

قراءة في مفاهيم نظرية التلقي من خلال كتاب "فعل القراءة" لآيزر  
وكتاب "جمالية التلقي" لياوس

• كريمة بلخامسة

الملخص:

سنحاول في هذه الدراسة استقراء الآليات الإجرائية لنظرية التلقي و البحث في مفاهيمها من خلال العودة الى أصولها النظرية، وذلك بقراءة كتاب "فعل القراءة -نظرية في الاستجابة الجمالية"- "لولفغانغ آيزر" الذي ترجم الى اللغة العربية من طرف "عبد الوهاب علوب" وسنعود أيضا الى الترجمة المغربية التي قدمها حميد لحمداني و الجلاي الكدية لبعض فصول هذا الكتاب، كما سنركز على كتاب "جمالية التلقي" (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي) "تأليف" هانس روبرت ياوس " الذي ترجمه رشيد بنحدو.

وسيكون تركيزنا على هذين العمليين فهما المنبع الأول لنظرية التلقي، حيث أولى هذان الباحثان مفهوم القارئ وعلاقته بالنص أهمية كبيرة في العملية الإبداعية. ولقد أهملت الدراسات النقدية الأدبية لمدة طويلة عنصر القارئ و أهميته في قيام الفعل التواصل قبل ظهور نظرية التلقي و قد تركّز الاهتمام على النص و مرسله، و همّش المرسل إليه وأهمل طويلا. و تعتبر مدرسة كونستانس الألمانية المنبع الأول لنظرية التلقي فقد أعادت هذه المدرسة من خلال آيزر و ياوس بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية.

**Abstract:**

*This paper describes the theory of reception and its concepts through Wolfgang Iser's book "The Act of Reading" and that of Hans Robert Jauss "For an Aesthetics of Reception."*

*According to Hans, a literary work is formed only when it becomes the object of the literary experience of contemporaries or of posterity (meaning is revealed); Unlike him; Iser thinks that the meaning is to be constructed; Nevertheless, both agree that this semiosis is possible only on condition that an*

• أستاذ محاضر ب، جامعة بجاية، الجزائر.

*intention inhabits the reader..*

### التاريخ وجمالية التلقي :

لقد طرح الباحث هانس روبرت ياوس في كتابه "جمالية التلقي" فكرة الحوارية بين العمل الأدبي و المتلقي وعلاقتها بتاريخية الأدب ، و قد بين التراجع الكبير للدراسات التاريخية و تحوّل البحث الأدبي نحو المناهج اللاتاريخية المتميزة بصرامتها و دقتها كالبنوية والسيمائية و التداولية.

وضمن هذا المناخ تهمّشت الدراسات التاريخية و تراجعت أهميتها، بحيث أصبح تاريخ الأدب في شكله الموروث يعيش بصعوبة على هامش النشاط الفكري الراهن و عمد ياوس إلى استعراض المناهج و النظريات التي عالجت تاريخ الأدب، و ناقش جوانب النقص فيها بدءاً من التاريخ الأدبي في شكله التقليدي البدائي إلى الشكلانية و الماركسية، و وصل إلى أنّ هذه المقاربات التاريخية تلتقي في نقطة واحدة وهي إهمالها للمتلقي و التلقيات المتتالية للظاهرة الأدبية، إذ لا تعبر اهتماماً للقارئ و لا لتاريخ القراءة.

ويذهب إلى أنّ التنظير الماركسي للأدب وقع في مفارقة مثيرة، كونه يعترض أن يكون للفن و لسائر أشكال الوعي الأخرى (الأخلاق، و الدين و الميتافيزيقا) تاريخ خاص، بحيث لا يمكن أن يتجلى الأدب أو الفن كصيرورة إلا في تعلّقه بالممارسة التاريخية للإنسان، و في إطار وظيفته الاجتماعية. إذن فالجمالية الماركسية أسست هويتها و علة وجودها على نظرية المحاكاة، لكنّها استبدلت محاكاة الطبيعة بمحاكاة الواقع و هو النموذج الكامل الذي ينبغي احتداؤه. و هذا ما يسمى بالانعكاس، و"إنّ العلاقة الجدلية بين إنتاج الجديد و تكرار القديم لا يمكن لنظرية الانعكاس تصورها إلا إذا عدّلت عن المصادر عن تجانس المتزامن و أقرّت بوجود تفاوت زمني في التطابق بين سلسلة الأحوال الاجتماعية و سلسلة الظواهر الأدبية التي تعكسها"<sup>1</sup>

ويرى أنّه إذا كانت بعض الأعمال مجرد انعكاس لإحدى مراحل التطور الاجتماعي القديمة و التي انتهت، مما يجعلها من اختصاص المؤرخ وحده، فلماذا تستمر في إمدادنا بمتعة جمالية إلى الآن؟ و كيف نفسر ظاهرة خلود فن الماضي و صموده أمام تدهور بنيته الاقتصادية و الاجتماعية و التحتية؟

<sup>1</sup> ياوس هانس روبرت ، جمالية التلقي – من أجل تأويل جديد للنص الأدبي تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى ، القاهرة 2004، ص:32.

و تأتي المدرسة الشكلانية، و تركز اهتمامها على السمة الجمالية للأدب و تحصر مفهوم العمل الأدبي في الوظيفة الشكلية باعتباره "مجموع الطرائق الفنية التي تمّ استخدامها فيه"<sup>2</sup> متجاهلين بذلك كل الشروط التاريخية التي يمكن أن تكون وراء نشأة العمل الأدبي و تلقيه.

ورغم تركيز الشكلانية على الشكل المميز للعمل الأدبي في حدّ ذاته، إلا أنّها وجدت نفسها قد واجهتها من جديد مسألة تاريخية الأدب التي سبق لها أن أنكرتها وأقصتها كلية أول الأمر. و قد أدركت - و هي تطور منهجها الخاص- أن الأدبية التي تميّز الأدب عن غير الأدب لا يتحدد سانكرونيا فقط، أي بالتعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العادية، بل دياكرونيا (تعاقبيا) أيضا، بواسطة التعارضات الشكلية المتحددة باستمرار بين الأعمال الأدبية الجديدة من جهة، و بين أعمال سبقتها في السلسلة الأدبية، و كذلك من خلال تعارضها مع المعيار السائد ضمن جنسها الخاص<sup>(3)</sup>.

وقد أصبحت هذه المدرسة جديرة بتحديث الفهم التاريخي للأدب من حيث نشوء أجناسه. فلقد "علمتنا كيف نرى بعين جديدة العمل الفني في بعده التاريخي و كيف نموقعه ضمن سيرورة التحول الدائمة للأشكال و الأجناس الأدبية ممهدة بذلك السبيل لاكتشاف حقيقة ستوظفها اللسانيات لصالحها، و هي أن السانكرونية الصرف وهم مادام أن كل نسق يتبدى حتما في هيئة تطور و أنّ التطور ينطوي بالضرورة على خاصيات النسق"<sup>(4)</sup>

ويرى يابوس إته من الضروري الربط و التركيب بين المدرستين الماركسية و الشكلانية و هو المسعى المناسب لبناء تاريخ أدبي جديد يكون بإمكانه أن يربط بين الأدب و التاريخ العام وهذا لا يعني جعل الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي و الأقتصادي أو تجريده من خصوصياته الجمالية و إمكانية مشاركته في بناء الواقع التاريخي ذاته.

لكن يبقى هذا الجمع بين المقاربة الجمالية و المقاربة التاريخية للظاهرة الأدبية ما زال يعتره بعض النقص، و هو إهمال المتلقي و أبعاد فعل التلقي إذ "القارئ و السامع و المشاهد و الجمهور من حيث كونه عنصرا نوعيا لا يؤدي في كلتا النظريتين سوى دور في غاية المحدودية. فالجمالية الماركسية في حال عدم تجاهلها للقارئ بدون قيد أو شرط، تعامله كما

2-Hans robert jauss, pour une esthétique de réception pour une nouvelle interprétation du - texte littéraire, éd Gallimard 1996, p:44

3-يراجع: المرجع نفسه، ص:45

4- فيكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 2000، ص:139

تعامل المؤلف، حيث تستخبر عن وضعه الاجتماعي أو تسعى إلى تحديد موقعه في النظام التراتبي للمجتمع الذي تصوره الأعمال الأدبية. أما المدرسة الشكلانية فلا تحتاج إلى القارئ إلا باعتباره ذاتا للإدراك يتعين عليها تبعا لتحفيزات نصية<sup>(5)</sup>.

ومن هنا يدعو ياوس في دراسته هذه إلى ضرورة فتح هذه الحلقة المغلقة التي تشكلها جمالية الإنتاج والتصوير، والتي ظلت منهجية الدرس الأدبي إلى الآن محصورة فيها، حتى ننتج على جمالية التلقي والأثر المنتج، وذلك لنتمكن-على نحو جيد- من إدراك كيفية انتظام تتابع الأعمال ضمن تاريخ أدبي متماسك.

ومن هذا الأساس يحاول هذا الباحث التأسيس لتاريخ أدبي جديد، ولن يكون سوى "تاريخ للتلقي" أو بالأحرى تاريخ للجدل القائم بين الإنتاج والتلقي، أو للعلاقة الحوارية القائمة بين العمل الأدبي وبين أجيال القراء المتلاحقة. وهذا ما يحدد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي، وكما يسمح أيضا بإحياء العلاقة التي قطعها الممارسات التاريخية الأخرى بين أعمال الماضي وبين التجربة الأدبية المعاصرة، وذلك من خلال الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين العمل الأدبي والجمهور المتلقي. ومن هذا المنطلق حدد ياوس مجموعة من الأسس الإجرائية نلخصها فيما يلي:

#### أفق الانتظار (l'horizon d'attente)

يعتبر مفهوم "أفق الانتظار" استراتيجية تقوم عليها جمالية التلقي التي تعيد الاعتبار للقارئ أو المتلقي سواء أكان ذلك من خلال تصور جديد للتاريخ الأدبي، بحيث يدمج المتلقي في الدائرة التي كانت لا تتسع إلا للعمل والكاتب، وبهذا ترفع القارئ إلى رتبة وسيط بين الحاضر والماضي، بين العمل وفعله أم من خلال اتخاذ تجربة القارئ معبرا لفهم وتأويل الأعمال الماضية. وينطلق ياوس في تحديده لهذا المفهوم من نقطة مفادها أن النص الأدبي لا ينبثق من فراغ، ولا يؤول إلى فراغ، إذ "حتى في لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء...فيواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهيباً سلفاً لتلقيه على نحو معين. فكل عمل يذكر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها، ويكيّف استجابته العاطفية له، ويخلق منذ بدايته توقعاً ما لتتمة الحكاية ووسطها ونهايتها"<sup>(6)</sup>.

5 – هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص: 37

6 المرجع نفسه، ص: 45

ونفهم من هنا أن أفق الانتظار هو النسق المرجعي الذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود، أي نسق المعايير و القيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي و التي تشكل التجربة الأدبية و التاريخية و المتعلقة بالحياة ككل لدى قرائه الأولين.

هكذا، فتجربة التلقي لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النص والمتلقي، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي و الأجوبة التي يقدمها النص في أفق تاريخي محدد. وقد اهتم يابوس كثيرا بضرورة البحث عن السؤال الذي كان النص، في زمنه الحقيقي، و يمثل إجابة عنه، كما بحث فيما يمكن أن يقدمه النص من إجابات مخالفة عن أسئلة جمهور العصور الموالية حتى العصر الحالي، و يجب أن يتضمن تأويل النص باعتباره جوابا، شئيين اثنين: إجابته من جهة على انتظارات شكلية كانت مقررة من قبل التقليد الأدبي السابق على وجود النص، وإجابته من جهة أخرى على أسئلة المعنى مثل تلك التي يضعها القراء الأوائل في نطاق عالمهم الخاص المعيش تاريخيا. و لن تكون إعادة بناء

أفق الانتظار الأول إلا عودة إلى النزعة التاريخية إذا لم ينتقل التأويل التاريخي بدوره من طرح السؤال: ما الذي كان قد قاله النص في السابق؟ إلى السؤال: ماذا يقول لي النص؟ وما الذي أقوله أنا بصدد النص؟ (7).

ونتبين إذن أن نظرة يابوس إلى الأدب قائمة على أذواق المتلقين و على ردود أفعالهم التي يتحكم فيها أفق الانتظار بشقيه: أفق الانتظار الأدبي و أفق الانتظار الاجتماعي.

-أفق الانتظار الأدبي: وهو أفق انتظار العمل الذي يحيل على بنية القراءة داخل النص

-أفق الانتظار الاجتماعي: الذي يمس الاستعداد الذهني أو السنن الجمالي للقراء، و يحدد شروط التلقي، و بالتالي يشكل الشبكة التي على مؤرخ القراءة أن يحاول بناءها انطلاقا من عناصر ثقافية حية.

هكذا فإذا أردنا أن نصف الكيفية التي تمّ تلقي العمل الأدبي بها، و التأثير الذي مارسه هذا العمل على جمهوره على الأول، و مجموع الأجيال اللاحقة فينبغي إعادة بناء أفق الانتظار الخاص بكل جمهور، و بالتالي فالقول إنّ تاريخ الأدب هو سرور من التلقي، يعني لدى يابوس أنّ الأعمال الأدبية ليست جواهر أو حقائق متعالية على الزمن، بحيث تمنح المظهر نفسه لكل المتلقين و في كل العصور، بل تتمظهر و تتجلى من خلال سلسلة التلقيات المتتالية التي تعرفها عبر التاريخ.

7- Hans robe jauss ,pour une herméneutique littéraire, tra :Maurice jacobe,Gallimard,1988,p:11

وبفضل هذا المفهوم يمكننا إذن أن نفهم التجربة الجمالية و التاريخية التي تحكم الفهم و التلقي، و نستوعب طبيعة العلاقة التي تقيمها مختلف الأعمال الأدبية مع آفاق الانتظار المستقرة، بحيث تكون مجرد إعادة إنتاج لها أو تعديلها أو تنحو إلى خلق انتظار أخرى جديدة تماما. و بالفعل نفسه نمسك بتاريخية الأدب باعتبارها تطورا مستمرا، أو مراوحة في الإنتاج و التلقي على حد سواء.

### تغيير الأفق:

قد يتغير أفق القارئ عندما لا يستجيب العمل الأدبي الجديد لأفق انتظاره المؤلف، و هذا يخلق ما يسميه ياوس بالانزياح الجمالي، و بالتالي ترتبط القيمة الجمالية للنص الجديد بدرجة انزياحه، و بمدى تعطيله للتجربة السابقة، و تحرير الوعي من الفكر السائد و زعزعة المعايير و فتح المجال لرؤى جديدة. و كلما استجاب العمل للمؤلف، و تضاءلت هذه "المسافة الجمالية و كان العمل أقرب من مجال كتب الطبخ أو التسلية منه إلى مجال فن الأدب" (8).

لكن يبقى هذا الانزياح الجمالي الذي يشعر به القارئ الأول خاصة كمصدر للغيرة و الاندهاش يتضاءل تدريجيا لدى الأجيال اللاحقة من القراء، و كلما تحوّل هذا العمل الأدبي إلى شئ مألوف و تندمج آلياته و عناصره في أفق التجربة الجمالية اللاحقة. و حين يفرض التوقع الجديد نفسه من بعد على نطاق واسع، فإن قوة المعيار الجمالي المعدّل بهذا الشكل تظهر بجلاء حين يغيّر الجمهور رأيه في الأعمال التي حظيت إلى حين برضاه، معتبرا إياها بالية لاغية، فكيف عن ارتضاءها. لذلك فإن مراعاة تحولات الأفق هذه لكفيلة وحدها يجعل تحليل الأثر الأدبي يكتسي أهمية تأريخ أدبي للقارئ، و يجعل المنحنيات الإحصائية المتعلقة بالكتب ذات الرواج الكبير تكتسي قيمة المعرفة التاريخية" (9).

و يشير إلى رواية مدام بوفاري (madame Bovary) لفلوبير التي لقيت اعتراض الجميع في بدايتها، بحيث انبتت على مبدأ السرد الموضوعي الذي يعدّ تقنية جديدة في مجال الكتابة الروائية و قد هوجمت هذه الطريقة كثيرا في البداية، إذ إنّ هذا المبدأ البارد -بتعبير ياوس- كان ضروريا أن يصدم نفس الجمهور الذي خاطبته رواية فاني (fanny) لفيدو بمضمونها المبهج المعروف في شكل سلس و بأسلوب يتميز به أدب الاعترافات، و فوق ذلك فإن هذا الجمهور وجد في أوصاف هذا الروائي أثرا لمعايير الحياة و الأعراف المنظمة للسلوك الاجتماعي.

8- المرجع السابق، ص: 58

9- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص: 49.

و يتحول أفق الانتظار و يتغير الوضع و تصبح "مدام بوفاري" لاحقا رواية ذات شهرة عالية ، و لا تزال إلى وقتنا الحاضر، بعد أن هوجمت و لم يفهمها في البداية سوى عدد قليل من العارفين. و تمّ الاعتراف بها بكونها منعطفًا في تاريخ الرواية، و حكم القارئ الذي اندمج مع المعيار الجمالي الجديد على رواية "فبيدو" و أسلوبه المزخرف و خدعه المستحبة و قتنذ و الأكليشيات الغنائية، و أصبحت غير محتملة و بأن يطويها النسيان بعد أن لقيت رواجًا واسعًا من قبل.

ويرى ياوس أنّ النص الأدبي الجديد لا يتلقى و يحكم عليه فقط بتعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى، و لكن باختلافه عن خلفية تجربة الحياة اليومية. و هذا ما يفرض على جمالية التلقي أن تدرس أيضا البعد الأخلاقي لوظيفة الأدب الاجتماعية، و كما يظهر في السياق التاريخي تبعًا للأفق الذي يندرج فيه أثره.

و يتساءل الباحث: كيف يمكن لشكل جمالي جديد أن يؤدي كذلك إلى نتائج في المستوى الأخلاقي؟ و تعتبر رواية مدام بوفاري و الدعوى التي رفعت على مؤلفها فلوبيير بعد صدورها في مجلة (revue de paris 1857) أحسن مثال لمناقشة هذه المسألة "فالشكل الأدبي الجديد الذي فرض على قرائها حينئذ أن يدركوا بكيفية غير معهودة موضوعها الميتدل (هو الخيانة الزوجية) هو مبدأ السرد الموضوعي أو المحايد بالقياس إلى تقنية أسلوب الخطاب غير المباشر الحرّ التي كان فلوبيير يستعملها بحذق و تناسب تامين" (10).

و يستشهد بالمقطع الوصفي الذي اعتبر المدعي العام بينار في مرافعته أن الرواية جريمة أخلاقية، و يتعلق الأمر بالبطل "إيما" بحيث يصفها السارد وهي تتأمل نفسها امرأة بعد الخيانة حيث تقول: "حين رأيت صورتها في المرأة، أذهلها منظر وجهها... كانت تردد: أصبح عندي عشيق نعم عشيق فتلدز بهذه الفكرة و كأنها استعادت فجأة مراهقتها.. كانت إذن ستنعم أخيرا بملذات الحب هذه، بحسب السعادة هذه التي يئست منها. كانت تتغلغل في شئ ما عجيب كل ما فيه شهوة و نشوة و هذيان.."، و قد ثار المدعي العام غيظًا من هذه الجملة التي تمجد الخيانة و اعتبره فسوقًا و خطرًا.

و يعلّق ياوس و يشرح ردّ الفعل غير المتوقع من الرواية بقوله: "ما هو هذا المحفل القانوني المؤهل لاحتضان محاكمة هذه الرواية إذا كانت المعايير الاجتماعية السائدة آنذاك وهي الرأي العام و الشعور الديني و الأخلاق العامة و الآداب الفاضلة - قد فقدت صلاحية الحكم عليها؟ إنّ هذه الأسئلة الصريحة أو المضمرة لا تنم إطلاقًا عن افتقار المدعي العام للحس الجمالي و عن أخلاقيته الظلامية بل تعبر بالأحرى عن الأثر غير المتوقع الذي أحدثته

10 هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص: 67

شكل فني جديد و الذي استطاع بسبب فرضه طريقة مختلفة لإدراك الأشياء، أن يحزر القارئ من بدائية أحكامه الأخلاقية المألوفة و أن يعيد فتح قضية تعتقد الأخلاق العامة امتلاك حلّ جاهز لها" (11).

وإنّ توظيف الكاتب لتقنية السرد الموضوعي الذي لم يفتح أيّ مجال لإدانة إباحية الرواية، فإن ذلك يعتبر نوعاً من الفضيحة، لذلك فإنّ الدعوى القضائية كانت منطقية حين تمت تبرئة فلوبيير و إدانة المدرسة الأدبية المفروضة تمثيله لها، مما جعل هذه تصبح معياراً أدبياً جديداً لم يكن معهوداً من قبل.

هكذا يرتبط التاريخ الأدبي الخاص بالتاريخ العام، على أساس الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها. و تؤدي الأعمال الأدبية دوراً تحريراً، و تعرض رؤية أخلاقية، و بالتالي تعرض معايير وقيماً جديدة مختلفة، و تحرر القارئ من الروابط التي كانت تفرضها عليه الطبيعة والدين و المجتمع. و عندئذ فقط يمكن إلغاء القطيعة بين الأدب و التاريخ و بين المعرفة الجمالية و المعرفة التاريخية.

نستنتج إذن أنّ "ما يعدّ في فترة معينة ناقصاً أو تافهاً أو بارداً أو شارداً، سيتم اعتباره في لحظة أخرى كاملاً أو ربيعاً، و سيكون له قيمة إيجابية" (12). فالقيمة السالبة للعمل الجديد لا تستمر بل تنمحي تدريجياً كلما استأنس القراء بالعمل و أصبح موضوعاً لانتظار جديد. و من ثم فإن هذا العمل يدفع القراء إلى مراجعة معتقداته الاجتماعية، أو تصوره للأشياء. و هنا يمكن الحديث عن الوظيفة التحريرية للأدب، بمعنى أنّ الأدب الجديد يسعى إلى تحرير قرائه الأوائل من العلاقات التي تربطهم بالنصوص السابقة و المعتقدات الاجتماعية المألوفة.

#### انصهار الأفاق :

يوظف ياوس هذا المفهوم لوصف هذه العلاقة الحوارية بين أفق الانتظار التاريخي الراهن، و بين الأفق الماضي للعمل الأدبي و العملية التفاعلية بينهما، بحيث يتم فهم نص أدبي ينتهي إلى الماضي عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين، و سيرورة التلقيات المتتالية، انطلاقاً من الحاضر. و هنا يلجأ ياوس إلى ما يسميه غادامير "باندماج الأفاق" و الذي يحدده: "بأن أفق الحاضر في تشكل دائم لأنه من واجبنا باستمرار أن نختبر أحكامنا المسبقة، من مثل هذا التجريب يأتي اللقاء مع الماضي .

11- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص: 68

12- نادر كاظم، المقامات و التلقي - بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمداني في النقد العربي الحديث، وزارة الإعلام و الثقافة و التراث الوطني، الطبعة الأولى، البحرين، 2003، ص: 90.



وفهم الموروث الذي ينتهي إليه لا يستطيع أفق الحاضر أبداً إذن أن يتشكل دون الماضي إضافة إلى ذلك، لا يوجد أفق للحاضر يمكنه أن يوجد إذا لم يكن يوجد آفاق تاريخية تتواصل معها<sup>13</sup> بالتالي لإعادة بناء و وصف الأفق الماضي كما كان يكون مشروطاً بالضرورة بالأفق الراهن، أو بالتوتر الذي يحدث بين الأفقين التاريخيين. ومن ذلك فتاريخ التلقي لن يكون سوى سيرورة من الفهم المتنامي والمتطور الذي يعرفه العمل الأدبي عبر التاريخ، من خلال جدلية السؤال والجواب، فالسؤال الذي أجاب عنه العمل عند ظهوره، و بين الأجوبة التي قد تؤخذ منه لاحقاً بتفاعله مع قرائه المتأخرين زمنياً.

### منطق السؤال والجواب :

يستعير يابوس هذا المفهوم من غادامير الذي يرى أن فهم العمل الأدبي هو بمثابة الفهم للسؤال الذي يطرحه هذا العمل للقارئ باعتباره جواباً، لأن النص عندما يكون بين يدي القارئ، يصبح موضوعاً للتأويل منتظراً جواباً ما عن سؤاله (14).

وهذا ما سيحمل القارئ التاريخي إلى الاستفادة من العلاقة بين السؤال والجواب، للوصول إلى السؤال الأصلي الذي قدّم له النص جواباً ضمن أفقه التاريخي الماضي، ثم الوقوف بعد ذلك على الأسئلة والأجوبة التي تعاقبت عبر تاريخ قراءة النص وتأويله. و ينتهي في الأخير إلى الأسئلة الحاضرة التي يدفعه تأويله الخاص إلى طرحها. وبذلك "يصير تاريخ قراءات نص أدبي ما لعبة حوارية مفتوحة على الأسئلة والأجوبة" (15) و بالتالي يتمثل التاريخ الأدبي باعتباره تطوراً أدبياً مستمراً، وذلك من خلال فهم هذه السلسلة من القراءات المتتالية. و لكي تكتسب الدراسة التعاقبية و طيفتها و دلالتها الكاملة هي دراسة الأعمال الأدبية عبر الزمن - يرى يابوس أنه يجب القيام بدراسة تزامنية - تلقي الأعمال الأدبية في لحظة معينة من الزمن - لأن هذه الأخيرة هي التي تسمح لنا باكتشاف "النسق الكلي" الذي يميز كل لحظة من لحظات التاريخ، و فهم علاقاته التزامنية و التعاقبية مع مختلف النصوص الأدبية و التمكن من إدراك التحولات و التغيرات التي تعرفها البنيات الأدبية عبر التاريخ (16).

13- جان ستاروبنسكي، مقدمة كتاب يابوس من أجل جمالية التلقي، تر: غسان السد، ضمن كتاب في نظرية التلقي، دار الغد، الطبعة الأولى، سوريا 2000، ص: 20-21.

14-HG. Gadamer, Vérité et méthode ,les grandes lignes d'une herméneutique philosophique ,éd seuil ,paris 1976,p:217

15- سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليل حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة، كلية الآداب ، ظهر المهرز فاس، الطبعة الأولى، المغرب 2009، ص: 35

16-Hans robert jauss, pour une esthétique de réception p :75

### القارئ وفعل التواصل في النص الأدبي :

لقد استوقفت ولفغانغ آيزر مجموعة من المفاهيم و الآليات حدد من خلالها أهمية عنصر القارئ في قيام الفعل التواصل وهي كالتالي:

#### القارئ الضمني:

يدرس آيزر مفهوم القارئ و يعتبره أهم الأسس الإجرائية لوصف العلاقة التفاعلية بين النص و القارئ و هو "بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، و هو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا ، وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل و إقصائه. لذا فالقارئ الضمني شبكة من البنى المثيرة للاستجابة مما يدفع القارئ لفهم النص"<sup>(17)</sup> يفهم من هذا أن القارئ الضمني لا يتجسد خارج النص بل تترسّخ جذوره داخل النص، و هو معنى لا يمكن مطابقته تماما مع القارئ الحقيقي الذي يستحضر أساسا في دراسات تاريخ الاستجابة الجمالية.

و يستعرض هذا الباحث في دراسته للقارئ الضمني دائما تصنيفات جديدة من القراء يحددها و يذكرها: القارئ الفذ، القارئ المطلع ، القارئ المقصود...

#### وجهة النظر الجواله

يضع آيزر مفهوم وجهة النظر الجواله انطلاقا من فكرة أنّ النص الأدبي لا يمكن إدراكه و استيعابه دفعة واحدة"فهو يختلف من هذه الناحية عن الأشياء العادية التي يمكن النظر إليها و إدراكها ككل"<sup>(18)</sup>

وتعتبر هذه التقنية الأداة الإجرائية الجوهرية في التحليل الفينومينولوجي لسيرورة القراءة، ذلك أن الموضوع الجمالي لا يمكن رؤيته أو إدراكه ككل ، بل يتجلى أو يتشكل في وعي القارئ تدريجيا خلال مراحل القراءة، إذ ينتقل هذا الأخير عبر مختلف المنظورات النصية. و يمثل كل انتقال من منظور نصي معين إلى منظور آخر(من منظور الشخصيات إلى منظور السرد) لحظة أو مرحلة جديدة من مراحل القراءة. و سوف يتحتم على القارئ أن ينسق و يؤلف عند كل انتقال جديد بين المنظورات النصية السابقة التي يحتفظ بها في ذاكرته والمنظور الجديد، و أن يقيم بينها العلاقات الدلالية التي تضمن انسجامها و توافقها جميعا، وبالتالي اندماجها في تشكل دلالي كلي يمثل الموضوع الجمالي المقصود.

هكذا تظهر سيرورة القراءة من خلال وجهة النظر الجواله للقارئ، كعملية ديناميكية

<sup>17</sup>- فولفجانغ آيسر، فعل القراءة، ص: 40

<sup>18</sup>المرجع نفسه ، ص: 116

تسمح للمنظورات النصية أن تتقابل و تتبادل التأثير فيما بينها في وعي القارئ، و تمنحه إمكانية التوليف بينها وفهمها على ضوء بعضها البعض " فيمتد النص بذلك في شكل شبكة من العلاقات الدلالية في وعي القارئ" (19).

وبما أنّ وجهة النظر الجوّالة لا تقع حصراً في أي واحد من المنظورات، فإنّ موقع القارئ لا يمكنه أن يتقرر إلا من خلال التآلف و الانسجام بين هذه المنظورات.

### الصورة الذهنية:

يقوم القارئ أثناء عملية القراءة بنشاط أساسي، بفعل بناء الصورة ضمن عملية يسميها أيزر ب"التركيب ألسلي (la synthèse passive) الذي يتأسس بالضرورة على الصورة، لأن الصورة حسبه تظهر شيئاً لا يتوافق مع الواقع المعطى للأشياء التجريبية، و لا يتوافق مع الشئ المعروف. و إنّ الطابع البصري لهذه التركيبات السلبية يصاحب فعل القراءة، حيث تقوم الذات القارئة بعملية تمثيل النص، أي تمثيل المعنى الغائب أو المسكوت عنه في النص، و هذا المعنى يبقى مرتبطاً بما يقوله النص، و لا يكون نتاجاً خالصاً لمخيّلة القارئ" (20).

يبدأ فعل تكوين الصورة انطلاقاً من مخططات النص التي تعتبر جوانب من صورة كلية على القارئ أنّ يعمل على تجميعها، و بتركيبها فهو يوجد سلسلة تؤدي في النهاية إلى خلق معنى النص. و هذه الرؤية التصويرية ليست رؤية بصرية بالمعنى الحقيقي للكلمة، بل هي في الحقيقة محاولة تصور ما لا يمكن للمرء أن يراه في صورته الفعلية و تتمثل هذه الصور في حقيقتها في أنّها تلقي الضوء على جوانب ما كانت لتظهر من خلال الإدراك الحسي المباشر للشئ. و يتوقف التصور على غياب ما يظهر في الصورة.

لتوضيح ذلك، يضع أيزر مجموعة من الأمثلة منها: أ الجبل الذي لا يستطيع الإنسان بعد مشاهدته أن يتخيله في وضعه ذلك، حيث إنّ فعل بناء صورة الجبل يفترض مسبقاً غياب الجبل، و الشئ نفسه مع العمل الأدبي، فالجزء غير المكتوب هو الذي يمكننا من تشكيل صورة عن الأشياء. كذلك في مشاهدة فيلم سينمائي، يكون قد قرئ في شكل رواية

سيكون ردّ الفعل التلقائي هو الإحباط الكلي، لأن الشخصيات لا تستطيع حمل الصورة التي صنعها القارئ أثناء القراءة و هي "اللحظة التي يتم فيها تضيق الإمكانيات إلى صورة واحدة

19 Wolfgang Iser, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, tra: Evelyne sznnycer ; bruxelles, éd : pierre Mardaga 1976, p: 212

20- المرجع نفسه، ص: 257

كاملة و ثابتة فإنّ الخيال ينطفئ.. و إنّ البطل في الرواية يجب تكوين صورة عنه ، فهو لا يمكن أن يرى و بناء على ذلك يتعين على القارئ أن يستخدم مع الرواية خيالية لتركيب المعلومات المقدمة إليه، و بذلك يكون إدراكه غنيا و أكثر خصوصية في وقت واحد. أما مع الفيلم فإنّ القارئ يقتصر على الإدراك الحسي المادي، و نتيجة لذلك، و مهما يكن الشئ الذي يتذكره عن العالم الذي كوّن صورته فإنّه يتلاشى بقسوة" (21).

يتبن من خلال الأمثلة الفرق بين الصورة البصرية في الفيلم ، و الصورة التي تشكلها اللغة الأدبية ، حيث يختلف إدراك الموضوع من حالة الإدراك المباشر إلى حالة الإدراك غير المباشر لأن الصورة الأدبية تكون دائما غير محددة تحديدا كافيّا للإدراك . و هذا ما يجعلها مصدرا للإثارة لأنها تحوّلته عن عالمه الواقعي و تضعه موضع الأحد و الرد بين عالم النص و عالم الحقيقة " فالنص لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة و نهائية ، بل هو فضاء دلالي و إمكان تأويلي ، و لذا فهو لا ينفصل عن قارئه ، و لا يتحقق دون مساهمته أيضا" (22).

هكذا، فالنص و القارئ مرتبطان معا، و يندمج أحدهما في الآخر ، و من ثمّ فمعنى النص الأدبي لا يتحقق إلا في ذات القارئ، و ليس له وجود مستقل عنها. مثلما يتكون القارئ نفسه بتكوينه للمعنى، و إدراك البنية الكامنة و العميقة في النص، و هنا يكمن الموضوع الجمالي.

#### بنية الفراغات

يناقش آيزر مفهوم الفراغ في ضوء دراسته لموضوع التفاعل و التواصل الأدبي ، و يرى أنه لكي تنجح عملية التواصل و ينتهي القارئ إلى تشكيل المعنى النصي الذي غالبا ما يزعم تجربته المكتسبة ، و يعطّل توجهاته الخاصة ، فلا بد للنص " أن يقود خطى القارئ و يضبط مسيرته إلى حدّ ما ، أي ينبغي على النص أن ينطوي على مجموعة من العناصر أو العوامل التي تسمح له بمراقبة سيرورة التفاعل التواصلي القائم بينه و بين المتلقي.

ويقصد بهذه العناصر تلك الفراغات التي تتخلل صفحات النص الأدبي من خلال تساؤلات القارئ أثناء القراءة و تلك الأجزاء الغامضة التي تثير التوتر و القلق في نفسيته و ذلك الصمت الذي يحرضه على فعل البناء و تشكيل المعنى.

و يفهم من هنا أن الفراغات هي تلك الصلات المفقودة في الخطاب ، و هذه التفككات و الانفصالات التي يتضمنها النص على مستوى السرد أو الحدث و الإضممارات التي تعرفها

21-ولفغانغ آيزر، عملية القراءة – مقترّب ظاهراتي- ضمن نقد استجابة القارئ ، ص:125

22-علي حرب، التأويل و الحقيقة ، دار التنوير، الطبعة الثانية ، بيروت لبنان، 1995 ، ص:9

المكونات النصية و هي تثير القارئ و تحدث التوتر الذي يحفزّه على مائها بواسطة التخيل و التمثيل. و تتمظهر الفجوات و الفراغات على مستوى الخطاب عندما ينكسر مسار الأحداث بشكل فجائي، و قد تستمر في اتجاهات غير متوقعة. فمن أجزاء السرد ما يرتكز على شخصية معينة، ثم يستمر بالتقديم الفجائي لشخصيات جديدة .

ويرى أيزر أنّ الذي يهمننا ليس هذا التباين في توظيف الفراغات ، بل البنية التي تقوم عليها إذ بتعطيل تماسك النص تتحوّل الفراغات تلقائياً إلى قوة دفع لخيال القارئ تجعله يدرك هذا الصمت في الأجزاء التي أغفل المؤلف تفصيلها عن عمد حتى إنّها لا معنى لها إلا في أماكنها من الموضوع الذي تكشف عنه القراءة... لا يصادفها المرء في لحظة محددة من قراءته ، فهي في كل مكان و لا مكان لها.. " و بهذا فهي تلعب دوراً أساسياً في تفعيل هذه العلاقة اللاتماثلية بين الطرفين .

طاقة النفي: يضيف الباحث أيزر نوعاً آخر من الفراغ يتمثل في مختلف إمكانات النفي التي تلغي العناصر المألوفة في وعي المتلقي و تظهر المعايير الأدبية و الاجتماعية التاريخية المنتقاة في الرصيد النصي معطّلة و مشوّهة أي منفية و هذا النفي أو السلب (la négation) هو الذي يضعها موضع المراجعة و المساءلة و يسمح للقارئ بإدراك عجزها و نقصها.

يستعرض أيزر في تحليله لهذه التقنية تطورات الرواية الغربية من القرن الثامن عشر إلى التاسع عشر، وصولاً إلى الرواية الحديثة و التغييرات التي طرأت عليها و " تعتبر رواية (تريستردامشاندني) مثلاً جيداً في هذا الصدد ، حيث تتغير فيها وجهة نظر القارئ بصورة متكررة و فيما بين عدد من الرؤى النصية، و بالتالي فهي تبدأ في التقلب بين رؤى الشخص و الرواية و القارئ المفترض، و تخضعها جميعاً لعملية تحوّل متبادل.. إلا أنّ رواية الثامن عشر تركت الرواية ثابتة على قمة الهرم، فكانت أحكامه نقاطاً ثابتة في السرد تحت القارئ على التخلي عن الموقف المقرر له بحيث يتمكن من استيعاب وجهة نظر الرواية..."<sup>(23)</sup>

و التغيير الطفيف الذي طرأ على الرواية هي هذه المرحلة هو تحوّل السارد نفسه إلى شخصية و تفتيت و تجزئ رؤية الشخصية و السارد تحدث تحوّلًا في المجال المرجعي لوجهة نظر القارئ ، و هذا ما يدفعه إلى إنتاج مقاييس جديدة للحكم على الأحداث و مغزاها.

وبدأت رواية القرن التاسع عشر في إعداد قارئها و مساعدته على الاستجابة " و تعددية المواقف القابلة للربط تنتزع القارئ مما يألفه بصورة مستمرة ، إلا أن وجهة نظره لا يسمح لها بالثبات على أيّ من هذه المواقف. و بالتالي فالمواقف لا تبدأ في التكتّل إلا حين تبدأ

<sup>23</sup> فولفجانج أيسر، فعل القراءة ، ص: 204

من خلال شرطها في نفي بعضها البعض. ولكن حينئذ يجب على القارئ أن يرفع إلى مستوى اكتشافاته... للاستجابة التي يطلها منه عالم يزداد تعقيدا.."(24)

و يظهر التغير في الرواية الحديثة في نمط التفاعل بين النص و القارئ، بحيث زادت درجة الإبهام و المساحات الخيالية في بنية النص التي تنتظر التحديد و التجسيد و يتمظهر هذا بصفة جلية في رواية أوليس لجيمس جويس. و إذا أمعنا النظر في رؤية السارد في "أوليس" نجد أنه من الصعب أن نعثر عليه و نجد أنفسنا أمام مجموعة من تقنيات السرد إلا أنها منظمة تنظيما فائقا وهي تتداخل فيما بينها، و هذا التشتت يمنع من العثور على نقطة تجمع عندها، أو يمكن توجيهها منها. و أيضا تفتقد هذه الرواية للسارد الذي يعتبر من المسلمات في وعي القراء، و كذا غياب التوجيهات و التوضيحات التي يقدمها عادة المؤلف الضمني للقارئ. و هذا يخلق لدينا الانطباع بالضياع و عدم الفهم، و خاصة مع تفتت أنماط السرد المألوفة، و التحول المكثف لوجهات النظر يمنع القارئ من الوصول إلى أية نقطة محورية في النص، و لا يستطيع أن يعثر على التوجه الذي كان يتوقعه. و هذا الأمر يؤدي إلى الاضطراب و الارتباك في ذهن القارئ و يدفعه إلى إثارة خلفية توقعاته التي لا يستجيب لما يقدمه النص من مواقف و أفكار و إحباط مثل هذه التوقعات الأساسية يترك فراغا كان يملؤه عادة السارد التقليدي.

إذا لكي يؤدّ النص الأدبي وظائفه المتوقعة منه و لجأ إلى تكنيك تحويل الوظائف المتوقعة إذا وظائف سالبة - وهو إغفال متعمد - لكي يستحضر عدم أدائها في وعي القارئ فإنّ من لا يعرف هذه الوظائف التقليدية يفقد تلقائيا الهدف التواصلي من هذا التكنيك المطبق على نطاق واسع في الأدب الحديث، و يساوره الإحساس بالارتباك... و لكن كلما زادت معرفة القارئ بالوظائف التي أصبحت الآن "غير مؤدّاة زاد تحديد توقعاته، و بالتالي يزداد إحساسه بإحباطها. و النصوص الحديثة تدرج هذه التوقعات ضمن بنيتها التواصلية بغرض تحويلها.."(25) لذلك فإنّ اهتمام الأدب بالتحالي و الاقتصار على فئة دون أخرى ليس له ما يبرره، إذ لو كان البديل هو تحقيق التوقعات، لكان الأدب بلا قيمة و بلا وظيفة على الإطلاق و بالتالي فتحويل النصوص الحديثة لمرجعية القارئ المألوفة و نفيها، و إغفال هذه الوظائف المتوقعة يفتح النص على تخمينات القارئ و هذا نمط فريد من التواصل.

و تعتبر رواية أوليس في نظر البعض بنية فوضوية و معقدة و هدامة، جراء التوتر والإرباك الذي تحدثه في نفسية قارئها، لكن هنا يظهر التفاعل بين النص و القارئ، بحيث يعتمد

<sup>24</sup> فولفجانج أيسر، فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، ص: 206

<sup>25</sup> المرجع نفسه، ص: 207-208

هذا الأخير إلى إحضار العناصر المرجعية المألوفة (التاريخية، والاجتماعية الثقافية الأدبية) من أجل إلغائها ونفيها.

ومن ثمّ يحدث التعديل على مستوى وعي القارئ، إذ من خلال هذه الفراغات إذن " تتخذ عملية النفي قوتها المثمرة، ويعود المعنى القديم الذي تمّ نفيه إلى الوعي حين يتم فرض معنى جديداً عليه، وهذا المعنى الجديد غير متبلور، لذا فهو يحتاج إلى المعنى القديم الذي تحوّل على أثر النفي إلى مادة للتأويل يصاغ منها المعنى الجديد" (26)

هكذا تتميز تقنية النفي بقدرتها على توصيل تجربة جديدة و غير مألوفة، و باعتبارها (ما لم يفهم بعد) فهي تمثل تجربة النص الجديدة التي تختلف عن التجارب السابقة المعروفة بشأن العالم أو الواقع.

ومن هنا تصبح الفراغات و طاقة النفي عند أيزر بمثابة الأدوات الجوهرية و القوة الأساسية لقيام عملية التواصل بين القارئ و النص. و لأنّ النص هو "نسيج فضاءات بيضاء ينبغي ملؤها، ومن بيثه يتكهن بأنها سوف تملأ فيتركها بيضاء لسببين: الأول وهو أنّ النص يمثل آلية كسولة أو مقتصدة، تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص) و الحق أنّ النص لا يوسم باللغو و لا يكتسب تعيينات لاحقة إلا في حال بلوغه ذروة الحدلقة، و ذروة الاهتمام التعليقي، أو في حال من الكبت، إلى الحد الذي تنتهك

فيه القواعد التحادثية المألوفة.. ومن ثمّ لأنّ النص بقدر ما يمضي من وظيفة التعليمية إلى وظيفة الجمالية، فإنّه يترك القارئ المبادرة التأويلية" (27).

و ينتقل القارئ خلال سيرورة القراءة بين هذه الأجزاء النصية من أجل استكمالها، وبناء المعنى الجمالي للنص، و البحث فيما لم يقله (المسكوت عنه) انطلاقاً مما قاله. و تخلّق بذلك إمكانات الرط بين هذه الأجزاء النصية، و تحديد العلاقات فيما بينها، وبالتالي تنظيم مشاركة القارئ في موضوع القراءة ملء الفراغات، و تفكيك الإبهام وتحريك الصمت. و يتغير هذا باستمرار خلال فعل القراءة بسبب التأثير التراجعي الذي تمارسه المعطيات النصية والأفاق الجديدة التي تسمح له برؤية الأبعاد الدلالية التي لم يكن يرها في الأجزاء النصية خلال لحظات القراءة السابقة.

و سوف تكون هذه التأثيرات دائماً في اتجاه التصحيح و الإدماج، أي تصحيح

26-المرجع نفسه، ص:215.

27-أميرطو إيكو، القارئ في الحكاية تر: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب، 1996، ص:63

التشكيلات الدلالية السابقة، و بناء تشكيلات جديدة. و هنا مايعطي التواصل بين النص و القارئ سميتها التفاعلية(28).و كلما تعددت الفراغات تعقدت عملية التركيب و التوليف بين مختلف أجزاء النص و كلما زادت حيوية و إنتاجية نشاط التخيل و التمثيل لدى القارئ.

### المراجع بالعربية:

- 1- أمبرطو إيكو ، القارئ في الحكاية ، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب 1996.
- 2- جان ستاروبنسكي ، مقدمة كتاب ياوس من أجل جمالية التلقي ، تر: غسان السد، ضمن كتاب في نظرية التلقي، دار الغد، الطبعة الأولى، سوريا 2000.
- 3- سعيد عمري ، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليل حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي و نظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهرز ، الطبعة الأولى ، فاس المغرب 2009 .
- 4- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف ، الطبعة الأولى الجزائر، 2007.
- 5- علي حرب ، التأويل و الحقيقة ، دار التنوير ، الطبعة ، الثانية ، بيروت لبنان، 1995 .
- 6- فولفجانج أيسر ، فعل القراءة ، -نظرية في الاستجابة الجمالية- ، تر:عبد الوهاب علوب ، المجلس الأعلى للثقافة، (دط)، (دب)، 2000.
- 7- فيكتور إيرليخ ، الشكلائية الروسية ، تر:الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 2000.
- 8- نادر كاظم ، المقامات و التلقي -بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، وزارة الإعلام و الثقافة و التراث الوطني، الطبعة الأولى، البحرين، 2003.

### المراجع بالفرنسية:

9- Hans Robert Jauss ,pour une esthétique de réception, pour une nouvelle interprétation du texte littéraire ;éd Gallimard 1996

10-H G Gadamer ,vérité et méthode ,les grandes lignes d'une

28-ينظر:عبدالكريم شرفي ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ، الجزائر، 2007، ص:288



herméneutique philosophique ,éd seuil ,paris1976,

11-Hans Robert Jauss , pour une herméneutique littéraire ,tra :  
Maurice Jacob, Gallimard, 1988,

12-Wolfgang Iser ,l'acte de lecture ,théorie de l'effet esthétique,  
Tra : Evelyne Sznycer ,bruxelles,éd :Pierre Mardaga 1976