الآليات النقدية عند رواد مدرسة كونستانس الألمانية

The Mechanisms Monetary At The Pioneers of German Constance School

د. عبد الباسط طلحة

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ـ ميلة ـ الجزائر

معهد الآداب واللغات

Bassettalha2015@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/06/06 – تاريخ القبول: 2021/09/06 – تاريخ النشر: 2021/12/31

Summary

A basic premise of receptivity theory is: Literature should be studied through a vision that finds that there is a dialectical process between reception and text. And that examining the literary text production process will not be effective by focusing on examining its production process and the contextual conditions surrounding the work or the work product, and this is what the contextual approaches used to pursue and based on. Just as that scientific method would not be effective by focusing on describing the literary work, and this is what the modern approaches of such as structuralism and stylistics pursued.

The Constance School has branched into two main branches; The first is concerned with the aesthetics of receptivity and its most important actor, Hans Robert Yaus. The second branch is represented by Eiser, who delved into the direction of research in the implicit reader.

Key words: Criticism; reading; Receiving; Constance School**.**

الملخص

من المنطلقات الأساسية لنظرية التّلقي؛ أن الأدب ينبغي أن يُدرس من خلال رؤية تجد أنّ هنالك عملية جدلية بين التلقي والنص. وأنّ فحص عملية إنتاج النص الأدبي لن تكون ناجعة من خلال التركيز على فحص عملية إنتاجه والظروف السياقية التي أحاطت بالعمل أو بمنتج العمل، وهذا ما كانت تنتهجه المناهج السياقية وتعمل على أساسه. مثلما لن تكون تلك العلمية ناجعة من خلال التركيز على وصف العمل الأدبي، وهذا ما كانت تنتهجه مناهج الحداثة كالبنيوية والأسلوبية.

لقد تفرعت مدرسة كونستانس إلى فرعين رئيسين؛ الأول يهتم بعلم جمال التلقي وأهم من مثّله هانز روبرت ياوس، والفرع الثاني مثّله آيزر الذي تعمّق في اتجاه البحث في القارئ الضمني.

الكلمات الدّالة: النقد؛ القراءة؛ التلقي؛ مدرسة كونستانس

مقدمة:

تعدّ نظرية القراءة والتلقي الألمانية الصورة المتقدمة لدرس الأدب على وفق تصوّر يركِّز على العلاقة بين النص والمتلقي. وقد نشأت هذه النظرية أول ما نشأت في ألمانيا الغربية، في النصف الثاني من القرن العشرين.

ففي ستينات القرن العشرين بدأ جماعة من النقاد والباحثين في شؤون الأدب والنقد في جامعة كونستانس ببلورة اتجاه خاص في قراءة الأدب. وبات يُعرف المشتغلون بهذا الاتجاه في جامعة كونستانس بجماعة مدرسة كونستانس. وكان في مقدمة هؤلاء هانز روبرت ياوس، و فولفغانغ آيزر.

أولا: طروحات هانز روبيرت ياوس (Hans Robert Jauss) (1921 – 1997)

يعد الناقد والمؤرخ الأدبي الألماني هانز روبرت ياوس، من أبرز أعلام مدرسة كونستانس التي عني أفرادها، بصورة عامة، بعلاقة دلالة النص الأدبي بالقارئ. وقد طور ياوس، مع زملائه في جامعة كونستانس الألمانية، ب «نظرية التلقي». وكان لأستاذ ياوس هانز جورج غادامير، الذي درس على يديه في جامعة هايديلبيرغ، أكبر الأثر على أفكاره التي دارت حول معنى التأويل وعلاقة ما يتوقعه القراء من العمل الأدبي، في زمن بعينه، بمعنى هذا العمل وتاريخيته.

1. مفهوم الجمال الأدبي:

تشغل فكرة الجمال حيزاً واسعاً في جمالية التلقي عند ياوس، وتحظى باهتمام كبير. ويرجع السبب في ذلك إلى كونها العنصر الأكثر بروزاً وإثارة لانتباه المتلقي بما يحدثه من وقع وأثر. إلا أن اهتمام يوس بهذه الفكرة يختلف عما كان سائداً في الدراسات الجمالية التقليدية، وذلك بتوكيده على الطابع التواصلي الجمالي الأدب، مما يقتضي إخراجها من النظرة التاريخية الجافة التي ظلت تخضع لها منذ أمد طويل، ليتم إدماجها ضمن نطاق عملية تواصلية، يؤطرها وسط معين؛ وظرفية تحدد زمانها ومكانها، ولا تكتسب هذه العملية دلالتها الكاملة إلا في علاقتها بهذه العناصر.

فانطلاقاً من هذا المبدأ نظر يوس إلى الجمال لا بوصفه فكرة مجردة ومثالية، وإنما بوصفه وسيلة للتواصل تربطها بمحيطها وحالها وزمانها علاقة تأثر وتأثير. وهذا ما جعله يستند إلى مفهوم بودلير عن الجمال ويتبناه. وكما هو معلوم فقد انطلق بودلير في تعريفه للجمال من رفض التصورات المثالية، ومن بينها تصور ستندال الذي يقوم على الربط بين الجمال والتبشير بالغبطة والسعادة.

لقد أخطأ ستندال . يقول بودلير . حين أخضع كلياً الجمال لمثالية السعادة، التي لا يمكنها أن تتغير. إن طبيعة الجمال لا يمكن حصرها إلا في واقع مكاني، وربطها بالموضة (La mode)، أو بسلوك وشهوات بشرية في حقبة محددة.[1]لقد تبنى يوس هذا المفهوم واتخذه قاعدة تحدد نظرته إلى الجميل، وهي نظرة تمزج الجمالي بالتاريخي؛ والخالد بالوقتي أو الآني. وأن ما نلاحظه من جمال في الموضة ليس هو الجمال الخالد، وإنما هو تصور الناس للجميل في مكان وزمان ما، ومن ثم فلا يمكننا أن ننظر إلى حقبة تاريخية بعينها بأنها تمثل القدم مقابل حداثة أو جدة ما، بل إن كل جدة تصبح قدماً فيما بعد. وبهذا الفهم تتخذ فكرة الجمال شكل سلسلة لا تنتهي، تجمع بين الاستمرار والتجدد، مما يؤكد وجود وجهين لجمالية الأدب، وجه خالد مستمر، وآخر متجدد ومتغير[2].وهكذا يصبح تجديد بودلير للجمال نواة أقام يوس على أساسها نظريته حول التلقي استناداً إلى مبدأين أساسيين هما: التلقي الأدبي وأفق الانتظار، وعنهما تفرعت مجموعة من القضايا كونت المهاد النظري الذي قامت عليه جمالية التلقي عند يوس.

2. التلقي الأدبي

يلح يوس على التلقي إلحاحاً شديداً، نظراً لأهميته في الدراسات الأدبية، وتأتي أهميته مما يضمنه للأدب من استمرارية، وذلك عبر تداول مجموعة من القيم الجمالية، تشكل مجتمعة موضوعاً جمالياً يكتسب صفة نموذجية يتداولها المتلقون ويتفاعلون معها عبر سلسلة زمنية متواترة، إلى أن تفقد قيمتها وتصبح عاجزة عن تقديم أجوبة وحلول لمشاكل عصرها، وبذلك يتم نبذها والتوجه نحو نموذج جديد يحل محل النموذج الأقدم[3].

وبناء على فكرة التلقي يقترح يوس تصوراً جديداً عن تاريخ الأدب، يختلف عن التصور السائد الذي كان يهتم فقط بإنتاج الأعمال ووصفها دون مراعاة مقام التلقي، على الرغم من مكانته الاستراتيجية في الدراسات التاريخية. يقول يوس موضحاً ذلك: "إن تاريخ الأدب سلسلة من التلقيات والانتاجات الجمالية تتم من خلال تحقق نصوص أدبية من قبل القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب نفسه المدفوع بدوره إلى الإنتاج"[4].

إن وظيفة تاريخ الأدب عند يوس تتجلى في تتبع التحولات والتطورات التي تطرأ على التلقي الأدبي بخلاف الدراسات السابقة التي كانت تنظر إلى تاريخ الأدب بصفته تاريخاً للمؤلفين والمؤلفات فقط، وإغفال أو اضطهاد الذين يتلقون الأدب ويمنحونه التداول والرواج، وهم القارئ أو المستمع أو المشاهد المتأمل. "ذلك أن الأدب والفن لا يصير صيرورة تاريخية ملموسة إلا بواسطة تجربة أولئك الذين يتلقون المؤلفات ويتمتعون بها، ويقومونها. ومن ثم يعترفون بها أو يرفضونها، يختارونها، أو يهملونها فيبنون تبعاً لذلك تقاليد، بل إنهم يستطيعون بصفة خاصة أن ينهضوا من جهتهم بالدور النشيط المتمثل في الاستجابة لتقليد ما، وذلك بإنتاج مؤلفات جديدة. إن اهتمام يوس، على هذا الوجه، بالمتلقي الذي يستجيب للمؤلف "ويحينه" يربط فكر "يوس" بأفكار سابقة أرسطيه وكانطية. ذلك أن أرسطو وكانط كانا الوحيدين تقريباً اللذين استطاعا في الماضي إقامة جمالية تأخذ أثر الفن في المتلقي بعين الاعتبار بصورة منهجية"[5].

إن يوس يطالب بتاريخ للأدب قائم على أذواق المتلقين وعلى ردود أفعالهم، مما يجعلنا إزاء تاريخ يستكشف سيرورة التلقي ويهتم بتاريخ الذوق والتطورات التي تتعرض لها التربية الذوقية. وهنا يلتقي يوس مع الاقتراح الذي قدمه ليفين شوكنج، ويؤكد فيه على أن فهم تاريخ الأدب رهين بدراسة الذوق في علاقته بروح العصر، وما يطرأ على ذلك من تغيرات وتطورات عبر الزمن داخل المجتمعات أو فيما بين الحضارات. لقد كتب شوكنج قائلاً: "ما الذي كان مقروءاً في زمن بعينه لدى الطبقات المختلفة في الأمة، ولماذا كان مقروءاً، هذا ما ينبغي أن يكون السؤال الأساسي لتاريخ الأدب"[6].

ويفترض يوس أن تجديد علم تاريخ الأدب يمر أولاً عبر هدم الآراء والأفكار التي تقوم عليه الموضوعية التاريخية التي تفصل بين المؤلف . الناقد . القارئ، وتنظر إلى الأدب نظرة أحادية، إما في علاقته بمؤلف ينتمي إلى بيئة ينشأ فيها الأدب إما انعكاساً لهما كما يقول بذلك المنهج التاريخي والنفسي؛ وإما منعزلاً في بنية نصية كما يرى المنهج الشكلاني، والمنهجان معاً يغيب فيهما القارئ، مع ما له من وظيفة تداولية تساهم في صيرورة العمل وفي تقبله، يقول يوس متحدثاً عن جوانب النقص في هذين المنهجين: "إن المنهجين معاً يضربان صفحاً عن القارئ ودوره الخاص، الذي يجب على المعرفة الجمالية والتاريخية أيضاً أن تعيره الأهمية، فإليه في المقام الأول وجه العمل الأدبي. إن الناقد نفسه الذي يحاكم عملاً جديداً، والكاتب الذي يتصور عمله في علاقته مع نموذج سابق إيجابياً أو سلبياً، ومؤرخ الأدب الذي يضع عملاً أدبياً ضمن حقبة وتقاليد ينحدر منها لكي يدرسه تاريخياً. كل

هؤلاء أيضاً قراء أولاً، قبل أن تقوم بينهم وبين الأدب علاقة تأملية تصير بدورها منتجة. فضمن ثالوث يتكون من المؤلف والعمل الأدبي والجمهور (المتلقي)، فإن هذا الأخير ليس عنصراً بسيطاً وسلبياً ذا رد فعل مكرر سلفاً، بل إنه يتحول بدوره إلى طاقة تساهم في صنع التاريخ، وإن حياة العمل الأدبي ضمن هذا التاريخ لا يتم إدراكها دون المشاركة الفعالة لأولئك الذين وجه إليهم هذا العمل. فوساطتهم هي التي تعمل على إدخال العمل في الاستمرارية المتحركة للتجربة الأدبية التي لا ينقطع أفقها عن التغير، حيث يحدث الانتقال باستمرار من التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي، من القراءة البسيطة إلى الفهم النقدي، من النموذج الجمالي المسلم به إلى مجاوزته عبر إنتاج جديد. إن تاريخية (Thistoricite) الأدب وطبيعته في التواصل تتضمنان علاقة تبادل وتطور بين العمل الموروث والجمهور والعمل الجديد. فهذه العلاقة يمكن فهمها في ضوء مقولات من مثل: رسالة ومتلق، سؤال وجواب، مشكل وحل. إن هذا التيار المغلق الذي يتردد بين جمالية وتقديم الإنتاج الذي ظل منهج البحث الأدبي وإلى الآن منحصراً في أساسه، يجب إذن أن ينفتح على جمالية التلقي والوقع الذي تحدثه حتى نفهم جيداً كيف تتواتر الأعمال ضمن تاريخ أدبي متلاحم"[7].

فهذا النص يتضمن تصورات قدمها يوس بوصفها مقترحات جديدة، تتعلق بتجديد تاريخ الأدب والانتقال به من تاريخ للمؤلفين والمؤلفات إلى تاريخ للذوق والقراءة يحتل فيه المتلقي مكان الصدارة. فوفق هذا المفهوم لم تعد القراءة والتلقي عملية محايدة في الأدب، بل على العكس من ذلك، لها دور فعال يتجلى في تحويل النص من بنية الثبات إلى بنية الفعل. وذلك عندما يصير شيئاً "استتيقيا" ينجزه المتلقي ويجسده في شكل تأويل أو تحليل أو نقد أو شرح أو اختبارات. وكلها تجارب جمالية "تدرس فيما بعد بوصفها وثائق، أو أيضاً بوصفها شهادات على التلقي"[8].

ثم إن المسألة الأساسية التي يركز عليها يوس حول فرضيته في التلقي الأدبي، تتجلى في علاقة التلقي بحكم القيمة، إذ استناداً إليه يتم تقبل العمل والتفاعل معه وذلك وفق معيار فني يخضع لمراتب ومقامات، ويتدرج حسب أزمنة متعاقبة يكمل بعضها البعض. وأول هذه الأزمنة هو زمن التلقي الجمالي، وهو يشبه الزمن النفسي الداخلي الذي يقترن فيه التلقي بالدهشة فتترتب عنه حالة من الارتياح النفسي سماها علماء المسلمين بالدغدغة النفسانية التي يسببها التأثر بالجمال والاحتكاك به. وتدخل ضمن هذا الزمن كل الملاحظات المقترنة بالدهشة التي يبديها المتلقون إزاء العمل الفني دون تبرير أو تأويل. وهذا شيء نلمسه في نقدنا العربي القديم، لاسيما تلك الأحكام الانطباعية التي تنتمي إلى المرحلة الشفوية أو إلى ما قبل النقد المنهجي كما يسميه محمد مندور[9].

إلا أن هذه الدهشة الفنية لابد منها لكل تلق أدبي حتى في مرحلة التعليل والتأويل حين يصبح النقد منهجياً يبرّر الدهشة ويعلل الأحكام الجمالية، ولهذا السبب ألح أبو تمام في وصيته للبحتري على عامل اللذة أو الشهوة باعتبارها عنصراً فاعلاً في الشعر، تجعله أكثر تأثيراً في المتلقي، ومن ثم أكثر تقبلاً وتداولاً. "واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين..." [10] ولكن المتلقي يجب ألا يقف عند هذه الحالة السلبية المرتبطة بزمن الدهشة، وإنما يتعداها إلى الزمن الثاني حيث يصبح الزمن الأول المقترن بالدهشة موضوعاً جمالياً ونقدياً، يخضع للتأمل والقراءة والشرح والتفسير. وبهذه العملية يتم الشروع في تبرير الدهشة الفنية بوعي علمي، ووفق فهم يتم عبر قضايا نقدية وأفعال إرجاعية وتأويلية. ونتيجة لتكرار النظرات النقدية واطرادها نصبح أمام زمن رحب ومتمدد تتعدد فيه القراءات والتأويلات فتكون أفقاً لكل القراءات اللاحقة، وتؤسس لها تقليداً جمالياً. وأن هذا

التقليد هو نفسه الذي يتكون منه الزمن الثالث عند يوس، وهو زمن القراءة التاريخية المتنوعة والمتعاقبة التي تستحضر السياق الأدبي والتاريخي، الذي يندرج ضمنه النص الشعري. بمعنى أن التلقي في هذا الزمن يسعى إلى تأويل النص في ضوء المعاناة التاريخية التي أبداها القراء السابقون في سبيل فهمه واستيعابه. وكل تأويل جديد أو قراءة جديدة تدخل في نطاق هذا الزمن الذي يظل منفتحاً على المستقبل.

من هذا المنطلق، إذن، نظر يوس إلى تاريخ الأدب باعتباره سلسلة من التلقيات والإنتاجات الجمالية المتراكمة بعد أن تم إدراجها في مقامات، وترتيبها حسب أزمنتها الفنية، يقول يوس: "إن العلاقة بين العمل الأدبي والقارئ تعرض من خلال وجهين اثنين: وجه جمالي، وآخر تاريخي، وقبل ذلك يكون تلقي القراء الأوائل للعمل متضمناً حكم قيمة جمالي، يستند مرجعياً إلى أعمال أخرى قرئت من قبل إن هذا الفهم الأول للعمل يستطيع من بعد أن يتطور ويغتني من جيل إلى آخر، مكوناً عبر التاريخ سلسلة من التلقيات هي التي تحدد الأهمية التاريخية للعمل وتبين مقامه ضمن التدرج الجمالي"[11].

يريد يوس بإقحام تاريخ الأدب ضمن عملية التلقي الجمالي، أن يضع مسألة الجمالية ضمن منظومتها التاريخية والثقافية، حتى لا يوكل أمرها إلى تعامل ذاتي محض، أو نظرة سيكولوجية فردية، إن جمالية العمل عند يوس تتحقق من خلال تاريخية تلقيه، وانطلاقاً من تلقي قرائه الأوائل[12]. أي من خلال تاريخ القراءات المتعاقبة. وهذا التاريخ بدوره هو ما يمنح للعمل قيمته الفنية وفرادته المستمرة.

إن يوس حين يدمج جمالية الأدب ضمن منظومته التاريخية، إنما يؤكد على تواصلية الأدب وتفاعليته عبر العصور وذلك بالتركيز على العناصر الثلاثة للتواصل اللغوي، وهي: المرسل والرسالة والمرسل إليه. وهذا يعني أن تكوين النص الجمالي يظل مرتبطاً بتوقعات المتلقي؛ وبردود أفعاله. "فأن يكوّن المرء نصاً يعني أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر"[13]. بل إن بعض النصوص وخاصة تلك التي تتميز بجدتها تعمد إلى تأسيس قارئها ورسم ملامح صورته التي ترغب في وجودها. وفي هذه الحال تساهم النصوص أيضاً في إنتاج كفاية قارئها[14]، أو توسيع ذخيرته الفنية إذا استعملنا تعبير إيزر.

إن جمالية النص لا يمكن تقبلها والتفاعل معها إلا ضمن أفق انتظار معين. ولا يخفى ما لأفق الانتظار من دور وظيفي في جمالية التلقي، فإما أن يكون نابعاً من ذاكرة جماعية تقليدية، تساهم في بنائه أجيال سابقة، وعنده تتحقق متعة الذات داخل متعة الآخر. وإما أن يتم تحطيمه وإعادة تشييده وتكوينه من جديد. وفي نظر يوس فإن "العمل الأدبي الكبير هو الذي ينتهك أفق انتظار عصره، وبتكسيره لذلك الأفق يستتبع تحويراً دائماً له"[15].

3. أفق الانتظار l`horizon d`attente

يحدد يوس أفق الانتظار فيقول: "إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ تتخلص من النزعة النفسانية التي كانت عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه. إذ من خلالها يتشكل أفق انتظار جمهورها الأول، بمعنى الأنظمة المرجعية المفرغة موضوعياً في صيغة والتي تكون لكل عمل في اللحظة التاريخية التي يتجلى فيها نتيجة ثلاثة عوامل أساسية:

. التجربة السابقة [المتقدمة] التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.

. شكل موضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها.

. التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية أي بين العالم التخييلي والعالم اليومي"[16].

لقد انطلق يوس من مفهوم أفق الانتظار ليفسر من خلاله طبيعة الخطاب الأدبي، وكذا التطورات التي تلحقه في سيرورته التاريخية، وذلك في معرض رده على النزعة السوسيولوجية التي كانت تطابق بين الخطاب الأدبي وبين عالمه الواقعي استناداً إلى نظرية المحاكاة والمرآة التي ترى في الأدب انعكاساً للواقع. إلا أن يوس لا يرى الخطاب الأدبي على هذا الشكل، وإنما هو امتثال لمعيار نصي ينبثق عن الحياة الاجتماعية التي نشأ فيها، وهذا ما يسميه يوس بأفق الانتظار، الذي تكون له علاقة بمجموعة من المكونات أو العناصر، من أهمها معرفة القارئ بالخطاب الأدبي بشكل عام وتجربته في مجال الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء. يضاف إلى ذلك درايته بأسلوب الكتابة الذي يتميز به مؤلف بعينه، من بين مجموعة من المؤلفين. وهنا يمكن التمييز بين أساليب متعددة ضمن الخطاب الأدبي الواحد، كأسلوب آلان روب جرييه؛ وأسلوب ديستوفسكي وأسلوب شكسبير في الأدب الغربي، أو أسلوب المتنبي والمعري وشوقي في الأدب العربي.

فهذه العناصر كلها . منها ما هو فردي مرتبط بخصائص الأسلوب الذاتي، ومنها ما هو عام يرتبط بالخطاب الأدبي وبقواعد الجنس الأدبي . هي التي تساهم في تأسيس أفق الانتظار، وهو النقطة التي يلتقي فيها النص بقارئه فيتم التفاعل بينهما.

ويبدو أن هذا التفسير الذي أعطاه يوس لمفهوم أفق الانتظار، يقترب إلى حد ما من الفكرة التي سبق أن بسطها أرسطو حول المحتمل الأدبي، وهو يعني به العلاقة التي تربط الخطاب وما يعتقد القراء أنه صحيح، ومن هنا نكون إزاء خطاب يعبر عن الرأي العام، "وهذا الرأي العام ليس بطبيعة الحال هو "الواقع"، وإنما هو مجرد خطاب ثالث، مستقل عن العمل. فالرأي العام يقوم إذن بوظيفة القاعدة في الجنس الأدبي ويحكم كل الأجناس الأدبية"[17]. فانطلاقاً من فكرة المحتمل الأدبي يمكن للخطاب الأدبي أن يكون مشاكلاً للواقع إذا كان مطابقاً لقواعد الجنس الأدبي كما شاع ذلك في العصور الكلاسيكية. فمثلاً لا يمكن للرواية وفق هذا المفهوم أن تكون مشاكلة للواقع إلا إذا كانت محتملة، ولا يتأتى لها ذلك إلاَّ إذا انتهت العقدة بحل يتم فيه زواج البطل بالبطلة وجوزيت الفضيلة وعوقبت الرذيلة"[18].

فهذا المعنى هو الذي يتضمنه مفهوم أفق الانتظار، كما قدمه يوس محاولاً من خلاله أن يمتص الطرح الذي يربط قيمة العمل الأدبي بعلاقته بواقعه. فقيمة الكتابة الأدبية لا تنبع من علاقتها بواقعها، وإنما تنبع من علاقتها بسلسلة من النصوص السابقة، تكون كلها سلالة أدبية تنتمي إلى جنس أدبي، تظل الكتابة ملتزمة بقواعده تابعة لسيرورته، فينشأ عن ذلك أفق انتظار له جمهور معين، يألف معاييره الجمالية ويتفاعل معها. وهذا يعني أن الكتابة الأدبية . كما يقول جونثان كلر . نشاط يدخل في اشتباك مع تقليد أدبي موروث، "ويغدو نشاط كهذا ممكناً، بفضل وجود النوع، الذي قد يصطدم به الكاتب، ويحاول بكل تأكيد، تقويض أعرافه، لكنه يظل، برغم ذلك، الإطار الذي يمارس ضمنه نشاطه"[19]

ولكن أفق الانتظار عند يوس ليس دائماً مرتبطاً بجمهور معين. فقد تظهر أعمال تقاوم تلقيها الأول، مما يجعلها، في بداية نشأتها، دون جمهور يرتبط بها، ومن ثم تظل غير متقبلة لفترة معينة إلى أن تتمكن من تأسيس أفق انتظار جديد، له معايير جالية جديدة تنزع رضا جمهور معين فيتحلق حولها[20]. ومن هنا ندرك أن أفق

الانتظار عند يوس، ليس شيئاً قاراً وثابتاً، بل إنه في حركة وتطور مستمرين تبعاً لتطورات القراء والمتلقين. ذلك أنه انطلاقاً من القراءة الأولى يتم تأسيس الأفق، ثم تتعاقب القراءات تترى، يقتصر فيها أولاً على إعادة إنتاجه أو تعديله فقط، ثم بعد ذلك يخضع للتغيير أو التصحيح. فإذا كان التعديل وإعادة الإنتاج يحددان قوة سريان الأفق وامتداده، فإن "التغيير والتصحيح يحددان الحقل المفتوح أمام بنية جنس أدبي ما"[21]

وغالباً ما يتم تغيير الأفق أو تصحيحه حينما تنشأ حاجات في جماعة أو عصر معين تترتب عنها أسئلة جديدة، يعجز الأفق المعاد والمتداول عن تقديم أجوبة مقنعة لها، ومن ثم يدخل في صراع مع هذه الحاجات، مما يتطلب البحث عن صيغة جديدة، تحل محل الصيغة القديمة التي تثبت أنها غير قادرة على الوفاء بالمطالب الجديدة، وغير مهيأة للإجابة عن أسئلتها.

ويذهب يوس إلى أن تأسيس الأفق وتغييره رهين بمنطق السؤال والجواب. وبما يطرأ على روح العصر من تطورات، تنتج عنها أسئلة جديدة، يعجز الأفق القديم عن تقديم حلول وأجوبة لها. وعندها يتم الانتقال إلى نموذج جديد، يجد فيه المتلقي جواباً على أسئلة العصر. وهذا ما يفهم منه أن فهم النص عند يوس مرتبط بفهم السؤال الذي نما في فضائه النص وقدم جواباً عنه، وهذا ما يقتضي اللجوء إلى منطق السؤال والجواب عند كل عملية فهم النصوص وتفسيرها كما ذهب إلى ذلك جادامر، الذي يظهر أن يوس قد تأثر بمفاهيمه كثيراً.

لقد ذهب جادامر إلى فهم نص من النصوص يتجلى انطلاقاً من طبيعة سؤاله، متأثراً هو الآخر بأطروحة كولينكوود (Colling wood) الشهيرة التي تقول: يمكننا أن نفهم ما إذا فهنا السؤال الذي يجيب عنه. ومن المرجح أن يكون يوس قد استعار من جادامر هذا المبدأ ليعزز به أولاً مفهوم الأفق في تأسيسه وتغييره، وليوضح من خلاله ثانياً؛ علاقة التأويل والتفسير الأدبيين بمعرفة السؤال الذي يقدم النص جواباً عنه، ذلك أن "العلاقة بين العمل وتلقيه يتخذ صورة حوار بين موضوع حاضر وخطاب ينتمي إلى الماضي. ومن هنا لا يمكن لعمل أن يقول شيئاً إلا إذا قدم جواباً ضمنياً عن سؤال يمكن طرحه في الحاضر"[22] إلا أن يوس يعود في كتابه الآخر (من أجل هرمينوطيقا أدبية) ليؤكد على أن النص الأدبي ليس دائماً مرتبطاً بسؤال يجيب عنه، بل إن هناك نصوصاً فنية تتجسد وظيفتها في أنها تجنبنا صرامة الأسئلة، وتذهب بنا بعيداً في عالم المتعة "ولذة النص". يقول يوس: "إن الخاصية الجمالية للنص لا تملك بالضرورة أس الجواب الصريح أو المضمر. إذا أمكن لنص مثل "امفيتريون" أو "فوس" أن يفهم بشكل معقول بادئ الأمر كجواب على السؤال حول هوية الذات وهوية الآخر، أو على السؤال حول السعادة التي تقدمها المعرفة، فإنه توجد مع ذلك نصوص شعرية أخرى . في الغنائية مثلاً . لا تنطوي البتة على خاصية الجواب تلك، وتكمن جاذبيتها الجمالية بالضبط في كونها تجنبنا الرزانة الوجودية للأسئلة التي يجب طرحها كي نحصل على جواب نهائي"[23]. ومهما يكن الأمر فإن أفق الانتظار يبقى في جميع الحالات أمراً ضرورياً لتلقي العمل الأدبي، سواء أكان الأفق مرتبطاً بمنطق السؤال والجواب أم مرتبطاً بمتعة خالصة تبرأ من قساوة السؤال وشقائه.

ويقتضي الحديث عن أفق الانتظار عند يوس، الوقوف عند مفهوم آخر يتمم مفهوم الأفق ويعضّده. ويتعلق الأمر المسافة الجمالية (Ecart esthe`tique) الذي يطلق على الفجوة الموجودة بين النص وبين أفق انتظار قديم... ويعرف يوس المسافة الجمالية فيقول: "إذا سمينا المسافة الجمالية تلك الفجوة الفاصلة بين أفق الانتظار الموجودة سلفاً والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى "تغيير في الأفق" وذلك بالسير عكس التجارب المألوفة

أو بجعل تجارب أخرى، يعبر عنها أول مرة، تقفز إلى الوعي. إن هذه المسافة الجمالية تقاس وفق سلم ردود فعل الجمهور وأحكام النقد (نجاح مباشر، رفض أو صراع، استحسان القراء، فهم مبكر أو متأخر) يمكن أن يصبح مقياساً للتحليل التاريخي"[24]

ويسمح مفهوم المسافة الجمالية بأن نميز بين ثلاث حالات من ردود الفعل لدى المتلقين:

1 . أن تكون الكتابة وفق معيار جمالي واحد معروف لدى القارئ، يجد فيه تأكيداً لأفق انتظاره. وفي هذا الحال يتم استعادة وتكرار معايير جمالية موروثة تكرس نوعاً من التقليد الفني؛ وتحافظ على إرثه الجمالي، انطلاقاً مما اكتسبه الجنس الأدبي في مساره التاريخي. وهنا نكون إزار تلق أدبي يصاحبه شعور بالرضا والارتياح سببه المتعة الجمالية التي أصبحت قرينة بنصوص ترتبط بأفق ذي تقاليد جمالية موروثة، تنتج عنها لذة هي التي أطلق عليها بارث اسم "لذة النص".

2 . أما الحالة الثانية ففيها يتم التصادم بين عمل أدبي جديد وبين أفق انتظار متداول ومألوف. وهذا ما يجعل بعض الأعمال الجديدة في نشأتها الأولى تظل لفترة زمنية غير متقبلة، لأنها تفتقر إلى جمهور متلق، نظراً لما تتميز به الكتابة من جدة في أسلوبها وموضوعاتها؛ أو تغيير في وظيفتها؛ أو تعديل في جنسها، فيبدو عليها أثر الغرابة أول مرة مما يؤدي إلى تخييب أفق المتلقي مخلفة شعوراً بالسخط وعدم الانشراح بخلاف ما عليه الحال عندما يتطابق العمل مع أفق انتظار المتلقي.

3 . إن الحالة الثانية سرعان ما تؤدي بنا إلى حالة أخرى وذلك عندما تتمكن المقاييس الجمالية الجديدة التي يتضمنها العمل الجديد من تأسيس أفق انتظار يصبح له هو الآخر رصيد فني تربطه علاقة جدلية بأسئلة واهتمامات عصره. ويعني هذا أن هناك نوعاً من القراء يملكون من المرونة والذكاء ما يجعلهم يقبلون على الأفق الجديد ويذعنون له؛ ويأنسون بمعاييره ويألفونها. ومن ثم يرون أفق انتظارهم يتغير، وذخيرتهم الفنية تتسع شيئاً فشيئاً.

وتعد المسافة الجمالية في نظر يوس هي المعيار التي تقاس به جودة الفن وقيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي وبين الأفق السائد، ازدادت أهمية العمل وعظمت قميته. ولكن حينما تتقلص هذه المسافة يكون النص الفني . حسب تعبير إيكو . أكثر كسلاً[25]، وأكثر تقليداً، ويكون المتلقي في وضعية لا تتطلب منه بذل أي جهد للدخول إلى تجربة مجهولة، بل إن أقصى ما يقدم العمل لمتلقيه في هذه الحال هو استجابة وتوافق تحصل عندهما لذة فنية ودغدغة نفسانية. فهذا النوع من الأدب هو الذي يتم فيه التطابق التام بين العمل وأفق انتظار قرائه، وهو ما يعتبره يوس قريباً من مجال الفن المطبخي (L`art culinaire) والتسلية البسيطة[26].

وتأتي أهمية تاريخ الأدب عند ياوس، من كونه يمكننا من الوقوف على المراحل الزمنية والحقب الفنية من خرق وتحطيم، بسبب التطورات والقفزات النوعية؛ وكذا مراحل القطيعة التي تحدث مرة بعد أخرى عندما يتم تأسيس أفق جديد يزاحم الأفق السائد. وتاريخ الأدب كما يراه يوس هو تراكم لنماذج فنية متكررة في شكل امتدادات خطية تخرقها قفزات نوعية يتم فيها الانتقال من نموذج مهيمن إلى آخر يشكل منطلقاً جديداً.

والأدب عموماً . سواء أكان إبداعاً فنياً أم تلقياً ممثلاً في النقد والدراسة. لا يمكنه أن ينشأ ويتداول إلا وفق نموذج إرشادي تتفرع عنه قواعد وأعراف هي التي تشكل الأفق الذي يتحرك في فضائه الأدب إبداعاً وتلقياً. ويقصد

بفكرة النموذج الإرشادي في الاستعمال الاصطلاحي المبدأ المعياري الذي يعتمد الجهد الجماعي في بناء المعنى وتأويله، "ففي قواعد الصرف اللغوي على سبيل المثال نجد أن فعل ويفعل وفاعل ومفعول... الخ هي نموذج إرشادي من حيث أنها تبين لنا نمط تصريف غيرها قياساً عليها. وحسب هذا الاستخدام القياسي فإن النموذج الإرشادي يعد أصلاً نقيس عليه أي عدد ممكن من الأمثلة المطابقة قدر الاستطاعة والتي يمكن أن تحل محل الأصل من حيث المبدأ"[27]

أما في مجال الدراسات الأدبية فيراد بفكرة النموذج ما يسميه هيرش النمط ويعني به "مجموعة عليا من إمكانيات المعنى تكتسب عن طريق التعلم ويشترك فيها أعضاء ثقافة معينة، ولها حدود تبين ما يعود إليها وما يقع خارجها".[28] ويرى هيرش أن النمط الذي هو عبارة عن فكرة مجردة في الوعي الجمعي يمكنه أن يتجسد في أكثر من مثال. وهكذا نستطيع انطلاقاً من نمط واحد أن نولد سلسلة لا حصر لها من النماذج أ. N أ... 4أ، 3أ، 2أ، 1 والصور المتكررة والمتماثلة على النحو الآتي: " إننا حين نتحدث عن النمط أو النموذج الإرشادي في مجال الأدب، فغالباً ما يقصد بذلك سيادة مجموعة من المعايير والقواعد في عصر فني، مقابل تهميش أخرى وإبعادها عن مجال الاهتمام. فعلى ضوء هذه المعايير تعمم القيم الفنية المحددة للجنس الأدبي داخل حقبة فنية معينة. ولكن هذا النموذج سرعان ما يعجز عن مسايرة حاجات عصره، فيستبدل به نموذج جديد؛ وتكون له القدرة على الوفاء بمطالب العصر والإجابة عن الأسئلة التي تطرح عليه. وقد يكتسي هذا الانتقال صبغة تعديل أو تغيير، كما قد يكتسي صبغة ثورة شاملة عندما ينفصل النموذج الجديد عن القديم انفصالاً كلياً؛ ويستقل عنه تماماً بعد أن يكون قد ابتكر "تقنيات التفسير والموضوعات التي يراد تفسيرها على السواء"[29]

ولقد استلهم يوس هذا التفسير من تصورات توماس كون في فلسفة العلم كما تحدث عنها في كتابه "بنية الثورات العلمية". ويوضح توماس كون في هذا الكتاب الكيفية التي تحدث بها التطورات العلمية التي تؤدي بدورها إلى ثورات يتم فيها استبدال رؤية بأخرى. ويذهب كون إلى أن الجماعة العلمية تكون نمطاً اجتماعياً يستقل عن التنظيمات الاجتماعية الأخرى. ثم يبين كون أن العلماء الذين ينتمون إلى هذه الجماعة يقومون ببحوث وتجارب انطلاقاً من فرضيات هي التي يتكون منها العلم القياسي (Science normal) في عصر من العصور. ثم تترتب عن هذا العلم صيغة أو نموذج إرشادي منفرد يقوم بعمله التجريبي داخل عالم عقلي، إلى أن يعجزها هذا النموذج عن حل المشكلات الجديدة، فتحل صيغة أو نموذج آخر، يؤسس فرضياته الجديدة التي يقام عليها العلم القياسي، يقول كون موضحاً ذلك: "إن العلم القياسي هو النشاط الذي يرصد له العلماء جل وقتهم، ويقوم على افتراض أن المجتمع العلمي يعرف صورة العالم. ويتوقف القدر الأكبر من نجاح المشروع على رغبة هذا المجتمع في الدفاع عن الافتراض، حتى ولو كلفه ذلك كثيراً عند الضرورة. مثال ذلك أن العلم القياسي غالباً ما يقمع الإبداعات الجديدة الأساسية لأنها تدمر بالضرورة التزاماته واعتقاداته الراسخة. ومع ذلك فما دامت تلك الالتزامات محتفظة بعنصر التحكمية، فإن طبيعة البحث القياسي ذاتها كفيلة بألا تبقي الجدة طويلاً تحت وطأة القمع (...) ويحدث في مناسبات أخرى أن إحدى التجهيزات المعدة خصيصاً للوفاء بأغراض البحث العادي، تخفق في تحقيق النتائج المرجوة منها كاشفة عن شذوذ لا يجدي معه أي جهد... وعندما يحدث ذلك... تبدأ البحوث غير المألوفة والتي تهدي أهل العلم في آخر المطاف إلى مجموعة جديدة من المعتقدات. أي إلى أساس جديد لممارسة العلم في

التطبيق العملي. وهذه السلسلة من الأحداث الخارجة عن المألوف والتي تقع خلالها تلك النقلة المتمثلة في تعديل الاقتناعات لدى أهل الاختصاص هي الأحداث التي تصفها هذه الدراسة بأنها ثورات علمية. إنها ثورات تزلزل التقليد، وتكمل النشاط المرتبط بتراث العلم القياسي"[30].

ويرى "كون" أن العلم القياسي يتكون من نماذج إرشادية متعددة، ومن خلالها يمكن رؤية الأشياء والعالم. إلا أنه بمجرد تغيير النماذج الإرشادية تتغير معها الرؤية، فنكون إزاء ثورة علمية؛ تجعل العلماء يرون العالم الخاص في صورة مغايرة، عما كان عليه الأمر من قبل. وذلك حينما يستبدلون بأدواتهم وموضوعاتهم التقليدية أدوات وموضوعات جديدة، ويشبّه "كون حالة هذا التحول بتحولات الصور البصرية عند علماء الجشطلت. ذلك أن ما كان يبدو للجماعة العلمية قبل الثورة في صورة بطة، أصبح يبدو لهم في صورة أرنب بعدها[31].

ويظهر . من خلال هذا العرض المفصل . أن لفكرة النموذج والثورة العلمية أثراً كبيراً في تصورات يوس وخاصة فيما يتعلق بأفق الانتظار في تأسيسه وتغييره، وما يترتب عن ذلك من تطور أدبي؛ وإن كان تطبيق مثل هذه الأفكار في مجال الدراسة الأدبية تتخلله بعض التعقيدات، من شأنها أن تثير جدلاً حول جدوى هذه الأفكار في مجال الأدب، حث يصعب مثلاً أن نتحدث عن مفهوم النموذج والصيغة بالمعنى نفسه كما يرد ذلك في مجال العلم. فبمجرد أن يثبت النموذج القديم . في هذا المجال . عجزه على حل مشاكل عصره، يتم تجاوزه نحو نموذج آخر يصبح مقبولاً لدى الجماعة العلمية دون أن يتطلب ذلك الرجوع إلى النموذج السابق. فإذا كان أي عالم فيزيائي مثلاً لا يؤخذ مأخذ الجد إذا هو ناصر العودة إلى نيوتن، فإن ذلك لا يكون بالحالة نفسها في مجال الأدب. إذ أن علماء الأدب مازالوا يهتمون بنماذج وصيغ قديمة، خاصة إذا كانت تستجيب لحاجيات العصر وتجيب عن أسئلته. وقل الشيء ذاته عن مفهوم الجماعة، فهل نستطيع بالفعل أن نتحدث عن جماعة أدبية واحدة في عصر معين، كما يحدث ذلك في مجال العلم؟

إنه إذا كان بإمكاننا أن نتحدث عن جماعة علمية واحدة، وعن نموذج واحد مقبول، فالأمر لا يكون كذلك في مجال الأدب؛ وفي حقل الدراسات الثقافية عامة. ذلك أنه أحرى بنا هنا . كما يقول روبرت هولب . أن نتحدث عن جماعات مستقلة يكون لكل واحدة نموذجها الخاص بدل أن نتحدث عن "تتابع ممتد لنماذج متمايزة تمايزاً واضحاً"[32]

ثانيا: تصوّرات فولفغانغ إيزر (Wolfgang Iser) (1926 – 2007)

ينتمي فولفغانغ إيزر إلى مدرسة كونستانس وتعد نظريته في الوقع الجمالي الشق الثاني المكمل لجمالية التلقي. ويتضح من خلال المفاهيم التي يعتمدها في هذه النظرية، وكذا الفرضيات التي ينطلق منها وأهمها كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟ وما هي العلاقة القائمة فعلا بين النص والقارئ؟

1. مفهوم التّلقي الأدبي:

إذا أنه يشدد أيضاً على أهمية التلقي في تحديد الموضوع الجمالي، موضحاً أن النص وحده بعيداً عن المتلقي؛ وعن ردود فعله لا ينتج عنه شيء ويظل عملاً جامداً، يبقى في حاجة إلى فعل يتحقق به ويخرج إلى الوجود؛ ولا يتأتى ذلك إلا بعنصر القراءة. وهذا ما يشير إليه إيزر في قوله الآتي: "عن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه. لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل

الأدبي يجب أن تهتم، ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص. فالنص ذاته لا يقدم إلا "مظاهر خطاطية" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج "الفعلي" من خلال فعل التحقق. ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ. وفي ضوء هذا التقاطب يتضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقاً لا للنص ولا لتحققه بل لابد أن يكون واقعاً في مكان ما بينهما"[33].

نستطيع ـ من خلال نص إيرز ـ أن نميز بين بنيتين اثنتين: هما بنية النص وبنية الفعل، وأن العلاقة بينهما هي علاقة لزومية، إذ الحديث عن جمالية النص قرين بفعل القراءة التي تصدر عن المتلقي وما يصاحب ذلك من تجارب وتفاعل. وهكذا يكون. فعل القراءة منطلقاً من الذات نابعاً منها، وأن النص يثير قارئيه ويوجههم لبناء معناه. وهذا يدل على أن الذاتية عنصر أساسي في هذا البناء، وكذا في تحقيق جماليته وتعيينها، بمعنى أن تحديد ما هو موضوعي يمر من خلال ما هو ذاتي.

ويظهر من خلال المحور القطبي الذي اعتمده إيرز، أن العمل الأدبي لا يمكن اختزاله في حقيقة النص أو في ذاتية القارئ. بل إنه يوجد في مكان ما بينهما، مما يعني أنه يتميز بخاصية الافتراضية، وهي خاصية تمنح للعمل الحركة والحرية فتجعله ينطلق في بناء آفاق متعددة، ونحو وجهات مختلفة ومتنوعة. ولا يخفى أن جذور هذه الفكرة يرجع إلى الفلسفة الظاهراتية، سواء أتلك التي ترجع إلى طروحات انجاردن وقد سبقت الإشارة إلى ذلك؛ أم التي ارتبطت بفلسفة سارتر، وهي فلسفة قامت على رفض المنطلقات الفلسفية التي تقوم عليها جمالية كانط، حينما كانت تفرق بين الوجود الأول للعمل الفني؛ وبين وجود ثان يرتبط بنظرة المتلقي. وفي مقابل هذا التصور يؤكد سارتر على أن "العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه"[34]. وهذه إشارة يفهم منها أن العمل الفني هو عمل مشترك، يتوزع بين نص المؤلف وما يحققه القارئ من إنجاز فعلي؛ يتمثل في موضوع جمالي؛ يكون بمثابة "تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ، فيثق كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه".[35] وفي موضع آخر من كتاب "ما الأدب" يذكر سارتر صراحة أن العلاقة بين الكتابة والقراءة هي علاقة لزومية وتضمنية، يقول: "إن عملية الكتابة تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها. وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين، الكاتب والقارئ. فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري، وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معاً. فلا وجود لفنٍ إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم"[36].

وتبقى مفاهيم انجاردن حول العمل الفني والأدبي من أكثر المفاهيم حضوراً في نظرية إيرز، فقد أمدته بإطار للعمل مفيد، ويتجلى ذلك في تركيزه على فعل القراءة بوصفه نشاطاً عملياً وذهنياً؛ يساهم أولاً في إنتاج المعنى؛ وثانياً في بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم. ويعني هذا أن إيرز ينظر إلى النص، مثل انجاردن على أنه هيكل عظمي أو "جوانب تخطيطية"، توجد بها فراغات بيضاء وأماكن شاغرة، يسميها انجاردن بالفجوات أو عناصر اللاتحديد. وهي التي تؤدي إلى عدم التوافق بين النص والقارئ، ثم تتحول إلى تفاعل واتصال متبادل بينهما. أي أن هذه الفراغات هي التي تعيق تماسك النص مما يستدعي استجابة القارئ، تتجسد في شكل معان وموضوعات جمالية تضمن للنص التماسك والانسجام، وفي هذا الصدد يقول إيزر: "إن النصوص التخيلية لا يمكن أن يكون لها

نفس التحديد الكامل الذي يكون للأشياء الحقيقية، وبالفعل فإن عناصر اللاتحديد هي التي تمكن النص من التواصل مع القارئ، بمعنى أنها تحثه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معاً"[37].

2. ذخيرة النص:

إن الفجوات الفارغة أو عناصر اللا تحديد الموجودة في النصوص هي ما يثير القارئ، ويدفعه إلى التفاعل وبناء المعنى، فيملأ بالمحتوى ما هو فارغ، ويحدد كل ما هو غير محدد. فهذا العمل ما يسميه إيزر ذخيرة النص، ويقصد بها كل النصوص السابقة التي يمتصها النص يحاورها، فتترسب في فضائه، بالإضافة إلى ما يحيل عليه من أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية، وكل ما له علاقة بالثقافة" التي ظهر منها. وبإيجاز إلى ما تسميه مدرسة براغ البنيوية "الواقع الذي هو خارج النص"[38].

فانطلاقاً من هذا المفهوم يمكن تحديد الذخيرة في جميع السياقات التي يمتصها النص ويجمعها ويخزنها في ذاكرته، إما في هيئة نتاجات سابقة تتجه صوب التعبير . كما تقول بذلك مدرسة "تارتو" ـ وتتبدى بوصفها نماذج عليا، ونصوصاً معيارية تعكس التضاد بين الصواب والخطأ، وإما في صورة معايير وقواعد تتجه صوب المضمون، فتوجه النصوص وتتحكم في إنتاجها وذلك وفق ثنائية الجودة والرداءة أو التنظيم والل انتظيم[39].

إذا كانت الذخيرة تفسر من خلال حضور قيم اجتماعية وثقافية وتكرارها ضمن نصوص متعددة ومتنوعة؛ داخل فضاء ثقافي ما، فهذا يتضمن شيئين اثنين: أولهما يشير إلى أن القراءة لا تكتسي صبغة فردية، وإنما تحدث بصورة جماعية ويتحكم فيها لا وعي جمعي مادام القراء يصدرون في ردود أفعالهم عن سياق وأعراف متشابهة. وثانيهما يعني أن هذه النصوص ذات الذخيرة الواحدة تعكس أنظمة دلالية تحيل على واقع زمني أفرزها، وأن هذه الأنظمة تظل مستمرة ومتمددة داخل ثقافتها ومجتمعها، ويتفاعل معها أكبر عدد من القراء إلى أن تفقد قدرتها على التعبير عن واقعها وعن بنياتها المركزية، فتضعف وتتلاشى ومن ثم لا يعود لها جمهور متلق يتفاعل معها.

3. القارئ الضمني

ينطلق إيزر من فكرة مفادها أن النص لا يعدو أن يكون رصفاً للكلمات بينما القارئ هو الذي يأتيه بالمعنى، الشيء الذي يفهم منه أن العمل الأدبي لا يتحقق من تلقاء نفسه، وإنما استناداً إلى فعل إنجازي يقوم به قراء ومتلقون، ولذلك يطلق إيزر على هذه القوة التي تحول النص من بنية الكمون إلى بنية الفعل والتحقق اسم القارئ الضمني.

يميز إيزر في البداية بين ثلاثة نماذج من القراء، أحدهم حقيقي وتاريخي، وله وجود فعلي؛ إذ نعرفه من خلال تجاربه وردود أفعاله الموثقة، والآخران افتراضيان يتضمنهما النص، يكون الأول صورة ذخيرة، تتكون من المعرفة الاجتماعية والتاريخية لفترة معينة[40]. والثاني هو الذي يتصوره المؤلف ويضعه في حسبانه عندما يضح استراتيجية النص. ومن ثم فقد يكون امتداداً لقارئ تاريخي يبدو في شكل نماذج مكررة ومتماثلة أو قد يشكل نموذجاً جديداً إذا كانت استراتيجية المؤلف تخترق المألوف وتخرج عن السائد، وذلك في محاولة تعمد إلى تخيل قارئ جديد ورسم ملامح صورته المستقبلية. ومما تجدر ملاحظته هو أن يكون هذا النموذج الأخير هو نفسه الذي تحدث عنه أمبرتو إيكو وسماه القارئ النموذجي، وهو قارئ يتضمنه النص، ويتوجه إليه المؤلف وفق استراتيجية نموذجية، يقول إيكو: "... فأن يكون المرء نصاً يعني أن يضع حيز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر شأن

كل استراتيجية. وعليه فإن الاحترابي إذ يكون حيال استراتيجيته الحربية (أو حيال استراتيجية الشطرنج، أو لنقل حيال كل استراتيجية لعب) فإنه غالباً ما ينصرف إلى رسم صورة خصم نموذجي... ذلك هو شأن النصوص جميعاً... إذ ينبغي للمؤلف في سبيل أن ينظم استراتيجيته النصية، أن يلجأ إلى سلسلة من الكفايات... وهذا مما يلزمه التسليم بأن مجموع الكفايات التي يرجع إليها إنما هو ذاته ما يرجع إليه قارئه. لذا نراه يستشف وجود "قارئ نموذجي"[41].

إلا أن القارئ الذي يقصده إيزر ليس قارئاً افتراضياً يكتسي طابعاً نمطياً يستقل عن أي نص منفرد، وإنما هو قارئ حقيقي؛ له وجود واقعي يتفاعل مع نص بعينه، ومن ثم تكون له وظيفة فعلية، "ولا يمكن إدراكه منفصلاً عن "فعل القراءة"[42]. ويؤكد إيرز أن هناك علاقة وطيدة تجمع بين القارئ الضمني والقارئ الحقيقي، إذ لا يمكننا أن نتصور قارئاً ضمنياً دون أن نستحضر القارئ الحقيقي والتطورات التاريخية التي قطعها عبر مراحله التاريخية وحقبه الفنية. وهنا نكون إزاء تاريخ أدبي من نوع جديد، وظيفته التركيز على تجاوبات القراء، وأنواع الأحكام التي يصدرونها عقب تلقيهم للعمل الأدبي"، ويصح هذا أيضاً عندما ينتمي القراء المذكورين إلى حقب تاريخية مختلفة، إذ كيفما كانت الحقبة التي قد انتسبوا إليها؛ فإن حكمهم على العمل المعني، سيكتشف مع ذلك معاييرهم الخاصة، وبذلك يقدمون حجة ملموسة على معايير وأذواق مجتمعاتهم الخاصة بهم. وبطبيعة الحال تعتمد إعادة تركيب القارئ الحقيقي على بقاء وثائق تلك الحقب"[43].

إن هذا القارئ الحقيقي هو نفسه الذي يتحول . عند إيزر . إلى قارئ ضمني تتضمنه بنية النص دون أن تحدده بالضرورة[44]. ولكننا نستطيع أن نرسم له ملامح تقريبية بناء على صورتين اثنتين يكون عليهما، إحداهما نصية تتجلى في بنية النص، وثانيهما تتجسد في بنية فعلية تستدعي تجاوباً ينتج عنه فهم وتأويل[45]. وبهذا المفهوم يكون للقارئ الضمني في نظر إيزر مظهران مترابطان: الأول ذو معنى تجريدي يتبدى في صورة نمطية مثالية، تحضر في جميع النصوص التي تنتمي إلى حقبة فنية داخل ثقافة ما، في حين يكون الثاني مجسداً في قارئ كفء له وجود فعلي؛ ويملك مقدرة على التفاعل.

إلا أن ما يجب أن ننبه إليه هو أن القارئ الضمني عند إيزر يختلف عن أنواع أخرى من القراء تبناهم باحثون ممن يهتمون بشعرية التواصل والتلقي، وإن كان بعض هذه الأنواع يتماثل مع مفهوم القارئ الضمني ويلتقي معه في بعض الملامح. فهناك مثلاً القارئ المثالي (L`archilecteur) الذي استخدمه ريفاتير، ويعني به مجموعة من المخبرين الذين "يؤسسون وجود واقع أسلوبي"[46]. يضاف إلى ذلك أيضاً القارئ الخبير (Le lecteur informe`) كما وظفه فيش؛ وهو قارئ تكون له كفاءة لغوية وأدبية تمكنه من المعرفة الدلالية ومن التجارب مع النص. ومما يميز هذا القارئ هو أنه "ليس شيئاً مجرداً، ولا قارئاً حقيقياً حياً، لكنه هجين، أي أنه حقيقي (أنا) الذي يعمل كل ما في استطاعاته ليجعل نفسه مخبراً"[47]. أما القارئ الثالث فهو ما يسميه وولف "القارئ المقصود" (Le lecteur vise`)، وهو مفهوم يراد منه القارئ الذي يقصده المؤلف وهو ينجز عمله. وغالباً ما يكون هذا القارئ امتداداً لتلقيات تاريخية قبلية، مما يجعل منه قارئاً ملتصقاً بالتاريخ الأدبي؛ وله صلة وثيقة بتقاليد ومعايير القراء السابقين ويعمل وفقها؛ أكثر منه قارئاً صرفاً[48].

خاتمة:

تتلخص جهود ياوس في نظرية التلقي في النقاط الآتية:

- ✓ مقدار التمرّس والتدرّب على التلقي السابق الذي يتعلق بالنوع الأدبي الذي ينتمي إليه ذلك النص الأدبي موضع القراءة. وهذا الأمر ينطبق على الأجناس الأدبية المختلفة كلّها، سواء أكانت شعرا أم نثرا. والذي يتدخل في تحديد الجنس الأدبي مجموعة الأعراف والتقاليد والمعايير التي تم بموجبها تحديد ذلك الجنس الأدبي واستخلاص سماته وجمالياته وأسسه.
- ✓ معرفة أشكال فنية وموضوعات أعمال ماضية يفترض أن تكون محدّدة ومعلومة للمتلقي.
- ✓ معرفة الاختلاف بين اللغة العادية واللغة الأدبية، والقدرة على تمييز الخيالي من اليومي من النصوص.

غير أنّه وفق فهم آيزر فإنّ نظرية التّلقي مناسبة للشعر أكثر من غيره من خلال:

- ✓ أنّ نظريته قائمة على مبدأ (التفاعل بين النص والقارئ).
- ✓ ولدى آيزر يكون المعنى أثرا يتركه النص وليس موضوعا يمكن رؤيته.
- ✓ بمعنى آخر: المعنى ليس أمرا مخبوءً في النص وكامنا فيه، وأنّ مهمة المتلقي تتمثل في التفتيش عنه.
- ✓ تبقى هذه المسألة قابلة للتوسّع وفق قراءات أخرى.

الهوامش والإحالات:

(1) هانز روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي ـ تاريخ الأدب تحدّ لنظرية الأدب ـ، تر: محمد مساعدي، النّايا للدّراسات والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2014، ص44.

(2) المرجع نفسه، ص 198.

(3) روبرت هولب: نظرية التلقي ـ مقدمة نقدية ـ، تر: عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي, جدة, ط.1, 1994، ص: 40.

(4) هانز روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص48.

(5) تقديم جان ستاروبنسكي لكتاب ياوس، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع6، 1992، ص41.

(6) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص: 139.

(7) هانز روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص46.45.

(8) إلرود إيشن: التلقي الأدبي، تر: محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع6، 1990، ص 20.

(9) محمد منذور: النقد المنهجي عند العرب، دار النهضة، القاهرة، مصر, دار النهضة مصر, القاهرة, ط1, 1969، ص 17.

(10) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: الحبيب بن الخوجة, دار الغرب الإسلامي, بيروت، ط2, 1986، ص 203.

(11) هانز روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص45.

(12) المرجع نفسه، ص 45.

(13) أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد, المركز الثقافي العربي, بيروت، لبنان، ط1, 1996، ص 67.

(14) المرجع نفسه، ص 69.

(15) إلرود إيشن: التلقي الأدبي، ص 15.

(16) هانز روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص64.

(17) تودوروف تيزفيطان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة, دار توبقال, الدار البيضاء, المغرب, ط1 1987، ص36.

(18) المرجع نفسه، ص: 36.

(19) الشعرية البنيوية، مجلة القاهرة، مصر، ع 161، 1996، ص 150.

(20) هانز روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص67.

(21) مقدمة ستاروبنسكي لكتاب يوس.

(22) هانز روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص 247.

(23) المرجع نفسه، ص70.

(24) هانز روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص244.

(25) أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص 63.

(26) هانز روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص53.

(27) توماس كون: بنية الثورات العلمية، تر: شوقي جلال, عالم المعرفة, ع168، 1992 ص 57.

(28) وليم راي: المعنى الأدبي ـ من الظاهراتية إلى التفكيكية ـ، تر: يوئيل يوسف عزيز, دار المأمون, بغداد, العراق، ط1، 1996، ص 106.

(29) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص40.

(30) توماس كون: بنية الثورات العلمية، ص 34 ـ 35.

(31) المرجع نفسه، ص 165.

(32) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص49.

(33) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، تر: حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 12.

(34) سارتر: ما الأدب، تر: غنيمي هلال، دار نهضة مصر, القاهرة, مصر، د.ط، د. ت، ص 55.

(35) المرجع نفسه، ص 61.

(36) المرجع نفسه، ص49.

(37) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 16.

(38) وليم راي: المعنى الأدبي ، ص 64.

(39) يوري لوتمان وبوريس أوسبنسكي: حول الآلية السيميوطيقية للثقافة، تر: عبد المنعم تليمة، ج2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص 142.

(40) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص: 22.

(41) أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ص: 67 . 68.

(42) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 333.

(43) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 21.

(44) المرجع نفسه، ص 30.

(45) المرجع نفسه، ص 30.

(46) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص 24.

(47) المرجع نفسه، ص 26.

(48) روبرت هولب: نظرية التلقي، ص333.