هذه القيم عبر الزمن ، فلا انقطاع بين ماهو ماضي وحاضر . " من جهة أخرى ، نستطيع أن نستشف بديهية كبرى من بديهيات كانستانس ؛ تكمن في أن إحدى الأفكار الرئيسية المبثوثة في ثنايا نظرية **ياوص** ، ترمي إلى أن صورة المتلقي خصوصا والتلقي عموما لا تغادر العمل الأدبي في حد ذاته ، فهي منغرسة فيه كعلاقة تحيله على نصوص سابقة عليه ، يمكن اعتبارها بمثابة معايير تقاس بها درجة إخلاصه وتمرده ، وكأننا هنا أمام نظرية في الانزياح ، ذات أصول شكلانية ، ولكن مصاغة ومسبوكة في قالب جديد لا يخرج من مقولة التلقي . " [1]

يجد صاحب كتاب حدود التأويل أن أهم فكرة طرحها ياوس هو تجذر مسألة التلقي والمتلقي في العمل الأدبي ، فكل نص يحيل على نص سابق عليه وهذه النصوص يمكن اعتبارها قوانين وقواعد نكشف بها التزام هذا النص أو انزياحه عما سبقه .

وقد اهتم **ياوس** في حديثه عن جماليات الاستقبال بالعلاقة بين الأدب والتاريخ ، إضافة إلى أنه دعا إلى ضرورة التوحد بين تاريخ النص وجماليته ، في حين اهتم أقرانه بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في مفهوم الاستقبال . وفي معرض الحديث عن هذا التوجه يفهم من كلام **ياوس** أن التعامل مع النص يتم بمعيارين لا يستغني أحدهما عن الآخر ؛ هما معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي ، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في

(1) وحيد بن بوعزيز : حدود التأويل ، ص 72 .

لحظات التلقي ، **فياوس** قد بين أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مع النص بواسطة القراء في عصور سابقة هي بمثابة دليل يساند ويغني سلسلة الاستقبال من جيل إلى جيل . [1]

يتعرض القارئ في سلسلة تلقيه إلى نصوص كثيرة تنتمي إلى عصور مختلفة ، وهو في قراءته لا يستغني عن مواقفه وخبراته الجمالية الماضية ، ومن هنا فقد دعا ياوس إلى الربط بين الأدب والتاريخ في دراسة النص .

وحدد **ياوس** في مقال ظهر له سنة 1969 بعنوان " التغير في نماذج الدراسات الأدبية " ، وقد اعتبر مقاله ثورة على كل نموذج حديث في استقبال النص ، بحجة أن أصحاب هذه المناهج أهملوا الخبرات الجمالية التاريخية غير أن المنهج الحديث يمثل إبداعا متفردا في تاريخ الدراسات الأدبية إضافة إلى أنه خلاصة الفكر الأدبي في تدرجه نحو الأفضل واعتبر ياوس هذه النظرة مغالطة ، فالنماذج التي سبق لها أن قادت البحث الأدبي في مجال الاستقبال أهملت عندما ثبت عدم قدرتها على القيام بوظائفها في شرح الأعمال القديمة وتقديمها للحاضر . [2]

كشف **ياوس** عن مناهج أهملت الخبرات الجمالية التاريخية ، لما ركزت على نماذج حديثة في استقبال النص .

وقد طرح **ياوس** جملة من المفاهيم الإجرائية كبديل للمفاهيم البنيوية إضافة إلى أنه أشار إلى التعارض القائم بين المقاربتين (البنيوية والتلقي) ، لما وجد أن جمالية التلقي تلتقي مع الاتجاهات التي ظهرت بعد البنيوية بوصفها رد فعل على مركزية العقل (اللوغوس) التي سارت عليها البنيوية وركزت عليها أين حصرت مجال الاهتمام في النص منطلقة منه

(1) محمود عباس عبد الواحد : قراءة النص وجمالية التلقي ، ص 28 .

(2) المرجع نفسه ، ص 29 .

وعائدة إليه ، وبالمقابل استبعدت تلك الذات التي يمكن أن نسمها بصفة الفعالة والمنتجة للأدب والمتلقية له كونها تسهم من خلال فعل الإدراك في بناء المعنى . [1]

نستنتج أن مفاهيم **ياوس** الإجرائية قريبة من اتجاهات ما بعد البنيوية وثورة على كل ما هو بنيوي كون هذه الأخيرة تتبنى مبدأ المحايثة وتهمل بالمقابل ما هو منتج للمعنى وموجد له ، إنه الذات القارئة . " وبهذا فقد اعتقدت البنيوية أن المعنى متمركز في البنية اللسانية للعمل الأدبي ، لأن الكلام يتضمن النظام المجرد للغة الذي يشير إلى الأبنية العقلية اللاواعية للإنسان ، فالمعنى عند البنيويين هو الكشف عن طابع هذا النظام . بينما يفترض أصحاب جمالية التلقي أن المعنى يتكون من خلال فهم المتلقي لأنماط البنية اللسانية وتجربته في ذلك الفهم . " [2]

تختلف رؤية كل من البنيوية وجمالية التلقي إلى المعنى وطريقة تكونه ، فالبنيوية وجدت بأنه متعلق بالبنية اللسانية للعمل الأدبي ، أي أنه موجود داخل النص مرتبط بنظامه الخاص ، بينما يرى في ظل التلقي بأنه متواجد عند المتلقي الذي يتوجب منه أن يفهم أنماط البنية اللسانية . " وقد تضمنت افتراضاته الأساسية فهما للأدب ، من خلال تجربة المتلقي وهذا يعني انبثاق مركز جديد للتحليل ، فبينما كانت البنيوية تنشئ علما للنص ، وتجعله نقطة البداية والنهاية في التحليل ، جاءت جمالية التلقي لتنشئ علما للتلقي وبناء المعنى الأدبي . " [3]

لذا تبحث البنيوية عن علم للنص لأنها تبحث في بنيته ، وتحاول في صياغة قوانين وقواعد تضبطه ، بينما تسعى جمالية التلقي إلى بناء علم للتلقي بمفاهيمه ومصطلحاته وإجراءاته .

---

(1) ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 134 .

(2) المرجع نفسه ، ص 134 .

(3) المرجع نفسه ، ص 135 .

ويرى **ياوس** من خلال إطلاعه على معظم المنهجيات أنه تم التخلص فيها من التفكير التأويلي مركزين على مرحلة واحدة من مراحل التأويل هي مرحلة التفسير Interpretation ، ونجد هذا في نصوص الشكلانيين الروس ، أسلوبية **ليوسبيتزر** ، الشعرية اللسانية أو السيميائية ، والنظريات الأشد حداثة في الكتابة واللعبة النصية والتناص . حيث يتم في هذه المرحلة تفسير الأبنية العقلية التي أسست نظام الشكل على الكيفية التي يكون فيها شكل النص تجسيدا لقدرة كامنة هي قدرة النوع Genre حسب قوانين الخطاب Discourse أو على الكيفية التي يكون فيها الكلام تجسيدا لقدرة أخرى هي نظام اللغة . [1]

ولذلك فإن التفسير في الممارسة البنيوية يتضمن القيام بنشاطين في آن واحد هما : وضع قواعد تفسير كيفية انبناء النص ، والاكتفاء بالرؤية التزامنية للنص الأدبي على اعتقاد أن النظام لا يظهره تعاقب التاريخ ، وإنما يظهر في لحظة تاريخية باعتقاد البنيويين .

لذا وجد **ياوس** أن إعادة النظر في هذه الحتميات أمر إلزامي حين قرر العودة إلى إحدى افتراضات غادامير التي توحد المراحل الثلاث للعملية التأويلية في فهم الأدب (الفهم ، التفسير والتطبيق) .

انطلاقا من رؤية **غادامير** وجد **ياوس** أن جمالية التلقي نجحت في معرفة أن الفهم يتضمن دائما بداية التفسير ، وأن التفسير هو الشكل الظاهر للفهم ، ويريد **ياوس** أن يقول ليس هناك معنى خالص يكون النص وحده ، وإنما المعنى يتضمن الإدراك بصورة حتمية وتتدرج مقولة التفاعل التي تبنتها جمالية التلقي في إطار هذه الحتمية . [2]

ويختلف ما دعا إليه **ياوس** مع ما تقول به البنيوية بمقولاتها ، " فإذا كانت البنيوية تشدد في عملية تاريخ الأدب – على تزامنية الخطاب ، فإن ياوس كان يرى أن تاريخ الأدب لابد

(1) المرجع السابق ، ص 136 .

(2) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 136 .

أن يدرس تعاقبيا – في سياق تلقي الأعمال ، وتزامنيا في نظام علاقات الأدب المعاصر وفي نتاج هذه الأنظمة . " [1]

دمج **ياوس** التحليل التعاقبي والتزامني في عملية تحليلية واحدة ؛ أي أن أفق الانتظار قائم أساسا على تعديلات تجري على شكل ومضمون العمل نفسه ، وهنا نجد تشديدات على المرجعيات التاريخية وفي هذا استفادة من الدراسة التزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللساني .

أفق الانتظار عند ياوس

يحتل مفهوم أفق الانتظار مكانا مهما في دراسات وبحوث **ياوس** ، فقد وجد أن أولى مهمات جمالية التلقي قائمة على إعادة بناء أفق التوقع للجمهور الأول ، و " أخذ مفهوم " الأفق " Reference من **غادامير** ، وركب مفهومه " أفق الانتظار " عن مفهوم الأفق عنده ، ومن مفهوم " خيبة الانتظار " عند **كارل بوبر** Karl . R . Popper وقد وجد **ياوس** أن هذين المفهومين المطبقين في فلسفة التاريخ وفلسفة العلوم ، تحققان رغبته في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتأريخ له . " [2]

أخذ **ياوس** هذا المفهوم من أساتذة في الفكر لهم حضور قوي ، وهذا يدل على عناية بالغة واهتمام من ياوس " ويعني مفهوم الأفق عند غادامير أنه " لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترتب عليها ، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة ، وبين الآثار التي ترتبت عليها ، لأن تاريخ التفسيرات والتأشيرات الخاصة لحدث أو عمل ماهي التي تمكننا – بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا – من

(1) المرجع السابق ، ص 144 .

(2) المرجع نفسه ، ص 138 .

فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها . " [1]

فيدعو بذلك **غادامير** إلى فهم تاريخي لأن ذلك شرط في أي ممارسة تأويلية ، وهذا يعني أن السياق التاريخي الذي خلق فيه الأثر يتحد مع أفكار المفسر الشخصي حيث يكون رأي الأخير حاسما في إعادة إحياء معنى النص .

ويسمي **غادامير** ذلك بأنه انصهار آفاق ؛ أي أفق النص وأفق المؤول (المتلقي) ونجد أن **ياوس** استفاد أيضا من مفهوم **كارل بوبر** فنحن عندما نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلي لذلك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة (مفهوم بوبر لخيبة الانتظار) . " وقد كان مفهوم " أفق الانتظار " بمثابة حجر الزاوية في نظرية **ياوس** التي استهدفت تجديد تاريخ الأدب الذي لم يكن يستند إلى الوقائع الأدبية نفسها بقدر ما كان يستند إلى ما تكون حولها من آراء وأحكام لدى الأجيال المتعاقبة ؛ وهي أحكام قد لا تكون ناتجة عن التلقي المتعاود للعمل الأدبي ولا عن بنيته الحقيقية ، وإنما عما ورثه الخلف عن السلف مما قيل وتشعبت بين الأفكار تجاهها ، أو تجاه نوعها وثقافتها ، ولذلك فتاريخ الأدب هو في الغالب تاريخ لتلك التلقيات أو آفاق الانتظار المتكونة ، وليس تاريخا للنصوص الأدبية في حد ذاتها ومن ثم تكون المهمة الأولى لجمالية التلقي عنده هي إعادة تكوين أفق انتظار النصوص وهذا يستدعي عنده تحديد عوامل ثلاثة : " [2]

أ/ الخبرة السابقة التي يملكها الجمهور القارئ عن النوع الأدبي الذي ينتمي إليه .

ب/ التشكيلات الموضوعية التي يفترض النص معرفته بها ، أو ما يسمى بكفاءة التناص .

---

(1) المرجع السابق ، ص 138 .

(2) محمد خرماش : فعل القراءة و إشكالية القراءة ،manahijnaQdia.3oloum.org/t20-topic ، 09 نوفمبر 2011

ج/ مدى المعرفة أو التمييز بين اللغة الشعرية أو الجمالية واللغة العلمية العادية بين العالم التخييلي والعالم اليومي .

يرتبط مفهوم أفق الانتظار بتاريخ الأدب ، هذا الأخير الذي لا يبحث عن تاريخ النصوص في حد ذاتها ، وإنما يحث في تاريخ التلقيات عبر الزمن وتغيرها وكذا آفاق الانتظار المتشكلة و المتغيرة هي الأخرى . وتكوين أفق الانتظار يفترض ثلاثة عوامل متعلقة ببعضها و " إن هذه العوامل هي التي تسمح بقياس " المسافة الجمالية " في الأعمال الكبيرة بين عالم النص وعالم القراءة ، أو بين " أفق الانتظار " الموجود سلفا وبين العمل الجديد الذي قد يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق . ذلك أن تدمير المعيار القائم هو عنصر في الفن التجديدي لأن البعد الجمالي الأصيل يخرق أفق الانتظار وهو ما يسميه بالجمالية السلبية أو الجمالية الانتفائية Esthétique négative لكن من حق القارئ الذي يخيب أفق انتظاره أن يرفض دمج التجربة الأدبية الجديدة ضمن أفق تجربته الخاصة ؛ وهذا التحاور أو الصراع هو الذي يفرز المسافة الجمالية وهو الذي يفتح المجال لظهور أفق مغاير أو معايير معدلة . ومن ثم فالقراءة الفاعلة عند **ياوس** هي نوع من التوافق المستمر بين عملية تحطيم أفق كائن وبناء أفق ممكن . " [1]

وهكذا نستشف مفهوما آخر لدى ياوس هو المسافة الجمالية التي تتعلق بأفق انتظار سابق وضعه القارئ في ذهنه و تمنى لو أنه يتحقق في العمل الأدبي وعمل جديد قد يخيب هذا الأفق ؛ و الصراع أو التحاور بين الأفقين هو ما يسمح ببروز المسافة الجمالية . فالمسافة الجمالية تحصل في حالة الأعمال المهمة بين أفق التوقع الموجود من قبل والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق .

(1) المرجع السابق .

ومن خلال الإطلاع على هذه العوامل و التي هي بمثابة مبادئ أساسية يتضح أننا أمام حقيقتين : [1]

1/ تطور النوع الأدبي : يتم هذا التطور من خلال فهم مسبق لمقومات هذا النوع ، أسلوبه ، لغته ، وكذا القراءات المتعددة تؤدي إلى تراكم الفهم ، والتفسيرات التي تجعل النوع مستعدا للتطور .

2/ مقياس تطور النوع الأدبي : ويقصد بمقياس تطور النوع الأدبي المتلقي، فمن خلال قراءاته السابقة للأعمال واكتسابه لخبرة وتجربة يحمل معايير هي المسؤولة عن تشخيص هذا التطور.

ولا يفوتنا أن نذكر أن تعرض هذه المعايير إلى تجاوزات في الشكل ، الثيمات واللغة يؤدي إلى خيبة ظن المتلقي في مطابقة معاييره مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد .

يتعلق مفهوم أفق الانتظار عند **ياوس** بدراسة تطور النوع الأدبي ، وهو يقيم صلة بين هذا التطور وتاريخ الأدب حيث يعتقد أن مجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال وتراكمات الفهم التي ينجزها المتلقي عبر التاريخ إنما تؤدي إلى تطور النوع الأدبي . و" يخلق النص الجديد في القارئ مجموعة من الانتظارات وقواعد من اللعب ، يمكن أن تعدل هذا الأفق المرهون بطابعه التاريخاني ، كما يمكن للقارئ أن يضيف آفاقا جديدة للنص ، وأبعادا تخرجه من كونه مجرد هيكل عظمي ونسيج قار المعالم . يسم **ياوس** هذا التفاعل الحاصل بين أفق النص وأفق القارئ بالطابع الجدلي ، وهو هنا لا يخرج من مفهوم

(1) ناظم عودة خضر : الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص ، 139 – 140 .

انصهار الآفاق الذي وضع أسسه غادامير ويساعدنا هذا الطابع على فهم التراث فهما جديدا . " [1]

نفهم مما سبق أن التراث ليس تلك المنظومة الغابرة المتباعدة في الزمن ، بل يصبح التراث إذا أدخلنا عليه مصفاة التأويل حاملا لطابع المعاصرة والتحديث . و" تقبع التضمينات الجمالية في حقيقة أن الاستقبال الأول للعمل من قبل القارئ يتضمن اختبار لقيمته الجمالية بالمقارنة مع أعمال تمت قراءتها . إن التضمين التاريخي الواضح لهذا يشير إلى أن فهم القارئ الأول سوف يساند و يغني ضمن سلسلة الاستقبالات من جيل لجيل ، وبهذه الطريقة فإن الدلالة التاريخية للعمل سيتم تقريرها وسيتم اعتبار قيمتها الجمالية بمثابة دليل . " [2]

ولا يمكننا أن نفصل التطور الذي يصيب الأدب عن تاريخ تلقي الأعمال الأدبية ، لذا " فإن **ياوس** يدرج التطور الأدبي ضمن تاريخ تلقي الأعمال . فـ" تاريخية " الأدب لا تقوم على تواجد الحقائق الأدبية ، و لكن على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبي (...) فهذا له أهمية التاريخية في تاريخ الأدب ، و لذلك ينبغي على مؤرخ الأدب – كما يرى **ياوس** – أن يكون قادرا على القيام بالتجديد الواعي لمكانة العمل الجمالية ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه . " [3]

يتضح مما تقدم أن **ياوس** كان يسعى إلى جعل المعرفة التاريخية المرافقة للأعمال الأدبية عبر تلقيها المختلف ذات حضور إيجابي بالنسبة لتطور النوع ، ولإعادة بناء معنى العمل الأدبي . مثلا استبعاد أبو نواس للطلل هو استبعاد لأفق الانتظار ؛ أي استبعاد المعايير الجمالية المتراصة تاريخيا ، و من هنا فإن التطور في النوع الأدبي إنما يتم

(1) وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل ، ص 82 .

(2) روبرت سي هالوب : نظرية الاستقبال ، ص 75 .

(3) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 142 .

باستمرار استبعاد ذلك الأفق و تأسيس أفق آخر و هذا الاستبعاد و التأسيس يكون من المتلقي . " وعلى الرغم من أن **ياوس** يتابع الافتراض الأساسي للشكلانيين في دراسة " التطور " في تاريخ الأدب ، إلا أنه يفترق عنهم انطلاقا من المؤثرات المعرفية التي تهيمن على مفاهيمه ، فإذا كان " **بوريس ايخنباوم** " يرى أن قضية التاريخ الأدبي المركزية بالنسبة (للشكلانيين) هي قضية التطور خارج الشخصية ، وخارج دراسة الأدب كظاهرة اجتماعية في الأصل "... " [1]

لقد اعتمد **ياوس** كثيرا على الشكلانية الروسية في مجال هام في تخطيط اهتمامه بكتابة نوع جديد من التاريخ الأدبي ، فقد تبنى فكرة الشكلانية لتسلسل الأدب زمنيا . كما أن " المعرفة التاريخية إنما هي تمتاز عن التاريخية التقليدية قبل كل شيء بالتفكير المنهجي حول تاريخانية الفهم فهذا الفهم يتطلب أن نضطلع بأهمية تحقيق الترافق بين أفقي الماضي و الحاضر ، لكي نحقق بذلك و من جديد الثلاثية التأويلية الفهم ، التفسير والتطبيق . " [2]

لا يطرأ الفهم على لحظة إعادة الإنتاج و إنما على لحظة الإنتاج ، و قد كان هذا النمط يؤشر في شكل و مضمون الإنتاج نفسه قبل أن يتعدى ذلك إلى التأثير على المتلقي ، وكل هذا يتطلب تحديد أفق الانتظار ؛ لأنه الحد الفاصل في تطور الأعمال والمضامين .

ثالثا – القارئ في التفكيكية

إن الأرضية التي يقف عليها التفكيك Déconstruction تقوم على الشك المطلق في كل شيء بما في ذلك الذات ، بينما البديل الذي يقترحه هو حرية كل قارئ في تقديم نصه هو ؛ أي أن يعيد كتابة النص ويفسره بالطريقة التي يراها . وهنا أعاد التفكيك الثقة لقدرات

(1) المرجع السابق ، ص 142 .

(2) المرجع نفسه ، ص 144 .

الذات ، واعتبر أن كل قراءة هي إساءة قراءة ، وكل قراءة تفكيك للقراءات السابقة وتدمير للقراءات التقليدية السابقة إلى أن نصل إلى أصل الإنشاء . [1]

لا يعيد التفكيك الذات إلى محور الوجود على اعتبار أن البنيوية قد فشلت في تحقيق الهدف لما فشلت في الوصول إلى المعرفة بإتباع المنهج العلمي ، بل وجد أن للذات قدرات تمكنها من إعادة كتابة النص بعد عملية تفكيكية لقراءات سابقة إلى أن يصل إلى المقصود . " ومعنى ذلك أن القراءة الحالية ، القراءات الحالية جميعا ، هي أيضا إساءة قراءات ، تفكك نفسها من ناحية ، وسوف يقوم الآخرون بتفكيكها ، من ناحية أخرى فلا قراءة موثوقة أو معتمدة أو نهائية . أظن أن ذات القارئ هنا وهي ذات أفرزها الشك ، بعيدة تماما عن ذات كانط التي تصنع العالم و تشكله . " [2]

ولا يفسر القارئ في التفكيكية النص بطريقته فحسب ، بل هو ينتجه ويعيد كتابته . والنص هنا ليس مغلقا كما ذهب إليه النقد الجديد ؛ أي مغلق عن ذات المبدع وذات الناقد أو المتلقي ، وإنما ليس له وجود شأنه في ذلك شأن المؤلف الذي قال التفكيكيون بموته هو الآخر. لتصبح القراءة عندهم عملية توحد صوفي بين النص والقارئ تختفي فيها المسافة وهامش الخطأ ، لذا فالقول بأن كل قراءة إساءة قراءة تعني أيضا أن كل قراءة للنص هي قراءة صحيحة إلى الوقت الذي تفكك فيه هذه القراءة نفسها ، أو تجد قراءة أخرى وتفككها لتصبح بعد ذلك إساءة قراءة . " [3]

وقد بين مؤلف كتاب المرايا المحدبة أن أهم دور في استراتيجية التفكيك هو دور القارئ لأنه من ينشئ المعنى ويبدعه ، ولا يمكننا بأي حال أن نستغني عن هذا الدور

(1) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 268 .

(2) المرجع نفسه ، ص 268 – 269 .

(3) المرجع نفسه ، ص 273 – 274 .

لارتباط النص ، اللغة ، العلامة والمؤلف به ، وينبغي أن نشير أنه لا توجد أية مناقشة في التفكيك دون التحدث عن تجربة التلقي . [1]

يحتل القارئ مكانة هامة في التفكيك كما احتلها في نظرية التلقي ، وينبغي في هذا السياق أن نشير إلى مصطلح التأجيل وعلاقته بالقراءة ، " فالمدلول التفكيكي في حالة مراوغة دائمة للدال ، وأن التفكيك يصل في نهاية المطاف بسبب تلك المراوغة والتأجيل المستمر للدلالة إلى أن اللغة هي مجموعة من الدوال فقط ، فكل دلالة تشير إلى مدلول يراوغها ، ويشير هو الآخر إلى مدلول ثان ، فيتحول بذلك إلى دال وهكذا . التأجيل إذن هو محور اللعب الحر في التطور التفكيكي . " [2]

ويعتبر التأجيل الشطر الثاني من ثنائية الاختلاف ، فإذا كان الاختلاف يعني تثبيت الدلالة فالتأجيل هو تفكيك له ، ذلك أنه يعبر عن دلالة مؤجلة ، لا يمكن القبض عليها ، فالمعنى النهائي لا يتم الوصول إليه و المدلول الأول يقود إلى الثاني وهكذا (لانهائية الدلالة) .

وكنموذج للقارئ في التفكيكية سنتناول القارئ عند **رولان بارت** ذلك أن انتفاء قصدية المؤلف ، حرية القارئ ، البينصية ، موت المؤلف كلها أسس تفكيكية **رولان بارت** Roland Barthes بل والتفكيكية بصفة عامة .

القارئ لدى رولان بارت

1- الانتشار عند بارت

وفي حديثنا عن **رولان بارت** ، لابد أن نشير إلى أحد المصطلحات المركزية في التفكيك وهو مصطلح الانتشار أو التشتيت Dissémination ، وعلاقته بما ذهب إليه **بارت** ، وقبل

(1) المرجع السابق ، ص 280 - 281 .

(2) المرجع نفسه ، ص 329 - 330 .

ذلك يجب أن نتعرف على معنى الانتشار كمصطلح فهو " تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها و التحكم بها . هذا التكاثر المتناثر ليس شيئا يستطيع المرء إمساكه والسيطرة عليه ، وإنما يوحي بـ " اللعب الحر" (free play) الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية ، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ويتسم بالزيادة المفرطة . ويأخذ هذا المصطلح بعدا خاصا عند دريدا الذي يركز على فيضان المعنى وتفسخه : أي فائض المعنى وزيادته المفرطة على ما يفترض أنه يعني ، وهذه السمة تصف استخدام اللغة عامة . " [1]

يوحي الانتشار بتعدد القراءات ولا نهائية الدلالة ، لأن هذا الأمر يتعلق بأن كل قراءة هي إساءة قراءة ؛ فكل القراءات صحيحة إلا أن تأتي قراءة جديدة تجعل من القراءة السابقة إساءة قراءة ، ويصبح بهذا الانتشار ضد الإغلاق الذي تقول به البنيوية و النقد الجديد (وحدة المعنى ، واكتمال الدلالة) ؛ " فالتفكيك يرفض وحدة المعنى واكتمال الدلالة ويستبدل بهما الانتشار ، حيث لا يوجد معنى ثابت أو مكتمل ، وحيث يؤدي اللعب المستمر للمدلولات إلى انتشار المعنى وانفجاره . فعل ذلك رولان بارت في تفكيكه لقصة بلزاك حيث يعيد النظر في تحديد النص و إغلاقه ، ليؤكد أن وظيفة الناقد التفكيكي أن يحقق تشتيت المعنى وانتشاره المستمر . " [2]

2- موقف بارت من الذات

ولا يختلف موقف **بارت** من المؤلف عن موقفه من الذات التي يعتبرها هي الأخرى وهما ، وهو هنا لا يستثني أي ذات سواء أتعلق الأمر بالشخصية في النص الروائي ، أو ذات المؤلف أو ذات الناقد وحتى ذات القارئ ، بل إنه في تفكيكه للذات يبدأ بذاته هو

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 119 – 120 .

(2) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 239 – 240 .

نفسه . ذلك أنه يعتبر الذات أو الأنا في منظوره النقدي الفلسفي ليست سوى منتج لغوي يفرزه اللعب الحر للمدلولات ؛ فذات المؤلف أو الكاتب تعتبر نصا طويلا مفككا ، وهي ليست في حالة تناقض بل تبعثر . [1]

نستنتج وجود علاقة بين ما ذهب إليه **بارت** حول وهم ذات المؤلف وموته ، فالذات لا توجد داخل النص ، وإنما مكانها في وعي القارئ ، وهذه الذات تتفكك لتصل إلى معنى النص ، " الذات داخل النص . ذات المؤلف ، إذن ، ليست ذات المثالي الألماني كانط ، وليست الذات الرومانسية تعطى الحرية في التعبير عن نفسها، لكنها الذات التي تحددها قدرتها على تفكيك النص وخاصة أنساقه اللغوية . إنها الذات التي تحرص على إنقاذ اللغة من التجمد والتنميط ، من أن تتحول " الطبخة " من حالة السيولة إلى التخليط واللزوجة . هذه الأنا لا توجد داخل النص في حد ذاته ، بل داخل وعي القارئ بوجودها ، أي أنها ليس لها وجود مستقل عن وجود" الآخر" القارئ . وهذا ما يؤكده لاكان " لا يوجه خطاب إلى أي إنسان إلا المستمع الجيد... وأنا الآخر إذن هي الموقع locus الذي تقوم فيه الأنا التي تخاطب من يستمع إليها " . " أنا " المؤلف أو الكاتب إذن لا وجود لها إلا في وعي القارئ . إن إدراكها من جانب القارئ ، ذلك الآخر، يتوقف على قدرتها الدائمة على تفكيك النص ، بل تفكيك نفسها . هذا ما يعنيه شعار " موت المؤلف " الذي رفعه البنيويون أولا وأكده التفكيكيون بعد ذلك في إصرار . " [2]

إن القول بأن النص لا يوجد إلا في التلقي ، والكاتب لا يوجد إلا في وعي القارئ ، لا يعني أن هذا القارئ هو الأكثر ثباتا والأقل انمحاءا ؛ فذاته هي الأخرى لا وجود لها ، (وجود محدد وثابت) كونها تخضع للتفكيك الذي تعبر فيه البينصية عن نفسها ، ذلك أن هذه الأخيرة تبدأ عند القارئ أثناء عملية التلقي ، فصحيح أن النص هو

(1) المرجع السابق ، ص 298 .

(2) المرجع نفسه ، ص 299 .

التجسيد الحي لهذا التناص ، غير أن التناص كالمؤلف تماما لا يكتسب وجوده إلا مع وعي المتلقي به . [1]

من هذا المنظور لم يعد القارئ شخصا مستهلكا بل هو منتج ، وقدرته على الإبداع واستخراج دلائل النصوص ومكوناتها تفوق عمل المؤلف ؛ إلا أنه يعترف بوجود عائق أمام هذا القارئ ، إنه النص وليس أي نص ، هو النص الأدبي الذي تميزه لغة الإيحاء والرموز، وأنى للقارئ بكل هذه الإمكانيات التي تؤهله لفك مغالق النصوص بل والإبداع فيها إلا بالعمل وقوة التركيز، " إن **بارت** يعتبر القارئ معولا ينقب في النص عن البنية Structuration بمعنى الحركة الدائبة التي تشكل النص وتشرع أبواب تفاعله مع النصوص والأنساق الثقافية ، إن التحليل النصي عند **بارت** يرفض مبدئيا إغلاق معاني النص وتجميد توالده الدلالي ، ومن هنا يختلف هذا التصور عن مفهوم التحديد الذي يقتصر على وضع ملامح خارجية للنص . " [2]

3- موت المؤلف

لم يعد للمؤلف تلك المكانة التي حظي بها إبان النص الكلاسيكي ، فصحيح أنه كاتب للنص ومخرج له ، إلا أن صفة العبقرية منفية عنه ذلك أنه مستخدم لمؤسسة لغوية متداولة موروثة ، وينزع **رولان بارت** بتوجهه النقدي هذه النزعة (موت المؤلف Death of Author)

كما أن البنيوية باعتبارها توجه نقدي جديد لم تعتبر المؤلف منشئا للنص ولا مصدرا له ، وألغت تلك الميزات التي كان يتمتع بها كاحتكاره للمعنى الخاص للنص ، وتحكمه في قصده الذاتي والعبقرية التي جعلته ينتبه لحقائق وأمور لم يصل لها غيره . [3]

---

(1) المرجع السابق ، ص 299 – 300 .

(2) ابراهيم الحجري : في التحليل النصي لرولان بارت ، مجلة علامات ، العدد 57 ، م 15 ، جدة ، 2005 ، ص 377-378.

(3) ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص241 .

نستنتج من هذا أن المؤلف لم يعد منتجا لمعنى أحادي لا يشاركه فيه أحد ؛ وإنما سمح موته بظهور حلقة ظلت مهملة وهي القارئ . وقد تضمن كتاب نقد وحقيقة **لرولان بارت** مجموعة من المقالات منها مقالة موت المؤلف . " يعتبر المؤلف ميتا في كل من البنيوية وما بعد البنيوية وعلى الرغم من أن موت المؤلف هو قمة الاتجاه اللا إنساني في الحركة البنيوية ، فإن المؤلف ينظر إليه كعامل مساعد في توحيد النظام حتى يتم له عنصر التوازن ، ويعني ذلك أن المؤلف هو أداة للعناصر وليس مبدعا لها من حيث هو الذي ينشئ النظام..... وليس ذلك هو الوضع فيما بعد البنيوية التي يعتبر وجود المؤلف فيها هو وجود تاريخي في لحظة معينة وهذه اللحظة لا تعوق ظهور لحظات أخرى لها فاعلها الخاص بها وهو القارئ . " [1]

ألغي المؤلف من الدراسات البنيوية وما بعد البنيوية ، إلا أن البنيوية تعتقد بأن النظم قائم بذاته ولا يحتاج لأي عناصر خارجية (تاريخية أو اجتماعية) ، بينما تعتبر ما بعد البنيوية أن المؤلف موجود في لحظة زمنية معينة ما يلبث أن تدخل عليه لحظة تلغيه هي لحظة تقابل القارئ بالنص ؛ فوجود القارئ كفيل بإبعاد المؤلف من دائرة الدراسة .

إن استبعاد المؤلف أصبح ضرورة مع نقاد ما بعد البنيوية وهذا شيء استدعته آلية اللغة ، أين أضحى الاهتمام واضحا بهذه اللغة الآسرة للكون ، وهنا تختفي الذات والشخصية ، ونجد تصريحا واضحا لكل من **لاكان** و **فوكو** عن اللغة واجتياحها للكون ؛ مما جعل **بارت** يقر بأن المؤلف لغويا ليس أكثر من لحظة كتابة ، وخلص أخيرا إلى أن المؤلف مجرد تسامي هرم لدى النقد القديم . [2]

(1) يوسف نور عوض : نظرية النقد الأدبي الحديث . ط1 . دار الأمين ، القاهرة ، مصر، 1994 ، ص 44 – 45 .
(2) ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 242 – 243 .

لم تقل الأطروحات النقدية المعاصرة سواء أكانت شكلانية ، نقد جديد بموت المؤلف وإنما عمدت إلى استبعاده ، غير أن **بارت** هنا كممثل للتوجه ما بعد البنيوي اعتبر هذا المؤلف لحظة ، واللغة التي هي أساس النص لا تعترف إلا بالفاعل والمنتج .

وقد أدرك **بارت** أن الإقرار بموت المؤلف هو دعوة للقارئ ليحل محله ، فبممارسته لفعل القراءة على النص يسمح له بإنتاج نص جديد ، وهدا الفعل يلغي صفة الخمول عن هذا القارئ ؛ " فهو ينتج نصا جديد هو النص الواصف ، الذي يعكس في الحقيقة النص الأصلي في منتهى تحرره من القيود ، وبشكل أدق فالتحليل النصي يمنح للقارئ فرصة تحرره من تراكماته النسقية وبالقدر نفسه يتيح له أن يكون متلقيا منتجا وفاعلا . " [1]

والمقصود بالتحرر من القيود ، هو ما يصنعه المؤلف والنص من عوائق تحول دون الوصول إلى المعنى ، على اعتبار أن المعنى كائن عندهما ولا يمكن الخروج عليه ، فيبقى القارئ بناء على هذا التصور رهينة لهما ، وهذا من شأنه أن يقضي على عنصر الإبداع لدى القارئ .

إن المؤلف يعتمد على مخزون هائل من اللغة الموروثة ، فهو بذلك ليس لا عبقريا ولا مبدعا ، لذا آن له أن يترك مكانه الذي التزمه لقرنين من الزمن ؛ فاللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف إضافة إلى ذلك فإن هذه اللغة التي يستعملها هي موروث مشاع من مخزون هائل الثقافة والنص المنتج وهو متعدد الأصوات ، ومن هنا أضحى النص معجما تتابع فيه العلامات والإشارات حسب أعراف مقننة لا يمكن للمؤلف أن يتجاوزها . [2]

(1) ابراهيم الحجري : في التحليل النصي لرولان بارت ، مجلة علامات ، ص 378 .

(2) ميجان الرويلي و سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، ص 242 .

4- التناص

يدخل القارئ إلى النص وهو مزود بأفق توقع يخضع لزمان وقيم معينة ، ومن بين ما يتشكل منه أفق التوقع المعرفة بالأدب ، وهذه المعرفة تفترض إحساس القارئ بتأثر هذا النص بنص آخر كان قد تعرض له من قبل ، ومن هنا يتحقق التناص بحضوره الآني وعي القارئ ، وإن لم يستحضره القارئ فإنه سيظل غير موجود ، " وهذا على وجه التحديد هو ما يؤكده **رولان بارت** في s/z حيث يهاجم البنيويين الذين يريدون ، تماما كالمتصوفة ، رؤية العالم كله في حبة فاصولياء ، أي رؤية كل قصص العالم داخل بنية واحدة . أما **بارت** فيرى أن الكشف عن البنية لا يكفي لتحقيق معرفة بالنسق أو النظام العام ، لأن كل نص يتميز باختلافه عن النصوص الأخرى بحكم طبيعتها البينصية . إن خطأ الواقعية أنها تحاول تقديم نصوص مغلقة ولا نهائية ، بينما الأنا القارئة هي بالفعل تعددية للنصوص الأخرى التي تشكل أفق توقعاتها ، وهي البينصية التي تنتج المعنى في التحليل الأخير، والقارئ غير المسلح بهذا الوعي البينصي لن يكون قادرا على إدراك بينصية النص . إنها دائرة المعرفة الهرمنيوطيقية عند هيديجر مرة أخرى . ذات القارئ إذن هي التي تحدد ذات المؤلف ، وهي التي تحقق المعنى في نهاية الأمر. وهذا على وجه التحديد هو ما فعله بارت في تعامله مع قصة بلزاك ، حيث اعتمد على تداعياته الحرة وتداعيات طلابه في تحقيق المعنى " . [1]

تناقش مسألة موت المؤلف محورا مهما هو اللغة المستعملة ، هل هي ملك لهذه المؤلف ؟ وستكون الإجابة أن اللغة إرث ثقافي واجتماعي وحصيلة الثقافات وتمازج حضاري منذ سنين بعيدة ، وعمل المؤلف هو نظم هذه اللغة وفق ما يقتضيها نظامها على مستوى العلامات والإشارات وستصح النصوص المنتجة ما هي إلا محاكاة لنصوص سابقة (التناص) ، والنص ما هو إلا صوت لنص آخر .

(1) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 300 .

والقول أن النصوص الأدبية هي محاكاة لنصوص أدبية أخرى ، وإعادة لنصوص أخرى لا يعني أنها تحمل آثارا منها وإنما المقصود كما يرى **تيري ايغلتون** في كتابه نظرية الأدب " والذي يعني أن كل كلمة ، أو عبارة أو مقطع هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت العمل الفردي أو أحاطت به . ليس ثمة " أصالة أدبية ، وليس ثمة عمل أدبي أول " . كل أدب هو " تناص " Intertextual وهكذا لا يكون لقطعة محددة من الكتابة حدودا مرسومة بوضوح ، فهي تتناثر على نحو متواصل في الأعمال المتعقدة حولها ، مولدة مئات المنظورات المختلفة التي تتضاءل إلى حد التلاشي " [1]

إن مسألة التناص التي تحدث عنها **بارت** هي تختلف عن التناص والمقصود به Intertextualité ؛ فكل نص يحمل في طياته دلالات نص آخر وهذا الأمر يشتغل آليا ، فليس هناك من عمل أدبي أول .

إن استبعاد المؤلف والناقد يعتبره بارت شيئا ضروريا في النص الحديث ، فالعلاقة بين النص والمؤلف هو علاقة بين أب وابنه وما يلبث هذا الابن أن ينمو ويشكل شخصيته وذاتيته ، ويرى بارت بأن تحرير النص من المؤلف هو عمل فيه إفادة للنص وحده .

كما أن إزالة المؤلف يسمح بحل شفرات هذا النص وتفسيره ؛ فإعطاء النص مؤلفا محددا سيعني فرض محدودية على النص أو ربطه بمدلول نهائي لا يتغير أو بمعنى آخر قفل النص . [2]

يتطور النص الحديث في نظريات استبعاد المؤلف وإعطاء النص الحرية هذه الحرية التي تسمح بتفسيره وتعدد قراءاته وتأويلاته ؛ لأن السماح لهذا المؤلف بالاقتران بالنص سيجعل من محيط المؤلف ، حياته ، نفسيته وحريته محورا مهما لتفسير النص ، وبالتالي

(1) تيري ايغلتون : نظرية الأدب ، ص 236 .

(2) يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث ، ص 45 – 46 .

سينغلق النص على نفسه ويأخذ المؤلف مكانة الخلاق والمبدع . يقول **رولان بارت** : " يبدأ النص غير الثابت ، النص المستحيل مع الكاتب (أي مع قارئه) " . [1]

لا يعتبر وجود المؤلف ضروريا لأن حضور القارئ ألغى المؤلف " ويعتقد **بارت** أن النصوص مكونة من كتابات عديدة مشتقة من ثقافات متعددة وتتداخل مع بعضها البعض من خلال عملية دايالوجية لا يمكن استحضارها إلا بواسطة القارئ ودون حاجة إلى استحضار المؤلف ، ويعني ذلك أن وحدة النص لا تستمد وجودها من أصله بل من النهاية التي ينتهي إليها وهي القارئ وهذه هي الطريقة الوحيدة بحسب تصور " **بارت** " التي يكون فيها للنص مستقبل وتستوجب بالتالي أن يمرر حكم الإعدام على المؤلف . " [2]

يرى **بارت** أن مستقبل النص ووجوده لا يتأتى إلا باستبعاد هذا المؤلف ، فوجود ووحدة النص يستمد من القارئ ." إن اللغة عندئذ كما يقول بارت هي التي تتكلم وليس المؤلف ، والنص لا يقول شيئا عن مبدعه ، ولا هو تعبير عنه أو انعكاس لشخصيته كما كانت تقول بذلك مناهج أخرى ، كالمنهج النفسي والمنهج التاريخي مثلا . " [3]

إن تبني فكرة موت المؤلف يجعل من هذا الأخير ناسخا لنصوص وكتابات أخرى اختزنها في ذاكرته ، وهو يعيد إنتاجها وتأليفها من جديد فتأخذ بذلك اللغة الصدارة ، وتبتعد عن كل ماله علاقة بالمؤلف والسياقات المختلفة المحيطة به .

كماأن القول بموت المؤلف يفتح المجال أمام حلقة جديدة كانت مهملة في الدراسة النقدية وهو القارئ ويعرفه **رولان بارت** بقوله : " فالقارئ إنسي من غير تاريخ ، ولا سيرة

(1) رولان بارت : لذة النص ، تر ، منذر عياشي . ط1 . مركز النماء الحضاري ، دار لوسوي ، باريس ، 1992 ، ص 49 .

(2) المرجع نفسه ، ص 46 .

(3) وليد قصاب : مناهج النقد الأدبي الحديث . ط 1 . دار الفكر ، دمشق ، 2007 ، ص 154 .

ذاتية ، ولا تكوين نفسي . إنه فقط ذلك الشخص الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي تتكون الكتابة منها . " [1]

يجرد **رولان بارت** القارئ من كل من يحيط ويجعل منه حاملا لثقافات ومخزون حضاري تتألف الكتابة منه ، وهنا نجد رولان بارت يستبعد المؤلف (أصل النص) ويتجه إلى القصد الذي هو مبتغى النص لذا " فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة . " [2]

و يؤكد **رولان بارت** " أنه لا معنى من دون بينصية (كل نص هو بينص) ، وأن البينصية ، في نفس الوقت ، هي تأكيد للتمرد التفكيكي على سلطة التفسير الواحد أو المعتمد . لكن التناص عند بارت يدور بصورة صريحة حول محورين : محور النص ذاته ومحور المتلقي ، وإن كان دريدا و التفكيكيون الأمريكيون لا يختلفون مع ذلك الرأي في واقع الأمر . فالقول بأن النص التفسيري أو النقد يفكك نفسه هو الآخر ، تماما كما يحدث داخل النص الأدبي ، يعني ضمنا على الأقل أن النص النقدي يلقى نفس مصير النص الأدبي في كل شيء تقريبا ، بما في ذلك التناص . ومع ذلك فإن **بارت** انطلاقا من موت المؤلف وانتفاء القصدية و مولد النص في القراءة يؤكد من جديد أن التناص يتحدد داخل وعي القارئ ، ودون وعي ذلك المتلقي . فالتناص شأنه شأن النص نفسه ، لا وجود له . " [3]

فكل نص حسب **بارت** حامل لآثار نصوص سابقة عليه ، وهذا ينفي عنه صفة الإغلاق والنهائية ، ذلك أن القارئ يأتي محملا بأفق توقعات شكله من خلال قراءاته السابقة فيصبح لدينا " بين - نص " وهو حصيلة الحوار بين المبدع و القارئ ، فلا وجود في هذه الحالة للنص ، وإنما يوجد بين – نص ؛ فذات القارئ هي التي تحدد ذات المؤلف ، ويرى " **بارت**

(1) رولان بارت : نقد وحقيقة ، تر ، منذر عياشي . ط1 . مركز النماء الحضاري 1994 ، ص 24 – 25 .
(2) المرجع نفسه ، ص 25 .
(3) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، ص 323 .

أن الكشف عن البنية لا يكفي لتحقيق معرفة بالنسق أو النظام العام ، لأن كل نص يتميز باختلافه عن النصوص الأخرى بحكم طبيعتها البينصية . " [1]

ويتمثل الجديد عند **بارت** في الحرية التي منحها لقرائه في فتح و إغلاق عملية التدليل Signifying للنص دون اكتراث للمدلول ؛ فالقارئ يدخل النص من أي الأبواب شاء لأن له مطلق الحرية فلا تحده مقصدية المؤلف ، لأن هذا الأخير يعتبر ميتا عنده ، ولا النص في حد ذاته ، ويسير القارئ في الدروب التي يضعها الدال وفي كل مرة يحاول هذا الدال الهروب من قبضة المدلول . ويصبح القراء مواقع لإمبراطورية اللغة . [2]

وقد طرح **بارت** إشكالية تتحدث عن كيفية التمييز بين الناقد والقارئ ، فهو يرى أن لا يمكن للناقد أن يكون بديلا للقارئ يقول **بارت** : " إننا إذن عرفنا الناقد بأنه قارئ ويكتب ، فهذا يعني أن هذا القارئ سيلتقي بوسيط خطير هو الكتابة ..... فإن الكتابة بشكل ما تهشيم للعالم (الكتاب) وإعادة لخلقه . " [3]

كما يقدم كتاب في " مناهج تحليل الخطاب السردي " فرقا آخر بين القارئ والناقد أين أعطى دورا كبيرا للناقد على حساب القارئ ، لذا " فالقارئ قد يكون هدفه هو البحث عن معنى النص ، وبالتالي لا يعدو عمله إلا أن يكون تكررا للنص ، في حين أن الناقد لا يبحث عن حل للغز المعنى في النص ، أي أنه لا يجهد نفسه في البحث عن المعنى المركزي للنص أو عن قصدية المؤلف " [4]

(1) المرجع السابق ، ص 300 .

(2) المرجع نفسه ، ص 294 .

(3) رولان بارت : نقد وحقيقة ، ص 115 – 116 .

(4) عمر عيلان : في مناهج تحليل الخطاب السردي ، ص 43 .

وفي حديثنا عن الكتابة واختلافها حسب القراء " ثمة انفصال آخر بين القارئ والناقد بينما نحن لا نعرف كيف يكلم القارئ ، كتابا ، نجد أن الناقد مضطر أن يتبع لهجة معينة ..... وهو لا يستطيع في النهاية إلا أن يلتجأ إلى كتابة ممتلئة أي لكتابة تقريرية . " (1)

ونجد أن القراءة وحدها ، تحب العمل ولذا ، فهي تقيم معه علاقة أساسها الرغبة ، فالقراءة ، هي رغبة العمل . والرغبة هي أن يكون المرء هو العمل . ولذا هو يرفض أن تتجاوزه إلى أي كلام يقع خارج كلام العمل نفسه . والتعليق الوحيد الذي يستطيع أن ينتجه قارئ محض ، والذي قد يبقى له هو المحاكاة (كما يدل على هذا مثل بروست العاشق للقراءة والمحاكاة) . وإن الانتقال من القراءة إلى النقد هو تغيير الرغبة . أو هي رغبة ، ليس في العمل . ولكن في لغته الخاصة . ولكن هذا يعيد العمل إلى رغبة الكتابة التي خرج منها . " (2)

ليس النقد إلا لحظة من التاريخ الذي يقودنا نحو حقيقة الكتابة ، يقول **رولان بارت** : " لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة : واختفى شخصه المدني ، والانفعالي ، والمكون للسيرة . كما أن ملكيته قد انتهت . ولذا ، فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي ، والتعليم ، والرأي العام ليقيموا قصتها ويجددوها . " (3)

مات المؤلف في الدراسة النقدية عند بارت وسلبت منه تلك الأحقية ، كما ألغيت عنه العبقرية وولد بالمقابل بديل جديد هو القارئ الذي أصبح يمارس سلطته على النص من مبدأ أن المعنى ليس له علاقة بالمؤلف ، ولا بمحيطه الاجتماعي أو التاريخي ، ولا هو جزء من عقد المؤلف ونفسيته وإنما هو عند القارئ .

---

(1) رولان بارت : نقد وحقيقة ، ص 117 .

(2) المرجع نفسه ، ص 118 .

(3) رولان بارت : لذة النص ، ص 56 .

5- القراءة عند بارت

يقول **بارت** : " فإن القواعد التي تحكم القراءة ليس تلك التي تنظم الحرف ، بل هي قواعد التلميح : إنها قواعد ألسنية ، وليست قواعد فقهية . والواقع أن مهمة فقه اللغة تنحصر في تحديد المعنى الحرفي لنص ما ، ولكنها لا تملك أية سلطة على المعاني الثانية ؛ بينما تسعى الألسنية بالمقابل إلى فهم التباسات الكلام ، لا إلى تقليصها ، وهي إلى ذلك تسعى إلى تأسيسها . " (1)

وبهذا يرى **بارت** أن للقراءة قواعد تحكمها هي قواعد ألسنية . هذه القواعد تؤمن بالمعاني المتعددة ، وعلى علم بأن العمل الأدبي لا يفرض معنى وحيدا على الإنسان ؛ وإنما يدخله ضمن حقل من المعاني وفي هذا يجب على القارئ أن يتجنب كل رقابات الحرف ، فالعمل الأدبي يقود إلى معاني تعين على تعلم لغات والتعرف على معاني أخرى .

بينما نرى أن قواعد فقه اللغة تجعل النص عقيما وتلغي عنه صفة الإنتاجية هي لا تقرأ ما لم يقل ، قراءة سطحية تعتمد على المعنى الحرفي للنص " فما عرفه الشعراء منذ زمن بعيد تحت اسم التلميح والإيحاء ، شرع الألسني في تقريبه إلى الأذهان ، حين أعطى تماوجات المعنى وضعا علميا . " (2)

وينبغي أن نشير إلى القراءة الفاعلة عند **بارت** ، هذه القراءة التي تجعل من القارئ عنصرا مفيدا في العملية التواصلية بين القارئ والنص ، فلم يعد بذلك النص مغلقا على نفسه بدلالة منتهية من مبدعه ومؤلفه ، بل "يعتقد **بارت** بما يشبه اليقين أن القارئ ليس أداة استهلاكية بل له ما يؤهله لأن يكون قوة إنتاجية ، ويقترح استغلال طاقات النص ومكوناته بعيدا عن القراءة التأويلية التي تبحث في النص عن شيء منشود قبليا ، وعن التصور

(1) رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ، تر ، أنطوان أبو زيد . ط1 . منشورات عويدات ، بيروت ، 1988 ، ص 62 – 63 .

(2) المرجع نفسه ، ص 63 .

المسبق " الماسلف " دون أن يخفي صعوبة التعامل مع النص الأدبي لكونه يحمل دلالات متعددة متباعدة أو متقاربة ولكونه فضاءا هائلا لتولد البنى وتفاعل المعاني ، ولكونه يتعامل في إطار تشكله مع لغة غير اعتيادية تتبني على الإيحاء والانزياح . " [1]

تأخذ النصوص مع عملية القراءة مكانة ما كانت لتأخذها مع المؤلف مما يجعل لها بداية مفتوحة ؛ لأنها تتجدد مع كل قراءة ، " فالقراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي : إنها تكور المكتوب على نفسه ، فهو لا يزال بها يدور ، حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية . ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة : إنها تكتب وتقرأ . ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة ، ولا تمامها قراءة . ولعل هذا هو السر في أنها نصوص لذة . " [2]

إن اللذة وجود يعم كل شي دون أن يتموضع في شيء ، هي نصوص مفتوحة على قراءات متعددة ، لأن اللذة تحكمها واللذة غير منتهية .

لذا فإن ما ذهب إليه **بارت** هو مهم لأنه أعاد حلقة ظلت مهملة على الساحة النقدية ، وحملها بدور كبير هو دور الإنتاج والفاعلية ، لهذا يرى **قاسم مقداد** كتعريف لكتابات **بارت** ومنهجه النقدي أن "خصوصيتها المنهجية في السعي للبحث عن آفاق جديدة للإجابة عن تساؤلات شغف الكتابة والقراءة والمعنى . " [3]

ويبقى دوره في مجال القراءة ، محصورا في إشاراته لموت المؤلف ، وإنتاج القارئ لنص جديد بفعل قراءته ؛ لذا فهو لم يضع نظرية لذلك بمصطلحاتها ، مفاهيمها وإجراءاتها ، ويبقى له فضل الإشارة ومن هنا كان لزاما أن نضعه في السلسلة الراصدة لموقع القارئ في الخطاب النقدي المعاصر .

---

(1) ابراهيم الحجري : في التحليل النصي لرولان بارت ، مجلة علامات ، ص 377 .

(2) رولان بارت : لذة النص ، تر، منذر عياشي ، ص 11 .

(3) عمر عيلان : النقد العربي الجديد ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2010 ، ص 29 .

نستنتج أن التأويلية اهتمت بالطرق التي توصل إلى المعنى ، وقد أظهر **غادامير** رفضه لتفسير النص انطلاقا من مقاصد المؤلف وروح العصر الذي كتب فيه ، وركز على الفهم في بعده التاريخي ، أما نظرية القراءة فقد منحت القارئ حقه بالمصطلحات والمفاهيم والإجراءات مع **آيزر** و **ياوس** ، في حين التفكيكية تحدثت عن القراءة الصحيحة والسيئة ، والدلالات اللانهائية و موت المؤلف و التناص مع **رولان بارت** .

الخـــــاتمـــــة

خاتمة

يحتل القارئ مكانة مهمة في المقاربة النقدية على الرغم من التجاهل الذي لقيه لعدة سنوات على الساحة النقدية ، ولعل أهمية هذا البحث تعود إلى تناولنا لموضوع القارئ من نواحي عدة وباتجاهات فكرية ومنهجية متعددة والأجدر بنا في ختام البحث أن نشير إلى النتائج التي توصلنا إليها ، وأن نجيب على الإشكاليات التي سبق وطرحناها .

لم يكن للقارئ حضور في المناهج السياقية ، إذ لا موقع له لأن الاهتمام كان منصبا على كل ما هو خارج النص ؛ فقد فسر العمل الفني انطلاقا من هذه السياقات النفسية ، التاريخية والاجتماعية لتأثيرها المباشر في المبدع ، أما تناول **سارتر** للقراءة والقارئ فقد تميز بالسطحية وما قام به مجرد فرضيات تحتاج إلى تأكيد وتدليل ، رغم إشارته إلى أن تحقق العمل الأدبي لا يكون إلا بواسطة عملية القراءة .

وينادي النقد الجديد بالعودة داخل النص و رفض كل ما هو خارج عنه ، غير أن مقولتي المغالطة التأثيرية و المغالطة القصدية اعتبرت بداية للتحدث عن استجابة القارئ في النقد الأنجلو –أمريكي ، ومحاولة **إ أ رتشاردز** توضيح العلاقة بين القصيدة والجمهور، والعمل الفني يفرض نظاما نفسيا ، والفنان معالج للاضطرابات الذهنية لا تعدو أن تكون محاولة لتطوير قراءة الشعر .

ولا تختلف الشكلانية الأخرى عن النقد الجديد فقد أشارت إلى الأدبية وكل ذلك يعني تجنب ما هو خارج النص بما في ذلك القارئ ، وفي مقالة **لوالكر جبسون** حول القارئ الصوري فيها مشاركة لما ذهب إليه النقد الجديد حول استجابة القارئ وهي سابقة لنظرية قائمة بذاتها حول القارئ والقراءة إلا أنها وجهت الانتباه من النص إلى القارئ .

والنص في البنيوية هو الموضوع الوحيد الذي ينبغي أن يدرس ، إلا أن هذا لا يعني عدم وجود نقاد ينتمون إلى البنيوية بشكل أو بآخر رغم تشعب انتماءاتهم في بعض

الأحيان ، ففي تناولنا للانزياح وجدنا أن **ريفاتير** حصر تجربته في إشارته للطريقة التي ينعكس بها المعنى الشعري في ردود أفعال القارئ لحظة ظهوره ، أما **نويل** فقد أورد طريقة جديدة للتحليل النفسي للنص أطلق عليه التحليل النصي ، في حين أن القدرة الأدبية عند **كولر** لا تعد إلا تجربة لتأسيس المعنى على أساس لساني ، وخصوصية **باختين** تكمن في تعرضه للرواية المتعددة الأصوات ، وإعطاء عرض جديد للشخصية لأنها تمثل شخصية غيرية (تمثل الغير) .

وينحصر دور التأويلية في اهتمامها بالمبادئ المستخدمة للوصول إلى معاني النصوص وتمثيلها لخلفية معرفية بالنسبة لنظرية القراءة ، فما فعله **غادامير** هو فصل النص عن مقاصد المؤلف ، وروح العصر الذي كتب فيه وتركيزه على الفهم في بعده التاريخي .

وأخذ القارئ و القراءة معالمهما على أساس نظري بالمصطلحات والمفاهيم في نظرية القراءة وبالضبط مع أقطاب نظرية كونستانس ، فقد اهتم **ياوس** بتاريخ سلسلة التلقيات وكذا تاريخ الأدب فظهر عنده مفهوم أفق الانتظار ، بينما ركز **آيــزر** على فعل القراءة ، والمعنى هو نتاج التفاعل بين النص والقارئ ولتوضيح هذا التفاعل طرح العديد من الأدوات الإجرائية من بينها القارئ الضمني .

وتعيد التفكيكية للذات قدراتها وتمكنها من إعادة كتابة النص بعد عملية تفكيكية لقراءات سابقة إلى حين الوصول إلى المقصود ، والمصطلحات التي أوردها **بارت** ونقصد بذلك الانتشار ، القراءات اللانهائية الدلالة ، التناص و موت المؤلف كلها إشارات لدور القارئ في المقاربة النقدية ، وإحلاله محل المؤلف دون وضع أو تأسيس لنظرية القراءة .

البيبـــليوغـــرافيا

أولا : المـراجع العربية

1- (ابـراهيم) مصـطفى ابـراهيم : نقـد المـذاهب المعاصـرة ، ج 1 . د ط . دار الوفاء . د ت .

2- (أبـو هيـف) عبـد الله : النقـد الأدبـي العربـي الجديـد .دط . منشـورات إتحـاد الكتاب العرب ، سوريا ، 2000 .

3- (اسماعيل) عز الدين : الأدب و فنونـه . ط8 . دار الفكر العربـي ، القاهرة ، د ت .

4- (اسماعيل) عز الدين : التفسير النفسي للأدب . ط4 . دار العودة ، بيروت ، 1981 .

5- (الحفنـي) ، عبـد المـنعم : موسـوعة علـم الـنفس والتحليـل النفسـي . ط4 . مكتبة مدبولي ، 1994 .

6- (الرويلـي) ، ميجـان و (البـازعي) ، سـعد : دليـل الناقـد الأدبـي. ط 4 . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2005 .

7- (المسدي) عبد السلام : قضية البنيوية . دط . دار أمية ، تونس ، دت .

8- (النابلسـي) ، محمـد أحمـد : فرويـد و التحليـل النفسـي الـذاتي . د ت . دار النهضة العربية ، بيروت ، لبنان 1988 .

9- (الـوافي) عبـد الرحمـان : المختصـر فـي مبـادئ علـم الـنفس . ط2 . ديـوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 2003 .

10- (بـارة) عبـد الغنـي : الهرمينوطيقـا والفلسـفة . ط1. منشـورات الاخـتلاف ، الجزائر ، 2008 .

11- (بن بـوعزيز) وحيـد : حـدود التأويـل . ط1 منشـورات الاختـلاف ،الجزائـر ، 2008 .

12- (بوزيد) بومدين : الفهم والنص . ط1 . منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2008 .

13- (حمودة) عبد العزيز : المرايا المحدبة . دط . عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 .

14- (حيدوش) أحمد : الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث . د ط . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1990 .

15- (خضر) ناظم عودة : الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ط1. دار الشروق ، عمان ، الأردن ، 1997 .

16- (خلف الله) أحمد محمد : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب و نقده . ط2 . المطبعة العالمية ، القاهرة ، 1970 .

17- (خير البقا) محمد : بحوث القراءة والتلقي . ط 1. مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1998 .

18- (راغب) نبيل : موسوعة النظريات الأدبية . ط1 . الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، 2003 .

19- (سويف) مصطفى : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة . ط3 . دار المعارف ، مصر ، 1970 .

20- (شرفي) عبد الكريم : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة .ط1. منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2007 .

21- (طبانة) بدوي : التيارت المعاصرة في النقد الأدبي . ط1 . مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، 1963 .

22- (عبد الواحد) محمود عباس : قراءة النص وجماليات التلقي . ط1 . دار الفكر العربي ، مصر ، 1996 .

23- (عشوي) مصطفى : مدخل إلى علم النفس المعاصر . ط2 . ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، 2003 .

24- (عيلان) عمر : النقد العربي الجديد . ط1 . منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2010 .

25- (عيلان) عمر : في مناهج تحليل الخطاب السردي . ط1 . مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2008 .

26- (عيد) رجاء : فلسفة الالتزام في النقد الأدبي . د ط . منشأة المعارف ، الاسكندرية ، 1988 .

27- (فرج) عبد القادر طه وآخرون : معجم علم النفس و التحليل النفسي . ط 1. دار النهضة ، بيروت ، لبنان ، د ت .

28- (قصاب) وليد : مناهج النقد الأدبي الحديث . ط 1 . دار الفكر ، دمشق ، 2007 .

29- (قطب) سيد : النقد الأدبي و مناهجه . ط7 . دار الشروق ، 1993 .

30- (كامل) مليكة لويس : التحليل النفسي و المنهج الإنساني في العلاج النفسي . د ط . مطبعة النهضة العربية ، القاهرة ، 1990 .

31- (لبيب) الطاهر: سوسيولوجيا الثقافة . ط2 . دار قرطبة ، 1986 .

32- (محمود) علي حنفي : قراءة نقدية في وجودية سارتر . د ط . المكتبة القومية الحديثة ، طنطا ، 1996 .

33- (مهيبل) عمر : النسق والذات . ط1. منشورات الاختلاف ،الجزائر ، 2007

34- (ناصر) عمارة :اللغة و التأويل . ط1. منشورات الاختلاف ،الجزائر ، 2007 .

35- (نـور عـوض) يوسـف : نظريـة النقـد الأدبـي الحـديث . ط1. دار الأمـين ، القاهرة ،مصر، 1994 .

36- (وغليسـي) يوسـف : منـاهج النقـد الأدبـي . ط 3 ، جسـور ، المحمديـة ، الجزائر ، 2010 .

ثانيا : المراجع المترجمة

37- (آيزر) فولفجانج : فعل القراءة ، تر، عبد الوهاب علوب . دط . المجلس الأعلى للثقافة ، 2000 .

38- (ايغلتـون) تيـري : نظريـة الأدب ، تـر، ثـائر ديـب. د ط . منشـورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1995 .

39- (باختين) ميخائيل : الخطاب الروائي ، تر ، محمد برادة . ط1. دار الفكر للدراسات ، القاهرة ، 1987 .

40- (بـاختين) ميخائيـل : شـعرية دوستويفسـكي ، تـر ، نصـيف التكريتـي . ط1 . دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، بغداد ، 1986 .

41- (بـارت) رولان : النقـد البنيـوي للحكايـة ، تـر ، أنطـوان أبـو زيـد . ط 1 . منشورات عويدات ، بيروت ، 1988 .

42- (بـارت) رولان : لـذة الـنص ، تـر ، منـذر عياشـي . ط1 . مركـز النمـاء الحضاري ، دار لوسوي ، باريس ، 1992 .

43- (بـارت) رولان : نقـد وحقيقـة ، تـر ، منـذر عياشـي . ط1 . مركـز النمـاء الحضاري ، 1994 .

44- (تادييه) جان ايف : النقد في القرن العشرين ، تر ، منذر عياشي . ط 1 . مركز الإنماء الحضاري ، 1994 .

45- (تومبكنز) جين ب : نقد استجابة القارئ ، تر ، حسن ناظم و علي حاكم . د ط . المجلس الأعلى للثقافة ، 1999 .

46- (جاسير) دايفيد : مقدمة في الهرمينوطيقا ، تر ، وجيه قانصو .ط1 .منشورات الاختلاف ، الجزائر ،2007 .

47- (ريكور) بول : من النص إلى الفعل ، تر ، محمد برادة وحسن بورقية . ط1 . عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، مصر، 2001 .

48- (سارتر) جان بول : الوجودية مذهب إنساني ، تر، عبد المنعم الحفني . ط 1 . الدار المصرية ، 1964 .

49- (سارتر) جان بول : ما الأدب ؟ ، تر، محمد غنيمي هلال . د ط . دار العودة ، بيروت ، 1984 .

50- (ستروك) جون : البنيوية وما بعدها ، تر ، محمد عصفور . د ط . عالم المعرفة ، الكويت ، 1996 .

51- (غادامير) هانز جورج : الحقيقة والمنهج ، تر ، حسن ناظم وعلي حاكم صالح . ط1 . دار أويا ، ليبيا ، 2007 .

52- (كارلوني) و(فيللو) : النقد الأدبي ، تر ، كيتي سالم . ط 2 . منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، 1984 .

53- (كرانستون) موريس : سارتر بين الفلسفة والأدب ، تر، مجاهد عبد المنعم مجاهد . د ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1981 .

54- (ماريني) مارسيل: مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي ، تر ، وائل بركات وغسان السيد . د ط . مطبعة زيد بن ثابت. د ت .

55- مدخل إلى مناهج النقد الأدبي : مجموعة من النقاد ، تر ، رضوان ظاظا . د ط . المجلس الأعلى الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، 1999 .

56- (نـوريس) كرسـتوفر : التفكيكيـة ، تـر، صـبري محمـد حسـن . د ط . دار المريخ للنشر ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، 1989 .

57- (نويل) جان بيلمان : التحليل النفسي والأدب ، تر ، حسن مودن . د ط . المجلس الأعلى للثقافة ، 1997 .

58- (هالوب) روبرت سي : نظرية الاستقبال ، تر ، رعد عبد الجليل جواد. ط1. دار الحوار، اللاذقية ، سوريا ، 1992 .

59- (هالين) فيرناند وآخرون : بحوث القراءة والتلقي ، تر، محمد خير البقا . ط1 . مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1998 .

60- (هـايمن) سـتانلي : النقـد الأدبـي و مدارسـه الحديثـة ، تـر إحسـان عبـاس ومحمد يوسف نجم ، ج1 . د ط . دار الثقافة ، بيروت ، د ت .

61- (هـايمن) سـتانلي : النقـد الأدبـي و مدارسـه الحديثـة ، تـر إحسـان عبـاس ومحمد يوسف نجم ، ج2 . د ط . دار الفكر العربي ، د ت .

62- (وبنسكي) جـان سـتار : النقد و الأدب ، تر، بـدر الـدين القاسـم ، د ط ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق 1976

63- (ويليك) رينيـه :مفاهيم نقديـة ، تر،محمد عصفور ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1997 .

ثالثا : المجلات والدوريات

64- مجلة علامات ، العدد49، م13 ، جدة ،2008 .

65- مجلة علامات ، العدد51 ، م13 ، جدة ، 2004 .

66- مجلة علامات ،العدد57، م15، جدة ، 2005 .

67- مجلة دراسات مغاربية ، العدد ، 11 ، 2000 .

68- دورية دراسات ،العدد الأول ،الجزائر ، 2008 .

رابعا : المواقع الالكترونية

-69 www.diwanalarab.com/sip.php?article22663

-70 www.doroob.com/archives/?p=40023

-71 ar.wikipedia.org/wiki/D8%A3%D9%88%D8

-72 www.Ibtesama.com/vb/showthread-t_17427.html

-73 Forum.al-wlid.com/t5161.html

-74 www.arab–ency.com/index.php?module=pnEncy

-75 www.wata.cc/forums/showthread.php?60148

-76 www.nadyelfikr.nets/showthread.php?tid=10661

-77 manahijnaQdia.3oloum.org/t20-topic

الفهـــــــــرس

الفهـــــــــرس

مقدمة ..... أ – ج

الفصل الأول : القارئ في مرحلة ما قبل البنيوية

المناهج السياقية 6
المنهج النفسي 8
المنهج التاريخي..... 22
المنهج الاجتماعي 35
الحرية والالتزام عند جان بول سارتر..... 48
القارئ في منظور النقد الجديد 55
ويليام ويمزات ومونرو بيدزلي 63
آيفر آرمسترونغ ريتشاردز..... 67
القارئ لدى الشكلانيين 79
القارئ الصوري لوالكر جبسون 82

الفصل الثاني : القارئ في مرحلة البنيوية

المعنى في البنيوية 89
الانزياح عند ميشال ريفاتير..... 91
التحليل النصي عند جان بيلمان نويل 97
القدرة الأدبية عند جوناتان كولر 112
الحوارية عند ميخائيل باختين 122

الفصل الثالث : القارئ في مرحلة ما بعد البنيوية

القارئ في التأويلية 141
القارئ لدى هانس جورج غادامير 144
القارئ في نظرية القراءة.....161
فولفجانج آيزر..... 163
هانس روبير ياوس.....181
القارئ في التفكيكية..... 194
القارئ لدى رولان بارت..... 196
الخاتمة 212
البيبليوغرافيا 215
الفهرس 223

تلـخيص البحث باللغة العربية

تلخيص البحث

لـم يكـن حضـور القـارئ قبـل البنيويـة بالشـكل الـذي شـهده فـي اتجاهـات مـا بعـد البنيويـة ، فقد عنيت المنـاهج السياقية من نفسية ، تاريخيـة واجتماعيـة بتفسير العمل الفنـي مرتبطا بسياقه لتأثيره المباشر في المبدع ، و كذا حديث **سارتر** عن الحرية والالتزام ، بينما ركز النقد الجديد علـى النص ونـادى بالدلالـة النهائيـة ، وهذا لا ينفي وجود إشارت تؤرخ لبدايات نقد استجابة القارئ كان ذلك مع مقولتي المغالطة التأثيرية والقصدية **لويليام ومزات** و**مونرو بيدزلي** ، أما إ أ **رتشاردز** الذي حاول توضيح العلاقة بين القصيدة والشاعر وأراد بعملـه أن يعيد الاتزان النفسـي للنفس البشرية ، في حين الشكلانية لم تول اهتماما لا بالقارئ ولا بالسياق وإنما نادت بالأدبية ، إلا أن مقالة **جبسون** حول القارئ الصوري مشاركة للنقد الجديد حول استجابة القارئ فوجهت بذلك الانتباه من النص إلى القارئ .

ولا يختلف الأمر كثيرا حول حضور القارئ في البنيوية ، فقد أعلنت البنيوية رفضها لكل ما هو خارجي ، وقاربت النص من الداخل ، وهذا لا يعني عدم وجود نقاد اهتموا بالقارئ ولو بشكل غير مباشر من ذلك **ريفاتير** بإشاعته لمصطلح القارئ العمدة ، نويل في التحليل النصـي (النص لـه لا وعيه الخاص) ، **كـولر** (القدرة الأدبيـة) أين بحث عن نظرية عامة للقراءة يتسنى لنا بها الخروج بمعنى من النص الأدبي ، باختين في حديثه عن الأنا الأخرى الناقدة لآراء الشخصية ، والصوغ الجديد للحوار الداخلي (الرواية المتعددة الأصوات) .

ويأخذ القارئ حضوره التام مع اتجاهات ما بعد البنيوية ، فقد اهتمت التأويلية بالمعنى وبالتالي القارئ ، وفصل **غادمير** بذلك النص عن مقاصد المؤلف ، وركز على الفهم في بعده التاريخي وأشار للحوار ، والمسافة الزمنية ... وفي نظرية القراءة أخذ القارئ المكانة التي يستحقها كحلقة مهمة في المقاربة النقدية ، كان ذلك مع **آيزر** و**ياوس** ؛ فقد ركز الأول على التفاعل بين النـص والقـارئ (فعل القـراءة) وظـهر عنده مصـطلح القـارئ

الضمني ، بينما اهتم الثاني بتاريخ سلسلة التلقيات وكذا تاريخ الأدب كما أنه تحدث عن أفق الانتظار.

ولم تغيب التفكيكية هي الأخرى القارئ الذي يعيد إنتاج النص ؛ فالقراءة عند التفكيكين توحد بين النص والقارئ ، إضافة إلى أن المدلول التفكيكي في حالة مرواغة دائمة للدال ، ومن أعلام التفكيكية خصصنا بالذكر بارت بمقولته حول موت المؤلف ، وتعتبر محاولة التفكيكية بصفة عامة خطوة لإحلال القارئ محل المؤلف و اعتباره عنصرا مفيدا في العملية التواصلية فحسب .

تلـخيص البحث باللغة الفرنسية

Sommaire de recherche

La présence du lecteur avant le structuralisme n'a pas pris la même forme que celui des méthodes du post-structuralismes, les contextuelismes , à partir d'un esprit historique et social , se sont intéressés a interpréter l'acte artistique lié à son contexte , pour son effet direct sur le créateur ainsi que discours de **Sarter** sur la liberté de l'engagement , alors que le nouveau criticisme concentre sur le texte et appel a la signification définitive , néanmoins cela n'écarte pas l'existence des signes datant des débuts de la critique de la réaction du lecteur , cela pourrait être remarqué dans les deux dires du sophisme affectif et intentionnel de **William Wimsat** , **M.Beardsley** et **Ivor Armstrong Richards** qui a essayer de clarifier la relation entre le poème et le poète en voulant par le biais de son travail faire revenir l'équilibre psychologique a l'âme humaine , en ce qui concerne le formalisme , il ne s'est pas intéressé ni du lecteur ni du contexte , il a appelé plutôt au littératurisme , néanmoins l'avis de **Gibson** en matière du lecteur simulé est considéré comme une participation au nouveau criticisme de la réaction du lecteur , ce qui fait que l'attention a été attirée du texte au lecteur .

La présence du lecteur au structuralisme ne diffère pas beaucoup de celui susdit ; le structuralisme a déclaré son refus de tout ce qui étranger et approché le texte de l'intérieur , mais cela ne veut pas dire qu'il n'existe pas des critiqueurs qui se sont intéressé au lecteur indirectement , en cite comme exemple **Riffaterre** qui a fait circuler le terme l'archilecteur , **Noel** dans l'analyse du texte (le texte a sa propre inconscience) , **Culler** (la compétence littéraire) qui a chereché de trouver une théorie générale de lecteur permettant de faire extraire un sens du texte littéraire , ainsi **Bakhtine** dans son discours sur l'autre ego qui critique les avis personnels , a cherché de donner une autre formule pour le dialogue intérieur (roman polyphonique) .

Le lecteur se présente fortement dans les méthodes des post-structuralisme , l'herméneutique s'est intéressée du sens , donc elle s'est intéressée au lecteur , par conséquent **Gadamer** sépare le texte des finalités de l'auteur en concentrant sur la compréhension dans sa dimension historique , il a indiqué le dialogue et la distance temporelle . Dans la théorie de lecture le lecteur a pris la place qu'elle mérite comme élément important dans l'approche critique , cela s'est produit avec **Iser** et **Jauss** , le premier a concentre sur l'interaction entre le texte et le lecteur (l'acte de lecture) , il apparut chez lui le terme du lecteur implicite , alors que le deuxième s'est intéressé à l'histoire des série des réceptions ainsi que l'histoire de littérature , il as aussi parler de l'horizon de l'attente .

La déconstruction elle-même n’a pas négligé le lecteur , qui reproduit le texte ; la lecture chez les déconstructeurs unifie le texte et le lecteur , en outre le signifié déconstruit est toujours en état de manœuvres avec le signifiant , parmi les leaders de la déconstruction nous avons notamment cité le dire de **Barth** sur le décès de l’auteur , l’essai de la déconstruction en général a pour but de mettez le lecteur en place de l’auteur , ainsi que considérer le lecteur que comme élément restrictif dans l’acte de communication .