نظريّة القراءة وجمالية التلقي/ مدخل نظري

تاريخ الارسال:07 / 06 / 2019 تاريخ النشر20 / 06 / 2019

إبراهيم بوخالفة ، الجامعة الأصلية: المركز الجامعي مرسلي عبد الله

ملخص المقال باللغة العربية.

تأتي نظريّة القراءة في سياق الردّ على غياب القارئ من دراسات تحليل الخطابات الأدبيّة على ضوء النقد السياقي والشكلاني. يجادل الناقد الألماني آيزر أن القارئ شريكٌ فاعل في صناعة الدلالة وتأويل العالم. غير أنّ هذه الشراكة تختلفُ من قارئ إلى آخر؛ فالقرّاء متعدّدون بالنظر إلى وضعياتهم تجاه النصوص وتجاه منتجيها .

وكما أنّ الكاتب لا ينطلق من فراغ إيديولوجي وثقافي وهو ينتج نصّه ويسرد حكيه، فكذلك القارئ لا ينطلق من خواء فكري وهو يواجه تشريح النّصوص. القارئ والكاتب كائنان إيديولوجيّان.

الكلمات المفاتيح:

نظرية القراءة؛ تأويل؛ تشريح النصوص؛ إيديولوجيا؛ رؤية العالم

الملخص باللغة الأجنبية

Summary

The theory of reading comes in the context of the response to the absence of the reader from the studies of analysis of literary discourse in the light of contextual and structural criticism. German critic Ezer argues that the reader is an active partner in the industry of significance and interpretation of the world. However, this partnership varies from one reader to another; readers are multidimensional in view of their attitudes towards texts and their producers.

Just as the writer does not proceed from an ideological and cultural vacuum, he produces his text and narrates his story, so too does the reader not proceed from the vacuum of my intellect and face the dissection of texts. The reader and writer are two ideological beings.

Key Words

Reading theory ; interpretation ; dissect the text ; ideology ; the world vision.

مقدّمة:

ميلاد النظرية

يولد النص الأدبي يتيما، أحادي البعد، منقوصا من مراميه التداوليّة، إلى أن يلتقطه القارئ، ويدخل معه في حواريّة نشطة. وبذلك يحقق النصّ الأدبي وجوده باعتباره عمليّة تواصليّة

بين ذات وموضوع. ولقد مرّ النص الأدبي قديما بأشكال وجود متعدّدة، وتباينت مواقف القرّاء والنقّاد منه. ولم يكن يُنظَر إليه إلاّ باعتباره منتوجا لغويّا مكتفيا بذاته، وبوظيفته المحاكاتيّة والتعبيريّة.

في ظلّ النقد السياقي كان القارئ مقطوع الصّلة بالنص. فالنقد التاريخي والنقد النفساني والسوسيولوجي، كلّ ذلك يحشر معرفيّة النص في المؤلّف، وهو الفاعل الوحيد المؤهّل لتفسير العالم وتأويله. ومع موت المؤلّف في ظلّ النقد البنيوي تعاظمت عزلة القارئ، والمؤلف على حدّ سواء. وظلّ النص الأدبي أفقا مغلقا ومكتفيا بنفسه، ينتج الدلالة انطلاقا من علاقات لغوية وبنى نحويّة متعالية على المسار التاريخي للبشر وللنصوص ومؤلفيها وقرّائها.

وفي هذه الورقة البحثيّة سنحاول تسليط الضّوء على منظور آخر في التعامل مع النصوص الأدبية، هذا المنظور انبثق عن مدرسة فرانكفورت النقدية في مطلع الستينات، فيما عُرِفَ ب"مدرسة كونسطانس" الألمانيّة. وقد اشتهر المنهج النقدي لهذه المدرسة ب"جماليّة التلقّي" التي جعلت من مهمّة التأريخ الأدبي موضوعا أثيرا لديها. وهي تفترض أنّ عمليّة إنتاج النصوص وتنصيص العالم يقتضي ثلاثة عناصر، هي المؤلّف والعمل الأدبي والجمهور. فكل تلك العناصر شريكة في بلورة المعنى المخبوء في النص طولا وعرضا.

تشمل مقولة التلقي في هذا السياق معنى الاستقبال أو التملّك والتبادل. كما أنّ مقولة الجماليّة تقطع الصلة بعلم الجمال بمفهومه الفلسفي القديم لتحيل بدل ذلك على السؤال المسكوت عنه منذ أمد بعيد: كيف نفهم الفنّ من خلال الدراسة التاريخيّة للممارسة الجماليّة التي تأسّس عليها ضمن سيرورة الإنتاج-التلقّي التواصل. هل يمكننا أن نحيط العالم فهما وتفسيرا وتأويلا من خلال جماليّة تلقّي النصوص، ليتحوّل التاريخ الأدبي إلى تاريخ تعاطي القرّاء مع مختلف النّصوص، ومن ثمّ ندرك التحولات الجماليّة والفلسفيّة العميقة للثقافة بكل تمظهراتها في تعالقها مع البنى التحتيّة للمجتمع.

يطمح هذا المقال للإجابة عن هذه الانشغالات ببعض التفصيل، اعتمادا على كبار كتاب نظرية القراءة من الألمانيين على وجه الخصوص، باعتبار مكان ميلاد النظريّة، واشتهارها. ونحن نروم معالجة نظريّة خالصة لإشكاليّة الموقف من العالم، وتأويله من منظور الفهم الجديد للنص الأدبي، على ضوء التحولات العميقة التي أحدثتها نظريّة القراءة الحديثة. إنّ غياب البعد التطبيقي في هذا المقال يعود بالدّرجة الأولى إلى محدوديّة ما تسمح به المساحة المخصّصة لنشره؛ إن توسيع رقعة المقال ليشمل جانبا تطبيقيّا لن يكون دون محاذير علميّة؛ فالفضاء المخصّص لنشره لا يسمح بإسقاط النظريّة على مدوّنة ما، دون تقصير مخلّ. لذلك ركّزنا على الجانب المعرفي للنظريّة وأرجأنا الدراسة التطبيقيّة إلى مؤلَّف مستقلّ، والله المستعانُ.

جمالية التلقي:

المفهوم والنّشأة

لعلّ المقصود من عمليّة التلقّي تقبّل الأثر الأدبي من منتجه، والتفاعل معه إيجابيّا أو سلبيّا، وبكيفيّة معيّنة. وكما أنّ المنتج لم ينطلق من فراغ ثقافي وجمالي، ومعرفي وإيديولوجي وهو عاكفُ على تدوين نصّه، وتضمينه رؤيته للعالم وفهمه لقضايا مجتمعه، فكذلك المتلقّي لن ينطلق من فراغ وهو إزاء نصّ جديد، بل سيعود إلى خبراته، وتجاربه السابقة لاحتواء هذا النصّ وتأويله. "كل قراءة تنجم عن كون مرجعي ما، يُعتَبَر إجمالا بمثابة برنامج. وتندرج القراءة سلفا في هذا البرنامج. ويكمن الجهد هنا في التعرف على هذا الأخير مرحلة فمرحلة والكشف داخله في الكون المرجعي المبني مسبقا الذي يصبح قانونا"[1]. إنّ الكشف عن النسق الكامن في الكون المرجعي لا تنفجر دفعة واحدة ولا من قراءة واحدة، بل من خلال قراءات متعددة، وفي حقب تاريخيّة متباعدة و/أو متقاربة، ومن قراء متعدّدين.

إنّ النصوص "سيرورات دلالية كامنة لا تحقّق ولا تتفعّل إلاّ بالقراءة وفي القراءة. فوجود الأدب يتطلب القارئ بقدر ما يتطلّبُ الكاتب"[2]. ولن يحقّق النصّ وجوده إلاّ من خلال القراءة. إن النصوص التي توضع في الرفوف لا تتمتّع إلاّ بوجود في حالة كمون. ولن يتحقق هذا الوجود ما لم يُقرَأْ النص ويؤوّل.

في القرن الثامن عشر دعا لورانس ستورن في روايته "تريسترام شاندي (Tristram Shandy) إلى احترام القارئ واقتسام عمليّة التخييل معه بالتساوي. وفي اعتقاد هذا الكاتب أنّه "ليس هناك مؤلف يفهم الحدود الحقيقيّة لشروط اللياقة والأصل الطيّب يمكنه أن يتجرّأ في القول بأنّه يتصوّر كلّ شيء. والاحترام الأصحّ الذي يمكن أن يوليه المرء لفهم القارئ هو أنْ يقتسم معه بالتّساوي هذا التصوّر وبطريقة حِبِّيّة وأن يترك له شيئا يتخيّله بدوره مثلما يترك ذلك لنفسه"[3]. يشترك المؤلّف والقارئ في لعبة الخيال؛ ولن تنجح هذه اللعبة إذا تجاوز النصّ ماهيته باعتباره مجموعة من القواعد الموجّهة. وإنّ القارئ ليستمتع عندما يُلْفي نفسه مشاركا في صناعة الحقل الدلالي. فينخرط في مصائر الشخصيّات ويهتمّ بخلاصها وسعادتها وكأنّها جزء من واقعه. من أجل ذلك ليس من الذّكاء أن يجعل النصّ الأشياء واضحة أكثر من اللاّزم، أو جعلها بالغة الغموض.

سيظلّ الخطاب النقدي المعاصر قاصرا على إدراك الأدب في خصوصيّته، ما لم يأخذ محفل التلقّي بعين الاعتبار. فالقارئ هو المقصود بالخطاب الأدبي. من أجل ذلك ينبغي الاحتفاء بجماليّة التلقّي؛ أي الانخراط في الممارسة النصيّة تأثّرا وتأثيرا، وليس من زاوية جماليّة التّعاقب المفترضة في التّأريخ التقليدي للأدب، أو جماليّة المحاكاة التي بني عليها النقد الواقعي، أو جماليّة الإنتاج التي يتأسّس عليها النقد المحايث. ونتيجة لتغير زوايا معاينة النصوص تصبح تاريخيّة الأدب مرتهنة بالعلاقة الحواريّة بين النصّ والمتلقّي. بدل أن نركّز الاهتمام على النص من حيث موقعه في سلسلة تاريخيّة، أو من حيثُ شحنته الإيديولوجيّة[4]،

أو من حيثُ جماليات اللّغة والأسلبة، يجب تبئير الاهتمام حول تلقيّات القراءة المتعاقبة على هذا النصّ أو ذاك.

إنّ الإبدال الذي يقترحه الخطاب النقدي المعاصر الذي تحتفي به جمالية التلقّي هو الاهتمام بأثر الأدب في القارئ، لا بالأدب في حدّ ذاته، أي باعتباره نتاجات لغويّة معزولة عن محيطه الاجتماعي والقرائي على حدّ سواء. إنّ عمليّة التواصل الأدبي تقتضي منتجا ومتلقيا ومرجعا هو الذّاكرة الثقافيّة لطرفي عمليّة التواصل. لقد تغيرت بؤرة الاهتمام بالنصّ. والسؤال الذي يجب أن يُطرحَ، هو ما أثر ذاك النص في الجمهور؟ والإجابة عن هذا السؤال بالغة الخصوبة في التدليل على عمليّة الفهم والإدراك للعالم وللنصوص على حدّ سواء. إنّ "القراءة أيضا طريقة من طرق تناول الآخر وامتلاكه وادّعاء حقّ السّيادة عليه. تسير القراءة في كلا الاتّجاهين. فالشيء يصير في ملكي ويبقى غيريّا. أمّا القارئ فيعطيه معنى كما يعطي لذاته في آن معا. القراءة تفكيكٌ يغدو بمثابة تمزيق. <<إنها فنٌّ>>. (....). فهي تجعلُ أفكار الآخرين أفكارا لنا" [5]. بعبارة أوضح تغدو القراءة تشريحا لنصوص الآخرين وتبديدا لأفكارهم الباطنة وأحاسيسهم ونواياهم المعلنة والمسكوت عنها. ويغدو القارئ مالكا لتلك الأفكار التي كانت غريبة عنه ومحجوبة عن العالم. إنّه أضحى في حوار معها وشريكا لها في تأويل العالم وتفسيره. لقد باتت النّصوص التي تُعرَضُ للقراءة ميدانا وملتقى للأفكار والمشاعر والأحاسيس تجاه العالم والطّبيعة.

تنطلق نظرية التلقي التي أبدعها ياوس من حقيقة فلسفيّة مفادها "أنّ النصّ لا ينبثق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ. فليس مصدره أرضا خلاء، ولا مصيره أرضا يبابا"[6]. يكتب النصُّ العالمَ من منظور فلسفي وإيديولوجي معيّن، وهو يندرج في سياق تاريخي معيّن، وبالتالي فهو بنية إيديولوجيّة ومعرفيّة مكتملة العناصر. والقارئ الحصيف للنصّ هو الآخر جزء من واقع هذا النصّ، وحلقة من حلقاته التاريخيّة. والقراء كلهم جزء عضوي من عمليّة تواصليّة معقدة وذات طبيعة أدبيّة. ونسجل مع ذلك فروقا تبدو مفصليّة بين الفرنسيين والألمان. يرى الفرنسيّون أنّ المعنى لا ينشأ "إلاّ من الإنتاجيّة العاكسة التي تمثلها لديها الكتابة"[7]، في حين أنّ الألمان يفسرون التشكل الدائم للمعنى بالتبادل أو التفاعل بين نشاطي الإنتاج والتلقّي الأدبيين. أليس من المناسب إذا أن تنضاف إلى المنهجية الفرنسيّة منهجية ثانية يتم بها الانتقال من الذّات التي تكتب إلى الذّات التي تقرأ وتؤول النص ما دام الأدب يمثّلُ سيرورة تواصل وإبداع لمعايير اجتماعية؟ لا بدّ إذا من الأخذ في الاعتبار أن التواصل الأدبي هو مجال للتذاوت، وهو يؤدّي وظيفة اجتماعية. فإذا ما تجاهلنا الإقرار بحواريّة العلاقة بين النص ومتلقيه وبين المتلقين أنفسهم فلن يبقى إلا أن النص هو مجرد متعة نصيّة لا يقدّم أي فائض معرفة، ولا يسهم في تشكيل وعي البشر بما حولهم. إننا بذلك عائدون على أعقابنا إلى ما قبل البنيويّة.

تشترك جماليات التلقي مع نظريات ما بعد البنيوية التي رعاها النقد الأدبي في فرنسا منذ مطلع الستينات في عدد من الإشكاليّات كمقولة "العمل المفتوح" وهي مقولة ما بعد بنيوية،

تحاول المصالحة بين النص ومحيطه، ورفض مركزيّة العلم، وهي عقيدة منبثقة عن عصر الأنوار وتتّخذ من العلم طريقا أوحد لتحقيق الخلاص. غير أن الدّمار الذي ألحقه الغرب بالحضارة الإنسانيّة وتحوُّل العلم إلى أداة لتحقيق الهيمنة والتسلط، أكّد عجز العقيدة العلمويّة عن تحقيق ما تعد به. كما تشترك جمالية التلقي مع ما بعد الحداثة في قضيّة ردّ الاعتبار للذّات وإعادة تقييم النص من خلال وظيفته كعامل تغيير اجتماعي.**

ينطوي التلقّي على بعدين: منفعلٌ وفاعلٌ في آن واحد. فهو عمليّة مزدوجة الأثر. الحالة النفسية التي تنبثق عن القراءة الأولى للعمل وكيفية استقبال القارئ للعمل، وهي متعدّدة من قِبَلِ الجمهور المتلقي. يمكن للقارئ أن يبدي إعجابا ـأو امتعاضا، ويمكنه أن يعبر عن استمتاعه واستحسانه أو استهجانه لما يسمع أو يقرأ. "يمكنه أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملا جديدا"[8] يقوّض به ما قرأ أو يدعمه ويسير على شاكلته. وبذلك يكون النصّ الثّاني استجابة للنصّ الأول، وردّ فعل فوريّ عليه. تخطر بالبال في هذا السياق المناظرات الشعرية التي كانت تجمع بين بعض شعراء النقائض من بني أميّة. يتلقّى الشاعر نصّا عن شاعر ثان، ويتفاعل معه بشكل فوري وآلي لينتج نصّا آخر على أنقاضه، يقوّض به النص الأول ويعمل على تجاوزه جماليّا وبلاغيّا. وما ينبثق عن هذه العمليّة هو أنّ المنتج يكون متلقيا في معظم أحواله. فما يكتبه هو استجابة واعية أو غير واعية لنصوص يكون قد قرأها واستحضرتها ذاكرته الثقافية بشكل أو بآخر. "فبواسطة كافة هذه الطرق المختلفة يتشكّلُ معنى العمل على نحو جديد باستمرار نتيجة تضافر عنصرين: أفق التوقّع (أو السنن الأولى) الذي يفترضه العمل، وأفق التجربة (أو السنن الثاني) الذي يكمله المتلقي"[9]. وكلاهما مرحلة من مراحل تاريخ النصوص الأدبيّة، في علاقاتها المتشابكة والمعقّدة نتيجة تورطها في الشرط الحضاري العام للمنتج والمتلقي على حدّ سواء، إذ لا توجد كتابة على بياض، ولا توجد كتابة انطلاقا من فراغ، كما لا توجد قراءة بريئة للنصوص. المنتج والقارئ كلاهما مشبعٌ بالإيدلوجيا.

الجهاز المفاهيمي للنظريّة:

أفق الانتظار:

تكتَبُ النصوص لِتُقرَأَ. إذْ ليس في وسع النصّ أن يملك المعنى، ولا أن يحقّق وجوده في وعي الناس وفي التاريخ الثقافي للمجتمعات إلاّ عندما يكون قد قرئ. "فالقراءة شرطٌ مسبق لجميع عمليّات التّأويل الأدبي"[10]. هذه القراءة ستمتلك تاريخا بمجرد أن يُنجز التأويل، ويوثّق، ويترك أثرا في الواقع الثقافي، ضمن ما يُسمّى بأفق الانتظار. وهكذا ستمتلك كل النصوص السابقة تاريخا ومجموع هذه التواريخ من شأنها أن تشكّل تاريخا عامّا للأدب.

إنّ النقّاد الذين ألحّوا كثيرا على استقلاليّة الأعمال الأدبيّة وعلى عدم أهميّة تجاوبات القرّاء، هم بدورهم يقرّون بأنّ للقرّاء وللقراءة وجودا فعليّا وحيويّا. وهم تماما يقرأون النصوص ويتجاوبون معها. "فالقارئ ضمن الثالوث المتكون من المؤلّف والعمل والجمهور

ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب. بل يتعدّاه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ. لذلك لا يُعقَلُ أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للّذين يتوجّه إليهم"[11]. ما من كتاب إلاّ ويحدثُ أثره، وبدرجات متفاوتة، بحسب روح العصر والموضوعات المثارة، وحساسيّة القراء وحالاتهم النفسيّة وقناعاتهم الإيديولوجيّة.

يمثّلُ أفق الانتظار (L'horizon d'attente) جوهر نظريّة التلقي أو المركز الذي تدور حوله مفاهيم النظريّة عموما. فالنصّ الأدبي لا يولد يتيما ولا هو مقطوعٌ عن تاريخ النّصوص السابقة والراهنة. وهو موجّهٌ إلى ذات عاقلة ومفكّرة، تتمتّع برصيد معرفي وجمالي يمكّنها من فكّ شفرات النّصوص والتّجاوب معها سلبا أو إيجابا. وإنّ هذا الرّصيد الذي يتمتّع به قارئ النصّ هو الّذي يحدّد ردود أفعاله تجاه النصوص، وهو الذي يخلق فيه حالات نفسيّة وعاطفيّة تترك بصماتها على ما بعدها.

عرّف مؤرخ الفن أ. ه. جمبرش أفق التوقّع في كتابه (الفن والوهم) متأثرا في هذا ببوبر "بأنه جهاز عقلي يسجّل الانحراف والتحويرات بحساسيّة مفرطة"[12] وقد استخدم باختين ورفاقه مصطلح "أفق الاحتمالات" للإشارة إلى نطاق استجابة القارئ، ومنه وصفوا بعض المصطلحات المركّبة مثل "أفق الاحتمالات الإيديولوجيّة" و"أفق الاحتمالات الاجتماعيّة اللّغويّة" و"حدود احتمالات التقييم". ومن هنا يتبين لنا أنّ "مصطلح الأفق" أو "أفق التوقّعات"، يقعان في رقعة عريضة من السياقات تمتدُّ –طبقا لهوالب-من النظريّة الظواهريّة إلى تاريخ الفن.

لقد استعمل ياوس مصطلح "الأفق" وعرّفه تعريفا مبهما، إذْ أظهره ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركّبة. يشير ياوس إلى "أفق التجربة" و"أفق تجربة الحياة" و"الأفق المادّي للمعطيات". أمّا العلاقة بين هذه المفردات فقد ظلّتْ تعاني من الإبهام بقدر ما هو حاصلٌ مع مصطلح "الأفق" نفسه. لقد تعدّدت تعريفات هذا المصطلح وتعدّدت صور فهمه وتطبيقاته عند ياوس وغيره من المنشغلين بنظريّة القراءة وجماليّة التّلقّي. وهذا (هولب) يعرف أفق الانتظار بأنّه "نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقّعات، إلى نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع فرض افتراض أن يواجه به أيّ نص"[13]. نحن إذا إزاء مقولة إشكاليّة نحاول قدر الإمكان كشف الغموض الذي يحيط بها، من خلال مصادر المعرفة بهذا الحقل النقدي، وأهمها مدرسة كونستانس في جنوب ألمانيا.

من ناحية أخرى يرى جارثيا بيريو أنّ مصطلح أفق التوقّع يقتصر من الناحية العمليّة على الإشارة بشكل جماعي إلى ما يسميه "العوامل التكوينيّة" للسياق دون أن يتعمّق على أيّ نحو في بنية هذه العوامل نفسها. ومن ثمّ فإنّ الثقافات التقليديّة تقيم أفق التوقع الذي من خلاله يسمح القارئ لنفسه باستكمال الفجوات المقدّمة وتعبئتها. وبالتالي فإنّ انزياح النص عن هذا الأفق يسمح بقياس درجة الأصالة والقيمة الأدبيّة في كلّ نصّ جديد. وبهذا يُضافُ إلى مصطلح "الأفق" مفهوم آخر تكميلي هو "المسافة الجماليّة". وهو مصطلح أثار الحديث عنه

ياوس وهي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد. وتلحظ هذه المسافة بشكل جلي في العلاقة بين الجمهور والنقد. وسنتحدث لاحقا ببعض التفصيل عن هذه المقولة.

يمتلك القارئ معرفة أجناسيّة سابقة، تمكّنه من تصنيف النصوص التي يتلقّاها ضمن أنواعها الأدبية، ليسهل عليه الفهم والتأويل. وهذا ما يسمّى أفق التوقّع. إنّ الخصائص الجمالية والفنيّة التي يتمظهر بها العمل ويتلقاها وعي القارئ هي التي تجعل المتلقي يتوقّع ما هو آت. وعند الانتهاء من النص، يكون المتلقي قد أدرك مدى استجابة منتج النص إلى توقّعاته، أو أنه خيّب انتظاره، لغاية معيّنة يتعيّن إظهارها إلى السّطح. يستدعي النص الجديد "بالنسبة للقارئ مجموعة كاملة من التوقعات والتدبيرات التي عوّدته عليها النصوص السابقة، والتي يمكنها في سياق القراءة أن تعدّل أو تصحّح أو تغير أو تكرّر. ويندرج التعديل والتصحيح ضمن الحقل الذي يتطور فيه الجنس"[14]. ويمكن القول في هذا السياق أن النصّ الأدبي يقوم بدور الموجه للقارئ. يمكن للنص أن يوافق أفق الانتظار، ويمكنه أن يغيّره أو أن يخيبه تماما، وهكذا تنشأ أجناس أدبية جديدة على أنقاض أخرى لم تعد تستجيب لمعطيات المرحلة الثقافيّة والاجتماعيّة. "إنّ كلّ حقبة تتخللها مدارس أدبيّة متعايشة، تمثّلُ إحداها باعتبارها معيارا، ذروة الأدبي، فيتكرس شكل أدبي سرعان ما يتحوّل إلى ظاهرة آليّة ويؤدّي في المستوى الأدبي إلى ظهور أشكال جديدة تحلّ محلّ الأشكال القديمة وتتطوّرُ على نطاق واسع لتهمشها في النهاية أشكال أخرى"[15]. ويقف القارئ من وراء هذه التحولات باعتباره لافظا للقديم ومستوعبا للجديد الذي يبدو أكثر تناغما مع قيم ثقافيّة وجماليّة متجدّدة. ما الجنس الأدبي الذي يحتوي النصوص إلاّ مؤسسة أدبية تتمتّع بأسس نقدية وخلفيّات فلسفيّة وإيديولوجيّة، ما إن تنهار إحداها بفعل التحولات الاجتماعية والثقافيّة حتى تنوب عنها أسس بديلة، فيتشكّل إثر هذه الإبدالات تحول نوعي في رحم الجنس الأدبي، فتنشأ لدى المتلقي حساسيات جديدة لدى ممارساته النصيّة، لا يلبث أن يستأنس بها، لتتحول إلى معايير جمالية مألوفة، قد ترقى على مستوى القداسة التي لا يسمح النقد بانتهاكها، أو خرقها واستبدالها بمعايير هجينة. وبقدر ما تكون هذه الأجناس منخرطة في شبكة التواصل الأدبي، بقدر ما تتمتع بطول العمر.

المسافة الجماليّة: Distance esthetique

المسافة الجماليّة هي مقولة نقديّة تتمّم مفهوم الأفق وتعضده؛ ويسمّيها ياوس "الانزياح الجمالي" (Ecart esthétique) وهي من أهمّ المفاهيم الإجرائيّة المعتمدة في نظريّة ياوس، حيثُ يعرفها بقوله: " ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه و بين أفق انتظاره، و يمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه"[16]

إنّ الطّريقة التي يستَقبلُ بها العمل الأدبي هي التي ستشكّلُ معيارا للحكم على قيمته الفنيّة. فالوعي الجمالي والحسّ الأدبي الذي يتمتّعُ به القارئ هو معيار الحكم النقدي الذي

يصنّفُ العمل إلى (جميل) و(غير جميل). فإذا استجاب أفق النصّ لأفق القارئ كان النصّ عاديّا وسيمرّ على وعي القارئ دون إثارة أيّ شكل من أشكال الجدل. إنّه لن يقدّم أيّ رؤية فنيّة جديدة، بل سيعيد إنتاج المعايير الجماليّة السائدة وسيعمل على تكريسها. أمّا إذا كان أفق انتظار القارئ قد تعرض إلى خلخلة مفاهيميّة وجماليّة، فإنّ ذلك يُعتبر مؤشّرا على أنّ النصّ الجديد ذو قيمة عالية. ويسمّي ياوس المسافة بين أفق الكتابة وأفق القراءة ب"المسافة الجماليّة" والتي يمكن قياسها بردود أفعال القرّاء وبأحكام النقّاد، لتشكل وحدة القياس للتوتر بين أفق النصّ وأفق انتظار جمهوره الأوّل. إنّ "المسافة بين أفق التوقّع والعمل، بين ما تقدّمه التجربة الجماليّة السّابقة من أشياء مألوفة و"تحول الأفق" الذي يستلزمه استقبال العمل الجديد –تحدّد بالنسبة لجماليّة التلقّي الخاصيّة الفنية الخالصة لعمل أدبي ما. فكلما تقلّصتْ هذه المسافة وتحرّر الوعي من إرغام إعادة توجّهه نحو أفق تجربة بعدُ مجهولة كان العمل أقرب من مجال كتب فنّ الطبخ أو التسلية منه إلى كتب فنّ الأدب"[17]. إنّ أفق الانتظار ملزمٌ ودونما إكراه خارجي بمسايرة أنساق العصر المتتابعة على الصعيد الاجتماعي والثقافي، من أجل إفراز الأنواع الأدبيّة الأكثر انسجاما مع ضرورات العصر، ومقتضيات البنيات التحتيّة للمجتمع.

بعبارة أخرى تعد المسافة الجمالية في نظر" ياوس" هي المعيار الذي تقاس به جودة العمل الأدبي وقيمته، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد وبين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته (عمل فني رفيع) ولكن عندما تتقلّص هذه المسافة يكون العمل الأدبي بسيطا ومسطّحا؛ أي أنّ المسافة الجمالية أصبحت مؤشّرا على مدى أدبية العمل الأدبي ومعيارا هاما بالنّسبة للتحليل التّاريخي للعملية الإبداعية. ويمكن التمثيل للمسافة بالبيان التالي:

1- أفق الانتظار الموجود سلفا ← انزياح هام ← العمل الأدبي الجديد

المقروء بوعي جديد

2- أفق الانتظار الموجود سلفا ← انزياح بسيط ← العمل الأدبي الجديد

3-أفق الانتظار الموجود سلفا ← لا يوجد انزياح ← العمل الأدبي الجديد

في الحالة الأولى كانت المسافة بين أفق الانتظار الموجود سلفا وبين العمل الجديد هامّة، وذلك مقياس جمالية العمل، وقدرته على إحداث التوتر، من خلال استفزاز الوعي الجمالي للقارئ. إذ أن من أهمّ مقاييس الأدبيّة اختراق معايير الخطاب الأدبي المألوف لدى جمهور القرّاء من أجل إحداث الغرابة والإدهاش. "فما يجعل الأدب أدبا، لا يتحدّد فقط سانكرونيّا، أي بالتّعارض بين اللغة الشعريّة واللغة العملية بل دياكرونيّا أيضا، أي بالتّعارض الشكلي والمتجدّد باستمرار بين أعمال جديدة من جهة، وبين أعمال سبقتها في السلسلة الأدبيّة وكذلك المعيار الجاهز لجنسها من جهة أخرى"[18]. إذا تمكّنّا من قياس الخاصيّة الفنيّة الخالصة لعمل

ما، بمقاس المسافة الجماليّة التي تفصله في لحظة صدوره عن توقّع جمهوره الأول، فالنتيجة هي أنّ هذه المسافة المتوقّعة لمنظور جديد للرؤية، يجدها الجمهور المعاصر مصدر لذّة وغرابة ومتعة جماليّة مثيرة للدّهشة والحيرة والتردّد تجاه أشكال جديدة غير مألوفة بالنسبة للوعي الجمالي المشكّل قبليّا، إنّ هذه المسافة يمكنها أن تتقلّص أو تزول تماما بالنسبة لجمهور الغد. "كلّما تحولتْ سلبيّة العمل الأصليّة إلى بداهة، واندرج هذا العمل بدوره بعد أن أصبح موضوعا مألوفا للتوقع، ضمن أفق التجربة الجماليّة المستقبليّة"[19]. إنها سلسلة من التلقيات والقراءات المتعاقبة ومنها تنبثق الأجناس الأدبيّة الجديدة.

وفي الحالة الثانية يكون العمل أقلّ إثارة، فهو بالتالي أقل أدبيّة. وفي الحالة الثالثة، قد تصل المسافة إلى الدرجة الصفر، كناية عن أن العمل الجديد يكرر معايير أدبية فقدت حرارتها، وتضعف القيمة الجماليّة للنص المقروء الذي يوصفُ بالضحالة الجماليّة.

إذا كان ياوس يعتمد على معيار الانزياح لقياس درجة التوتر بين أفق القارئ وأفق النص، باعتباره مقدّمة ضروريّة قد يصبح معها الانزياح الجمالي بشكل عام معيارا للتحليل التاريخي فهل حقّا أنّ قيمة العمل الأدبي تصبح كذلك كلما كانت درجة خيبة أفق توقّعات القارئ قويّة؟ قد لا نسلّم بأنّ درجة التّخييب (La deception) وحدها كافية لتحديد قيمة العمل الجمالية. لا بدّ من تحليل دقيق وموضوعي يراعي مختلف ردود الفعل الصّادرة عن الجمهور المعاصر للعمل السّابق. وقد حصر أرنولد هذه الرّدود في الحالات التالية:

أ-التأييد: La confirmation

وهي الحالة التي يتطابق فيها أفق القراءة مع أفق الكتابة. وتكون مع الأعمال التي تضعف فيها الأوضاع الدراميّة، وتتكرر فيها القيم الجمالية العتيقة.

ب-التخييب: La deception

وفيها لا يتطابق أفق القارئ مع أفق النص، ويقع الانزياح عن معايير الجنس الأدبي بشكل يلفتُ انتباه القارئ ويقوده إلى حالة من التردد والتساؤل.

ج-التغيير: Le changement

وفي هذه الحالة، لا يستسلم القارئ لخيبة أمله تجاه العمل المعروض عليه للقراءة، وهو يحاول تغيير معايير الجمال المترسخة في وعيه الأدبي المتشكّل سلفا لمسايرة تطورات النصّ الأدبي الجديدة

القارئ الحقيقي والقارئ المثالي:

عرف النقد الأدبي في سياق نظريّة القراءة سلسلة من القرّاء النموذجيين كلّما تعلّق الأمر بعمليّة التأثير والاستقبال الأدبي. يوجد القارئ الواقعي والقارئ النموذجي، ثمّ القارئ

المثالي. هذا الأخير هو قارئ خيالي لا يكاد يتمتّعُ بوجود حقيقي. وسنعرض في هذا السياق إلى قارئين أساسيين هما: القارئ المثالي والقارئ الحقيقي.

يُستَدعى الحديثُ عن القارئ الحقيقي أساسا في تاريخ التّجاوبات أي "عندما يتركّزُ الاهتمام على الطريقة التي يتلقى بها جمهور معين من القرّاء العمل الأدبي"[20]. تعكس الأحكام التي ستصدر في حق العمل الأدبي مختلف مواقف ومعايير ذلك الجمهور. فالأدب يعكس السّنن الثقافي الذي يشترط هذه الأحكام. لن نقول ما كان يقال بأن الأدب مرآة المجتمع، بل الأدب مرآة للمجتمع يُسكِنها أفكارَه وأحاسيسه واستيهاماته ومعاييره الأخلاقيّة والجماليّة وقواعد السّلوك وفق رؤيات العالم التي تشغل وعيه. لم تعد العلاقة بين المجتمع والثقافة علاقة مرآتيّة، محاكاتيّة، فالذّات تسم هذه العلاقة ببصمة العصر وأحاسيس البشر وتاريخ الأفكار، وكلّ ذلك في الطبقات التحتيّة للّغة، ومن خلف الأدبيّة. إنها أنساق ثقافيّة وإيديولوجيّة مرة، سرّبها اللاّوعي الجماعي في النّصوص. ومن هنا تتّضح شراكة القارئ في صناعة الدّلالة. غير أن ذه الشراكة تتلوّن بتلوّن القرّاء. إنهم وسطاء غير أبرياء، إنهم كائنات إيديولوجيّة وقرّاء ثقافيّون متمرّسون، معبّؤون بحمولة معرفيّة وعاطفيّة تكيّف ردود أفعال من المقروء. يتعامل القارئ مع النص انطلاقا من انتمائه إلى جماعة قوميّة وتشكيل ثقافي وموقع طبقي، وكلّ ذلك ليس حقيقة خاملة.

إن حكم القرّاء على الأعمال الأدبيّة يكشفُ بالضّرورة معايير العصر وأذواق المجتمعات المتعلقة بالعصر. ولذلك فإنّ إعادة تركيب سمات القارئ الحقيقي تتم بناء على وثائق تلك الحقب. وكلّما عدنا إلى الماضي البعيد، كلّما قلّت تلك الوثائق. وبسبب ذلك فإنّه غالبا ما تعتمد إعادة التركيب بشكل تامّ على ما يمكن تحصيله من الأعمال الأدبيّة نفسها. بيد أنّ مشكلا معيّنا سيفرضُ نفسه إزاء هذه الواقعة القرائيّة. هل تتطابق إعادة التركيب مع القارئ الحقيقي لذلك الزمن أم أنّها تمثّل فقط الدّور الذي يريد المؤلّف من القارئ أن يضطلع به؟ انطلاقا من هذه الوضعيّة تنبثق ثلاثة نماذج من القرّاء المعاصرين: أحدهم حقيقي وتاريخي مستخلص من الوثائق الموجودة والنموذجان الآخران افتراضيّان. الأول مشكّل من المعرفة الاجتماعيّة والتاريخيّة للفترة المعنيّة والثّاني مستوحى من دور القارئ المرسوم في النصّ[21].

قد يحيلنا القارئ المعاصر إلى القارئ المثالي الذي يُستَشْهَدُ به في غالب الأحيان. إنّه من الصّعوبة بمكان أن نحدّد بدقّة من أين يتشكّلُ القارئ المثالي. ويجادل آيزر بأنّه ينبثق من ذهن الفيلولوجي أو الناقد نفسه الذي عادة ما يكون معبّئا بنصوص كثيرة ومصقولة بملكة نقديّة عالية الاشتغال. ولذلك فإنّه يتحوّل إلى قارئ مثقّف "لا لسبب سوى أنّ القارئ المثالي هو استحالة بنائيّة فيما يتعلق بالتواصل الأدبي. ينبغي على القارئ المثالي أن يكون له سننٌ مطابق لسنن المؤلف"[22]. فهو الوحيد الذي يمكنه أن يتطابق مع شفرات الكاتب. غير أن المشكلة التي تطرحُ نفسها بحدّة في هذا السياق هي أنّنا خوّلنا للقارئ المثالي وظيفة استنفاذ المكامن القابعة في النص فكيف سيصبح الحالُ إزاء العقبة الابستيمولوجيّة المختصرة في التعدّد التأويلي. فالكثير من النصوص تحتوي على تأويلات متعدّدة، بل متناقضة أحيانا، لا

يمكن للقارئ المثالي أو الكاتب نفسه إنكارها"[23]. ومن هنا يبدو أنّ القارئ المثالي هو قارئ خيالي، يتعذّرُ تحقّقه، لأنه يستحيل أن يحيط القارئ بكلّ دلالات النص وشفراته، من ناحية، ومن ناحية أخرى إذا كان القارئ يتطابق مع منتج النص تطابقا كليّا، فإنّ عملية التواصل ستفقد جدواها، إذْ لا يصحّ أن يتواصل مع ذاته. ثمّ إن كاتب النص في حدّ ذاته لا يمكنه أن يسيطر على كل دلالات النص في بنياته العميقة إذا تحوّل إلى قارئ. إنّ عملية التحوّل تلك تعيد تصنيفه إلى قارئ غريب عن نصّه، غير متملّك لناصيته.

عادة ما يميل منتجو النصوص إلى أن تكون لهم سننٌ في نصوصهم-على حدّ رأي آيزو- وعلى القارئ المثالي أن يشاطرهم سننهم ومقاصدهم المتضمّنة في هذه العملية. وفي هذه الحالة سيكون التواصل الأدبي دون جدوى اجتماعية "لأن المرء لا يُبلّغ إلا ذلك الشيء الذي لم يسبق أن تقاسمه المرسل والمتلقّي"[24]. إن القارئ المثالي، وبخلاف النماذج الأخرى من القرّاء لهو قارئ خيالي، بمعنى أنه ليس له أيّ أساس من الواقع (.....) بإمكانه أن يتصرّف حسب الوضعيّة التي يكون عليها النصّ. فهو يخلق جوّا من التأويل يتناسبُ مع الفراغات الموجودة في النصّ. إنه يمتلك قدرات تؤهله لتسيير حركيّة النص بحثا عن بنائه ومراكز القوة فيه. ومن ثمّ يمكنه إسقاط الدّلالات التي يجدها موافقة للنصّ وكذا ملأ الفراغات بحسب الإشكاليّة المطروحة والمثارة بداخله. غير أنّ تأويلاته تبقى رهينة قدراته وخلفيّاته الثقافيّة وحالاته النفسيّة، وذلك يبعدُه مسافة عن الكاتب.

القارئ الضمني:

القارئ الضمني هو قارئ خلقه النص لنفسه، عندما يشعر المؤلّف أنه بحاجة إلى قراءة نصّه. إنها اللحظة التي ينصهر فيه القارئ بالكاتب، فيتحول العقل المنتج إلى ذات متلقية وناقدة لنص أجنبي عنها، فتزيح كلمة وتستبدلها بأخرى، وتستبعد عبارة وتجلب أخرى، توخيّا للزّلل، وخوفا من قرّاء مفترضين ومعترضين. من هنا نرى أن الكتابة تقتضي القراءة، وأن النص لا يحقّق وجوده إلاّ إذا قُرئ. فالمؤلف هو أول من يحقق وجود نصه من خلال قراءته وتقييمه بالتعاون مع القارئ الذي يسكنه[25].

التفاعل بين النص والقارئ:

يشرع القارئ في تأويل النص الأدبي المعروض عليه، وأثناء ذلك يعيد تشكيل أفقه الأدبي النوعي من خلال إدراك الافتراضات التي وجّهتْ فهمه"[26]، وهي افتراضات أبعد ما تكون عن الاعتباطيّة والبساطة. إنّ أهم حدث في فعل القراءة هو التفاعل بين بنيته ومتلقّيه؛ لأجل هذا ألحّت نظريّة الفينومينولوجيا على أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تولي اهتمامها، ليس فقط للنصّ الفعلي، بل وبنفس التركيز للأفعال المرتبطة بفعل التجاوب مع ذلك النصّ. "فالنصّ ذاته لا يقدّم إلاّ "مظاهر خطاطة" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنصّ، بينما ينتج الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقّق"[27]. ومن هنا يمكننا أن نستنتج أنّ نظريّة التلقّي تفترضُ قطبين: القطب الفني، وهو المؤلِّف، والقطب الجمالي وهو التّحقّق الذي

ينجزه القارئ. وتبعا لهذه القطبيّة، فإنّ النصّ الأدبي غير قابل للاختزال ولا للاندراج ضمن طرف واحد من القطبين؛ بل سيكون حصيلة تفاعل نشط بينهما. إنه يستمدّ ديناميّته من هذه الحواريّة. "عندما يمرّ القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدّمها النصّ ويربط الآراء والنماذج بعضها ببعض، فإنّه يجعل العمل يتحرّك كما يجعل نفسه تتحرّك كذلك"[28]. إنّنا إذا ألفينا الموقع الفعلي للنصّ بعد عمليات تأويل، بين النص والقارئ، فإنّ تحقيقه وإنجازه، هو نتيجة تفاعل حثيث بين القطبين. إنّ عملية القراءة الفاعلة وفق جماليات التلقي من منظور آيزر، تتحاشى الاحتفاء القصري بأحد طرفي المعادلة القرائيّة. فالتحليل المنفرد لا يكون ذا جدوى إلاّ إذا كانت العلاقة حصرا بين مرسل ومتلقّ، لأنّ هذا يفترضُ مسبقا سننا عامّا يضمن تواصلا دقيقا لأنّ الخطاب يرسلُ في تلك الحالة في اتّجاه واحد. أمّا في الأعمال الأدبيّة فيرسل الخطاب في اتّجاهين اثنين لأنّ القارئ يتلقّاه وهو يُركِّبه بعد تفكيك شفرته، وليس هناك سنن عام.

انطلاقا من هذه الفرضيّة يجب البحث عن البنيات التي ستمكّننا من وصف الشروط الأساسيّة للتفاعل. حينئذ فقط يمكن أن نتبيّن التّأثيرات الكامنة الملازمة للعمل. هذه البنيات تثوي بداخل النصّ ضمن شبكات نحوية ولغوية بالغة التعقيد، ومهمّة القارئ هي التقاطها وتبين أثرها على القارئ، وحدس ردود فعله ودرجة انفعاله وتفاعله معها. إنّ تحليل الأثر الأدبي الذي يحدثه النصّ في الجمهور ذو أهميّة بالغة من حيثُ تأريخه للأدب. ويمكننا أن نضرب لذلك مثلا مثيرا يعود بنا إلى منتصف القرن التاسع عشر تاريخ صدور رواية "مادام بوفاري" لفلوبير. وبعده مباشرة كتب صديقه (ارنست فييدو) رواية تثير نفس التيمة، وهي الغيرة، ضمن علاقة ثلاثيّة –بين الزوج والزوجة وعشيقها- غير أن الجمهور الفرنسي استجاب للروايتين اللّتين تصوران ظاهرة الغيرة بطريقتين مختلفتين. لقد تعرّض فلوبير إلى المحاكمة، وأدين بشدّة بسبب انتهاكه للآداب العامّة للريف الفرنسي، حيث البورجوازيّة المحافظة على منظومة قيم لا تقبل الخدش. بينما عرفتْ رواية "فاني" لارنست فييدو احتفاء من القراء الفرنسيين لا نظير له، بدليل أن الرواية طُبِعتْ ثلاث عشرة مرة. إذا تجاوزنا تفاصيل المشاهد الجنسيّة الجريئة في كلا العملين، فإنّ المؤلفين قد قدّما صورة مثيرة عن العلاقة الثلاثيّة –الزوجة والزوجة والعشيق-التي ابتذلتها الأعراف الاجتماعية للمجتمع الريفي في فرنسا من قبل. لقد نظرا إلى موضوعة الغيرة نظرة غير معهودة إذ قلبت الأدوار بالنسبة لتوقع الجمهور. في رواية "فييدو" يغار العاشق الشاب المغرم بامرأة الثلاثين حولا من زوج عشيقته فيهلك جراء هذا الوضع المؤلم؛ ويتعاطف الجمهور مع هذا المشهد لأنه يشبع رغبته في الانتقام من الدخيل على العلاقة الزوجية التي تحظى بالتبجيل. أمّا رواية "مدام بوفاري" فقد استعرضت خيانات زوجة طبيب القرية بنهاية مفاجئة. لقد بدت صورة الزوج المخدوع المضحكة بمظهر الرفعة والمروءة في نهاية الرواية. وقد فهم المستهلك هذه النهاية على أنّها سخرية من قيم الشرف والعفة والوفاء. وبالفعل فقد أدانت المؤسسة الثقافية والأدبية كلاّ من "فاني" ومدام بوفاري" باعتبارهما ثمرة المدرسة الجديدة (الواقعيّة) التي عيّبتها بدعوى إنكارها لكل المثل العليا ونسفها للأسس الأخلاقيّة التي قام عليها النظام

الاجتماعي في ظلّ الامبراطوريّة الثانية"[29]. غير أن الذي جعل تمثيلات ارنست تكون مقبوله وتحظى بالرضى الغامر هو "مضمونها المبهج المعروض في شكل سلس وبأسلوب يتميّز بأدب الاعترافات. وفوق هذا فإن ذلك الجمهور وجد في أوصاف (فييدو) أثرا لمعايير الحياة المتحذلقة وللأعراف المنظّمة للسّلوك الاجتماعي بما هي موضوع رغباته غير المشبعة"[30]. وبالنسبة لفلوبير فإنّ هيمنة مبدأ السرد الموضوعي الذي يُعدُّ جِدّة شكليّة امتازت بها رواياته، هو الأمر الذي عرّضه لهجوم المؤسّسة النقديّة، حيث قال (باربيي دورفلي): "لو أمكن صنع آلة ساردة بالفولاذ الإنجليزي لما اشتغلتْ بغير طريقة عمل السيّد فلوبير"[31]. إن برودة الكاتب ولامبالاته بالأعراف المبتذلة –في رأيه-كان متوقّعا أن يصدم حساسيّة الجمهور ويحمله على إدانة الأثر المخيّب لأفق توقّعه. إن أعراف الكتابة السرديّة في ذلك التاريخ لم تكن مهيّأة بعدُ للاختراق، في حين أن واقعيّة فلوبير جعلته يستشرفُ أفقا جماليّا غير معهود، ولن يحصل على الاعتراف الأدبي إلا بعد سنوات. "فالمسافة بين إدراك الجمهور الأول للعمل الجديد ودلالته اللاحقة، أو بتعبير آخر مقاومة العمل الجديد لتوقع جمهوره الأوّل قد تكون من الشدّة بحيث لا بدّ من سيرورة تلقّ طويلة قبل أن يتمّ استيعاب ما كان في الأصل غير متوقع. كما يحدث زيادة على ذلك أن تظلّ الدّلالة الكامنة لعمل ما مجهولة إلى حين بلوغ التطور الأدبي الأفق الأدبي الذي تصبح فيه أخير الشعريّة المجهولة إلى وقتئذ قابلة للفهم بواسطة إقرار شعريّة جديدة"[32]. وكان تحول الشعرية السائدة زمن صدور "مادام بوفاري" لصالح ذائقة أدبية جديدة تقبّلتْ سرديّة (فلوبير) وأهملت سردية (ارنست). لقد حصل نفس الشيء مع مسرحيّات شكسبير التي لم تكن تُقرأ أو تُتَقَبَّلُ زمن صدورها لمخالفتها لأفق توقع الجمهور المتلقي. ولم يحظ شكسبير بالقبول واسع الانتشار، ولم يتربع على عرش المسرحيّة إلا بعد قرن من وفاته.

طبيعة البنية النصيّة:

إنّ بنية النصّ ذات طبيعة معقّدة بالضّرورة. فبالرغم من أنّها متضمّنة في النصّ، إلاّ أنها لا تستوفي وظيفتها إلاّ إذا أحدثتْ فعلها في القارئ. وكلّ بنية قابلة للتمييز في التخييل لها غالبا وجهان. وجه لفظي ووجه تأثيري. يوجّه المظهر اللفظي لبنية النصّ ردّ الفعل من قبل القارئ ويمنعه من أن يكون اعتباطيا. بينما يكون المظهر التأثيري استيفاء لذلك الشيء الذي قد تمّتْ بنينته وتشفيره بواسطة لغة النص.

إنّ أيّ وصف للتفاعل بين المظهرين يجبُ أن يُجَسَّد في الآن ذاته بنية التأثيرات وبنية التجاوب[33]. إنّ التأثير الجمالي مقولة هلامية لا يمكن تثبيتها على شيء موجود. إنها حكم خاضع لحساسيات ذاتيّة لا يمكن القبض عليها. فعبارة "جميل" مع ذلك، ليستْ حكما على فراغ "يسلب التأثير الجمالي هذه الميزة الفريدة في الوقت الذي يحاول المرء تعريف ما هو معني من خلال معاني أخرى يعرفها. ذلك أنه إذا كان يعني شيئا سوى ما يأتي من خلاله إلى العالم، فإنه لا يمكن بالتأكيد أن يكون مطابقا لأي شيء له وجود سابق في العالم"[34]. وهكذا فإنّنا ننسب تعريفات معينة إلى هذه الحقيقة غير القابلة للتعريف، لأنّنا نسعى بطريقة آليّة إلى

ربطها بسياقات مألوفة نستأنسُ بوجودها خلال الممارسة النصيّة. إنّ المجهول إذا اقترن وروده بمعلوم أضحى معلوما ومألوفا. إنّ معنى النصّ الأدبي كينونة غير قابلة للتعريف غير أنه إذا كان يمثل لنا شيئا ما، فهو حدث دينامي.

يجب تبئير الاهتمام لا على النصّ من حيثُ موقعه في تعاقب تاريخي تسلسلي، أو من حيثُ حمولته الفكريّة والإيديولوجيّة ومادّته اللّغويّة والشكليّة، ولكن من حيثُ تقيّات القرّاء المتعاقبة على هذا النصّ. إنّ مثل هذا الإبدال الثوري الذي تقترحه علينا نظرية التلقي هو الاهتمام بأثر النصوص في القرّاء. وإنّ الكشف عن هذا الأثر سينير لنا الكثير من طبقات النصوص الخفيّة التي تنفذ إلى الوعي من حيث لا ندري. كما أن الحاضن الاجتماعي والنسق الثقافي للنصوص سيتجلى بكثير من العمق والفهم. إنّ مفهوم تاريخ الأدب انظلاقا من هذا الإبدال سيبدو بالغ الخصوبة وشديد الأهميّة معرفيّا وجماليّا.

مهمّة المؤوّل:

تتمثل مهمة المؤول في توضيح المعاني الكامنة في النص البعيدة عن أن تكون واحدة ومتعيّنة. النصّ خزّانٌ للمعاني حمّالٌ للأفكار، لا يتوقّفُ عطاؤه ولا يكفّ عن التجدّد. "من الواضح أنّ المعنى الكامن الكلي لا يمكن أبدا إنجازه من خلال عملية القراءة، ولكن هذا الأمر ذاته هو ما يجعله أكثر جوهريّة إلى حدّ أنّ المرء يجب عليه أن يتصوّر المعنى كسرد يحدثُ لأنّنا آنئذ فقط ندرك فقط تلك العوامل التي تكون شرطا سابقا لتكوين المعنى"[35]. النصوص تجليات تاريخية، تتشكّلُ بتظافر عوامل كثيرة ومعقدة، ومرتبطة بأحداث وصيرورات وتحولات في الزّمان والمكان، إنها أشبه ما تكون بالهويّة الفرديّة، بعيدة عن أن تكون قابلة للوصف السكوني والجوهراني؛ ومن هنا ثراؤها وعطاؤها اللامتناهي. فلو كانت الأفكار طفرات آنيّة ومنتهية في زمن القراءة لنفذت النصوص، ولكانت أصواتٌ مكرورة، وفاقدة لأسباب وجودها.

يتشكّل المعنى التقليدي للتأويل من خلال البحث عن المعنى بإرشاد القارئ، وتحت عينه الثاقبة، ومن هنا قد يقع تجاهل طبيعة النصّ بوصفه حدثا وتجربة للقارئ ينشّطها هذا الحدث في آن واحد. إنّ المعنى المرجعي الذي يتمّ الكشفُ عنه لا يمكن أن تكون له طبيعة جماليّة، رغم أنه شيء جماليّ أصلا لأنّه يحمل إلى العالم شيئا لم يكن موجودا من قبل. غير أنه في الوقت الذي يعمل فيه المرء على فهم هذه التجربة الجديدة، فإنّ طبيعة المعنى الجمالي تهدّد باستمرار بتحويل نفسها إلى تحديد وصفي. إنها ذات طبيعة ملتبسة. فهي جمالية في حالة، ووصفيّة في حالة أخرى. إنّ هذا النقل مشروط ببنية المعنى التخييلي لأنّه من المستحيل بالنسبة لمعنى كهذا أن يظلّ مجرد تأثير جمالي إلى ما لا نهاية. "إنّ التجربة ذاتها التي ينشّطها ويطوّرها التأثير الجمالي لدى القارئ تبين أنها تحدث ما لم يعد من الممكن اعتباره شيئا جماليا لأنها توسّع مغزاه من خلال إحالته إلى شيء ما خارج ذاته"[36]. قدما المؤوّل

إحداهما بداخل النصّ وأخراهما خارجه، تلتمس ظلاّ للمعنى، تحاول استدراج العالم إلى حضيرتها، بكل تضاريسه ونتوءاته ومداراته.

الخاتمة:

تُعدّ نظريّة القراءة فتحا نظريّا وإجرائيّا في حقل النقد الأدبي والثقافي، ونقد النصوص الإبداعية وغير الإبداعيّة. إنها منظور ما بعد بنيوي إلى العالم من خلال النصوص. فإذا كان النقد الماركسي قلقا بشأن المنتج، ووضعه الطبقي، والاقتصادي، وإذا كان الشكلانيّون قلقين بشأن النصّ المغلق والمكتفي بذاته، فإن النظريّة الجماليّة للقراءة والتلقّي تُقحمُ عاملا آخرا من عوامل إنتاج الدلالة، وهو القارئ إنه شريكٌ فاعل في عمليّة تأويل النصوص، وتفسير العالم من خلالها. لقد فتحتْ نظرية القراءة التي أبدعتها نصوص آيزر وياوس النقديّة آفاقا جديدة في عيون النقاد الجدد الذين اصطدموا بمحدوديّة المقاربات البنيويّة وعجزها عن ربط النصوص بسياقاتها الثقافية والجماليّة، كما سئموا الخطابات الماركسية الأورثوذوكسيّة التي ترجع كل معطيات النصوص إلى الخلفيّة الطبقيّة للمنتج. فهو الوحيد المنفرد بإنتاج فرضيّات المعنى انطلاقا من وضعه الطبقي.

تفتح نظرية القراءة أفقا جديدا لكتابة التاريخ الأدبي انطلاقا ممّا يُسمّى "أفق التوقعات" أو أفق الانتظار. وهي لحظة ارتباط النص بمحيطه التاريخي والثقافي، مرورا بوعي القارئ ووضعه المادي والروحي، ذلك الوضع الذي يكيّف ردود فعله تجاه النص. إن لحظة القراءة هي لحظة التفاعل والحواريّة النشطة بين أفق النص وأفق القارئ. وإن حصيلة هذه الحواريّة هي حلقة من حلقات التاريخ الأدبي. والمتتبع لأفق انتظار القراء المتعاقبين على النصوص، سيجد نفسه في صلب التاريخ الأدبي. إنها نظرة ديناميّة لتاريخ متحرك بنصوصه، متشابك معها فاعل لها ومنفعل بها.

---

[1] -كليمان موازان، ما التاريخ الأدبي، ترجمة حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط أولى 2010. ص 288.

[2] - هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدو، طبعة مشتركة بين منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، ط الأولى، ص 13.

[3] - فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، ترجمة حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ط الأولى 1987، ص 56.

[4] -المرجع نفسه، ص 20.

[5] -كليمان موزان، ما التاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم وتعليق حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط الأولى 2010. ص رب171.

[6] -المرجع نفسه، ص 13.

[7] -المرجع نفسه، ص 115.

[8] - المرجع نفسه،. ص 110.

[9] -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[10] -فولفغانغ ايزر، فعل القراءة،. ص 11.

[11] -هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 49.

[12] -عبد الناصر حسن محمد، نظريّة التلقّي بين ياوس وآيزر، دار النهضة العربيّة، القاهرة، ط أولى 2002. ص 17.

[1313] - ، عبد الناصر حسن محمد، نظريّة التلقّي بين ياوس وآيزر، ص 19.
[14] - هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 57.
[15] -المرجع نفسه، ص 46.
[16] -عبد الرحمان تيبرماسين وآخرون، نظرية القراءة، المفهوم والإجراء، مطبعة علي بن الزين-بسكرة، 2009 ص39.
[17] -. هانس روبرت ياوس، جماليّة التلقي، ترجمة رشيد بن حدو، نشر وتوزيع "الاختلاف " (الجزائر) و"ضفاف" (المغرب)، ط أولى 2016، ص 59.
[18] -المرجع نفسه، . ص45.
[19] -المرجع نفسه، ص 60.
[20] -فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص 21.
[21] - فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص 22.
[22] -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[23] -وحيد بن بوعزيز، مفهوم النصّ والتأويل عند امبرتو إيكو (رسالة دكتوراه)، جامعة الجزائر 2، الجامعة المركزية بالعاصمة، 2005-2006. ص 91.
[24] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[25] - علي حسن هذيلي، مجلة دواة، كلية الآداب، جامعة ذي قار، ضمن مقال "التلقي بين ياوس وآيزر"، العدد 30، يوليو، 1996، العربية السعودية، ص 157.
[26] - المرجع نفسه،ص 156.
[27] - فولفغانغ ايزر، فعل القراءة،، ص 12.
[28] -فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص 12.
[29] - فولغانغ ايزر، فعل القراءة، ص 63.
[30] -المرجع نفسه، ص 64.
[31] -المرجع نفسه، ص 63-64.
[32] -هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 75-76.
[33] -هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص13.
[34] -المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[35] -المرجع نفسه، ص 14.
[36] - فولغانغ ايزر، فعل القراءة،، ص 14.

المراجع:

-1عبد الرحمان تيبرماسين، نظريّة القراءة: المفهوم والإجراء، مطبعة علي بن زين للفنون المطبعيّة، حي المجاهدين ببسكرة، ط أولى 2009.

-2عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، دار النهضة العربية-القاهرة، ط أولى 2002.

-3علي حسن هذيلي، التلقي بين ياوس وآيزر، مجلة دواة، كلية الآداب-جامعة ذي قار، العربية السعوديّة، 3 àيولية 1996.

-4فولفغانغ ايزر، فعل القراءة، ترجمة حميد لحميداني، منشورات مكتبة المناهل، فاس، 1987.

5-كليمان موزان، ما التاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم وتعليق حسن الطالب، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط أولى 2010.

6-هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة رشيد بن حدّو، طبعة مشتركة بين منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف-الرباط 2016.

7-وحيد بن بوعزيز، مفهوم النص والتأويل عند أمبرتو إيكو، (رسالة دكتوراه) الجزائر 2، 2006-2005.