مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 08 عدد: 3 السنة: 2019
ص:86 - 103 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

في نظرية التلقي: المكونات والمقولات

In the theory of reception: components and Terms

ط.د.رشدي ضيف*

Rouchdi Dif

كلية الآداب و اللغات و العلوم الاجتماعية و الإنسانية

جامعة العربي تبسي- تبسة – الجزائر

University of Larbi Tebessi – Tebessa/ Algeria

rochdi 1978 dif @ gmail.com

تاريخ الإرسال: 2018/12/13	تاريخ القبول:2019/05/14	تاريخ النشر :2019/07/15

ملخص البحث

يسعى هذا البحث لرصد أهم المكونات التي ساهمت في نشوء نظرية التلقي في نسختها الألمانية وتحديدا مدرسة كونستانس وكيف استطاع رواد هذه النظرية (ياوس)، (إيزر) استثمار معطيات الفكر الفلسفي واللّغوي الغربي الحديث في تجاوز العديد من النقائص التي كانت تمس تصورات النظريات الأدبية والنقدية وآلياتها الإجرائية في مقاربة الظاهرة الأدبية، أو التأريخ لها كما يقدم هذا البحث الأهمية التي أولتها هذه النظرية للقارئ بصفته شريكا محوريا في العملية الإبداعية، ثم ماهي أهم المقولات التي تأسست عليها نظرية التلقي.

الكلمات المفتاح: الاتصال ؛ نظرية التلقي؛ العمل الأدبي ؛ المكونات ؛ المقولات.

Summary :

This research seeks to examine the most important components that contributed to the emergence of reception theory in its German version, in particular the Constance School and how the pioneers of this theory (jauss) ,(Izer) exploited the data of modern Western philosophical and linguistic thought in order to overcome many of the weaknesses that have affected the perceptions of literary and critical theories and its procedural mechanisms in the approach of the literary phenomenon, or its dating.

This research also highlights the importance that this theory attributes to the reader as a central partner of the creative process, and then what are the most important Terms upon which the theory of reception was based.

Keywords: communication, reception theory, literary work, components, Terms.

* رشدي ضيف. rochdi 1978 dif @ gmail.com

توطئة:

عندما تلوح في الأفق بوادر أزمة تطال نظرية من النظريات التي أرادت أن تدرس الأدب وتاريخه، أو تطرح أسئلة جوهرية من قبيل جدوى دراسة الأدب وقيمته، أو يتخلل بعض الاتجاهات النقدية التي تُعْنَى بمقاربة النصوص الإبداعية اضطراب، وقصور يمس جهازها المفاهيمي والإجرائي، تبرز الحاجة إلى إعادة التفكير فيما تم إنجازه من أطروحات منهجية وتصورية إما بمراجعتها وتصحيحها، أو دحضها وتجاوزها أو طرح بدائل إبستيمولوجية جديدة تعمل على توسيع آفاق الرؤية النقدية، وتقديم أجوبة عن بعض التساؤلات المعرفية، والعواظل الفكرية من أجل فهم أفضل للعملية الإبداعية، وبلورة مناهج في قراءة وتأويل النصوص الأدبية.

إن العمل المستمر والقائم على النقد والحوار والكشف والمراجعة والتوظيف الأمثل لمنجزات الفكر الفلسفي والعلمي في ظل تقدم الفكر واتساع نشاط العقل، هو ما يطبع المشهد النقدي الغربي منذ تبني مشروع الحداثة النقدي؛ حيث ظهرت البنيوية والسيميائية، واستراتيجية التفكيك، ونظرية التلقي... ولعل هذه الأخيرة تمثل نموذجا لعملية النقد والمراجعة والاستثمار الجيد لمعطيات الفكر الفلسفي واللغوي الغربي الحديث.

وقبل الحديث عن ظهور نظرية التلقي ومكوناتها وأبرز مقولاتها يجدر بنا إلقاء نظرة عامة على نظرية لها صلة مباشرة بنظرية التلقي وهي "نظرية الاتصال".

يرى "عبد الله إبراهيم" أن التمثّل الجيد لنظرية التلقي واستيعاب مقولاتها وآلياتها الإجرائية لا يمكن أن يتم إلا إذا أدرجت هذه النظرية ضمن مجال أوسع وأشمل له علاقة بنظرية "الاتصال". التي بدأت معالمها تتضح في ألمانيا منذ منتصف القرن العشرين، وذلك قبل أن يبدأ "ياوس" و"إيزر" في وضع المقولات العامة لنظرية سَتُعنى بفعل التلقي الأدبي، والتأثير والاستجابة في بداية السبعينات[1].

جاءت نظرية الاتصال نتيجة تفكير فلسفي عميق رأى في عملية الاتصال« وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات للتحكم بالأنظمة المادية والرمزية التي تتعامل فيما بينها من خلالها، وذلك ما جذب اهتمام الفلاسفة الألمان منذ وقت مبكر، وبخاصة فلاسفة مدرسة

"فرانكفورت" الذين أفلحوا في تأسيس نظرية فلسفية نقدية كان لها أكبر الأثر في تغذية الفكر الفلسفي المعاصر بالمضامين الخاصة بالتفاعل والتواصل الاجتماعي...» [2].

و بالحديث عن نشاط مدرسة "فرانكفورت" ينقدح في الذهن اسم الفيلسوف الاجتماعي والمفكر النقدي الألماني "هابرماس" الذي أعاد النظر في مكونات العقل الغربي بوصفها مقدمات آلت نتائجها إلى جعل هذا العقل عقلا أداتيا فطرح بديلا له وهو العقل النقدي الاتصالي أو التواصلي، وبعبارة أخرى جرى الانتقال من العقلانية الوسائلية إلى تكريس العقلانية التواصلية.

إن النظرية النقدية التي نادى بها "هابرماس" «انطلقت من القراءة النقدية للآثار السلبية للفلسفة الوضعية والعلموية، تلك الفلسفة التي تحولت في نظر مدرسة فرانكفورت إلى تبرير إيديولوجي للعقلانية الخاصة بالرأسمالية، أي لتبرير نظام قائم على الضبط العقلاني من أجل تعميم السيطرة وزيادة مردود رأس المال. وهي الفلسفة التي قادت إلى أزمة الحداثة »[3].

لقد رأى "هابرماس" في العقل التواصلي دربا آخر للانعتاق من فلسفة الذات وضيقها إلى رحابة الأفق الاجتماعي الواسع؛ ذلك أن تحقيق جبهة للتواصل، والتفاهم المشترك حول موضوع ما يكون فيها كل من المتكلم والسامع على مرجعية ما يكون عالمهما المعيش المشترك، فالوسط الاجتماعي يشكل أفقا للفهم المتبادل وفي الوقت نفسه يتيح استغلال موارد العالم المعيش يتقاسمه المشاركون في عملية التواصل[4].

على الرغم من المكونات التي غذّت نظرية التلقي بدء من المدرسة "الشكلانية"، وظواهرية "رومان انجاردن" ومدرسة "براغ البنيوية" و"هرمينيوطيقا" "غادامير" و "سوسيولوجيا الأدب" فإنها- أي نظرية التلقي- «مدينة لذلك النشاط العارم الذي بلورته نظرية الاتصال، وكثيرا ما أشار رواد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين، بل ذهبوا إلى أن جهودهم تترتب ضمن أفق نظرية الاتصال، وهو ما أكده "ياوس" حينما قرر أن نظرية التلقي لابد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال »[5].

لقد أثارت نظرية الاتصال —باعتبارها آلية للتفاعل بين الأفراد والمجتمعات، وباقي الأنظمة العلاماتية داخل المجتمع- انتباه رواد نظرية التلقي في ألمانيا بالتركيز على الطابع الاتصالي بين العمل الفني ومتلقيه من أجل تحقيق فهم أفضل للنصوص وتأريخها الذي هو فيه جوهره تأريخ

لأفعال التلقي وردود الاستجابة من جهة، وكشف لدينامية فعل التقبل الذي يتحقق نتيجة التفاعل الحاصل بين بنية النصوص ومتلقيها من جهة أخرى.

أولا– نظرية التلقي: ظروف النشأة

أصبح من المتعارف عليه في أوساط المشتغلين بالنظرية الأدبية والنقدية، والتاريخ الأدبي أن الإشكالية المحورية التي تطرحها نظرية التلقي هي العلاقة الحميمية، والحوارية بين النص وقارئه، وإعطاء القارئ سلطة مركزية في تأويل العمل الأدبي، وإنتاج المعنى بعد ما غيّبته الساحة النقدية ولعقود طويلة حيث كان الاهتمام والدرس يُعنيان بالمؤلف ونصه.

لقد خلف النقد الأدبي في مسيرته الطويلة مناهج نقدية تباينت اتجاهاتها من جهة التركيز على أحد أقطاب العمل الأدبي (المؤلف، النص، القارئ)، وإهمال القطبين الآخرين؛ ففي ظل المناهج السياقية اهتمت الدراسات الأدبية والنقدية بمنشئ العمل الأدبي حتى عُدَّ مركز العملية الإبداعية والنقدية. «كان المؤلف هو مركز التأويل والموجه للقراءة والفهم والتفسير، ولهذا أخذ باهتمام الدراسات النقدية والنظرية الأدبية عامة ونتيجة لذلك ظهرت دراسات ومقاربات جعلت منطلقها هو المؤلف. وهكذا التقت عنده المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية والثقافية، والدراسات البيوغرافية حتى ترسخ في الأذهان ما يمكن تسميته" بسلطة المؤلف" في الدراسات الأدبية، أو الدراسات التربوية للأدب...» [6]. يعني ذلك أن سلطة المؤلف كانت الموجه الرئيسي لنشاط القراءة، والتأويل و تفسير نص الأدبي انطلاقا من ملابسات حياته، وظروفه التاريخية والاجتماعية، والسياسية وهذا ما يفسر لنا انكفاف الدراسات النقدية بعد ذلك حول النص ولا شيء خارج النص طيلة فترة المد البنيوي.

ثم جاءت المناهج النسقية لتحول دائرة الاهتمام والدرس من المؤلف إلى النص ولاشيء خارج حدود النص بوصفه بنية منغلقة لها نظامها الداخلي يكسبها وحدتها وتماسكها قاطعة بذلك بينه وبين السياقات التاريخية التي أثّرت في وجوده، وظهرت مفاهيم جديدة« ... منذ الشكلانيين الروس، كرد فعل إزاء سلطة المؤلف فطلب النقد الجديد في فرنسا والبنيوي عامة بموت المؤلف والاهتمام بمفهوم آخر، هو مفهوم "النص" و "الكتابة" لأن المؤلف في نظر هذا التصور يغيب المادة الأساسية للأدب، وهي الكتابة أو النص»[7]. إن السّمة الغالبة على الدراسات البنيوية، والاتجاهات النقدية النصّانيّة هي أنها لم تقف عند أهم قطب في العملية

الإبداعية وهو القارئ/ المتلقي، فجاءت نظرية التلقي في نسختها الألمانية تحديدا كرد فعل على إهمال المتلقي بوصفه مكوّنا رئيسا في عملية إنتاج المعنى، وطرفا في جعل الآثار الأدبية تتخطى الزمان والمكان بفعل القراءة التي تضمن تداول هذه الآثار وخلودها .

وتميز "بشرى موسى صالح" في الفصل الثاني من كتابها "نظرية التلقي أصول... وتطبيقات" بين ثلاث لحظات تاريخية من عمر المنهج النقدي الحديث[8]:

1- لحظة المؤلف / الناص وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي، النفسي، الاجتماعي...)
2- لحظة النص وتجسدت في النقد البنائي في الستينيات من هذا القرن.
3- لحظة القارئ المتلقي ويظهر ذلك في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولاسيما نظرية التلقي في السبعينيات منه.

نشأت نظرية التلقي في أواخر ستينات القرن الماضي بألمانيا الغربية بين ردهات جامعة "كونستانس" (**Constance**) على يد كل من الباحثين "هانز روبرت ياوس" (**Hans Robert jauss**) (1921- 1997) و "فولفغانغ إيزر" (**Wolf gang izer**) (1926-2007) وقد شكلت أطروحات هذين الدارسين مدرسة نقدية عرفت بـ "مدرسة كونستانس" التي تعد من أهم المنعطفات التاريخية الكبرى في تجديد الدراسات الأدبية والنقدية؛ فـ « أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكونها عبر الزمن- التاريخ- وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص، إن هذه الفرضية بما تحمله من جمالية التلقي التي تتكون عبر صيرورة القراءة ذاتها، هي التي ستعطي لهذه النظرية ميزتها وجدتها وبعدها الخاص »[9].

وعن دواعي ظهور هذه النظرية يشرح "روبرت ياوس" في مقالة له بعنوان "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" نشرها عام (1969) العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا كان من أبرز ما جاء فيها مايلي:

أ- عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغير في النموذج مما جعل جميع الاتجاهات على تباينها- تستجيب للتحدي.

ب- السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.

ج- حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.

د- وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره، وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.

هـ - ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع/ العمل/ المتلقي)[10].

ثانيا– مفهوم نظرية التلقي:

تعرّف نظرية التلقي بأنها: « مجموعة من المبادئ والأسس النظرية والإمبريقية شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد مدرسة تدعى كونستانز تهدف إلى الثورة ضد البنيوية الوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ أو المتلقي باعتبار أن العمل الأدبي ينشئ حوارا مستمرا مع القارئ بصورة جدلية تجعله يقف على المعنى الذي يختلف باختلاف المراحل التاريخية للقارئ »[11]. الّلافت في هذا التعريف هو الملمح النقدي المستمر الذي يطبع المشهد النقدي والفكري والفلسفي الغربي؛ ففي كل لحظة تاريخية من عمر المنهج النقدي تتم المراجعة للأطر المعرفية التي يقوم عليها المنهج النقدي السائد، وتطرح بدائل تصورية ومنهجية لمآ تلوح في الأفق بوادر الأزمة أو يعجز الجهاز المفاهيمي، والإجرائي للمنهج عن تقديم أجوبة لأسئلة معرفية مستجدة، وهذا ما كنا قد ألمعنا إليه في بداية المقال.

أما "روبرت هولب" "**Robert Houlb**" فيعرفها بشيء من التعميم بقوله: « أن نظرية التلقي" تشير على الإجمال إلى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ، ومن ثم فإنها تستخدم بوصفها مصطلحا شاملا، يستوعب مشروعات ياوس وايزر "**Iser**" كليهما، كما يستوعب البحث التجريبي والاشتغال التقليدي بموضوع المؤثرات، وفي مقابل هذا لا تستخدم "جماليات التلقي" إلا في علاقتها بعمل ياوس النظري المبكر ويبقى أن التشكيلات والاستخدامات المركبة الأخرى ينبغي فهمها ببساطة في سياقها» [12]. لقد أشار "هولب" في تعريفه المجمل لنظرية التلقي إلى إشكالية خفية تخص مصطلح "جماليات التلقي" "**Esthétiques de la Réception**" الذي كثيرا ما نجده في الدراسات التي تعنى بقضية التلقي، واستقبال النصوص الإبداعية؛ فمفهوم "جمالية التلقي" كما يرى "عبد الكريم شرفي " لا يشير إلى نظرية موحّدة. بل تندرج ضمنه نظريتان مختلفتان يمكن التمييز بينهما بوضوح رغم

تداخلهما وتكاملهما، هما "نظرية التلقي" و "نظرية التأثير"[13] ؛فالأولى تضطلع بالكيفية التي يتم بها استقبال النص الأدبي في فترة تاريخية محددة، وفيها تتكشف ردود أفعال القراء وتفسيراتهم، وأحكامهم وشهاداتهم بشأن هذا النص، وتتوسل هذه النظرية بمعطيات المناهج التاريخية، والاجتماعية، والنفسية. أما الثانية فتقوم على أن النص يمتلك تأثيرا في قرّائه الذين تكون استجاباتهم متضمنة في بنيات النص الداخلية وهي تتوسل المناهج النظرية والنصيّة وتبلغ "جمالية التلقي" مداها وشموليتها حينما يتكامل هذان الاتجاهان ويتداخلان[14].

بناء على ما سبق يمكننا القول إن النظرية الأولى برائدها " هانس روبرت ياوس" **"Hans Robert Jauss"** قامت على تصور تاريخ جديد للأدب يرتهن إلى القراءات المتعاقبة؛ فتاريخ الأعمال الإبداعية هو في الحقيقة تاريخ ردود واستجابات متلقيها « ذلك أن قيمة عمل أدبي ومرتبته لا تُستنبطان من الظروف البيوغرافية أو التاريخية لنشأته ولا من موقعه فحسب ضمن تطور الجنس الذي ينتمي إليه، بل من معايير أدق من ذلك هي وقع هذا العمل و "تلقّيه" وتأثيره وقيمته التي تعترف له بها الأجيال القادمة »[15].

وإذا جئنا إلى النظرية الثانية بممثلها "فولفغانغ إيزر " **Wolf gang iszer**" فإننا أمام نظرية تتمركز حول استجابة القارئ الفرد في تعامله مع النص الأدبي، وهذا ما تشير إليه ترجمة كتابه **"the act of reading atheory of aesthetic response ":** بـ: فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية بحسب ترجمة "عبد الوهاب علوب"،وفعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) بحسب ترجمة: "حميد لحمداني" و "الجيلالي الكدية".

يرى "إيزر" أن الغاية من وراء كل قراءة لعمل أدبي هو ذلك التفاعل الحاصل بين بنيته ومتلقيه، وأن العمل الأدبي يتجاذبه قطبان رئيسان:

1- القطب الفني وهو نص المؤلف.

2- القطب الجمالي وهو التحقق الذي ينجزه القارئ أو النص الذي يحققه هذا القارئ و "إيزر" في فهمه لهذا التصور يعتمد على أطروحات الناقد البولندي "رومان انكاردن" **Roman Ingarden** المبثوثة في كتابه "العمل الأدبي الفني"؛ فالمعنى الحقيقي للعمل الأدبي لا يمكن أن يكون فيما يقوله النص، ولا في تحققه من طرف المتلقي بل هو نتيجة تفاعل بين النص والقارئ في مكان ما بينهما[16].

لقد عمل "إيزر" على إشراك المتلقي في عملية بناء المعنى من خلال فعل التجاوب؛ أي تجاوب الذات مع الموضوع « وإن هذا الإسناد إلى الذات في تقرير المعنى والكشف عنه هو ما اصطلح عليه هوسرل بالقصديّة، فالقراءة لديه نشاط ذاتي نتاجه المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك، وإن المعنى الخفي والمحمول النهائي للنص قد كفّا عن الحضور طبقا لجمالية القراءة لديه»[17]. إن استراتيجية التجاوب التي أسس عليها "إيزر" منظوره النقدي والقرائي في شقّها المتعلق بالبحث في "المعنى" و "بناء المعنى" تقوم أساسا على التفاعل الحاصل بين بنية العمل (القطب الفني)، وفعل الإدراك المتعلق بالمتلقي من أجل بلوغ وتحقيق (القطب الجمالي) الذي يقع في مكان ما بين النص و قراءه .

ثالثا– مكونات نظرية التلقي:

1– المدرسة الشكلانية:

من المؤثرات والإرهاصات التي غذت نظرية التلقي "الشكلانية الرّوسية" وذلك من خلال إسهام الشكلانيين بتوسيع مفهوم الشكل الذي « يندرج فيه الإدراك الجمالي »[18]، وبتحديدهم لمفهوم العمل الأدبي بأنه حصيلة أجزاءه/ عناصره، وبلفت النظر إلى طريقة خاصة في عملية التفسير التي تقوم أساسا على العلاقة بين القارئ والنص[19].

من المبادئ الأساسية للشكلانية في تلقي العمل الأدبي "الإدراك" و التغريب"؛ ففي كتابات "فيكتورشكلوفسكي" (1893- 1984) الأولى إشارة إلى أن المرء الذي يريد البحث في الفن لا ينبغي أن يبدأ بالصور والرموز بل عليه أن يبدأ بالقوانين العامة للإدراك؛ فالكشف عن السمات الفنية للعمل الأدبي يؤتى من طريق الإدراك والوعي بآلياته وبهذا يصبح الإدراك والتلقي هما العنصرين المكونين للفن[20]. أما التغريب عند "شكلوفسكي" فهو يشير إلى خاصية بين القارئ والنص تنزع الشيء من حقله الإدراكي، وهو بهذا المعنى يعد العنصر التأسيسي في الفن أجمع[21]. وذلك بجعل المألوف والعادي للقارئ غير مألوف، وتغريب الأشياء والتصورات يتم عن طريق الأداة (الأساليب) التي تجعل التفاعل قائما بين النص ومتلقيه حينما تعمل على تحويل زاوية الرؤية إلى الشكل ذاته.

2– ظواهرية رومان إنغاردن: Roman Ingarden

إن اهتمام إنغاردن بعمليات القراءة وبخبرته بالأعمال الأدبية هو ما جذب اهتمام الألمان في ستينيات القرن الماضي وبداية السبعينيات، وكان نَشرُ كتابه "الخبرة بالعمل الفني الأدبي" في ألمانيا سنة (1968) إيذانا لرواد نظرية التلقي بأن يتسع مجال الرؤية لديهم بشكل أفضل نحو اهتمام هذا الفيلسوف بالعلاقة بين النص والقارئ. [22]

ومن المفاهيم التي استخدمها إنغاردن ولها علاقة بالنص ومتقبله "التحقق العياني" و "التجسيد" ويشير المصطلح الأول إلى أنّ « أهم نشاط يقوم به القراء يتعلق باستبعاد العناصر المبهمة أو الفراغات، أو الجوانب المؤطرّة في النص، أو بملئها » [23]، وبهذا المفهوم يميز "إنغاردن" بين عنصرين أساسيين في العمل الأدبي:

أ- الصورة المفهومة للعمل الأدبي.

ب- بنية العمل الهيكلية.

أما مصطلح "التجسيد" فإنه يحمل نوعا من "التعالي" شأنه شأن العمل الأدبي نفسه، ومفهوم "التعالي" شائع في الفلسفة الظاهراتية فـ "هوسرل" يعني بـ "المتعالي" (الترانسند نتالي) الموضوع الخالي من المعطيات السابقة، وأن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص إلا أن "إنغاردن" عدّل من دلالة هذا المفهوم وهو يشتغل على العمل الأدبي حيث إنّ المعنى هو حصيلة نهائية للتفاعل بين العمل الأدبي وفعل الفهم وهذا جوهر الاختلاف بين إنغاردن وأستاذه هوسرل[24]. ما يهمنا في هذه المسألة هو مدى إسهامات "رومان انغاردن" في إثراء طروحات أصحاب نظرية التلقي وتحديدا عند "إيزر" الذي قام بعدد من الإجراءات التي تكشف عن عمل القارئ داخل بنية النص، وذلك من خلال ملء الفجوات أو الفراغات المبثوثة في كل نص أدبي.

3- مدرسة براغ البنيوية:

تندرج مدرسة "براغ" ضمن الاتجاه الوظيفي في دراسة اللغة، وقد نشأت من داخل حلقة "براغ اللسانية" التي تأسست على يد العالم اللغوي التشيكي "فاليم ماثيوس" (1882-1945) سنة (1926). ولم يكن جميع أعضاءها من البلد نفسه بل ضمت إليها لسانيين روس من مثل: رومان ياكبسون، وسيرج كرسفسكي وتروبتسكوي ليزداد عدد الوافدين إليها من جنسيات مختلفة كالفرنسيين: أندري مارتيني، وإميل بنفست[25].

ويتحدد إسهام هذه المدرسة في نظرية التلقي الألمانية بمدى صعوبة الفصل بين البنية اللغوية، والسياق الذي تشتغل فيه والوظيفة التي تؤديها تلك البنية في السياق [26]، فـ "موكا روفسكي"- وهو أحد أعلام مدرسة براغ البارزين ممن تأثر بأفكاره رواد نظرية التلقي- «يحدد الإطار العام للفن بوصفه نظامًا حيويًا دالاً. ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني مفرد بنية، ولكنها بنية لها مرجعيات فيما سبقها، مستوعبة في كيانها الجوهري ذاته. ومن ثمّ فالبنيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشكل وتتحدد من خلال أنساق متعاقبة في الزمان»[27]. وبهذا المعنى يخالف "موكاروفسكي" (1896- 1975) باقي البنيويين الذين يرون بأن البنى اللغوية يجب أن تدرس في حد ذاتها دون إدخال عناصر خارجية في عملية التحليل والتفسير.

4- هيرمنيوطيقا غادامر: Gadamer hans-georg :

الهرمنيوطيقا **"l'herméneutique"** هي « علم أو فن التأويل» [28]؛ مجال معرفي يهتم بدراسة عمليات الفهم وشروطه، وتحديدا ما يرتبط بتأويل فهم النصوص، وكلمة "هيرمنيوطيقا" أتت من الفعل اليوناني **hermeuein** ويعني "يفسر" والاسم **hermeneia** ويعني "تفسير [29].

كانت التأويلية الفلسفية المجال الذي استمد منه أصحاب نظرية التلقي بعض الأفكار والتصورات التي لها علاقة بالنص ومتلقيه وتأتي فكرتا الفيلسوف الألماني "غادامر" عن "التاريخ العملي" و "أفق الفهم" في صلب نظرية التلقي وتحديدا في فحص النصوص الأدبية؛ فالتاريخ العملي هو موقف تفسيري جوهره "تحيزات" المرء ومفاهيمه المسبقة التي لا يمكن استبعادها حال فهمنا العمل/ النصوص. وأما أفق الفهم فإنه يطرح مسألة حوار الماضي مع الحاضر والحاضر مع الماضي أو بعبارة أوضح تداخل الآفاق وانصهارها[30].

5- سوسيولوجيا الأدب:

تهتم سوسيولوجيا الأدب أو ما سمي بعلم اجتماع الأدب بالوضع الاجتماعي للنصوص الأدبية أي بالعلاقات التي تتحكم بالإبداع الفني والمجتمع، وكشف الشروط الاجتماعية المتحكمة في التقييمات المسبقة للأعمال الأدبية؛ فالنصوص تحيا داخل المجتمع تمارس تأثيرها فيه كما تؤثر الظروف الاجتماعية في عمليات استقبال الأعمال من قبل الجمهور ولقد ساهمت البحوث الاجتماعية لكل من "ليولوفينتال" و "جوليان هيرش" و "ليفين شوكنج" في لفت نظر رواد نظرية

التلقي إلى العلاقة الجدلية بين الإنتاج وعمليات التلقي من جهة ومن جهة أخرى شكّلت الدراسات الاجتماعية مناخا ملائما مكّن أصحاب نظرية التلقي من تطوير أفكارهم ودعم تصوراتهم[31].

لاشك أن الدراسات الاجتماعية في نظرتها للأدب ومنشئه تأخذ علاقة الإبداع الأدبي مع المجتمع، وتحليل شروط إنتاجه وطبيعة الأنساق المجتمعية المحيطة بالأدب ومبدعه بعين الاعتبار؛ ذلك أن النصوص ومنشئيها لا يكونان بمعزل عن حركية الظواهر الاجتماعية التي تتم فيها أفعال التلقي وردود التقبل، وإذا جئنا إلى إثبات العلاقة بين علم اجتماع الأدب ونظرية التلقي في جزئية "تأريخ الأدب" و "دراسة الفرد كظاهرة اجتماعية "فإن الناقد "جوليان هيرش" على سبيل المثال قد لفت النظر إلى ضرورة التركيز على العوامل التي تهيئ الظروف التي يصدر فها الحكم على شخص ما (المؤلف) بأنه مشهور والتي ترسخ لدى القارئ موقفا إيجابيا من هذا المبدع أو ذلك فـ «كان مما يشغل هيرش في مشكلات التاريخ تساؤلات مثل لماذا يصبح عمل بعينه أو مؤلف بعينه مشهورا؟ كيف استمرت شهرته حقبة من الزمن، ثم ما العوامل التي تزيد من شهرته أو تقلل منها؟ وقد انطلق هيرش في كتابه عن "أصل الشهرة" من دراسة الكيفية التي ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة وكذا سبب نشأته» .[32]

إن في بحث "هيرش" عن الكيفية التي ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة والذي يندرج تحت موضوعة "تأريخ الأدب" لَتأكيد على أهمية القطب الثالث في العملية الإبداعية ألا وهو المتلقي بعد ما كان الباث هو موضوع الفرد الظاهرة .

رابعا– مقولات نظرية التلقي:

1– أفق التوقع:

يعد "أفق التوقع"/ أفق الانتظار من أبرز المقولات التي ارتبطت بنظرية التلقي وعند "ياوس" بالتحديد، وأول من استخدم هذا المصطلح حسب ما تذهب إليه الباحثة "غنيمة كولوقلي" هو "كارل مانهايم" وذلك في مقال له حول "سوسيولوجيا الثقافة" وأدرجه ضمن مفهوم "رؤية العالم" الذي يشير به إلى مجموع القيم والمعايير والمصالح الخاصة لمنظومة اجتماعية معينة[33]، ونجده يظهر مرة أخرى عند أصحاب النظرية الظواهرية والتأويلية وتحديدا عند "هوسرل" و "غادامير" في حديثهما عن التجربة الزمنية المتضمنة في الأفق السابق ومعاييره، وعن أهمية مصطلح

"أفق التوقع" عند "ياوس" يحدثنا "ستارو بنسكي" عن مفهوم هذا المصطلح وجذوره وموقعه في نظرية التلقي فيقول: «يلعب أفق التوقع الذي يرجع إليه ياوس دورا مركزيا في نظرية التلقي: وهو مفهوم يرجع إلى هوسّرل يسعى ياوس إلى الكشف عن "محتويات للوعي" ضمن نظام للوصف خال من كل نزعة سيكولوجية مع معجم يتمتع بقدر أكبر من البساطة. ولنتذكر أن هوسرل يستعمل مفهوم الأفق لتحديد التجربة الزمنية...» [34].

إن الأعمال الأدبية تصدر عن تقاليد وقوانين جمالية وأخلاقية واجتماعية تعمل على تشكيل أفق خاص يتوقعه القارئ، فيصبح لديه خبرة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، وبتراكم الخبرات ينشأ أفق توقعات القراء عبر سلسلة تلقيات تاريخية ولتبسيط هذا المفهوم الحيوي في نظرية التلقي يعرضه "ياوس" بقوله: «إن إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول، بغية وصف تلقي العمل والأثر الذي يحدثه، كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدده. ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات، القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساس: تَمَرُّسُ الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية: تُفترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية بين العالم الخيالي والعالم اليومي» [35]؛ فياوس يروم رسم خطاطة للقراء الذين يواجهون العمل الأدبي، خطاطة تكشف المقدرة المعرفية لهؤلاء القراء، وخبراتهم بالشكل الذي ينتمي إليه العمل، هذا الأخير بحسب ياوس لا يقدم نفسه لحظة ظهوره بجدّة مطلقة للقارئ الذي هو الآخر لا يتلقاه من دون معرفة واعية بتقاليد ومعايير ذلك العمل. إن العمل الأدبي يمتلك سننا معرفية ولغوية تأتي معلنة أو مضمرة وعن طريق مرجعيات وخاصيات مستقرة يكون جمهور القراء على استعداد لتلقي ذلك العمل، في المقابل يستحضر العمل الجديد أثناء قراءته مضامين وأعمال تم استقبالها من قبل، وهنا يكون القارئ قد تهيأ نفسيا لتوقع "ما" ويصبح بالإمكان معاينة هذا التوقع الذي إما سيتطابق أو يتعدّل أو يوجّه وجهة أخرى أو حتى يُتَجَاوَزُ بحسب المعايير التي كرستها جمالية الأجناس والأساليب[36].

2-المسافة الجمالية:

من المقولات المحورية في نظرية التلقي ويقصد بها البعد الفاصل بين ظهور الأثر الأدبي وبين أفق انتظاره، ويمكن الكشف عن هذه المسافة من خلال تتبع ردود أفعال القراء، ومعرفة

طبيعتها أي من خلال الأحكام النقدية التي يطلقونها على الأثر. كما أنها المقياس المناسب للحكم على قيمة الأثر الجمالية يقول ياوس: «حين يصدر عمل أدبي ما، فإن طريقة استجابته لتوقع جمهوره الأول أو تجاوزه أو تخييبه أو معارضته له تعتبر بالبداهة مقياسا للحكم على قيمته الجمالية. فالمسافة بين أفق التوقع والعمل، بين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة و "تحول الأفق" الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد- تحدد بالنسبة لجمالية التلقي الخاصية الفنية الخالصة لعمل أدبي ما »[37]، والروائع الأدبية الجيدة من وجهة نظر "ياوس" هي التي تخيب أفق انتظار/ توقع القارئ ولا ترضي آفاق انتظارها حيث تأخذ قراءها إلى تخوم تجارب مجهولة مليئة بالدهشة واللذة والحيرة بدل أن تحدث التطابق والاستجابة؛ فكلما تقلصت المسافة الجمالية بين الأثر وأفق انتظاره اتسم العمل الفني بالبساطة والألفة، وكلما اتسعت المسافة بين الأثر وأفق انتظاره اتصف العمل بالفنية والجمالية الخالصة وعليه يمكن تمييز ثلاثة ردود أفعال لدى المتلقي القارئ:[38]

أ- الاستجابة: ويترتب عليها الرضى والارتياح لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره الجمالية.

ب- التغييب: ويترتب عنه الاصطدام لأن العمل الأدبي قد خيب أفق توقع القارئ فيخرج من المألوف إلى الجديد.

ج- التغيير: أي تغيير الأفق المتوقع[39].

ولعل ردّ فعل المتلقي المتمثل في التغيير هو الردّ الأهم من بين الردّين الأوليّين؛ حيث إنه يسهم في تغيير الأفق المتوقع والمنتظَر من خلال التعارض بين المعارف السابقة والنص الجديد، كما أنه يسعف في بناء تصور لتاريخ الأدب قائم على وعي جديد بحساسية جمالية مغايرة.

3- الفجوات/ مواقع اللاّتحديد:

النص انجاز متحقق غير مكتمل تتخلله فراغات وفجوات يتركها المؤلف للقارئ، الذي يسعى دوما إلى ملئها من خلال النشاط الذهني التخيّلي الذي يصاحب مراحل القراءة، وبهذا يكون شريكا في بناء المعنى ليس كما اتفق له ذلك بل من خلال توجيهات النص عينه.

يرى "إيزر" أن طبيعة العمل الأدبي تختلف تماما عن طبيعة الموضوعات الواقعية التي تكون محددة بشكل عام، وطبيعة الموضوعات المثالية التي تكون مستقلة وتامة التكوين؛ فالعمل

الأدبي «ليس محددا بشكل عام ولا مستقلا بل هو قصدي. فالموضوع القصدي الأدبي ينقصه التحديد الكامل، بقدر ما تشتغل الجمل في النص باعتبارها موجها. مما يقود إلى البنية الخطاطية التي يسميها انكاردن"الموضعية الممثّلة" للعمل» [40]. إن النص الأدبي لا ينتظر قارئا يكون صدى لما يقوله أو يعيد اجترار معانيه وإنما يتهيئ لمتلقي يملأ بياضات النص، ويُنطِقُ مسكوتاته ويضيء مناطق العتمة فيه فتتحقق بذلك جمالية النصوص الإبداعية من جهة وجمالية التلقي من جهة أخرى.

4- القارئ الضمنيّ:

إن القارئ الذي يشكل طرفا ملازما داخل النص يقيم معه حوار تفاعليا، ويدخل في علاقة تأثير وتأثر متبادل هو بحسب "إيزر" "القارئ الضمني" الذي يعرفه بقوله: «هو بنية نصية تتوقع حضور متلقٍ دون أن تحدده بالضرورة: إن هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة» [41].

تكمن إجرائية القارئ الضمني وقدرته في تفاعله مع النص وارتباطه بعالم النص، وكيف أن هذا الأخير يمارس تعليماته، وتوجيهاته التي من خلالها يبني هذا القارئ معنى النص، وقد عرفت النظرية الأدبية أنماطا من القراء من نحو: "القارئ الأعلى" (ريفاتير)، "والقارئ المخبَر" (فيش)، و"القارئ المقصود" (وولف) إلا أنها من وجهة نظر "إيزر" عاجزة عن تمثيل العلاقة بين المتلقي والأثر نظرا لطبيعة الأساس الذي تصدر عنه فهو إما تجريبي صرف، أو نظري استكشافي أما القارئ الضمني فإن له أساسا مغروسا في بنية النص[42].

وبناء على ما سبق فالقارئ الضمني عند رواد نظرية جمالية التجاوب ليس له وجود حقيقي وفعلي يمكن من خلال إجراء تجارب قرائية أن ينكشف لنا بل هو قارئ «له جذور متأصلة في بنية النص؛ إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي» [43].

5- مبدأ السؤال والجواب:

إن عملية إعادة تأسيس أفق توقع المتلقين الأوائل وقت ظهور العمل الأدبي تعمل على قياس المسافة الجمالية بين النص وأفقه وأفق قرائه، وتحدد مدى انزياح الأثر عن المعايير والقوانين الفنية أو مطابقته لتوقعات الجمهور، بالإضافة إلى نجاعتها في الكشف عن الأسئلة التي أجاب عنها النص ما يساعد على معرفة كيفيات التلقي وقت ظهور العمل الأدبي، يقول "ياوس" « فإن

إعادة تشكيل أفق التوقع كما كان في الوقت الذي تم فيه قديما إبداع عمل ما وتلقيه- تسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عنها هذا العمل، ومن ثم بالكشف عن الطريقة التي أمكن بها لقارئ تلك الفترة أن ينظر إليه ويفهمه»[44].

لاشك أن العمل الأدبي وقت ظهوره يقدم أجوبة عن أسئلة متضمنة داخل أفق توقع قرائه أيًّا كانت طبيعة هذه الأسئلة (أدبية، اجتماعية، فكرية، حضارية...) وتلقي نص ينتمي إلى الماضي من قبل قراء معاصرين هو معرفة تلك الأسئلة التي أجاب عنها ذلك النص من جهة، ومعرفة سلسلة تلقيات القراء المتعاقبين ومدى تطابق الأسئلة والأجوبة من جهة أخرى «لذلك فالنص الشعري ليس مدونة أحكام سماوية تقدم مسبقا أجوبة عمّا تطرحه من أسئلة. فخلافا للنص الديني الشرعي الذي يعتبر حجة والذي يتعين إدراك معناه الجاهز... فإن النص الشعري متصور كبنية مفتوحة تقتضي أن ينمو فيها، ضمن فهم مُتَحَاوِرٍ حُرٍّ، معنى ليس "مُنَزَّلاً" من أول وهلة، بل معنى يتم "تفعيله" من خلال تلقياته المتعاقبة التي يطابق تسلسلها تسلسل الأسئلة والأجوبة »[45]. إن الأخذ بمبدأ "السؤال" و "الجواب" كما يرى ياوس إجراء يقضي على العواظل التي كانت قائمة في مناهج الدراسات الماضية وقد حددها كما يلي[46]:

أ- إبطال ذلك التأثير اللاواعي باستمرار تقريبا، الذي تمارسه على الحكم الجمالي مَعَاييرُ تصور كلاسيكي أو حداثي للفن.

ب- تجنب المسعى الدائري الذي يفرض على مؤرخ الآداب الرجوع إلى "روح العصر" من أجل فهم العمل الأدبي.

ج- التخلص من المبدأ الميتافيزيقي الأفلاطوني الذي يقر بمبدأ جوهر شعري أبدي ومعنى موضوعي محدد بشكل نهائي.

خاتمة:

من خلال ما سبق يمكننا القول إن معطيات الفكر اللغوي والفلسفي الحديث (المدرسة الشكلانية، النظرية الظواهرية، التأويلية...) قد ساهمت في بلورة نظرية اهتمت بالقارئ وأولته عناية خاصة بعدما كان مهملا عقودا طويلة نظرا لأهميته في بناء معنى النص وتأويله، وقد عرفت هذه النظرية في أوساط المشتغلين بنظرية الأدب وتاريخه ونقده بـ "نظرية التلقي" في نسختها الألمانية التي قدمت من خلال فلسفتها، ومقولاتها وآلياتها الإجرائية تصورا جديدا في

إعادة كتابة تاريخ الأدب، وعالجت قضية كثر النقاش والجدال حولها في الدراسات التي عينت بالنظرية الأدبية و المناهج النقدية والتاريخ الأدبي تلك هي قضية المعنى في العمل الأدبي الذي يتشكل حسب رؤيتها عبر تفاعل النصوص مع متلقيها في التاريخ.

هوامش:

1 – ينظر: إبراهيم عبد الله: التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط2، 1426 هـ- 2005 م، ص 09.

[2] - المرجع نفسه، ص 09

[3] - مصدق حسن: يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت، النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 2005، ص 5 و 6 .

[4] - ينظر: هبرماس : القول الفلسفي للحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، سلسلة دراسات فلسفية وفكرية 17، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 457 و 458.

[5] - إبراهيم عبد الله: التلقي والسياقات الثقافية، ص 10.

[6] – بوحسن أحمد: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1425 هـ/ 2004 م، ص 26.

[7] - المرجع نفسه. ص 26.

[8] - ينظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي ، بيروت،ط1، 2001، ص 32.

[9] - بوحسن أحمد: في المناهج النقدية المعاصرة، ص 35.

[10] - حسن محمد عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط، 1999، ص 99 و 100.

[11] - حجازي سمير: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر مع ملحق قاموس المصطلحات الأدبي، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا، دمشق، ط1، 1425 هـ- 2004 م، ص 167.

[12] - روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، ترجمة: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000. ص 26.

[13] - شرفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الإختلاف ، الجزائر، ط1، 1428 هـ- 2007 م، ص: 143.

[14] - ينظر: المرجع نفسه. ص ن.

[15] - هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف ،الجزائر ط1،1437 هـ- 2016 م، ص 26.

[16] - ينظر: فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل ، فاس، المغرب، د ط، د ت، ص 12.

[17] - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص 48.

[18] - روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 50.

[19] – ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[20] – ينظر: المرجع نفسه، ص 51 و 52.

[21] - ينظر: المرجع نفسه، ص 54.

[22] - ينظر: المرجع نفسه، ص 61.

[23] - المرجع نفسه، ص 64.

[24] - ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر و والتوزيع ،عمان، الأردن، ط1، 1997، ص 75.

[25] - ينظر: محمد محمد يونس علي: مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت، لبنان،ط1، 2004. ص 70.

[26] - ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

[27] - روبرت، هولب: نظرية التلقي، ص 71.

[28] - تيري إيغلتون: نظرية الأدب، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1995، ص 118.

[29] - مصطفى عادل: "فهم الفهم" مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان ، ط1، 1424 هـ 2003 م، ص 17.

[30] - ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، ص85- 87.

[31] - ينظر: المرجع نفسه، ص 88- 96.

[32] – حسن محمد عبد الناصر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 88.

[33] - ينظر: غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، دار التنوير، لجزائر، ط1، 2013، ص 94.

[34] - جان ستاروبنسكي: "نحو جمالية للتلقي"، ضمن كتاب: نظرية الأدب في القرن العشرين،إلرود إبش وآخرون، ترجمة وتقديم: محمد العمري، الدار البيضاء ، أفريقيا الشرق ، المغرب، د ط، 1996، ص 151.

[35] - هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، ص 55.

[36] - ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

[37] - المرجع نفسه 59.

[38] - ينظر: المرجع نفسه، ص59 و 60.

[39] - أحمد بوحسن: من قضايا التلقي والتأويل،سلسلة ندوات ومناظرات رقم (36)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، 1995، ص104.

[40] - فولفغانغ، إيزر: فعل القراءة، ص 102.

[41] - المرجع نفسه، ص 30.

[42] - ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 185.

[43] - فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 30.

[44] - هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 65.

[45] - المرجع نفسه، ص 134.

[46] - ينظر: المرجع نفسه، ص 65.