

نظرية التلقي

بين

ياوس وإيزر

د/ عبد الناصر حسن محمد
كلية الآداب - جامعة عين شمس

الناشر
دار النهضة العربية
٣٢ ش عبد الخالق ثروت القاهرة

٢٠٠٢ م

منتہی سورا الازہکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET

نظرية التلقي

بين

ياوس وإيزر

د/ عبد الناصر حسن محمد
كلية الآداب – جامعة عين شمس

٢٠٠٢م

نظرية التلقى بين ياكوس وإيرز

لقد ظلت طروحات النقد الأدبي حول الإبداع منذ
لقدم تدور في إطار ثالوث أساسي للنقد الأدبي هو: المؤلف
والنص والقارئ، ولكن يظل الفيصل كامناً في الإجابة عن
لسؤال التالي: من الذى يمنح النص قيمته؟ والإجابة لا
يختلف عليها اثنان.

" فالذى يقيم النص هو القارئ المستوعب له وهذا يعنى
أن القارئ شريك للمؤلف فى تشكيل المعنى، وهو شريك
مشروع لأن النص لم يكتب إلا من أجله" (١)

ومن هنا لم يعد دور المتلقى دوراً سلبياً استهلاكياً فى
عقلته بالنص ولم تعد استجابته للنص استجابة عفوية ترضى
تعطشه الجمالى، وتشبع فيه نزوعه إلى التلقى الشخصى
لممعن فى كثافته وفرديته فى آن، بل أصبح هذا القارئ
شاركاً فى صنع النص، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف
لنقدى برمته مؤثرة فى النصوص القادمة، لأن عمليات
لتلقى المستمر تشكل وجدان المبدع والقارئ معاً، وتتمى
بحساسها بأبعاد النص العميقة التى تظل تعطى دلالات
لا نهائية تسمح بالتأويل فى دائرة لا ينغلق فيها النص بل
يتجدد مع كل قراءة تعد بدورها إساءة قراءة أخرى.

وهكذا شهدنا مع بدايات النصف الآخر من هذا القرن اتجاهات نقدية مؤثراً يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعي وتفاعله معه من خلال آفاق من التوقعات ذلك هو نقد جماليات التلقى.

لقد لاقت نظرية جماليات التلقى "التقبل" منذ نشأتها في ألمانيا الغربية صدى طيباً لدى الكثير من الدارسين كما أثارت حولها نقاشات ثرية جداً، وإذا كانت هذه النظرية قد ارتبطت بداياتها بجامعة كونستانس بجنوب ألمانيا فإن أبرز ممثليها وأشهرهم هانزروبرت ياوس (H.R.Jasuss) وفلفجانج إيزر (Wolfgang Iser). ومن خلال هذين العالمين الذين عدهما النقاد كبار المنظرين للتلقى نستطيع أن نرصد تطورات هذه النظرية والكشف عن مكانتها النقدية والتاريخية من بين مدارس واتجاهات النقد الأدبي الحديث الكثيرة المتباينة.

أولاً: هانزروبرت ياوس:

لقد كان ياوس (Jauss) واحداً من مجموعة من الأساتذة الأكاديميين بجامعة كونستانس الذين يضربون على وتر واحد طبقاً لبول ديومان (٢). بل كان ياوس عضواً بارزاً في مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية وقد اشتهرت بهذا

الاسم لأن كثيرين من أعضائها درس أو كان عضواً بجامعة كونسطنس بجنوب ألمانيا. وهذه المجموعة من العلماء نوى الآراء الحرة شكلوا وحدة فكرية تعبر عن اهتمامات منهجية واحدة سمحت بقدر من التنوع والاختلاف (٣).

كانت هذه المجموعة من الأكاديميين تحاول إعادة النظر في قوانين الأدب الألماني القديمة بعد أن لم تعد هذه القوانين مقبولة بالإضافة إلى وصول النقد الأدبي إلى أزمة حقيقية بشكل لا يمكن قبوله أو استمراره وكذا بداية الثورة على المنهج البنيوي الوصفي، وقد شرح روبرت ياكوس في مقالة له بعنوان "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" نشرها في سنة ١٩٦٩، العوامل التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا (٤) كانت من أهم ما جاء بها ما يلي:

(١) عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغيراً في النموذج مما جعل جميع الاتجاهات - على تباينها - تستجيب للتحدي.

(٢) السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها.

(٣) حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.

٤) وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره. وكذا الثورة المنتامية ضد الجوهر الوصفى للبنيوية.

٥) ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع/ العمل/ الملقى) (٥)

"وقد ارتبط هذا التمرد المنهجي في ألمانيا بعملية تقويم جديدة لمنهج التعليم في مجال الأدب واللغة، وهناك وثيقة صدرت عام ١٩٦٩ تحت عنوان (وجهات نظر لدراسة جرمانية مستقبلية) تتحدث عن حق الدراسات الألمانية بوصفه تخصصاً ضاراً، وتحاول العثور على حل للتعاسة المهيمنة، ولما كانت هذه الوثيقة عبارة عن مجموعة من المقالات فقد ختمت بذاكرة من أجل إصلاح دراسة (الأبنية والأدب) تقترح إحداث تغييرات جذرية في البرامج الأكاديمية وقد وقع على هذه الوثيقة عدد من الباحثين الذين صاروا فيما بعد من أبرز منظري التلقى مثل ياوس وإيزر وسيجفريد شفت" (٦).

كان مقال ياوس سابق الذكر المعنون بـ "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" قد ألم بالخطوط الأساسية لتاريخ

المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات لثورة فعالية في الدراسات الأدبية المعاصرة اعتماداً على فكرتي النموذج والثورة العلمية اللتين استمدهما من كتابات (توماس كون) في بنية الثورات العلمية. بوصفها إنجازاً شبيهاً بإجراءات العلوم الطبيعية (٧). حيث يستعير ياوس كون مفهوم الطبيعة Paradigm الذي يشير إلى الإطار العلمي للتصورات أو الفرديات الفاعلة من عصر لعصر، وذلك يعنى أن العلم يظل يقوم بعمله التجريبي حيث يفترض حدوث استقبال، بل إن النماذج الكلاسيكية لا تكون حاضرة إلا بقدر ما تكون متلقاة وهذا ما سيتضح أكثر في فهم تاريخية الأدب من منظور التلقى التي تفرد بها ياوس عن غيره من مؤرخي الأدب وكذلك على تأثره بنظرية دانتو Danto عن الطابع المؤقت للمعرفة العلمية، والتوسع الذي أدخله عليها كارل جورج فابري في نظريته عن النمو الكمي الذي يتبعه تغير كفي (٨).

وياوس في موقفه المعارض لمن ينظر إلى العمل الفني بمنأى عن تاريخيته يؤكد على أن دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على تراكم تدريجي للحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة، وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة

ومنطلقات جديدة (٩) وقد استشهد على خطأ النظرة المعادية للتاريخ الأدبي بما أسماه المفهوم الأسطوري للتراث؛ لذلك نراه يقرر أن النموذج الذى وجهه البحث الأدبى ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملائمة لهذه المهمة مع استقلاله عن النموذج الأقدم، وحل أسلوب التناول العتيق إلى أن يثبت مرة أخرى، أنه غير قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن، فكل نموذج لا يحدد مجرد الإجراءات المنهجية المقبولة التى يتناول نقاد الأدب وفقاً لها فحسب، بل يحدد كذلك المبدأ النظرى برمته، وبعبارة أخرى فإن أى نموذج يعنيه يخلق تقنيات التفسير والموضوعات التى يراد تفسيرها على السواء (١٠).

وبناء على ذلك فإن ياوس يقوم بإيجاز المطالب التى ينبغى له الوفاء بها منهجياً فى إطار نمونجه الجديد ، والذى يسمى عادة بالنموذج الرابع ، فى النقاط التالية (١١):

- ١- انعقاد الصلة بين التحليل الشكلى الجمالى والتحليل المتعلق بالتلقى التاريخى شأنها شأن الصلة بين الفن، والتاريخ، والواقع الاجتماعى.

٢- الربط بين المناهج البنائية والمناهج التفسيرية (وهو الربط الذي لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها الخاصة).

٣- اختبار جماليات للتأثير (الفاعلية Wirking) (لا تكون مقصورة على الوصف) وبلاغة جديدة، تستطيع أن تحسن شرح أدب "الطبقة العليا" بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري.

وإذا كان ياوس على النقيض من رواد نظرية التلقى الذين كانت همومهم فلسفية إلى حد بعيد فإننا نلاحظ أن اهتمام ياوس بمسائل التلقى يرجع إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ وبوسع الدارس إذا أراد أن يتتبع ذلك عند ياوس أن يعود إلى بحث عنوانه:

Literary History as-a challenge to literary theory

أو تاريخ الأدب بوصفه حافزاً لدراسة الأدب وقد دعمه ببحث آخر تحت عنوان: History of art and pragmatic history أو تاريخ الفن والتاريخ النفعي، وقد

تم نشر الاثنتين معاً ضمن كتابه المعنون بـ Toward an Aesthetic of reception أو نحو جماليات للتلقى.

لقد بدأ ياوس يركز على السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب حيث يقول: " إن تاريخ الأدب في عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطاً في اتجاه الازدراء دون أية جريرة، لقد تم النظر إلى هذا الفرع القيم من الدراسات في المائة والخمسين سنة الأخيرة بطريقة خاطئة تدل على الانحدار الدراسي، بل لقد اختفى التاريخ الأدبي تماماً من المقرر الدراسي في الجامعة (١٢). ولقد عزا ياوس أزمة الأدب - في أواخر الستينات- إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب محاولاً وصل الماضي بالحاضر (١٣) . كان اهتمام ياوس وهدفه الأساسي هو العمل على إعادة التاريخ إلى المركز من الدراسات الأدبية، وكان ذلك ينبني على أمرين (١٤):

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

الآخر: المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتائج الماضي واهتمامات الحاضر على نحو ما دعا إليه شلر قبل ١٧٨ عاماً.

ويعلق روبرت هولب على ذلك بأنه "لا يمكن إقامة هذا النوع من العلاقة في مجال البحث الأدبي ومجال التعليم - فيما يذهب إليه ياوس- إلا إذا لم يعد تاريخ الأدب يلقي به عند حافة الاهتمام العلمي، ومن ثم كان العنوان المنقح للمحاضرة، تاريخ الأدب بوصفه حافظاً لدراسة الأدب(١٥).

وفي هذه المحاضرة يحاول ياوس النظر إلى قضية التاريخ الأدبي في إطار منهجيتين متعارضتين هما الماركسية ممثلة للتاريخ والشكلانية ممثلة لعلم الجمال: يقول ياوس "إنني أرى أن الحافز لدراسة التاريخ يأتي من خلال حل النزاع الناشئ في تاريخ الأدب ما بين الأسلوب الماركسي والأسلوب الشكلي ومن هنا فإن محاولة بناء جسر من التواصل بين الأدب والتاريخ، وكذا التعرف التاريخي الجمالي يمكن أن تكون في مكانها، عندما يتماسك هذان الاتجاهان(١٦).

وقد انتقد ياوس كلاً من الماركسية والشكلانية حيث رأى أن الأولى ممارسة أدبية أصبحت غير صالحة قد أخنى عليها الدهر منتمية إلى نموذج يجمع بصفة أساسية بين التاريخية الطورية والوضعية بينما يرى أن وجه النقص في الشكلانية يتمثل في الميل إلى جماليات الفن للفن.

يقول ياكوس: "إن هذين الاتجاهين - يقصد الماركسية والاشكالية - قد قدما الأدب باعتباره مقياساً مدمجاً للسمة الجمالية وللوظيفة نقداً وتأثيراً، إن القارئ والسامع والمتلقى للعمل الأدبي - وهو من العامة - يلعب دوراً محدداً من خلال هذين الاتجاهين، أما الاتجاه الشديد التحفظ للماركسية الجمالية فهو يعامل القارئ مثل المؤلف: حيث يتساءل عن موقفه الاجتماعي، أو يبحث عنه في التقسيم الطبقي للمجتمع، أما المدارس (الاشكالية) صاحبة الاتجاه الآخر فهي تعتبر وجود القارئ ضرورياً بوصفه موضوعاً ملاحظاً فقط - توجهه مؤشرات النص ، فعليه أن يفرق ما بين الشكل وأن يكشف التكنيك الخاص للعمل، فهو يرسم للقارئ الوعي النظري بواسطة التحليل اللغوي للعمل الأدبي، الذي يملك رؤية خاصة للأدوات الفنية التي يمكن العثور عليها داخل إطار العمل الأدبي. (١٧)

والاشكالية بهذا تريد أن تكشف العلاقة بين الأساس الذي ينهض عليه العمل الأدبي والهيكل البنائي له، ويستشهد ياكوس بقول والتر بولست Walter Bulst "إن أى نص أدبي لا يكتب على الإطلاق من أجل أن يقرأ أو يفسر تفسيراً لغوياً فقط عن طريق المهتمين بعلوم اللغة، ويضيف ياكوس إلى هذا القول النص التاريخي المقدم عن طريق المؤرخين ليجمع

بينهما فى رؤية واحدة حين يقول "إن هذين الأسلوبين يشغلان القارئ فى دورته الأولى من أجل التعرف الجمالى والتاريخى على العلم الفنى، ويتفق كل من الناقد الذى يلقى بالأحكام عن الجديد فى دور النشر. والكاتب الذى بحكم عمله يقوم بطريقة إيجابية أو سلبية بإتمام إطار عمل سابق آخر لعمل ناشئ، والمؤرخ التاريخى الذى يقوم بتقديم عمل زاهر بالتقاليد، والمفسر له تفسيراً تاريخياً - إن جميعهم وقبل كل شئ قراء فى بادئ الأمر وعليهم بداية أن يقوموا بهذا الدور، حتى يصبح الموقف الذى يعكسه العمل الأدبى نفسه من وجهة نظرهم شيئاً متشابهاً (١٨).

وإذا كان العمل الأدبى يتكون من الثلاثى المعروف المؤلف/ العمل الأدبى/ القارئ، فإن يابوس لا يعتبر العنصر الثالث فقط عنصراً معبراً بل عاملاً موجوداً مشاركاً فى التجربة، بل يعد كذلك مركزاً لطاقة العمل المقدم، إن النبض التاريخى للعمل الأدبى، لا يقبل دون الاشتراك الحيوى الفعلى للقارئ، فبواسطته يتغير منظور العمل التجريبي والنظرة المختلفة لعمل المؤلف، إن التاريخ الأدبى وكذلك سمة التواصل الذى يتميز به يتكون من أسلوب الحوار بين الاثنين، وفى العملية الفنية ما بين العمل بوصفه وسيلة اتصال - والمتلقى، مثل العلاقة ما بين التساؤل والإجابة، بين

المشكلة وحلها فإذا احتوت المشكلة الاستمرار التاريخي للعمل الأدبي باعتباره عملاً تاريخياً أدبياً كاملاً فعليه أن يجد حلولاً جديدة، ينبغي أن يمنح التوصيف الجمالي وتأثيره المتعلق بدائرة جمالية منفتحة، الذي حتى الآن تتحرك من خلاله أساليب علوم الأدب وطرقه بشكل رئيسي (١٩)

ومن هنا إذا نظرنا إلى الأدب بوصفه حواراً بين العمل والقارئ فإن التناقض بين منظوري العمل: الجمالي والتاريخي قد يحدث بينهما نوع من التصالح وبالتالي فإن الخيط الذي يصل ظاهره الماضي السحيق بخبرة الحاضر الأدبية- تلك التي بمقدور التاريخ قطعها- يسير في علاقة متبادلة عكسية، فالعلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية وهذه الدلالة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على أنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل.

أما الدلالة التاريخية فتبدو كما لو كانت مفهومة ومدركة حيث تصبح قاسماً مشتركاً للقارئ الأول، ويمكن أن تكون هذه الدلالة عملاً خلاقاً مستمراً وثريراً في سلسلة من حالات القبول المتتالية. (٢٠)

وهذا ما يقرره لنا المعنى التاريخى للعمل وبالتالى إظهار قيمته الجمالية حيث تتخذ- فى المرحلة التاريخية- حالة القبول شكلاً مقبولاً تالياً بالإضافة إلى عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضى الذى يطرح الوساطة بين فن الماضى والحاضر، ما بين قيم الأدب القائم على تمثيل التراث وامتصاصه ونوعية المعاصرة، وإذا قام أى مؤرخ للأدب بتجاهل مثل هذه المرحلة فإنه لا يمكن أن يصل إلى البواعث التى توجه فكره وأحكامه ومن هنا خلص ياوس إلى فكرته الأساسية والمتمثلة- كما يقول- فى "أن مرتبة تاريخ الأدب تعتمد أساساً على أساسا الاستقبال الجمالى الذى يعامل العمل الأدبى بوصفه وسيطاً للخبرة الجمالية، فتاريخ الأدب الإيجابى الموضوعى هو السعى الواعى إلى تجديد القوانين والسنن، ومن ناحية أخرى يتكون- على التناقض - من بحوث التراث المقامة عليه تجارب تتمشى وروح الكلاسيكية ومن التعديل النقدى إذا لم تكن البنية الأدبية مجردة، موروثة بالقوانين والسنن الأدبية، فمعيار خلق هذا النوع من القوانين والسنن، والحاجة الضرورية للكتابة من جديد مع استمرار تاريخ الأدب إنما يوضح بأن هذا استقبال جمالى للعمل الأدبى. (٢١)

على أن الاستقبال الجمالي بوصفه مدخلاً لتاريخ الأدب - لابد أن يؤدي في النهاية إلى رؤية مثل هذه في تقديم عمل تاريخي متوال يمكن به أن يوضح لنا أساس العمل الأدبي بوصفه عملاً تصل جذوره إلى ما قبل التاريخ ليشكل داخل إطار الخبرات الحديثة.

إن تاريخية الأدب - طبقاً لياوس - لا تقوم على وجود الحقائق الأدبية ولكنها تقوم على تعرف القارئ المبكر للعمل الأدبي، ومن طبيعة العلاقة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقى، فهذا له أهميته التاريخية في تاريخ الأدب، فينبغي على مؤرخ الأدب دائماً أن يصبح في البداية هو الآخر قارئاً يمكن تفهم العمل وتقويمه، وبمعنى آخر قبل أن يطلق عليه حكمه الذاتي ليكون قادراً على القيام بالتحديد الواعي لمكانة العمل الجمالية ووضعيته في التواصل التاريخي لقرائه. (٢٢)

أفق التوقعات Horizon of Expectation:

إذا كان سعى ياوس منصّباً في اتجاه يتكامل فيه التاريخ وعلم الجمال أو الماركسية والشكلانية فإن بوسعنا أن نرى جهود ياوس في تجسيد هذه الفكرة عبر مفهوم (أفق التوقعات). ومما لا شك فيه أن مصطلح (أفق التوقعات) يلعب دوراً بارزاً في أطوار نظرية التلقى حيث يعد بناؤه

منطلقاً لتصور النظم الأدبية عبر العصور المختلفة. فما هو
(أفق التوقعات) أو أفق الانتظار؟ هل نستطيع أن نحدده
تحديداً دقيقاً بوصفه مصطلحاً جوهرياً يجسد استراتيجيات
نظرية التلقى؟

لم يكن مصطلح أفق التوقعات أو أفق الانتظار جديداً
كل الجدة على الدوائر الفلسفية في ألمانيا على الأقل، لقد أخذ
ياوس مفهوم (الأفق) من غادامير Gadamer مركباً معه
كلمة الانتظار وقد أخذها من مفهوم (خيبة الانتظار) عند
كارل بوبر Karl.R.Popper وقد وجد ياوس أن هذين
المفهومين المعمول بهما في فلسفة التاريخ يحققان أمله في
البرهنة على أهمية التلقى في فهم الأدب والتاريخ له . ويعنى
مفهوم الأفق عند جادامير أنه " لا يمكن فهم أية حقيقة دون
أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، إذ لا
يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التي
ترتبت عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة
بحدث أو عمل ما هي التي تمكننا - بعد أن اكتمل هذا العمل
وأصبح ماضياً - من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني
وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها. (٢٣)

وبناء على ذلك كانت دعوة جادامير إلى فهم تاريخي وإلى وعي تاريخي (٢٤) بوصف ذلك شرطاً أساسياً من شروط أية ممارسة تأويلية في نظره، وهذا يعنى أن السياق التاريخي الذى خلق فيه الأثر يتحد مع أفكار المفسر الشخصى (٢٥) حيث يكون رأى الأخير حاسماً فى إعادة إحياء معنى النص (٢٦) ويسمى جادامير ذلك بأنه "انصهار آفاق" أى أفق النص وافق المؤول (المتلقى).

وفى الوقت ذاته يشير يابوس إلى استفادته من كارل بوبر وذلك أننا "حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلى.. لذلك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة (٢٧) وسبق لهوسرل وهایدجر أن قدما فكرة الأفق إشارة إلى مدى الرؤية الذى يشمل كل شئ يمكن رؤيته من موقع بعينه، متفقين مع جادامير إلى حد بعيد ، وقبل يابوس بزمان طويل كان لمصطلح أفق التوقعات ارتباط بالشئون الثقافية وقد عرف مؤرخ الفن أ.هـ جمبرش (أفق التوقع) فى كتابه (الفن والوهم) متأثراً فى هذا ببوبر "بأنه جهاز عقلى يسجل الانحراف والتحويلات بحساسية مفرطة. (٢٨)

كما نلاحظ أن باختين ورفاقه قد استخدموا مصطلح أفق الاحتمالات Horizon للإشارة إلى نطاق استجابة لقارئ ومنه وضعوا بعض المصطلحات المركبة مثل: (أفق الاحتمالات الأيديولوجية) Ideological Horizon وأفق الاحتمالات الإجتماعية اللغوية Socio Linguistic Horizon ، وحدود احتمالات التقييم Axiological Horizon (٢٩)، وبناء على ما سبق يتبين لنا أن مصطلح (الأفق) و (أفق التوقعات) يقعان في رقعة عريضة من السياقات تمتد - طبقاً لهوالب- من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن.

" والمشكلة في استخدام ياون لمصطلح "الأفق" هي أنه عرفه تعريفاً غامضاً للغاية إلى درجة أنه قد يتضمن -أو يستبعد- أى معنى سابق للكلمة... يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فياون يشير إلى "أفق التجربة" و"أفق تجربة الحياة" و"بنية الأفق" و"التغير في الأفق" و"الأفق المادى للمعطيات" وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة الأفق ذاتها (٣٠) ولذلك تعددت تعريفات هذا المصطلح وفهمه سواء عند ياون أو عند غيره من متتبعي نظريات القراءة وجماليات النلقى.

نلاحظ أن هولب يقدم تعريف أفق التوقعات وبدخله هاجس من التشكك حين يقول "وربما ظهر (أفق التوقعات) لى يشير إلى نظام ذاتى مشترك أو بنية من التوقعات، إلى نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرض افتراض أن يواجه به أى نص(٣١).

وفى صورة تنظيرية أخرى يرى جارثيا بيريو أن "مصطلح (أفق التوقعات) يقتصر فى الناحية العملية على الإشارة بشكل جماعى إلى ما يطلق عليه (أى بيريو)(العوامل التكوينية) للسياق دون أن يتعمق على أى نحو فى بنية هذه العوامل نفسها، ومن ثم فإن الثقافة التقليدية تقيم أفق التوقعات الذى من خلاله يسمح القارئ لنفسه باستكمال الفجوات المقدمة وتعبئتها، وبالتالى فإن انحراف النص عن هذا الأفق يسمح بقياس درجة الأصالة والقيمة الأدبية فى كل نص جديد. وبهذا يضاف إلى مصطلح "الأفق" مفهوم آخر تكملى تحدث عنه ياوس هو "المسافة الجمالية" و"المسافة الجمالية هى الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد وتلاحظ هذه المسافة، بشكل واضح فى العلاقة بين الجمهور والنقد(٣٢).

لكن مقولة انحراف النص عن الأفق السابقة تختزل مفهوم الأفق عند ياوس بجعله مفهوماً أسلوبياً ضيقاً، وفي ذلك تجاهل للطابع الإشكالي الذي انضج هذا المفهوم، حيث كان ياوس يضمن مفهومه هذا اعتراضه على الفهم الأسلوبى والبنىوى للأعمال الأدبية، ومن هنا فإن هذا المفهوم لا يلتقى كذلك مع ما اعتقده بعض الدارسين حين حاولوا أن يجدوا له تطبيقات أدبية، حيث ذهب رشيد بن حدو إلى أن معرفة القارئ بأسلوب الإثارة الجنسية لدى نزار قباني ستجعله يلتقى قصيدة عنزية للشاعر نفسه بطريقة مختلفة (٣٣).

إذا عدنا إلى ياوس فسنلاحظ أنه يوفق هذا المصطلح توفيقاً كما سبق أن بينا ثم يربط بينه وبين الاتجاه الاجتماعى مرة وبينه وبين الجنس الأدبى أخرى، فإذا كان ياوس قد أكد على الوظيفة التشكيلية للأدب من الناحية الاجتماعية فإن أفق التوقعات طبقاً لهولب - يكتسب فى هذا السياق مغزى جديداً فهو يشتمل - بوصفه بنية تصورية اجتماعية - لا على المعايير والقيم الأدبية فحسب، بل على الرغبات والمطالب والطموحات أيضاً. ومن ثم فإن العمل الأدبى يستقبل ويقوم فى ضوء خلفية من الأشكال الفنية الأخرى، وفى ضوء خلفية من تجربة الحياة اليومية كذلك. (٣٤).

وفى مقال لياوس بعنوان:

Theory of Geners and Medieval Literature

أو (نظرية الأجناس وأدب العصور الوسطى) نشرها فى كتابه نحو جماليات للتلقى، يقول رابطاً بين أفق التوقعات ونظرية الأجناس الأدبية: "أفق الانتظار ذاك الذى يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة، وبالحال الخاصة التى يكون عليها الذهن وتتشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته، كما أنه لا يوجد تواصل باللغة لا يمكن إرجاعه إلى معيار أو إلى اصطلاح عام اجتماعى أو شروط مسبقة، فإنه لا يمكن أيضاً أن نتصور أثراً أدبياً يقع داخل نوع من الفراغ الإخبارى- ولا يرتتهن هذا بأية وضعية خاصة للفهم طبقاً لهذا المقياس- فإن كل أثر أدبى ينتمى إلى جنس. وهذا ما يعود إلى التأكيد- ببساطة- على أن كل أثر يفترض أفق انتظار، بمعنى مجموعة من القواعد السابقة الوجود توجه فهم القارئ (الجمهور) وتمكنه من تلقى العمل بشكل تقييـمى (٣٥).

وبناء على ذلك فإن يـاوس ربط بين الجنس الأدبى وما سبقه من قوانين تتمثل فيما يطلق عليه التراث أو التقاليد السائدة التى تشكل لدى القارئ أفق توقعاته بحيث يمكنه أن

يحكم على العمل المتلقى فيقيس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه أو انحرافه عنها مما يشكل معياراً للحكم على ما لهذا العمل الجديد من قيمة في إطار جنسه الأدبي الذي ينتمى إليه أو في إطار تأصيله لجنس جديد أو اتجاه مختلف يؤسس لقيم جديدة في الألب والتقاءة (٣٦).

ومن هذا يبدو أفق التوقعات وكأنه أداة أو معيار يستخدمه المتلقى لتسجيل رؤيته القرائية التي تتسبب إليه في المقام الأول بوصفه مستقبلاً لهذا العمل أو ذاك (٣٧).

يقول ياوس "إن علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المشكلة للجنس الأدبي تظهر بمثابة مسلك إبداع وتحرير مستمر لأفق ما، إن النص الجديد يستدعى إلى ذهن القارئ (السامع) أفق انتظار وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة، قواعد تكون عرضه لتغيرات وتعديلات وتحويرات، أو أنها ببساطة يعاد إنتاجها كما هي، إن التتويج والتعديل يحددان المجال، بينما يحدد التحوير وإعادة الإنتاج حدود بنية الجنس (٣٨).

وإذا كان فيليب رايز Philip Rice يرى أن مفهوم الأفق يتضمن ثلاثة مبادئ أساسية حيث إن إطار الأفق يتطور بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من

الفهم السابق للنوع، ومن شكل وثيمات الأعمال المعروفة سلفاً، ومن التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية (٣٩). فإن باستطاعتنا أن نرصد هنا حقيقتين على جانب من الأهمية:

الأولي: أن التطور الذى يحدث فى النوع الأدبى إنما يتم من خلال فهم سابق للمقومات الأساسية للنوع فى شكله وسماته وأسلوب لغته ، أى أن الأعمال المؤسسة إنما تطور فى نوعها فى إطار تراكم عملية الفهم والقراءات المتعددة حيث يكون الجنس الأدبى عرضة لتفسيرات شتى بعضها من داخل الألب نفسه والبعض الآخر من العلوم المجاورة، وتعمل تلك التفسيرات - وهى تحمل طابعاً شخصياً للفهم - على جعل النوع مستعداً لأن يتطور وربما ذلك التراكم من الفهم هو الذى جعل الملحمة تتطور إلى الرواية حيث وجد "هيجل" أن الرواية هى ملحمة العصر (٤٠).

أما الحقيقة الأخرى التى يمكن أن نتلمسها من خلال مفهوم (أفق الانتظار) أو التوقع هى أن مقياس تطور النوع إنما هو (المتلقى)، لأن مجموعة المعايير التى يحملها فى اللحظة التى تتعرض فيها تلك المعايير إلى "تجاوزات" فى الشكل والسمات واللغة، وهذه اللحظة هى لحظة "الخيبة" حيث يخيب

ظن المتلقى في مطابقة معايير السابقة مع المعايير التي ينطوى عليها العمل الجديد.

وأياً ما كان الأمر وعلى الرغم من غموض مصطلح ياوس واتساعه لعدد من التأويلات فإنه يتعلق -إلى حد بعيد- بدراسة تطور النوع الأدبي وهو يقيم صلة بين هذا التطور، و"تاريخ الأدب" حيث يعتقد أن مجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال، وتراكمات (الفهم) التي ينجزها الملقى عبر التاريخ، إنما تؤدي إلى تطور النوع الأدبي (٤١) وإذا كانت البنيوية قد أكدت على تزامنية الخطاب، فإن ياوس كان ينظر نظرة مغايرة، كان يرى أن دراسة تاريخ الأدب لا بد أن تتم تعاقبياً في سياق تلقى الأعمال وتزامنياً في نظام علاقات الأدب المعاصر، وفي نتائج هذه الأنظمة، ثم في علاقة التطورات الأدبية الملازمة للسير العام للتاريخ.

وبناء على ما سبق فقد وضع هانز روبرت ياوس عدداً من المبادئ التي رأى أنها ضرورية لأي منهج يعتمد تاريخ الأدب نوجزها في النقاط الآتية:

- ١- تبدأ أهمية العمل الأدبي في اللحظة التي يلتقى فيها بالجمهور، فتتحقق وظيفته، ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، وليست وظيفة القارئ هنا ما يفهم من

فعل القراءة الاستهلاكية البسيطة، بل يجب تفاعله مع النص جدلياً لينسج علاقات مختلفة من السؤال والجواب. مع الأخذ في الاعتبار لأهمية الأحكام التى تم إصدارها بفعل التلقى وهو ما يؤكد أهمية التعااقبية فى عملية تاريخ الأدب.

٢- ظهور عمل جديد لا يعنى جدة مطلقة ، بل هو يستند إلى مجموعة من المرجعيات المضمرة والخصوصيات التى تعد مألوفة، أى أن العمل لا يأتى من فراغ بالإضافة إلى أن الجمهور الذى يوجه إليه هذا العمل هو جمهور مسلح بمجموعة من المعايير اكتسبها عبر تجاربه الخاصة مع النصوص السابقة، ويستدعى العمل بشكل ضمنى مجموعة من القراءات واضعاً القارئ فى حالة انفعالية معينة، ورأسماً منذ البداية نوعاً من الانتظار، يحمل القارئ أثناء قراءته للعمل مجموعة من التوقعات هى بمثابة انتظاره، ويتغير هذا الانتظار بحسب ما يقدمه النص المعطى، فإما أن يكون النص محافظاً على المعايير والقيم الموجودة سواء فى علاقته بالجنس الذى ينتمى إليه، أو مغيراً لهذا السائد، وهنا تغيير لأفق انتظار القارئ وما كان ينتظره. (٤٢)

٣- تشخيص الإجابات التى يقدمها العمل الأدبى لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية متفاوتة (٤٣). وهذا يدل على أن كل عمل جديد يشمل فى طياته رغبات المتلقى فى تعديل شروط الاستجابة والتواصل.

٤- لابد من تحديد وضعية النص الأدبى فى إطار السلسلة الأدبية التى ينتظم فيها، إذ تفترض جمالية التلقى أن يندرج كل أثر أدبى داخل السلسلة الأدبية التى يمثل جزءاً منها، وذلك حتى يتم التمكن من تحديد وضعيته التاريخية وأهميته أو دوره داخل السياق العام للتجربة الأدبية (٤٤).

٥- دمج التحليلين التعاقبى والتزامنى فى عملية تحليلية واحدة وذلك عن طريق التركيز على أهمية المرجعيات التاريخية (مرجعيات الفهم) من ناحية والاستفادة من الدراسة التزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللسانى من ناحية أخرى، وهنا يتبدى لنا أن (أفق الانتظار) قائم فى الأساس على تعديلات تجرى على شكل ومضمون النص.

٦- لا يمكن دراسة التاريخ الأدبى بمعزل عن علاقته بالتاريخ العام أى تاريخ الوقائع الاجتماعية التى لا

يمثل الأدب فيها سوى جانب من باقى الجوانب
الأخرى (٤٥).

وأخيراً نستطيع القول فى ضوء نظرية ياوس السابقة
بأنه استطاع أن يطور مجموعة من الأفكار فى فلسفة
التاريخ، ليؤكد فى النهاية من خلالها على أن النص الأدبى،
لا يتطور بإرادة المؤلف وحده، كما أنه ليس بنية منعزلة
ومستقلة تشكل نسقاً منفرداً، بل إن قضية تطور الأنواع
الأدبية تخضع لمؤثر كبير، وهو المتلقى الذى يطرح
باستمرار أسئلة متجددة على النص الأدبى، وقد بين ياوس
فى إطار مفهومه (أفق الانتظار) -على ما أوضحنا- الحاجة
الضرورية إلى تاريخ أدبى يستثمر الأفكار المطروحة حول
تلقى الأعمال الأدبية.

إلا أن كتابات ياوس اللاحقة توارى فيها مفهوم أفق
التوقعات بشكل ملحوظ ففى كتاب لياوس صدر فى ١٩٧٧
بعنوان "الخبرة الجمالية والهرمونيوطيقا الأدبية" نلاحظ أن
ياوس ركز على ثلاث قضايا هى: المتعة الجمالية، موقف
من جماليات السلب، إعادة النظر فى مفهوم أفق التوقعات
على ما سيتضح بعد قليل، أما القضية الأولى فقد تناول ياوس
المقولات التى لازمت الذوق والمتعة الجمالية معاً على مر

التاريخ وذلك من خلال مناقشته ثلاثة أشياء الأول فعل الإبداع Poiesis وهو ما يختص بالمتعة النابعة من استعمال المرء لمواهبه الإبداعية من خلال رصد التطور الذى دخل على هذه المقولة تاريخياً من الماضى إلى الحاضر وذلك فى إطار التسليم بأن الفن يعتمد فى بنائه ومعرفته على المتلقى مثلما يعتمد على المنتج (٤٦).

والشئ الثانى هو مقولة الحس الجمالى Aisthesis وفيها يؤكد ياوس اعتماد الإبداع على التلقى، محاولاً أن يضع تاريخاً ملخصاً للحس الجمالى باختيار جملة من النصوص النموذجية، منذ القدم، تؤدى فيها الملاحظة والإدراك دوراً مهماً، أما بالنسبة للأشكال الحديثة فقد نظر إليها ياوس على أنها تمثل نوعين مختلفين بينهما تنافس: النوع الأول يؤدى وظيفة لغوية نقدية مثلما نجد عند فلوبير وفاليرى وبيكيت وروب جرييه والآخر يمتلك وظيفة كونية، وينطبق على بوللير وبروست، النوع الأول - طبقاً لياوس - يميل إلى تحطيم كل ما يتعلق بالحس الجمالى أو وضعه موضع التساؤل، ويمتد هذا ليشمل فكرة الاتصال بعامة، ومن ثم فإن هذا النوع يمكن أن يبطل كل إمكانية للتجربة الجمالية (٤٧). أما النوع الآخر الذى يمثله بوللير وبروست فإن ياوس يعرفه بوصفه نموذجاً وله الأولوية، وأهم ما عند

بروست من وجهة نظر ياوس - طرحه الجديد لوظيفة الحسى الجمالى الإستمولوجية (المعرفية) خلال مقولة الذاكرة، الذى قدمتها الرومانسية، والواقع أن ياوس كان يرقب تياراً أساسياً بدأ منذ منتصف القرن التاسع عشر معنياً باستعادة الدور المعرفى للفن، واقفاً ضد الفكرة التى تقول بأن الفن قد قلت أهميته حيث يرى ياوس أن المهمات المخصصة للتجربة الجمالية لم تكن قط أعظم منها اليوم (٤٨).

والشئ الثالث مما يرتبط بقضية تاريخية الذوق والمتعة الجمالية عند ياوس كان "التطهير" Catharsis وقد فهم التطهير على أنه العنصر الواصل بين الفن والملتقى، وقد تتبع ياوس هذا المصطلح منذ نشأته عند أرسطو وحتى بحريخت مركزاً على الجانب الاتصالى فى المسألة وفى رأى ياوس "أن جانباً مهماً من الاتصال يتمثل فى نقل نماذج من السلوك لها وظيفتها ومن ثم يمكن بحث التطهير جزئياً من خلال تحليل التوحد الجمالى (٤٩). على اعتبار أن التوحد الجمالى لا يمكن أن يكون تلقياً سلبياً من قبل الجمهور المشاهد، فهو شأنه مثل كل عمليات الاتصال حركة متراوحة بين المراقب المحرر جمالياً وموضوعه غير الواقعى، بحيث تستطيع فيها الذات من خلال متعتها الجمالية أن تلم بنطاق كامل من المواقف (٥٠).

أما القضية الثانية التى أثارها ياوس فى كتابه "الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية" فهى تتعلق بما سُمى جمالية السلبى عند أدورنو والحركة الطليعية، وقد انتقد ياوس تيودور أدورنو فى كتاب للأخير بعنوان: "النظرية الجمالية" نشر ١٩٧٠ وكتاب أدورنو "يمثل لدى ياوس نموذجاً لنظرية سلبية فى الفن حيث لا يسلم أدورنو بوظيفة اجتماعية إيجابية للفن إلا فى حالة ما إذا قام العمل الفنى بنفى المجتمع الخاص الذى تم إنتاجه فيه وهى بذلك لا تفسح أى مكان لأدب إيجابى وتقدمى، ما دام الأدب يعرف بصفة عامة بمعارضته للممارسات الاجتماعية، أى بطابعه "التنسكى" أضف إلى هذا أن النظرية تميل إلى الترويج لمفهوم طليعى نخبوى للفن من خلال تثبيتها لقيمة الوظيفة غير التوصيلية للثقافة الأصيلة (٥١).

إن الفن الأصيل - طبقاً لما يراه أدورنو - هو ذلك الفن الذى يؤكد استقلاله الذاتى ويصر عليه فى مواجهة ثقافة تنزع منزعاً مادياً ، إنه ذلك الفن الذى يقطع روابطه باللغة وبالصور العادية، بل إن الفنانين أنفسهم الذين يقعون خارج دائرة هذا النموذج مضطرون إلى اصطناع شكل من أشكال التغريب الاجتماعى (٥٢). ويذهب ياوس إلى أن نظرية أدورنو فى الفن تتحاشى مواجهة الوظيفة الأولية للفن عبر

العصور، فهي غير قادرة على إدراك القيمة الفنية لحشد كبير من الأعمال الأدبية، التي تمتد من ملاحم العصور الوسطى البطولية إلى كلاسيكيات الأدب "الإيجابي" ولما كانت فلسفة أدورنو الجمالية قد وقعت في أسر آليات السلب المتواصل، فقد انتهت إلى التبشير بنزعة تطهيرية نخبوية، تقطع صلة الفن على نحو فعال بأي دور سوى الدور التشكيلي غير المباشر إلى أبعد حد (٥٣).

ويبدو أن جماعة تل كل (Tel Quel) قد تعرضت من قبل ياوس إلى نقد مماثل لاشتراكها في تلك النزعة السلبية العازلة للفن عن كل ما سواه، وكذلك ينحو باللائمة على الشكلايتين الروس. ولقد كانت القضية الثالثة لياوس في كتابه الأسبق تتمثل في إعادة النظر في مفهومه عن "أفق التوقع" لقد كان هذا المفهوم يشكل ركيزة جمالية أساسية في كتابات ياوس السابقة، ولكنه في كتابه هذا يستترك على هذا المفهوم ويعيد النظر فيه، ثم يصفه في موضع تال بين حالات أخرى ممكنة في تاريخ أكثر تعقيداً للخبرة الجمالية، ولقد اعتقد ياوس في مقال سابق بعنوان (الاستثارة) عام ١٩٧٢ بلا جدوى (أفق التوقعات) حيث قام باستبعاد هذا المصطلح من مركز فلسفته الجمالية؛ لأنه إذا كان من الممكن فهم الفن المستقل بذاته وحده فهماً كافياً من خلال السلبية فإن انتهاك

التوقعات عندئذ لا يمثل معياراً جمالياً، ولكنه يكون مجرد حالة في تاريخ أطول وأكثر تعقيداً للممارسة الجمالية (٥٤).

ثانياً: فولفجانج إيزر (Wolfgang Iser):

يعد إيزر ثانياً اثنين كان لهما أكبر الأثر في لفت الأنظار إلى نظريات القراءة بعامة وجماليات الاستقبال خاصة.

كان هانز روبرت وفولفجانج إيزر من أشهر منظري مدرسة كونستانس الألمانية التي أولت نظريات التلقى عناية خاصة على نحو ما سبق أن مر بنا.

ولقد كان إيزر يشارك ياوس تدعيم ركائز نظرية جماليات التلقى بحيث عدت أفكارهم ومقترحاتهم على مشارف السبعينات تأسيساً لنظرية جديدة في فهم الأدب.

كانت ثمة أوجه للتشابه بين ياوس وإيزر، فمثلاً لعبت العوامل الثقافية العامة دوراً محدداً - إلى مدى بعيد - للصورة التي تم بها تلقي عمل ياوس فقد تم تلقي عمل فولفجانج إيزر في إطار الوسط نفسه، وإذا كان مقال ياوس (الاستثارة) أو مقالاه (التاريخ الأدبي بوصفه حافظاً لدراسة الأدب) قد لقي ترحاباً وكان مؤثراً تأثيراً كبيراً، كذلك كان لمقال إيزر "بنية

الجاذبية في النص "نفس القدر من الأثر، وربما كان هذا المقال أحد الأسباب الوجيهة لأن يكون إيزر واحداً من أوائل المنظرين في مدرسة كونستانس.

لكن هذه الوجوه من التماثل في التلقى الألماني لدى هذين الرائدتين التوأم لنظرية التلقى لا ينبغي لها أن تطمس وجوه اختلافهما الجوهرية (٥٥).

كان ياوس وإيزر يتفقان في العموم أو الكليات ويختلفان في الخصوص أو التفاصيل بمعنى أنه إذا كان إيزر ينطلق من البداية التي انطلق منها ياوس والمتمثلة في الاعتراض على أسس المقاربات البنيوية والنصوصية بعامة، والتشديد على أهمية دور التلقى في قضيتين أساسيتين هما: تطور النوع الأدبي، وبناء المعنى، فإن بوسعنا أن نرى أن بداية التحول في الاهتمام كانت عندما اهتم ياوس بتاريخ الأدب وتطور النوع مركزاً جهوداً في مراجعة "نظرية الألب" - على ما سبق أن أوضحنا عند الحديث عن ياوس - بينما اهتم إيزر بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات

(Lacunas) التى تستدعى قيام المتلقى بعدد من الإجراءات لكى يكون المعنى فى وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهو يكشف بذلك، عن أن النص يتضمن حتمية تشكل ركناً أساسياً من وجوده، إنها ماثلة فيما يطلق عليه إيزر: القارئ الضمنى (Implied Reader) وهو ما يشكل صلب نظريته (٥٦) وذلك على ما سوف نرى.

ولا يقف الاختلاف بين ياوس وإيزر عند هذا الحد فعلى الرغم من التشابه فى المنطلقات -الذى بيناه سابقاً- كانت ثمة اختلافات جوهرية بينهما، فبينما لاحظنا أن ياوس قد عدل عن بعض أفكاره الأولى وأخذ يحدثها ويطورها بما يتناسب مع مراحل تفكيره، نلاحظ على النقيض من ذلك نظرية إيزر التى جاءت فى مرحلة النضج امتداداً لمشروعاته الأولى، إذ إن أفكاره المطروحة فى مقاله المترجم إلى الإنجليزية بعنوان: (إيهام واستجابة القارئ للأدب الخيالى النثرى ١٩٧٠) ومقال (عملية القراءة ١٩٧٢) وكذا كتاب (القارئ الضمنى) ١٩٧٢ هى نفسها معروضة بشكل أكثر تفصيلاً فى كتابه (فعل القراءة) الصادر فى ١٩٧٦ وهى نفسها تمثل قناعات شبه ثابتة حتى فى كتاباته الأخيرة عن "الأنثروبولوجية الأدبية".

وفى الوقت الذى اعتمد فيه ياوس فى بادئ الأمر على علم التفسير (الهرمنيوطيقا) متأثراً بهانز جورج جادامير على نحو خاص، كانت الظواهرية (الفينومينولوجيا) هى المؤثر الأكبر فى إيزر متأثراً على نحو خاص، بعمل رومان انجارن الذى تبنى فيه إيزر نموذجَه الأساسى كما تبنى عدداً آخر من مفاهيمه الأساسية وأخيراً فإن اهتمام ياوس حتى فى عمله الأخير، كان متعلقاً فى الأغلب الأعم بموضوعات لها طبيعة اجتماعية وتاريخية واسعة النطاق، فعلى سبيل المثال دراسته لتاريخ التجربة الجمالية التى تطورت إلى عملية مسح تاريخي هائل قامت الأعمال الفردية فيه - بصفة مبدئية - مرتبطة بالنص المفرد وبكيفية ارتباط القراء به، ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلاً أو مندمجة فيها وباختصار كما يقول هولب: إذا عن المرء أن يرى فى ياوس باحثاً فى عالم التلقى الأكبر فإن إيزر يبدو مشغولاً بعالم التأثير الأصغر (٥٧).

كان إيزر مؤمناً بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركاً أساسياً فى بناء النص، لقد كتب يقول لكى يكون الإبداع ذاتياً نابعاً من الرواية، فإن المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذى يدرك هذا الإبداع، وهو ما نسميه القارئ (٥٨).

ولإيزر أعمال كثيرة يمكن للدارس أن يتفهم أبعاد نظريته في القراءة من خلالها. من هذه الأبحاث والدراسات مقال شهير صدر له في ١٩٧٠ بعنوان "بنية الجاذبية في النص" سبق أن أشرنا إليه وقد ترجم هذا المقال إلى الإنجليزية بعنوان: (الإبهام واستجابة القارئ للأدب الخيالي النثري). ثم ظهر في سنة (١٩٧٢) كتاب إيزر بعنوان (القارئ الضمني) ثم كتاب (فعل القراءة) سنة (١٩٧٦) والكتاب الأخير يشتمل تقريباً - على معظم ما قدمه إيزر من أفكار حول نظريته في التلقى.

كانت مشكلة المعنى لدى القارئ هي المنطلق الحقيقي لاهتمامات فولفجانج إيزر وكان السؤال المطروح آنذاك كيف يكون للنص معنى لدى القارئ؟ وهل ثمة معنى حقيقي للنص؟ وفي أى الظروف؟ حاول أن يقدم رؤية تتعارض مع التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبيء في النص، فرأى المعنى في إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ أى بوصفه أثراً يمكن ممارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده. اعتمد إيزر في مناقشته لقضية المعنى على قصة مشهورة للروائي الأمريكي هنري جيمس، نشرت في عام ١٨٩٦ بعنوان: "الصورة في السجادة" وفي القصة معالجة واضحة لقضية المعنى ، ومضمون هذه القصة في

تلخيص أن شاباً ناقداً كلف بكتابة تقرير عن رواية ألفها "فيريك" الذى كان محل إعجاب هذا الناقد، وبعد فترة التقى الناقد الشاب والكاتب ، فقال : له الكاتب إن نقدك لطيف، إلا أنه كما فعل الآخرون جميعاً فى النقطة الرئيسية، هذه النقطة التى يعنى عنها البصر لأنها بديهية، إن "الخدعة" هى مفتاح لروايته كلها، وعندئذ قرر الناقد أن يبحث عن هذه الخدعة مع صديقه المفضل كورفيك، وخطيبة الأخير غويندلون ومرت الأشهر دون تحقيق نجاح فى هذا المضمار فسافر كورفيك إلى الهند فى عمل ومن هناك أرسل برقية إلى غويندلون تقول: "وجدتها عظيم" وصرح بأنه سوف يكشف السر بعد الزواج ، وإذا بحادث سيارة يحدث له فيموت ، فيسأل الناقد خطيبته التى ترفض البوح له بالسر. ثم تتزوج هذه الخطيبة فيما بعد، ثم تموت وهى تضع فيها الثانى، ويسأل الناقد زوجها الأرمل عن السر فيكشف أنها لم تجد أنه من المناسب إطلاعه عليه، وإذا ماتت هذه المرأة وإذا مات من قبلها (فيريك) أيضاً فإن واحداً لم يعد بوسع أن يعرف السر(٥٩).

وجد إيرز فى هذه القصة أنها تقيم أساساً جيداً للاعتراض على العمليات القديمة لتأويل الأدب، فالمشكلات الأساسية فى هذه القصة تتوزع ما بين المؤلف والعمل

والمتلقى. لقد ظن الناقد أن تركيزه يكمن فى كشفه عن حقيقة معنى النص إلا أن المؤلف (فيريكز) أراد أن يلفت نظر الناقد إلى أن عمله فى الكشف عن المعنى الخفى إنما يستبعد عملية لتواصل الأدبى، وبالتالي يتحول العمل الأدبى إلى ضرب من الإحاجى أو الألغاز؛ ولذلك فقد وجهه وجهة أخرى. تظهر كما لو أن العمل ينطوى على سر آخر إلا أن الحقيقة هى أن المؤلف أراد أن يؤكد أن طبيعة العمل الأدبى تتنافى مع الإجراء الذى يجعل منه عملاً لإخفاء المعنى. إن الناقد لم يغير من اعتقاداته، إنه نموذج التأويل القديم، يسعى للمؤلف لتدفاع عن فنه بتوجيهه للناقد إلى لغز آخر هو طبيعة الأدب غير القابلة للاختزال ويبدو أن هنرى جيمس أراد أن يرمز من خلال (غويندولن) و(كورفيك) وزوج (غويندولن) الثانى إلى الاتجاه الجديد الذى بدا يعرف كيفية تأويل المعنى وهو اتجاه لا ينقل معرفته للاتجاه القديم؛ لأنه اتجاه ميثوس منه وهو ممثل فى القصة بشخص الناقد الذى ظل يعتقد أن السر ينمى فى (المعنى الخفى) للعمل الأدبى الذى لا يعلمه إلا المؤلف فيريكز، ظل الناقد طوال القصة معتقداً بأن رواية (فيريكز) تنطوى على سر وأن علاقة المتلقى بالأدب تتحدد باكتشاف هذا السر، وأن المعنى هو خلاصة هذا الاكتشاف.

ولقد تبين لإيزر أثناء تحليله لهذه القصة أن التأويل إذا كان يعتمد على إخراج المعنى الخفى من النص، فمن المنطقي أن تنتج عن هذا الفهم خسارة بالنسبة للكاتب تؤدي إلى نتيجتين تتخللان القصة كاملة:

١- أن الناقد يحس حينما يكتشف المعنى الخفى وكأنه حل لغزاً، ولم يبق أمامه ما يفعله سوى أن يهنئ نفسه على هذا الإنجاز.

٢- إذا كانت وظيفة التأويل هي إخراج المعنى الخفى من النص الأدبي، فإن هذا يتضمن افتراضات مسبقة هي أن الكاتب قد يتستر على معنى واضح، ويحتفظ به لنفسه من أجل الاستهلاك فى المستقبل... فإذا كان كشف الناقد للمعنى خسارة للكاتب... فإن المعنى إذن شئ يمكن استخراجه من العمل الأدبي وإذا كان من الممكن استخراج المعنى - وهو جوهر العمل الأدبي - من النص فحسب فإنما يقضى على النقد الأدبي (٦٠).

لقد كان كورفيك يأخذ بتوجه بعينه يمثل وجهة نظر فيريكر وهى "إن المعنى صوري بطبيعته، يتضح لنا ذلك عندما خاطب الناقد قائلاً "عند فيريكر أكثر مما ترى العيز

(٦١) كان هذا هو الاعتقاد الظاهر عند هنرى جيمس فى قصته، فأراد إيزر أن يؤكد؛ لأنه يتضمن بالضرورة فعل التلقى، مما لا يجعل المعنى يخضع للمرجعيات النهائية بصورة مطلقة وإنما يجعله يربك عملية التلقى بالتخيل - كما أكد ذلك أحد تلامذة يافوس (كارل ستيرل) حين درس العلاقة بين التلقى والتخيل؛ ولذلك فإن التداخل بين المعنى والصور الذهنية يؤدى إلى انتشار الفجوات فى النص، كالغياب الأبدى للسر الذى عرفه (كورفيك) هذا الغياب الذى حجب عن القارئ بصورة مقصودة لكى لا تتحول القصة إلى لعبة أسرار، هذا ما حفز إيزر بوصفه قارئاً للقصة إلى تأويل هذا السر من خلال الإشارات الموضوعية فى النص ومن خلال الاستعدادات الذاتية للإدراك.

إذن تضامن إيزر مع هنرى جيمس فى الاعتراض على منطق الناقد فى القصة السابقة؛ لأنه كان يستمر فى الاقتناع بضرورة فهم المعنى فى إطار مرجعى وتلك ما كان يرفضها كل من إيزر وجيمس، كان إيزر وجيمس يعتقدان أن التعرف على المعنى لا يكون إلا فى صورة متخيلة؛ لذلك يري إيزر أن العلاقة بين النص والمتلقى ستتغير جذرياً، لأن معنى هذه العلاقة "تأتج عن التفاعل الحاصل بين العلاقات النصية وفعل الفهم عند القارئ؛ ولذلك فإن المعنى

لم يعد موضوعاً يستوجب التعريف به، وإنما أصبح أثراً يعاش، وقد بقى الشكل التقليدي للتأويل يتأسس على الكشف عن المعنى الخفى، وكان هذا موضع نقد شديد من إيزر (٦٢).

كان إيزر يجسد التحول الذى طرأ على التأويلية من دراسة معنى المؤلف ومعنى النص إلى المعنى المنتج بفعل "فهم" المتلقى، فوجد أن فى النص أبعاداً لا يمكن تجاوزها فى عملية "تحقق" المعنى الأدبى، وأهم هذه الأبعاد:

الاحتمالات التى يتضمنها النص، بوصفها تمثيلاً لما كان يطلق عليه انجاردن المظاهر التخطيطية وهو مبدأ اعتنقه إيزر، والبعد الثانى يتمثل فى تلك الإجراءات التى يحدثها النص فى عملية التلقى؛ وذلك لأن بنية التخيّل التى يبنى عليها النص إنما تضع المعنى فى نسق من الصورة الذهنية؛ وذلك لتعميق الطابع الاحتمالى الأول. أما البعد الثالث فيتضمن البناء المخصوص للأدب على وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية؛ وذلك باشتماله على حالات تصعد وتحكم تفاعل النص والقارئ، ولا شك أن عملية التفاعل هذه مستخلصة من كون النص الأدبى يحتوى مرجعيات خاصة به، ويسهم المتلقى فى بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى، إن هذه المرجعيات ليست ذات منحى تاريخى أو واقعى، إنما

هى مرجعيات يخلقها النص، وهذا أحد الافتراضات الأساسية فى التحول الذى حصل للنظرية النقدية الحديثة، وقد أسهمت البنيوية فى تأسيس علم للنص، يبين اشتماله على مرجعياته المنبثقة منه، مما أصبح ملمحاً خاصاً لكل ما جاء من نظريات حديثة، وإذا كانت البنيوية والنصوصية بعامة تبحث عن العلاقات المرجعية من خلال مادة اللسان فإن جمالية التلقى تبحث عن العلاقات المرجعية من خلال العلاقات الضمنية التى ينطوى عليها الخطاب فى بناء تصوراته المتجهة نحو التواصل (٦٣)، وقد استخدم إيزر عدداً من المفاهيم لضبط هذه المرجعية منها:

السجل، والاستراتيجية، ومستويات المعنى، ومواقع اللا تحديد (٦٤) ويقصد إيزر بالسجل مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما، أى أن النص لحظة قراءته ولكى يتحقق معناه يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى، وكل ما خارج عنه مثل أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية.

وتكوّن سجل النص يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى تم إقصاؤها.

والاستراتيجية عند إيزر عبارة عن عدد من الإجراءات المقبولة تمثل مجموع القواعد التي يجب أن توافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح، أي أن النص نتيجة لضرورة استناده إلى سجل يتمثل في ما انتفى من اتساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي والثقافي؛ ولذلك فالنص طبقاً لما يراه إيزر - ينظم نوعاً من الاستراتيجية، وظيفتها أنها تصل بين عناصر السجل، وتقيم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقى، إنها تقوم برسم معامل موضوع النص ومعناه، وكذلك ما يتصل بشروطه أما عن مستويات المعنى فإن إيزر يعتقد بأن النص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر وإنما يتأسس وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي فهو يرى أن هناك مستويين تتم وفقهما عملية متواصلة لبناء المعنى حيث تحتل العناصر التي تسهم في ذلك البناء مواقعها بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي وحيث يتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحل محلها الجديد في بناء السياق العام للنص (٦٥).

أما بالنسبة للمصطلح الأخير (مواقع اللا تحديد) فقد أخذته إيزر من انجاردن ، وأدخل عليه تعديلاً فأصبح يشير إلى معنيين متناقضين متعارضين، ففي الوقت الذي كان فيه انجاردن يؤمن أن مساهمة المتلقى في ملء هذه المواقع وتحديداتها يجب أن تتم بكل تلقائية، إذ يتوهم القارئ تحديداً للعمل، فإن إيزر يستبعد تلك النمطية، ويرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقى وهذا أحد اعتراضاته الأساسية على انجاردن إلا أنه يدرج هذه العملية في إطار تفاعلي، ففي الوقت الذي يستبعد فيه المتلقى بعض العناصر فإنه يقوم بنشاط تعويضي، من خلال إضفاء معنى ما ، فعلى سبيل المثال لو حاولنا تلقى نصاً مثل: إياكم وخضراء الدمن فإن المتلقى في هذه الحالة يضطر إلى استبعاد عنصر التحديد الواقعي (خضراء الدمن) إلا أنه بعد أن يقوم بعدد من الإجراءات التي تستظهر المحذوفات البلاغية يحتاج إلى الرجوع إلى هذا العنصر المستبعد من أجل تحقيق تواصل النص ، كان النص، قد استبعد لفظ أو عنصر (المرأة) من بنيته. إلا أن المتلقى يرجعها" وقد كانت عملية الاستبعاد والإرجاع تتطوى على وظيفتين، الأولى تحقيق تواصل النص، والثانية تفسير أهمية الاستبعاد الذي تقصده النص، ومن تشييد المعنى الذي هو خلاصة هذه

الإجراءات، إن العناصر المستبعدة في هذا النص هي مواقع اللا تحديد (الفجوات)، أى المواقع التى تؤجل مؤقتاً عملية التواصل (٦٦).

وإذا كان انجاردن يعتقد أن مساهمة المتلقى فى ملء هذه المواقع وتحديداتها يأتى بصورة تلقائية يدل عليها النص فإن إيزر -كما بينا- يدرج هذه العملية فى إطار تفاعلى تخضع فيه عملية الملء لسلسلة من الإجراءات المعقدة التى يستحضر فيها المتلقى (سجل النص) وخبرته فى فهمه.

إن هذا الإطار التفاعلى لكى يصفه إيزر ويجسده عملياً طرح مفهوماً أساسياً فى نظريته هو مفهوم القارئ الضمنى، فما القارئ الضمنى عند إيزر؟

القارئ الضمنى Implied Reader:

بناء على رؤية إيزر لمهمة الناقد فى أنها ليست متمثلة فى شرح النص بوصفه موضوعاً ولكن شرح الأثر الذى يتركه النص فى قارئه، بناء على هذه الرؤية فالنصوص تتيح سلسلة من القراءات الممكنة، ويمكن تقسيم مصطلح قارئ إلى (قارئ مضمّر) و(قارئ فعلى) والأول هو القارئ الذى يخلفه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية الاستجابة تغريماً على القراءة بطرائق معينة. أما (القارئ الفعلى) فهو الذى

يستقبل صوراً ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة، ولكن هذه الصور لابد أن تتلون حتماً بلون "مخزون التجربة الموجود" عند هذا القارئ (٦٧).

ولكن إيزر حين أراد أن يقدم مفهوماً خاصاً للقارئ أقام مفهومه على أساس من تعارضه مع مجموعة من المفاهيم الخاصة بالقارئ السابقة عليه.

وإذا كان هولب يرى أنه من الواضح إن إيزر نسخ مفهومه من مفهوم واين بوث Wayne Booth عن المؤلف الضمني Implied Author على نحو ما عرضه بتوسع في كتابه (بلاغة الفن القصصى).

فإنه من الإنصاف كذلك أن نرى - أنه على الرغم من التأثير الواضح بمصطلح بوث إلا أن مفهوم إيزر يأتي معارضاً له ، فإذا كان بوث يقصد بالمؤلف الضمني الأنا الثانية للمؤلف التي تتفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع، وتتحّد بالعالم التخيلي، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الأدبي، لأنها تتحول إلى أصوات متجاوزة في كل عمل، لا تنقيد باعتقادات المؤلف الحقيقي.

وإذا كان بوث كذلك قد طرح مفهوم (المؤلف الضمني) Implied Author في النقد الأدبي عام ١٩٦١، وهو عنده

يعنى أن البناء السردى للرواية يتضمن - أحياناً - توجهاً مباشراً إلى القارئ من خلال كلمات الرواية نفسها (٦٨).

فإن اعتراض إيزر على مفهوم وين بوث يكمن فى أن النص لا ينطوى على مؤلف ضمنى، وإنما هو نوع من التوجه الضمنى، الذى يتوجه به العمل الأدبى إلى المتلقى، وهو توجه لا يخلو منه أى عمل، وهو أساسى فى عملية التواصل عبر التفاعل.

والحقيقة أنه ليس وين بوث وحده الذى سبق إيزر وإنما كانت ثمة اجتهادات قد أفرزت مجموعة من المصطلحات فى إطار فكرة القارئ مثل القارئ المثالى والقارئ المعاصر، والقارئ الخبير والقارئ المستهدف (والقارئ الجامع) والقارئ النموذجى الذى سنتوقف عنده لارتباطه بنظرية السيمولوجيا عند إمبرتوايكو.

ولقد بين إيزر بشكل دقيق الفروق التى ينطوى عليها مفهومه بالنسبة لهذه المصطلحات والمفاهيم السابقة.

فالقارئ المثالى هو عنده محض تخيل؛ لأنه القارئ القادر على استنفاد معنى التخيّل، ومن هنا فإنه يفتقد إلى مرتكز واقعى، وهذا نفسه سر جدواه بوصفه تخيلاً فإنه يملأ ثغرات الحجيّة، التى تتفتح فى أثناء مقارنة العمل والتلقى

الأدبيين ، وهو قادر بفضل لا نهائية التخيل أن ينسب إلى النص مضامين متغايرة بحسب نوع الشكل المطلوب حله (٦٩).

أما القارئ المعاصر فيأتي دوره في إطار الأحكام النقدية الصادرة تجاه الآثار الأدبية في حقبة ما، لتعكس وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبط به هذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب، حيث يعمد تاريخ الأدب من حين لآخر إلى شهادات القراء الذين يطلقون أحكامهم على أثر معين في فترة بعينها وفي هذه الحالة يكشف تاريخ التلقى عن الضوابط التي توجه هذه الأحكام مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء (٧٠).

أما القارئ الخبير، وهو مفهوم طرحه الناقد ستانلي فش Stanley Fish من خلال منظور نقدي يتوجه للقارئ أسماه (أسلوبيات العاطفة) ولمفهوم القارئ الخبير مجموعة من الشروط عند فيش لعل أهمها أن يكون هذا القارئ قادراً على التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص، وكذلك أن يتوفر على المعرفة الدلالية التي تجعل مستمعا ما توصل إلى النص قادراً على نقله إلى الفهم، وهو يوجب معرفة

للمجاميع القاموسية، واحتمالات أوضاع اللهجات الفرعية واللهجات المهنية، والشرط الثالث الكفاءة الأنسية حيث إن القارئ الذى أدرس أجوبته هو قارئ خبير، أى أنه بمعنى من المعانى ليس قارئاً حقيقياً وليس تجريبياً تاماً ولكنه كائن هجين (٧١).

يرى إيزر أن استأنس فيش يبلور مفهومه من القارئ الخبير مستنداً إلى النحو التوليدى للتحويلات، تلك أن البنية السطحية تنتج لدى القارئ حدثاً ينبغى أن يعاش إلى النهاية قبل أن تصل به إلى البنية العميقة، ويرى إيزر كذلك أن النص يتعرض للتفكير لمجرد الإحالة إلى نحو النص، ذلك أن نظريته تحاول أن تبرهن على عدم كفاءة التحليل اللسانى للنص الذى يختزله باستمرار إلى أنظمة لسانية هى صورة لنظام عقلى أعلى؛ ولذلك فإن الدور الذى يؤنيه القارئ الخبير من خلال استعراض كفاءته للوصول إلى النواة اللسانية، هو دور يختزل الفهم إلى عملية تحولات البنية السطحية كعودة ثابتة إلى البنية العميقة (٧٢).

كذلك انتقد جوناثان كولر فيش بسبب فشله فى تقديم صياغة نظرية حقيقة لما يقوم به من نقد؛ ذلك لأن فيش يرى أن قراءته للجمل تتبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء

الخبراء، وأن القارئ هو الشخص الذى يكتسب "مقدرة لغوية" يتمثل بها القارئ الخبير للنصوص الأدبية مقدرة أدبية أو (معرفة بالأعراف الأدبية) ويعترض كولر على هذا الموقف بأمرين حاسمين أولهما أن فيش يعجز عن تنظير أعراف القراءة، أى أنه يفشل فى طرح السؤال ما الأعراف التى يتبعها القراء حين يقرءون؟ وثانيهما أن ما يزعمه فيش عن قراءة الجمل كلمة كلمة فى تعاقب زمني إنما هو أمر مضلل ، فليس هناك من سبب يدعو إلى الاعتقاد بأن القراء يتعاملون مع الجمل فعلاً على هذا النحو المتجزئ (٧٣).

القارئ المستهدف:

وهذا القارئ أيضاً هو متخيل القارئ أو فكرة القارئ، كما هى مشكلة فى تفكير المؤلف، أو الصورة التى يكونها المؤلف من القارئ، إذ تظهر بأشكال مختلفة داخل النص، وهى التى تحدد نوع القارئ فباستطاعتها إعادة توليد القارئ المثالى، ويمكنها أن ترسم فى ضوابط وقيم القارئ المعاصر فى المواقف والنوايا التربوية والاستعدادات المتطلبة من أجل التلقى وهذا المفهوم يبين أن ثمة علاقة بين شكل تقديم النص والقارئ الذى هو موجه إليه وقد انتقد إيزر هذا المفهوم، عندما وجد أن صورة القارئ تكشف عن بعض المعطيات

التاريخية التي كانت حاضرة في ذهن المؤلف وهو يضع نصه ويتساءل: كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخياً دوماً عن النص أن يفهمه في حين أن هذا النص لم يتوجه إليه؟، وجد إيزر أن القارئ المستهدف ليس سوى واحد من آفاق النص، وعلى العكس من ذلك فإن دور القارئ ينجم عن تداخل الآفاق كلها، وبذلك فإن هذا القارئ هو إعادة بناء مفهومية تمثل الاستعدادات أو القابليات التاريخية للجمهور الذي هو مرمى المؤلف (٧٤).

أما القارئ الجامع فهو مفهوم تم طرحه من قبل ميشيل ريفاتير وهو قارئ يعين مجموعة مخبرين تتكون في النقاط الحساسة للنص، حيث يبنون برود أفعالهم وجود واقع أسلوبى، أنه يشبه المخمن يكشف عن درجة عليا من التكتاف في مسلسل ترميز أو صنع دليل للنص إنه متصور كتجمع للقراء، وحين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها، وينهى بهذا - الصعوبات التي تصطدم بها الأسلوبية التي تدرس الانزيحات عن ضابط اللغة (٧٥).

إذا عدنا إلى إيزر فسوف نلاحظ أن المفاهيم السابقة - طبقاً لإيزر - كانت تقع تحت هيمنة توجهات نظرية مختلفة ولذلك فقد وجد إيزر أنها تعبر عن وظائف جزئية وهى غير

قادرة على وصف العلاقة بين المتلقى والعمل الأدبي،
 فالقارئ الجامع يصلح لتحديد الواقع الأسلوبى على وفق
 كثافة النص، والقارئ الخبير مفهوم تربوى يهدف بوساطة
 الانتباه الذاتى لردود الأفعال التى يولدها النص إلى تحسين
 الأخبار، ومنه إلى تحسين مقدرة القارئ، والقارئ المستهدف
 هو إعادة بناء للفكرة التى كونها المؤلف عن القارئ ضمن
 محدداته التاريخية، والقارئ المثالى هو ضرب من التخيل،
 يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه، ويحصر
 القارئ المعاصر عمله فى كيفية تلقى عمل ما من طرف
 جمهور معين (٧٦). وبسبب وقوع المفاهيم فى دائرة
 الوظائف الجزئية، فقد طرح إيزر مفهوماً يتناسب مع
 توجهات نظريته، ويختلف فى الوقت نفسه عن أصناف
 القراء الذين سبق ذكرهم إن القارئ الضمنى يظهر بوصفه
 نظاماً مرجعياً للنص، وهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية
 لنص التخيل، لكى يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعاً لذلك فإن
 القارئ الضمنى ليس معروفاً فى جوهر اختبارى ما بل هو
 مسجل فى النص بذاته، لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ
 فى شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه، ومن هنا يبدو
 فعل إعادة بناء المعنى من طرف الآخرين.

ويحدد إيذر مفهومه تحديداً آخر عندما يرى أن فكرة القارئ الضمني تحيل إلى بنية قرينة بالمتلقى. إنها شكل يحتاج إلى التجسيد حتى ولو أن النص بوساطة تخيل القارئ لا يبدو مهتماً بالمرسل إليه أو حتى إذا طبق استراتيجيات تهدف إلى إبعاد كل جمهور محتمل، إن القارئ لضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً (٧٧).

وإذا كان مفهوم (القارئ الضمني) عند إيذر يتشابه مع مفهوم اللغة عند سوسير، فإن القيمة الأساسية لهذا المفهوم تكمن في أنه أوقف التدخلات المستمرة في مفهوم القارئ وشيد بناءه على وضعية تتضمن قيمتين أساسيتين: قيمة مرجعية، وقيمة نصية، وهاتان القيمتان هما ما يميزان مفهوم إيذر عن غيره من المفاهيم.

إلا أن إيذر كان يلجأ في تحديد بنيته التصورية إلى مصطلحات أدبية صرف، فمثلاً يقول "إن جنور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص. بل إنه في أحد المواضع يكتب قائلاً إن مفهومه هو بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما، دون أن تحدده بالضرورة، ولكن إذا كان وجود القارئ الضمني وجوداً معنياً صرفاً، فسوف يكون

مرادفاً لبنية التشويق في العمل الأدبي وتسميتها القارئ على الإطلاق ستكون لغواً إن لم تكن مضللة بكل ما للكلمة من معنى، ومن ثم تصبح الثنائية الوظيفية لهذا المفهوم من حيث إنه (بنية نصية) و(فعل منسق) تصبح أساسية.

إذا كان المراد للمصطلح أن يفلت من المعنى المحايد الصرف فإن أبرز بتقديمه هذا التعريف الثنائي قد لا يحقق مقاصد أيضاً، فعلى الرغم من أن مناصريه يستطيعون حقاً أن يشرحوا هذا النوع من الازدواج بأنه نتيجة حتمية لمحاولة حذقة للإحاطة بمجرى العملية، فإنه يمكن لمعارضيه في كل سر أن يثيروا إلى النتائج الناشئة عن ضبابية هذا التعريف : ذلك فإن تحديده للمصطلح بهذه الطريقة يسمح له بالحركة جيئة وذهاباً من النص إلى القارئ دون أن يوضح قط تكوين أى من طرفي هذه الشركة أو إسهامه، وأحرى بمفهوم القارئ الضمني أن يكون شاهداً على قصور في الدقة منه شاهداً على وفرة في الحذف (٧٨).

وأياً ما كان الأمر فإن النظريات التي تتجه إلى القارئ لا تكاد تنطلق من نقطة بداية واحدة، أو منطلق فلسفي غالب حيث ينمى مفكرو هذا الاتجاه إلى تقاليد فكرية مختلفة، ومهما اختلفت رؤية المنظرين الكبار لجماليات التلقى من

أمثال ياوس وإيزر وغيرهم فإن بوسعنا أن نجد أبرز معطيات التلقى - وإن كان ذلك في صورة مبسطة - في "أن كلا من المعنى والبناء في العمل الأدبي يتولدان عن التفاعل مع نص القارئ الذي يجئ إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف الأدب، وأهدافه وعملياته إضافة إلى عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين في المجتمع، إذا فالمعنى والبناء ليسا خصائص مقتصورة على النص وإنما خصائص يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ هو إلى حد ما المبدع المشارك، لا للنص وذاته وإنما لدلالاته وأهميته وقيمه.

وبعد فإن نظرية التلقى قد حظيت بشهرة كبيرة في أوساط الدارسين وقد تنوعت أفكارها حتى إنها نظر إليها بمقاييس وزوايا مختلفة لقد أعطيت أوصافاً كثيرة لما قامت به مدرسة كونستانز، فقل مرة إنها ثورة في تاريخ الأدب الحديث، وأخرى إنها وضعت نمط استبدال جديد، وحولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية شأن ما قام به الشكلاونيوس الروس في بدايات القرن العشرين، أو ما قامت به مدرسة براغ، أو ما جاء به دي سوسير أو تشومسكي وغيرهما من الأسماء المعروفة في تاريخ علم الأدب الحديث واللسانيات والسيمانيات والأنثروبولوجية (٨٠).

لقد اكتسبت هذه النظرية أهمية كبيرة فى مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة ولكن هذه الأهمية لم تتبع من كونها جاءت كرد فعل لما آلت إليه الاتجاهات الاجتماعية والشكلية على السواء، أو أنها جاءت نتيجة للتحول فى مجموعة من العوامل التاريخية والسوسيوثقافية ميزت فترة بذاتها أو بلداً بعينه وإنما لأن هناك خصوصيات شكلت العامل الحاسم فى ذلك التحول يمكن إجمالها فى سببين أساسيين - كما يقول عبد العزيز طليمات - هما:-

١- أن هذه النظرية لم تسقط فى نفس المنزلق السابق للتركيز فقط على القراءة (والتلقى عامة) كمحدد لطبيعة العمل الأدبى، وقيمته، بل هى تتطرق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية برمتها، وهى بذلك تتجاوز النظرة الأحادية التى تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها.

٢- أنها لا تقطع نهائياً من مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها، والتى يبدو أنها قد استنفدت جل إمكاناتها، بل هى تحتويها، وتتجاوزها فى أن عن طريق الحوار والنقد والإغناء (٨١).

الهوامش

١- د. نبيلة إبراهيم ، القارئ في النص ، نظرية التأثير والاتصال (ص ١٠١) مقال بمجلة فصول ، مج ٥ ، ع الأول ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤م.

٢- Hans Robert Jauss, Toward An Aesthetic Of Reception Translation From German By Timothy Bahti, University Of Minnesota Press 1982 P.Viii.

٣- السابق P. Viii

٤- د. حامد أبو أحمد . الخطاب والقارئ ، نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة كتاب الرياض . العدد ٣٠ ، الرياض يونيو ١٩٩٦م ، ص ٧٦ .

٥- نلاحظ أن الأدب الألماني في حقبة الستينيات كان موازياً لما جاءت به نظرية التلقى من تحول في وجهات النظر النقدية وربما كانت نهضة الأدب الوثائقي أوضح مثل على هذا ، ويلاحظ المرء أنه بدءاً من " النائب " ١٩٦٣ لرولف هوخهوت إلى " في مسألة روبرت أو بنهايمر ١٩٦٤ أو " التحقيق " ١٩٦٥ المبيترفايس - يلاحظ تطوراً من الاهتمام بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة انظر : روبرت هولب ، نظرية التلقى ،

ترجمة د . عز الدين إسماعيل ، كتاب النادي الأدبي
التقافى بجدة ط ١ ١٩٩٤م ص ٦٠ ، ٦١ .

٦- د . حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، كتاب الرياض ،
ص ٧٦ ، ٧٧ .

٧- د . صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر دار الآفاق
العربية ط ١ ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٤٠ . * نشرت هذه
الأفكار فى كتاب ترجم بعنوان " بنية الثورات العلمية "
فى عدد من أعداد عالم المعرفة .

٨- د . حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، كتاب الرياض ،
ص ٧٩ .

٩- د . صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، ص ١٤٠ .

١٠- السابق ١٤٠ ، ١٤١ .

* كان الشاعر الأسباني خوان رامون خمينت - وغيره
من نقاد أوربا - يرى أن الأدب الأوربي مر بثلاث
مراحل كبرى أو عصور كبرى كما يسميها هي : عصر
النهضة والعصر الرومانتيكى وأخيراً العصر الحديث أو
الحركة الحديثة (الموديرنزم) ولكن الكاتب الألماني
هانز روبرت ياوس فى مقاله الشهير (التغير فى نموذج

الثقافة الأدبية) قسم المراحل إلى أربع وأطلق على كل منها مصطلح (النموذج) ، والنماذج في رؤية ثلاثة سابقة ورابع ناشئ رشت نظرية التلقى لى تمثله . انظر حامد أبو أحمد في كتابه : رائد الشعر الأسباني الحديث خوان رامون خميث ، دار الفكر العربى ، بالقاهرة ١٩٨٦ ص ٥٠ ، وكتاب الرياض : الخطاب والقارئ ص ١٩ .

١١- روبرت هولب ، نظرية التلقى ، ترجمة د. عز الدين إسماعيل ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة الطبعة الأولى ١٩٩٤ ، ص ٤٥ .

١٢- Hans, Robert Juess, Toward An Aesthetic Of Rception P . 3.

١٣- السابق ٤ - ٣ p

١٤- هولب ، نظرية التلقى ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

١٥- السابق ١٤٥ .

١٦- Juess, Toward An Aesthetic Of Reception P. 18 .

١٧- السابق ١٩ - ١٨ PP

١٨- السابق P . 19

١٩- السابق P . 19

٢٠- السابق PP . 19 - 20

٢١- السابق P 20

٢٢- السابق PP 20 - 21

٢٣- د . صبرى حافظ ، الشعر والتحدى ، إشكالية المنهج ،
مجلة الفكر العربى المعاصر ع ٣٨ / ص ٨٠ .

٢٤- جادامير ، اللغة كوسيط للتجربة التأويلية ، ت : آمال
أمين سليمان مجلد العرب والفكر العالمى ع٣ / ١٩٨٨ /
ص ٢٥ .

٢٥- السابق ص ٢٣ .

٢٦- السابق ص ٢٣ .

٢٧- شوماشير ، من جمالية التلقى إلى التجربة الجمالية ،
ترجمة : رشيد بن حدو مجلة آفاق المغربية ع ١٩٨٧ م٣
/ ص ٥٥ .

٢٨- هولب ، نظرية التلقى ، ص ١٥٥ .

٢٩- د . محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ،

لونجمان ، القاهرة ١٩٩٦ ، ص ٤٠ ، ٤١ .

٣٠- هولب ، نظرية التلقى ، ص ١٥٥ ، ١٥٦ .

٣١- السابق ، ص ١٥٦ .

٣٢- د . حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، نظريات

التلقى وتحليل الخطاب ، وما بعد الحداثة ، ص ٨٧ .

٣٣- د . رشيد بنحدو ، مدخل إلى جمالية التلقى ، مجلة

آفاق المغربية ٦٤ / ١٩٨٧ ، ص ١٢ .

٣٤- روبرت هولب ، نظرية التلقى ، ص ١٧٣ .

٣٥- Jaues, Toward An Aesthetic Of Reception,

Genres And Medieval Literature, P .79

وانظر أيضاً نظرية الأجناس الأدبية بأقلام مجموعة من

الكتاب من ضمنهم ياوز ترجمة عبد العزيز شبيل ،

النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٤١٥هـ، ص ٥٥ .

٣٦- د . حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، كتاب

الرياض، ص ٨٩ .

٣٧- السابق ص ٨٩ .

٣٨- Jauss, Genres And Medieval Literature, P88 .

Philip Rice And Patricia Waugh, Modern -٣٩
Literary, London, 1989 P. 105

نقلا عن ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية
التلقى دار الشروق ، الأردن ، عمان ١٩٩٧، ص ١٣٩ .

٤٠- ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقى
ص ١٣٩ .

٤١- السابق : ص ١٤٠.

٤٢- جريدة القدس العربي ١٦٥٩ ، ٢٠ / ٦ / ١٩٩٤.

٤٣- السابق .

٤٤- السابق .

٤٥- السابق .

٤٦- د . حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ ، ص ١٠٢ .

٤٧- السابق ، ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

٤٨- روبرت هولب ، نظرية التلقى ، ص ١٩٢ ، ١٩٤ .

٤٩- السابق ، ص ١٩٤ نقلا عن حامد أبو أحمد ، الخطاب
القارئ ، ص ١٠٣ .

٥٠- السابق ، ١٩٤ .

- ٥١- السابق ص ١٧٧ ، ١٧٨ .
- ٥٢- السابق ص ١٧٨ .
- ٥٣- السابق ، ١٧٩ .
- ٥٤- السابق ، ص ١٨٣ .
- ٥٥- روبرت هولب ، ص (٢٠٠) .
- ٥٦- ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقى ، ص ١٤٧ .
- ٥٧- روبرت هولب ، ص ٢٠١ .

٥٨- Wolfgang Iser, The Implied Reader, Patterns Of Communication In Prose Fiction From The Johns Hopkins University Press, Baltimore And London 1974 P . 77.

٥٩- إيزر ، فى نظرية التلقى ، التفاعل بين النص والقارئ ، ترجمة د . الكدية مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ع٧/١٩٩٢ ، ص ٦٩ .

٦٠- إيزر ، ومعية التأويل ، الفن الجزئى والتأويل الكلى ، ترجمة حفو نزهة بوحسن أحمد مجلة دراسات سيميائية

أدبية لسانية ع٦ / ١٩٩٢ ، ص٧١/نقلا عن ناظم عودة
خفر ص١٥٠ .

٦١- السابق ص٧٥ ، نقلا عن ناظم عودة حضر ، الأصول
المعرفية لنظرية التلقى ، ص١٥٠ ، وانظر :

Pattetns Of Communication In Prose Fiction
From Bunyan To Becke77 . نقلاً عن السابق

٦٢- ناظم عودة حضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقى،
ص١٥١ .

وانظر : كارل هاينز ستير ، التلقى والتخيل ترجمة بشير
القمرى ، مجلد الأقلام بغداد ع٣ / ١٩٩٠م انظر من ٧٥
- ٧٨. نقلا عن ناظم عودة ص١٥١ .

٦٣- السابق / من ص١٥٣ .

٦٤- السابق ص ١٥٣ ، ١٥٥ .

٦٥- د. عبد العزيز طليمات الواقع الجمالى وآليات إنتاج
الوقع عند إيزر . مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية
ع٦ / ١٩٩٢ ص٦٢ .

٦٦- ناظم عودة خضر الأصول المعرفية لنظرية التلقى
ص ١٥٥ .

٦٧- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة د.
جابر عصفور ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع
القاهرة ١٩٩١ ، ص ١٨٩ .

٦٨- انظر عن المؤلف الضمنى والقارئ الضمنى عند وين
بوث ، أميل اشتايجر ، الزمن والخيال الشعري ترجمة
د . محمود الربيعي ضمن كتاب لمجموعة ترجمات
بعنوان حاضر النقد الأبي ط ٢ ١٩٧٧ ، القاهرة .

٦٩- فولفانج إيزر ، فعل القراءة نظرية الواقع الجمالي ،
أحمد المدينى مجلة آفاق المغربية ع٦ / ١٩٨٧
ص / ٢٨-٢٩ .

٧٠- السابق ، ص ٢٩ .

٧١- السابق ، ص ٣٠ .

٧٢- السابق ، ص ٣٠ .

٧٣- رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٩٧ .

٧٤- إيزر ، فعل القراءة ، ص ٣٠ .

٧٥- ناظم عزدة ،الأصول المعرفية لنظرية التلقى،ص١٦١.

٧٦- إيزر فعل القراءة ، ص ٣٠ ، ٣١ .

٧٧- السابق ، ص ٣١ .

٧٨- روبرت هولب ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .

٧٩- Berman, From The New Criticism To
Deconstruction Urbana : U Of Illinois 1988
p 145

نقلا عن عبد العزيز حمودة في المرايا المحدبة

ص ٣٢٢ ، ٣٢٣ .

٨٠- أحمد أبو الحسن ، نظرية التلقى والنقد الأدبي العربي

الحديث ، ضمن كتاب : " نظرية التلقى إشكالات

وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية

بالرباط ١٩٩٣م ، ص ٢٦ .

٨١- عبد العزيز طليحات ، فعل القراءة : بناء المعنى وبناء

الذات ضمن الكتاب السابق منشورات كلية الآداب

بالرباط ، ص ١٤٩ .

رقم الإيداع ١٤٣٨١/٢٠٠٢م

الترقيم الدولي I.S.B.N

7 - 3853 - 04 - 977

دار الشرق للطباعة

ت ٢٩٩١٢٩١

م ٠١٠٥٤٣٨١٧١

منتہی سورا الازہکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET