# تلقي نظرية القراءة في الثقافة العربية من خلال كتاب "قراءة في كتاب الأصول المعرفية لنظرية التلقي لناظم عودة خضر"

د. كريمة بلخامسة

سنحاول في هذا البحث دراسة نظرية القراءة وتبيان كيفية تجاوب الناقد العربي وأسسها المعرفية،وقد اخترنا لأجل ذلك كتاب "الأصول المعرفية لنظرية التلقي لناظم عودة خضر" الذي حاول التأصيل لمفهوم التلقي، والعودة إلى أصوله الفلسفية والنقدية في البيئة الغربية، كما ذهب إلى البحث عن أصولها في التراث العربي واستكشاف بذور حضورها في الفكر العربي .

نسعى إذن في هذا البحث إلى الاجابة عن السؤال الجوهري وهوكيف انتقلت فكرة مفهوم القارئ في تفعيل النص الأدبي إلى الفكر العربي، وكيف تجاوب الناقد العربي ومبادئ نظرية القراءة، وهل تمّ تفعيل أسسها على مستوى التطبيق على النصوص الابداعية، وما هي ردود فعل القارئ العربي وهذه القفزة النوعية في النقد الأدبي.

وأول الباحث "ناظم عودة خضر" في عمله هوقضية الخلط وتعدد التسميات لمجال نظرية التلقي ويرى في هذا التدفق الاصطلاحي مصدرا للعشوائية والفوضى ويقول:إنّ"مصطلح القراءة يبتعد كثيرا عمّا نقترحه وذلك للشوائب السوسيولوجية والبنيوية العالقة به، فإذا كانت السوسيولوجية تعتقد أنّ القراءة نشاط اجتماعي يؤدي إلى رواج الأدب، فإنّ البنيوية ما يشير إليه كانت تهتم بوضع قواعد للقراءة، تمكننا من فك شفرة النص...أما مفهوم الاستجابة فهوذوأصول متحدرة من نظريات علم النفس، وقد كانت الاستجابة إحدى الاجراءات الأساسية في المدرسة السلوكية ...وآيزر يستعمله بعد أن يفرغه تماما من محمولة النفساني ..ويشير مفهوم الاستقبال الى إشكال ..فالمصطلح في الفرنسية والانكليزية يتضمن معنى الاستقبال الفندقي..."(١)

كما يظهر الاقتراح الذي وضعه بعض الباحثين العرب وهومصطلح (التقبّل) "ولا يخفى أنّ الاقتراح يتضمن "قبلية" تتعارض مع الأصل الابستيمولوجي(المعرفي) الذي أنضج هذه النظرية، فالتقبّل يعني انتاج موقف "قيمي" و"ذوقي"فهولا يتحوّط بشكل كاف من اسقاطات الأحكام الذاتية،في حين أن نظرية ياوس وآيزر تتابع هوسرل في استبعاد قبليات الفهم"(٢)

ويستعرض أيضا الخلط الذي صاحب مفهوم المتلقي في النقد العربي، حيث اعتقد الكثيرون أنّ المقصود هوالمتلقي الحقيقي الموجود فعلا في الواقع، في حين أنّ المتلقي في النظرية الألمانية لا يخضع لهذه المحددات التاريخية، وإنّما صلته بالنص صلة معقدة،تتعلق بجعل المعنى الذي دوّنه المؤلف في كلماته وتعابيره يحيا من جديد (يتحقق)،كما أن المعنى يرتبط بفعل الادراك.

فالفرق حسب الباحث كبير جدا بين المتلقي الفعلي والمتلقي في النظرية الألمانية"إنّ المتلقي الفعلي يكشف عن فهم أوّلي ويكشف كذلك عن معاناته الدائمة لمعرفة ما يعنيه العمل الأدبي، أما المتلقي الذي يعنيه ياوس وآيزر، فهوالذي يعيد فهم العمل من خلال التعقيدات المتعالية لتجربته في القراءة، وإنّ المتلقي الفعلي يقرأ الكلمات والجمل ويقصر قراءته على ذلك، بينما يعطي ياوس وآيزر للمتلقي دورا في تطورالنوع الأدبي لأن ياوس يعتقد أنّ القطيعة بين الأفق التاريخي للمتلقيوأفق النص إنّما النص تسعى في باتجاه تطور العمل الأدبي..."(٣)

عمل "ناظم عودة خضر" على تأطير بحثه في نظرية التلقي وذلك بتتبع موضوع المعنى والاستجابة في الفكر القديم، حيث درس دور الذات في تشكيل وبناء المعنى، وعاد إلى الفلسفة السفسطائية وكان المعنى هوالمعضلة الأولى التي واجهت الجدل

الذي دار بين الأبيلين والسفسطائين وكانوا جميعهم يضعون هذه الموضوعات ضمن دائرة الوجود الكبرى والمعنى يرتبط بهذا الوجود أيضا"ولذلك فإنّ الحديث عن الوجود أيضا- وهوالموضوع الأثير عند الفلاسفة اليونان-هوحديث عن المعنى في وجه من ألأوجه(٤)

وتبيّن مفهوم الاستجابة بشكل واضح حسب السفسطائيين في فن الخطابة، فكانت هذه الأخيرة تحمل هذا الطابع"وقد أسسوا تقاليد هذا الفن فوضعوا المستمع (المتلقي) في الطرف الغائي منها، فقد كانت غاية الخطابة في المقام الأول هي اقناع المستمع فكشفوا بذلك عن أوّل أصل من أصول ألاستجابة(٥)

ولقد فسّرت كثيرا من الظواهر البلاغية والأسلوبية عند السفسطائيين في أولى استعمالاتها على أنّها كانت موجّهة على نحوقصدي للتأثير في المستمعين.

وهنا نلاحظ أنّ الباحث "ناظم عودة خضر" قد وقع في الخلط،حيث ربط بين مفهوم المستمع وهوالشخص الحقيقي الذي يستمع للخطبة،ومفهوم المتلقي بالمفهوم الحديث مع أصحاب نظرية التلقي.

ولقد أشار إلى وظيفة البنيات اللسانية لضمان الاستجابة والتأثير، فالبيان السفسطائي المبالغ فيه كثيرا هوطريقة في مضاعفة الشكل لضمان التأثير، ويقترب هذا الشكل من الفن بوصفه إيهاما لا حقيقة وقد كان "جورجياس" ينبّه إلى كيفية حصول الأثر بالصيغ اللسانية التي لا يقف تأثيرها حدّ الاقناع العقلي بل يصل إلى إثارة العواطف"(٦)

كما تتبّع الباحث في دراسته هذه موضوع الاستجابة في بويطيقا أرسطوالذي يصل إلى أنّ" جسامة الخطأ في البنية الفنية للمأساة كانت تؤدي وظيفة في الاستجابة بوصفها مثيرا غير اعتيادي يضع المعنى في مركز الرعاية ...وجسامة الخطأ بنية جزئية صمن بنية أكبر هي بنية الاستجابة وهي البنية التي حظيت بعناية أرسو، فهويرى أنّ الحكاية يجب أن تؤلف على نحويجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة"(٧)

وقد ربط أرسطوبين المحاكاة والاستجابة، فوجد أنّ المأساة والتراجيديا ليست مجرد محاكاة لفعل تام"بل هي أيضا محاكاة من شأنها إثارة الخوف والرحمة، وهذه الأحوال تظهر خصوصا حينما نواجه أفعالا تطرأ وعلى غير انتظارويتوقف بعضها على بعض بالضرورة، أمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقا.. ويدل على ذلك عناية أرسطوبالمتغير (الشكل) الذي له وظيفة في المستمع أوالمشاهد عن طريق التطهير أواللذة"(٨)

ويصل الباحث في نهاية مبحثه هذا إلى أنّ الاستجابة عند أرسطوجزء أساسي من بنية العمل الأدبي، لأنّ المقومات التي يقوم عليها العالم الرمزي عنده هي مقومات موضوعة لأحداث عملية الاستجابة، فكأنّ المعنى الأدبي يستثمر قدرة الاستجابة على تمكينه، وبهذا فالنظرة القديمة حسب الباحث تحاول وتسعى إلى المحافظة على معنى النص أي المعنى الذي وضعه المؤلف من أجل توصيله إلى الآخر فاقتربت مباحث هذه النظرية من البحث الأسلوبي.

كما بحث الباحث أيضا عن مفهوم الاستجابة عند العرب وربطها بنظرية التمكين وأغلب الذين كتبوا في موضوع الاعجاز القرآني وذهبوا إلى أنّ الوجه الاعجازي للبيان يتمظهر في قدرة النظم على تمكين المعنى في النفوس.

وتؤكد البلاغة العربية بعلومها علم البديع والبيان على دراسة المعني وتتقصى وجوه تحصيله ووجوه تمكينه في ذات السامع (المتلقي) حيث ينقل المجاز "الكلمة من المستوى الوضعي إلى تفريع الآخر، ويخضع لتنظيم أسلوبي، يؤدي غرضا خاصا في النص البلاغي، وتكتسب جملة الاسناد الأصلية شكلا لسانياجديدا بحسب الوضعية التي يكون عليها المخاطب،فإذا كان خالي الذهن من الحكم الخيري"واستغنى عن مؤكدات الحكم، كقولك :جاء زيد، وعمر ذاهب، فيتمكن في ذهنه لمصادفته اياه خاليا" وإذا كان مترددا في الحكم حسن تقويته بمؤكد كقولك:لزيد عارف أوإنّ زيدا عارف" ويعني ذلك أنّ النص البلاغي يعدل في وضعيات شكله، على النحوالذي يؤدي إلى تمكين المعنى، بحصول الاستجابة، وعندما ينطوي النص على تعديل معين في أسلوب مخاطبته للمتلقي،(المخاطب) في البلاغة العربية"(٩)

يتبين لنا من خلال استقراء مباحث هذه الدراسة في فصلها الأول أنّ الباحث عمل على البحث عن مفهوم المتلقي في النظرية القديمة بشقيها العربي والغربي، ووجد في فعل الاستماع وعنصر السامع النقطة المشتركة مع نظرية التلقي الحديثة.

ويركز الباحث في الفصل الثاني من عمله على البحث في الأصول الفلسفية

لنظرية التلقي، ويعود الى ارتباط الظاهراتية بظهور جمالية التلقي،حيث استطاعت الفلسفة الفينومينولوجية أن تردّ الاعتبار الى الذات الانسانية وأن تجعل منها المركز الخالق للعالم واستحالة وجود الموضوعات دون هذه الفعالية أوالقصدية التي تميّز الوعي.وقد تبيّن للفينومينولوجين على اختلاف توجهاتهم " أن الموضوعات –أشياء العالم، الأعمال الأدبية، وكل أشكال الثقافة والموضوعات الجمالية-تعتمد اعتمادا كليا في تحققها ووجودها الملموس على الذات الواعية(١٠) وبهذا تشترط وجود هذه الموضوعات وتحققها،حضور الذات الفاعلة من خلال عملية الفهم والادراك.

ولقد وجد هوسرل أنّ معنى الظاهرة مرتبط على نحوأساسي بعمليات الفهم، أي أن المعنى هوخلاصة الفهم الفردي ،وينبغي على الذات الواعية إذا أرادت أن تفهم الأشياء وأن تدركها على حقيقتها أن تعلق مفاهيمها ومسلماتها وأحكامها المسبقة، أي أنها مطالبة بأن تتجاهل كل ما هوخارج نطاق تجربتها الآنية والمباشرة، وتبتعد عن كل ما هوغير محايث لوعيها الخاص .وقد تبنى الناقد الألماني آيزر هذه الفكرة وجعل منها الشرط الضروري للفهم المناسب لمعنى النص الأدبي، فبنية العمل الأدبي في نظره هي التي توجهنا أثناء عملية بناء المعنى وليست المفاهيم والأحكام المسبقة.

وارتبطت نظرية التلقي في ظهورها أيضا بالهيرمينوطيقا وهي علم التأويل وقد كان في الأصل مقتصرا على تفسير وترجمة الكتاب المقدس، ولقد كانت لأبحاث الفيلسوف غادامير أهمية كبيرة واحتلّ الاهتمام بالتأويل مساحة واسعة ضمن مشروعه الفلسفي،ويتجلى نشاط التأويل حسب هذا الأخير –في الحوار كعلاقة جدلية منتجة وفعالة بين النحن والتراث وبين الأنا والأخر، وتقوم على السؤال والجواب والاستقصاء لا الاقصاء والحوار لا التحوير، بحيث من الحوار نحاول الاقتراب من عتمة اللغة وأن لا يسقط التأويل في قبضة اللغة"أي لا يختزل اللغة الى مجرد لعبة العبارات وسحرية المنطوقات واللغة تكتمل معقوليتها وتتكشف قوتها وطاقتها وتتجلى حكمتها في بلاغة الحوار" (١١)

ونفهم من هنا أنّ غادامير لا يركز على الوجود اللغوي وانّما يعطي أهمية بالغة للوجود التأريخي دون أن يسقط في التاريخانية الساذجة لأن التأويل الذي نمارسه إزاء التراث هولغرض "البحث داخل النص عن الدينامية الداخلية الكامنة وراء تبين العمل الأدبي ومن جهة ثانية البحث عن قدرة هذا العمل على أن يقذف نفسه خارج ذاته ويولد عالما يكون فعلا هوشئ النص اللامحدود" (١٢)

هكذا تكون الهيرمينوطيقا قد ساهمت بقدر كبير في التأكيد على ضرورة الكشف عن المشاركة الأساسية للذات المؤولة في العملية التأويلية.

وبعدها عمد الباحث الى دور البنيوية في ظهور نظرية التلقي وان فهم جمالية التلقي من خلال المشكلات التي خلقتها البنيوية على مستوى التأويل، وعلى مستوى بناء المعنى وصلة الادراك، هوخطوة منهجية في المقام الأول، لأن اتجاه جمالية التلقي هوالاتجاه الذي ظهر في أعقاب البنيوية .ففي نهاية الستينات وبداية السبعينات في جامعة كونستانس الألمانية ظهرت نظرية تهتم بالمتلقي وكان ذلك مع روبرت ياوس وولفغانغ آيزر ثم شرح في المباحث المتبقية أسس نظرية التلقي وبطريقة مختصرة وعاد الى كتاب فعل القراءة لآيزر وكتاب جمالية التلقي لياوس.وقد عملت الى إثراء هذه المباحث واستكمال الآليات الاجرائية التي لم يشر إليها كتاب الأصول المعرفية لنظرية التلقي، وبهذا لا يرقى هذا العمل الى الكتاب الشارح لكل نظرية القراءة ولا يجيب على كل تساؤلات الباحث العربي .

## أسس جمالية التلقي عند ياوس:

لقد طرح الباحث هانس روبرت ياوس في كتابه "جمالية التلقي" فكرة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي وعلاقتها بتاريخية الأدب، وقد بيّن التراجع الكبير للدراسات التاريخية وتحوّل البحث الأدبي نحوالمناهج اللاتاريخية المتميزة بصرامتها ودقتها كالبنيوية والسيميائية والتداولية.

وضمن هذا المناخ تهمّشت الدراسات التاريخية وتراجعت أهميتها، بحيث أصبح تاريخ الأدب في شكله الموروث يعيش بصعوبة على هامش النشاط الفكري الراهن وعمد ياوس إلى استعراض المناهج والنظريات التي عالجت تاريخ الأدب، وناقش جوانب النقص فيها بدءا من التاريخ الأدبي في شكله التقليدي البدائي إلى الشكلانية والماركسية،ووصل إلى أنّ هذه المقاربات التاريخية تلتقي في نقطة واحدة وهي إهمالها للمتلقي والتلقيات المتتالية للظاهرة الأدبية، إذ لا تعير

اهتماما للقارئ ولا لتاريخ القراءة.

ويذهب إلى أنّ التنظير الماركسي للأدب وقع في مفارقة مثيرة، كونه يعترض أن يكون للفن ولسائر أشكال الوعي الأخرى( الأخلاق، والدين والميتافيزيقا) تاريخ خاص، بحيث لا يمكن أن يتجلى الأدب أوالفن كصيرورة إلا في تعلّقه بالممارسة التاريخية للإنسان،وفي إطار وظيفته الاجتماعية. إذن فالجمالية الماركسية أسست هويتها وعلة وجودها على نظرية المحاكاة، لكنّها استبدلت محاكاة الطبيعة بمحاكاة الواقع وهوالنموذج الكامل الذي ينبغي احتذاؤه. وهذا ما يسمى بالانعكاس، و"إنّ العلاقة الجدلية بين إنتاج الجديد وتكرار القديم لا يمكن لنظرية الانعكاس تصورها إلاّ إذا عدّلت عن المصادرة عن تجانس المتزامن وأقرّت بوجود تفاوت زمني في التطابق بين سلسلة الأحوال الاجتماعية وسلسلة الظواهر الأدبية التي تعكسها"(١٣)

ويرى أنّه إذا كانت بعض الأعمال مجرد انعكاس لإحدى مراحل التطور الاجتماعي القديمة والتي انتهت، مما يجعلها من اختصاص المؤرخ وحده، فلماذا تستمر في إمدادنا بمتعة جمالية إلى الآن؟وكيف نفسر ظاهرة خلود فن الماضي وصموده أمام تدهور بنيته الاقتصادية والاجتماعية والتحتية؟

وتأتي المدرسة الشكلانية، وتركز اهتمامها على السمة الجمالية للأدب وتحصر مفهوم العمل الأدبي في الوظيفة الشكلية باعتباره"مجموع الطرائق الفنية التي تمّ استخدامها فيه "(١٤)متجاهلين بذلك كل الشروط التاريخية التي يمكن أن تكون وراء نشأة العمل الأدبي وتلقيه.

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. وقد أدركت – وهي تطور منهجها الخاص-أن الأدبية التي تميّز الأدب عن غير الأدب لا يتحدد سانكرونيا فقط، أي بالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العادية،بل دياكرونيا (تعاقبيا) أيضا، بواسطة التعارضات الشكلية المتحدة باستمرار بين الأعمال الأدبية الجديدة من جهة، وبين أعمال سبقتها في السلسلة الأدبية، وكذلك من خلال تعارضها مع المعيار السائد ضمن جنسها الخاص(١٥)

وقد أصبحت هذه المدرسة جديرة بتحديث الفهم التاريخي للأدب من حيث نشوء أجناسه. فلقد "علمتنا كيف نرى بعين جديدة العمل الفني في بعده التاريخي وكيف نموقعه ضمن سيرورة التحول الدائمة للأشكال والأجناس الأدبية ممهدة بذلك السبيل لاكتشاف حقيقة ستوظفها اللسانيات لصالحها، وهي أن السانكرونية الصرف وهم مادام أن كل نسق يتبدى حتما في هيئة تطور وأنّ التطور ينطوي بالضرورة على خاصيات النسق"(١٦)

ويرى ياوس إنّه من الضروري الربط والتركيب بين المدرستين الماركسية والشكلانية، وهوالمسعى المناسب لبناء تاريخ أدبي جديد يكون بإمكانه أن يربط بين الأدب والتاريخ العام، وهذا لا يعني جعل الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي وألاقتصادي أوتجريده من خصوصياته الجمالية وإمكانية مشاركته في بناء الواقع التاريخي ذاته.

لكن يبقى هذا الجمع بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية للظاهرة الأدبي ما زال يعتريه بعض النقص، وهوإهمال المتلقي وأبعاد فعل التلقي إذ"القارئ والسامع والمشاهد والجمهور من حيث كونه عنصرا نوعيا لا يؤدي في كلتا النظريتين سوى دور في غاية المحدودية. فالجمالية الماركسية في حال عدم تجاهلها للقارئ بدون قيد أوشرط، تعامله كما تعامل المؤلف، حيث تستخبر عن وضعه الاجتماعي أوتسعى 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"(١٧).

ومن هنا يدعوياوس في دراسته هذه إلى ضرورة فتح هذه الحلقة المغلقة التي تشكلها جمالية الإنتاج والتصوير،والتي ظلت منهجية الدرس الأدبي إلى الآن محصورة فيها، حتى ننفتح على جمالية التلقي والأثر المنتج، وذلك لنتمكن-على نحوجيد- 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،أوللعلاقة الحوارية القائمة بين العمل الأدبي وبين أجيال القراء المتلاحقة.وهذا ما يحدد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي، وكما يسمح أيضا بإحياء العلاقة التي قطعتها 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 أوالمتلقي 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...فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة أوالمضمرة،ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة،يكون جمهوره مهيّأة سلفا لتلقيه على نحومعيّن. فكل عمل يذكّر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها، ويكيّف استجابته العاطفية له،ويخلق منذ بدايته توقعا ما لتتمة الحكاية ووسطها ونهايتها"(١٨).

ونفهم من هنا أن أفق الانتظار هوالنسق المرجعي الذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود،أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي والتي تشكل التجربة الأدبية والتاريخية والمتعلقة بالحياة ككل لدى قرائه الأولين.

هكذا، فتجربة التلقي لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النص والمتلقي، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي والأجوبة التي يقدمها النص في أفق تاريخي محدد. وقد اهتم ياوس كثيرا بضرورة البحث عن السؤال الذي كان النص، في زمنه الحقيقي، ويمثل إجابة عنه،كما بحث فيما يمكن أن يقدمه النص من إجابات مخالفة عن أسئلة جمهور العصور الموالية حتى العصر الحالي، ويجب أن يتضمن تأويل النص باعتباره جوابا، شيئين 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. ولن تكون إعادة بناء أفق الانتظارالأول 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؟(١٩).

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

- أفق الانتظار الأدبي: وهوأفق انتظارالعمل الذي يحيل الاستعداد على بنية القراءة داخل النص
- أفق الانتظار الاجتماعي:الذي يمس الذهني أوالسنن الجمالي للقراء، ويحدد شروط التلقي، وبالتالي يشكل الشبكة التي على مؤرخ القراءة أن يحاول بناءها انطلاقا من عناصر ثقافية حية.

هكذا فاذا أردنا أن نصف الكيفية التي تمّ تلقي العمل الأدبي بها، والتأثير الذي مارسه هذا العمل على جمهوره على الأول، ومجموع الأجيال اللاحقة فينبغي إعادة بناء أفق الانتظار الخاص بكل جمهور، وبالتالي فالقول إنّ تاريخ الأدب هوسيرورة من التلقي، يعني لدى ياوس أنّ الأعمال الأدبية ليست جواهر أوحقائق متعالية على الزمن،بحيث تمنح المظهر نفسه لكل المتلقين وفي كل العصور، بل تتمظهر وتتجلى من خلال سلسلة التلقيات المتتالية التي تعرفها عبر التاريخ.

وبفضل هذا المفهوم يمكننا إذن أن نفهم التجربة الجمالية والتاريخية التي تحكم الفهم والتلقي، ونستوعب طبيعة العلاقة التي تقيمها مختلف الأعمال الأدبية مع آفاق الانتظار المستقرة، بحيث تكون مجرد إعادة إنتاج لها أوتعدّلها أوتنحوإلى خلق انتظار أخرى جديدة تماما. وبالفعل نفسه نمسك بتاريجية الأدب باعتبارها تطورا مستمرا، أومراوحة في الانتاج والتلقي على حد سواء.

## تغيير الأفق

قد يتغير أفق القارئ عندما لا يستجيب العمل الأدبي الجديد لأفق انتظاره المألوف، وهذا يخلق ما يسميه ياوس بالانزياح الجمالي، وبالتالي ترتبط القيمة الجمالية للنص الجديد بدرجة انزياحه، وبمدى تعطيله للتجربة السابقة، وتحرير الوعي من الفكر السائد، وزعزعة المعايير وفتح المجال لرؤى جديدة. وكلما

استجاب العمل للمألوف، وتضاءلت هذه "المسافة الجمالية وكان العمل أقرب من مجال كتب الطبخ أوالتسلية منه إلى مجال فن الأدب"(٢٠).

لكن يبقى هذا الانزياح الجمالي الذي يشعر به القارئ الأول خاصة كمصدر للحيرة والاندهاش يتضاءل تدريجيا لدى الأجيال اللاحقة من القراء، وكلما تحوّل هذا العمل الأدبي إلى شئ مألوف وتندمج آلياته وعناصره 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 حينئذ برضاه، معتبرا إياها بالية لاغية، فكيف عن ارتضائها. لذلك فإن مراعاة تحولات الأفق هذه لكفيلة وحدها بجعل تحليل الأثر الأدبي يكتسي أهمية تأريخ أدبي للقارئ، ويجعل المنحنيات الإحصائية المتعلقة بالكتب ذات الرواج الكبير تكتسي قيمة المعرفة التاريخية"(٢١).

ويشيرإلى رواية مدام بوفاري (madame bovary)لفلوبير التي لقيت اعتراض الجميع في بدايتها، بحيث انبنت على مبدأ السرد الموضوعي الذي يعدّ تقنية جديدة في مجال الكتابة الروائية وقد هوجمت هذه الطريقة كثيرا في البداية، إذ إنّ هذا المبدأ البارد –بتعبير ياوس– كان ضروريا أن يصدم نفس الجمهور الذي خاطبته رواية فاني(fanny) لفيدوبمضمونها المبهج المعروض في شكل سلس وبأسلوب يتميز به أدب الاعترافات، وفوق ذلك فإن هذا الجمهور وجد في أوصاف هذا الروائي أثرا لمعايير الحياة والأعراف المنظمة للسلوك الاجتماعي.

ويتحول أفق الانتظار ويتغير الوضع وتصبح "مدام بوفاري" لاحقا رواية ذات شهرة عالية، ولا تزال إلى وقتنا الحاضر، بعد أن هوجمت ولم يفهمها في البداية سوى عدد قليل من العارفين. وتمّ الاعتراف بها بكونها منعطفا في تاريخ الرواية، وحكم القارئ الذي اندمج مع المعيار الجمالي الجديد على رواية "فييدو " وأسلوبه المزخرف وخدعه المستحبة وقتئذ والإكليشيهات الغنائية، وأصبحت غير محتملة وبأن يطويها النسيان بعد أن لقيت رواجا واسعا من قبل.

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

ويتساءل الباحث:كيف يمكن لشكل جمالي جديد أن يؤدي كذلك إلى نتائج في المستوى الأخلاقي؟وتعتبر رواية مدام بوفاري والدعوى التي رفعت على مؤلفها فلوبير بعد صدورها في مجلة(revue de paris ١٨٥٧) أحسن مثال لمناقشة هذه المسألة "فالشكل الأدبي الجديد الذي فرض على قرائها حينئذ أن يركوا بكيفية غير معهودة موضوعها المبتذل (هوالخيانةالزوجية)هومبدأ السرد الموضوعي أوالمحايد بالقياس إلى تقنية أسلوب الخطاب غير المباشر الحرّ التي كان فلوبير يستعملها بحذق وتناسب تامين"(٢٢).

ويستشهد بلمقطع الوصفي الذي اعتبر المدّعي العام بينار في مرافعته أن الرواية جريمة أخلاقية، ويتعلق الأمر بالبطلة "إيما" بحيث يصفها السارد وهي تتأمل نفسها امرأة بعد الخيانة حيث تقول :"حين رأت صورتها في المرأة، أذهلها منظر وجهها ...كانت تردد:أصبح عندي عشيق نعم عشيق فتلذذ بهذه الفكرة وكأنها استعادت فجأة مراهقتها.. كانت إذن ستنعم أجخيرا بملذات الحب هذه،بحمى السعادة هذه التي يئست منها. كانت تتغلل في شئ ما عجيب كل ما فيه شهوة ونشوة وهذيان.."، وقد ثار المدّعي العام غيظا من هذه الجمل التي تمجد الخيانة واعتبره فسوقا وخطرا.

ويعلّق ياوس ويشرح ردّ الفعل غير المتوقع من الرواية بقوله:"ما هوهذا المحفل القانوني المؤهل لاحتضان محاكمة هذه الرواية إذا كانت المعايير الاجتماعية السائدة آنذاك وهي الرأي العام والشعور الديني والأخلاق العامة والأداب الفاضلة –قد فقدت صلاحية الحكم عليها؟ إنّ هذه الأسئلة الصريحة أوالمضمرة لا تنم إطلاق عن افتقار المدعي العام للحس الجمالي وعن أخلاقيته الظلامية بل تعبّر بالأحرى عن الأثر غير المتوقع الذي أحدثه شكل فني جديد والذي استطاع بسب فرضه طريقة مختلفة لإدراك الأشياء، أن يحرر القارئ من بدائية أحكامه الأخلاقية المألوفة وأن يعيد فتح قضية تعتقد الأخلاق العامة امتلاك حلّ جاهز لها"(٢٣).

وإنّ توظيف الكاتب لتقنية السرد الموضوعي الذي لم يفتح أيّ مجال لإدانة إباحية الرواية، فإن ذلك يعتبر نوعا من الفضيحة، لذلك فإنّ الدعوى القضائية

كانت منطقية حين تمت تبرئة فلوبير وإدانة المدرسة الأدبية المفروضة تمثيله لها، مما جعل هذه تصبح معيارا أدبيا جديدا لم يكن معهودا من قبل.

هكذا يرتبط التاريخ الأدبي الخاص بالتاريخ العام، على أساس الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها.وتؤدي الأعمال الأدبية دورا تحرريا، وتعرض رؤية أخلاقية، وبالتالي تعرض معايير وقيما جديدة مختلفة، وتحرر القارئ من الروابط التي كانت تفرضها عليه الطبيعة والدين والمجتمع. وعندئذ فقط يمكن إلغاء القطيعة بين الأدب والتاريخ وبين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية.

نستنتج إذن أنّ "ما يعدّ في فترة معينة ناقصا أوتافها أوباردا أوشاردا،، سيتم اعتباره في لحظة أخرى كاملا أورفيعا، وسيكون له قيمة إيجابية"(٢٤).فالقيمة السالبة للعمل الجديد لا تستمر بل تمحي تدريجيا كلما استأنس القراء بالعمل وأصبح موضوعا لانتظار جديد. ومن ثم فإن هذا العمل يدفع القراء إلى مراجعة معتقداته الاجتماعية، أوتصوره للأشياء . وهنا يمكن الحديث عن الوظيفة التحريرية للأدب، بمعنى أنّ الأدب الجديد يسعى إلى تحرير قرائه الأوائل من العلاقات التي تربطهم بالنصوص السابقة والمعتقدات الاجتماعية المألوفة.

### انصهار الآفاق

يوظف ياوس هذا المفهوم لوصف هذه العلاقة الحوارية بين أفق الانتظار التاريخي الراهن، وبين الأفق الماضي للعمل الأدبي والعملية التفاعلية بينهما،بحيث يتم فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين،وسيرورة التلقيات المتتالية، انطلاقا من الحاضر. وهنا يلجأ ياوس إلى ما يسميه غادامير "باندماج الأفاق"والذي يحدده:"بأن أفق الحاضر في تشكل دائم لأنه من واجبنا باستمرار أن نختبر أحكامنا المسبقة، من مثل هذا التجريب يأتي اللقاء مع الماضي، وفهم الموروث الذي ينتمي إليه.لا يستطيع أفق الحاضر أبدا إذن أن يتشكل دون الماضي إضافة إلى ذلك، لايوجد أفق للحاضر يمكنه أن يوجد إذا لم يكن يوجد آفاق تاريخية نتواصل معها"(٢٥) بالتالي فإعادة بناء ووصف الأفق الماضي كما كان يكون مشروطا بالضرورة بالأفق الراهن،أوبالتوتر الذي يحدث بين الأفقين التاريخيين.ومن ذلك فتاريخ التلقي لن يكون سوى سيرورة من الفهم المتنامي و المتطور الذي يعرفه العمل الأدبي عبر التاريخ،من خلال جدلية السؤال والجواب . فالسؤال الذي أجاب عنه العمل عند ظهوره، وبين الأجوبة التي قد تؤخذ منه لاحقا بتفاعله مع قرائه المتأخرين زمنيا.

### منطق السؤال والجواب

يستعير ياوس هذا المفهوم من غادامير الذي يرى أن فهم العمل ألأدبي هوبمثابة الفهم للسؤال الذي يطرحه هذا العمل للقارئ باعتباره جوابا، لأن النص عندما يكون بين يدي القارئ،يصبح موضوعا للتأويل منتظرا جواباما عن سؤاله (٢٦).

وهذا ما سيحمل القارئ التاريخي إلى الاستفادة من العلاقة بين السؤال والجواب، للوصول إلى السؤال الأصلي الذي قدّم له النص جوابا ضمن أفقه التاريخي الماضي، ثم الوقوف بعد ذلك على الأسئلة والأجوبة التي تعاقبت عبر تاريخ قراءة النص وتأويله.وينتهي في الأخير إلى الأسئلة الحاضرة التي يدفعه تأويله الخاص إلى طرحها.وبذلك "يصير تاريخ قراءات نص أدبي ما لعبة حوارية مفتوحة على الأسئلة والأجوبة"(٢٧) وبالتالي يتمثل التاريخ الأدبي باعتباره تطورا أدبيا مستمرا، وذلك من خلال فهم هذه السلسلة من القراءات المتالية. ولكي تكتسب الدراسة التعاقبية وظيفتها ودلالتها الكاملة-هي دراسة الأعمال الأدبية عبر الزمن –يرى ياوس أنّه يجب القيام بدراسة تزامية –تلقي الأعمال الأدبية في لحظة معيّنة من الزمن-لأن هذه الأخيرة هي التي تسمح لنا باكتشاف "النسق الكلي" الذي يميّز كل لحظة من لحظات التاريخ، وفهم علاقاته التزامنية والتعاقبية مع مختلف النصوص الأدبية والتمكن من إدراك التحولات والتغيّرات التي تعرفها البنيات الأدبية عبرالتاريخ(٢٨).

### آليات نظرية التلقي عند أيزر

لقد استوقفت ولفغانغ أيزر مجموعة من المفاهيم والأليات حدد من خلالها أهمية عنصر القارئ في قيام الفعل التواصلي وهي كالتالي:

#### القارئ الضمني:

يدرس أيزر مفهوم والقارئ يعتبره أهم الأسس الإجرائية لوصف العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ وهو"بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة، وهومفهوم يبني الدور الذي

يتخذه كل متلق مسبقا، وهوما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل وإقصائه. لذا فالقارئ الضمني شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، مما يدفع القارئ لفهم النص"(٢٩)يفهم من هذا أن القارئ الضمني لا يتجسد خارج النص، بل تترسخ جذوره داخل النص، وهومعنى لا يمكن مطابقته تماما مع القارئ الحقيقي الذي يستحضر أساسا في دراسات تاريخ الاستجابة الجمالية.

ويستعرض هذا الباحث في دراسته للقارئ الضمني دائما تصنيفات جديدة من القراء يحددها ويذكرها:

القارئ الفذ،القارئ المطّلع، القارئ المقصود...

## وجهة النظر الجوالة

يضع أيزر مفهوم وجهة النظر الجوالة انطلاقا من فكرة أنّ النص الأدبي لا يمكن إدراكه واستيعابه دفعة واحدة"فهويختلف من هذه الناحية عن الأشياء العادية التي يمكن النظر إليها وإدراكها ككل"(٣٠)

وتعتبرهذه التقنية الأداة الإجرائية الجوهرية في التحليل الفينومينولوجي لسيرورة القراءة، ذلك أن الموضوع الجمالي لايمكن رؤيته أوإدراكه ككل، بل يتجلى أويتشكل في وعي القارئ تدريجيا خلال مراحل القراءة،إذ ينتقل هذا الأخير عبر مختلف المنظورات النصية.ويمثل كل انتقال من منظور نصي معين إلى منظور آخر(من منظور الشخصيات إلى منظور السرد)لحظة أو مرحلة جديدة من مراحل القراءة.وسوف يتحتم على القارئ أن ينسق ويؤلف عند كل انتقال جديد بين المنظورات النصية السابقة التي يحتفظ بها في ذاكرته والمنظور الجديد، وأن يقيم بينها العلاقات الدلالية التي تضمن انسجامها وتوافقها جميعا، وبالتالي اندماجها في تشكل دلالي كلي يمثل الموضوع الجمالي المقصود.

هكذا تظهر سيرورة القراءة من خلال وجهة النظر الجوالة للقارئ، كعملية ديناميكية تسمح للمنظورات النصية أن تتقابل وتتبادل التأثير فيما بينها في وعي القارئ، وتمنحه إمكانية التوليف بينها وفهمها على ضوء بعضها البعض" فيمتد النص بذلك في شكل شبكة من العلاقات الدلالية في وعي القارئ"(٣١).

وبما أنّ وجهة النظر الجوالة لا تقع حصرا في أي واحد من المنظورات، فإنّ موقع القارئ لا يمكنه أن يتقرر إلا من خلال التآلف والانسجام بين هذه المنظورات.

## الصورة الذهنية :

يقوم القارئ أثناء عملية القراءة بنشاط أساسي، بفعل بناء الصورة ضمن عملية يسميها أيزر ب"التركيب السلبي"(la synthése passive) الذي يتأسس بالضرورة على الصورة، لأن الصورة حسبه تظهر شيئا لا يتوافق مع الواقع المعطى للأشياء التجريبية، ولا يتوافق مع الشئ المعروض. وإنّ الطابع البصري لهذه التركيبات السلبية يصاحب فعل القراءة، حيث تقوم الذات القارئة بعملية تمثيل النص، أي تمثيل المعنى الغائب أوالمسكوت عنه في النص، وهذا المعنى يبقى مرتبطا بما يقوله النص، ولا يكون نتاجا خالصا لمخيّلة القارئ"(٣٢).

يبدأ فعل تكوين الصورة انطلاقا من مخططات النص التي تعتبر جوانب من صورة كلية على القارئ أنّ يعمل على تجميعها، وبتركيبها فهويوجد سلسلة تؤدي في النهاية إلى خلق معنى النص. وهذه الرؤية التصويرية ليست رؤية بصرية بالمعنى الحقيقي للكلمة، بل هي في الحقيقة محاولة تصور ما لايمكن للمرء أن يراه في صورته الفعلية وتتمثل هذه الصور في حقيقتها في أنّها تلقي الضوء على جوانب ما كانت لتظهر من خلال الإدراك الحسي المباشر للشيء.ويتوقف التصور على غياب ما يظهر في الصورة.

لتوضيح ذلك، يضع آيزر مجموعة من الأمثلة منها: "الجبل" الذي لا يستطيع الإنسان بعد مشاهدته أن يتخيله في وضعه ذاك، حيث إنّ فعل بناء صورة الجبل يفترض مسبقا غياب الجبل، والشئ نفسه مع العمل الأدبي، فالجزء غير المكتوب هوالذي يمكّننا من تشكيل صورة عن الأشياء. كذلك في مشاهدة فيلم سينمائي، يكون قد قرئ في شكل رواية سيكون ردّ الفعل التلقائي هوالإحباط الكلي، لأن الشخصيات لا تستطيع حمل الصورة التي صنعها القارئ أثناء القراءة وهي"اللحظة التي يتم فيها تضييق الإمكانيات إلى صورة واحدة كاملة وثابتة فإنّ الخيال ينطفئ.. وإنّ البطل في الرواية يجب تكوين صورة عنه، فهولا يمكن أن يرى وبناء على ذلك يتعين على القارئ أن يستخدم مع الرواية خيالية لتركيب المعلومات المقدمة إليه، وبذلك يكون إدراكه غنيا وأكثر خصوصية في وقت واحد. أما مع الفيلم فإنّ القارئ يقتصر على الإدراك الحسي المادي، ونتيجة لذلك، ومهما يكن الشئ الذي يتذكره عن العالم الذي كوّن صورته

فإنّه يتلاشى بقسوة" (٣٣). يتبن من خلال الأمثلة الفرق بين الصورة البصرية في الفيلم، والصورة 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 كافيا للادراك . وهذا ما يجعلها مصدرا للإثارة لأنها تحوّله عن عالمه الواقعي وتضعه موضع الأحد والرد بين عالم النص وعالم الحقيقة " فالنص لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هوفضاء دلالي وإمكان تأويلي، ولذا فهولا ينفصل عن قارئه، ولا يتحقق دون مساهمته أيضا"(٣٤). هكذا، فالنص والقارئ مرتبطان معا، ويندمج أحدهما في الأخر، ومن ثمّ فمعنى النص الأدبي لا يتحقق إلا في ذات القارئ،وليس له وجود مستقل عنها.مثلما يتكون القارئ نفسه بتكوينه للمعنى، وإدراك البنية الكامنة والعيقة في النص، وهنا يكمن الموضوع الجمالي.

## بنية الفراغات

يناقش آيزر مفهوم الفراغ في ضوء دراسته لموضوع التفاعل والتواصل الأدبي، ويرى أنه لكي تنجح عملية التواصل وينتهي القارئ إلى تشكيل المعنى النصي الذي غالبا ما يزعزع تجربته المكتسبة، ويعطّل توجيهاته الخاصة، فلا بد للنص "أن يقود خطى القارئ ويضبط مسيرته إلى حدّ ما، أي ينبغي على النص أن ينطوي على مجموعة من العناصر أوالعوامل التي تسمح له بمراقبة سيرورة التفاعل التواصلي القائم بينه وبين المتلقي.ويقصد بهذه العناصر تلك الفراغات التي تتخلل صفحات النص الأدبي من خلال تساؤلات القارئ أثناء القراءة وتلك الأجزاء الغامضة التي تثير التوتر والقلق في نفسيته وذلك الصمت الذي يحرضه على فعل البناء وتشكيل المعنى.

ويفهم من هنا أن الفراغات هي تلك الصلات المفقودة في الخطاب، وهذه التفككات والإنفصالات التي يتضمنها النص على مستوى السرد أوالحدث والإضمارات التي تعرفها المكونات النصية وهي تثير القارئ وتحدث التوتر الذي يحفّزه على مائها بواسطة التخيّل والتمثيل.

وتتمظهر الفجوات والفراغات على مستوى الخطاب عندما ينكسر مسار الأحداث بشكل فجائي،وقد تستمر في اتجاهات غير متوقعة. فمن أجزاء السرد ما يرتكز على شخصية معينة، ثم يستمر بالتقديم الفجائي لشخصيات جديدة .

ويرى آيزر أنّ الذي يهمنا ليس هذا التباين في توظيف الفراغات، بل البنية التي تقوم عليها إذ بتعطيل تماسك النص تتحوّل الفراغات تلقائيا 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...لايصادفها المرء في لحظة محددة من قراءته، فهي في كل مكان ولا مكان لها.." وبهذا فهي تلعب دورا أساسيا في تفعيل هذه العلاقة اللاتماثلية بين الطرفين .

## طاقة النفي

يضيف الباحث آيزر نوعا آخر من الفراغ يتمثل في مختلف إمكانات النفي التي تلغي العناصر المألوفة في وعي المتلقي وتظهر المعايير الأدبية والاجتماعية التاريخية المنتقاة في الرصيد النصي معطّلة ومشوّهة أي منفية وهذا النفي أوالسلب(la négation) هوالذي يضعها موضع المراجعة والمساءلة ويسمح للقارئ بإدراك عجزها ونقصها.

يستعرض آيزر في تحليله لهذه التقنية تطورات الرواية الغربية من القرن الثامن عشر إلى التاسع عشر، وصولا إلى الرواية الحديثة والتغيرات التي طرأت عليها و" تعتبر رواية (تريسترامشاندي) مثالا جيدا في هذا الصدد، حيث تتغير فيها وجهة نظر القارئ بصورة متكررة وفيما بين عدد من الرؤى النصية، وبالتالي فهي تبدأ في التقلب بين رؤى الشخوص والرواية والقارئ المفترض، وتخضعها جميعا لعملية تحوّل متبادل.. إلا أنّ رواية الثامن عشر تركت الرواية ثابتة على قمّة الهرم، فكانت أحكامه نقاطا ثابتة في السرد تحت القارئ على التخلي عن الموقف المقرر له بحيث يتمكن من استعاب وجهة نظر الرواية..."(٣٥) والتغير الطفيف الذي طرأ على الرواية هي هذه المرحلة هوتحوّل السارد نفسه إلى شخصية وتفتيت وتجزيئ رؤية الشخصية والسارد تحدث تحوّلا في المجال المرجعي لوجهة نظر القارئ، وهذا ما يدفعه إلى إنتاج مقاييس جديدة للحكم على الأحداث ومغزاها.

وبدأت رواية القرن التاسع عشر في إعداد قارئها ومساعدته على الاستجابة " وتعددية المواقف القابلة للربط تنتزع القارئ مما يألفه بصورة مستمرة، إلا أن وجهة نظره لا يسمح لها بالثبات على أيّ

من هذه المواقف. وبالتالي فالمواقف لا تبدأ في التكتّل إلا حين تبدأ من خلال شرطيّها في نفي بعضها البعض.ولكن حينئذ يجب على القارئ أن يرفع إلى مستوى اكتشافاته...للاستجابة التي يطلبها منه عالم يزداد تعقيدا.."(٣٦)

ويظهر التغير في الرواية الحديثة في نمط التفاعل بين النص والقارئ، بحيث زادت درجة الإبهام والمساحات الخيالية في بنية النص التي تنتظر التحديد والتجسيد ويتمظهر هذا بصفة جلية في رواية أوليس لجيمس جويس. وإذا أمعنّا النظر في رؤية السارد في "أوليس" نجد أنّه من الصعب أن نعثر عليه ونجد أنفسنا أمام مجموعة من تقنيات السرد، إلا أنّها منظمة تنظيما فائقا وهي تتداخل فيما بينها، وهذا التشتت يمنع من العثور على نقطة تتجمع عندها، أويمكن توجيهها منها. وأيضا تفتقد هذه الرواية للسارد الذي يعتبر من المسلمات في وعي القرّاء، وكذا غياب التوجيهات والتوضيحات التي يقدمها عادة المؤلف الضمني للقارئ. وهذا يخلق لدينا الانطباع بالضياع وعدم الفهم،وخاصة مع تفتيت أنماط السرد المألوفة، والتحوّل المكثف لوجهات النظر يمنع القارئ من الوصول إلى أية نقطة محورية في النص، ولا يستطيع أن يعثر على التوجه الذي كان يتوقعه . وهذا الأمر يؤدي إلى الاضطراب والارتباك في ذهن القارئ ويفعه إلى إثارة خلفية توقعاته التي لا يستجيب لما يقدمه النص من مواقف وأفكار وإحباط مثل هذه التوقعات الأساسية يترك فراغا كان يملؤه عادة السارد التقليدي.

إذا لكي يؤدّ النص الأدبي وظائفه المتوقعة منه ولجأ إلى تكنيك تحويل الوظائف المتوقعة إذا وظائف سالبة - وهوإغفال متعمد - لكي يستحضر عدم أدائها في وعي القارئ، فإنّ من لا يعرف هذه الوظائف التقليدية يفقد تلقائيا الهدف التواصلي من هذا التكنيك المطبّق على نطاق واسع في الأدب الحديث، ويساوره الإحساس بالارتباك... ولكن كلما زادت معرفة القارئ بالوظائف التي أصبحت الآن "غير مؤدّاة زاد تحديد توقعاته، وبالتالي يزداد إحساسه بإحباطها .والنصوص الحديثة تدرج هذه التوقعات ضمن بنيتها التواصلية بغرض تحويلها.."(٣٧) لذلك فإنّ اتهام الأدب بالتعالي والاقتصار على فئة دون أخرى ليس له ما يبرره، إذ لوكان البديل هوتحقيق التوقعات، لكان الأدب بلا قيمة وبلا وظيفة على الإطلاق وبالتالي فتحويل النصوص الحديثة لمرجعية القارئ المألوفة ونفيها، وإغفال هذه الوظائف المتوقعة يفتح النص على تخمينات القارئ وهذا نمط فريد من التواصل.

وتعتبر رواية أوليس في نظر البعض بنية فوضوية ومعقدة وهدامة، جراء التوتر والإرباك الذي تحدثه في نفسية قارئها، لكن هنا يظهر التفاعل بين النص والقارئ، بحيث يعمد 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 قوّتها المثمرة، ويعود المعنى القديم الذي تمّ نفيه إلى الوعي حين يتم فرض معنى جديدا عليه، وهذا المعنى الجديد غير متبلور، لذا فهويحتاج إلى المعنى القديم الذي تحوّل على أثر النفي إلى مادة للتأويل يصاغ منها المعنى الجديد" (٣٨)

هكذا تتميز تقنية النفي بقدرتها على توصيل تجربة جديدة وغير مألوفة، وباعتبارها (ما لم يفهم بعد)فهي تمثل تجربة النص الجديدة التي تختلف عن التجارب السابقة المعروفة بشأن العالم أوالواقع.

ومن هنا تصبح الفراغات وطاقة النفي عند أيزر بمثابة الأدوات الجوهرية والقوة الأساسية لقيام عملية التواصل بين القارئ والنص. وللأن النص هو"نسيج فضاءات بيضاء ينبغي ملؤها،ومن يبثه يتكهن بأنها سوف تملأ فيتركها بيضاء لسببين: الأول وهوأنّ النص يمثل آلية كسولة أومقتصدة، تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها(إلى النص) والحق أن النص لا يوسم باللغوولا يكتسب تعيينات لاحقة إلا في حال بلوغه ذورة الحذلقة، وذروة الاهتمام التعليمي،أوفي 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"(٣٩).

وينتقل القارئ خلال سيرورة القراءة بين هذه الأجزاء النصية من أجل استكمالها، وبناء المعنى الجمالي للنص، والبحث فيما لم يقله (المسكوت عنه) انطلاقا مما قاله. وتخلّق بذلك إمكانيات الرط بينهذه الأجزاء النصية، وتحديد العلاقات فيما بينها، وبالتالي تنظيم مشاركة القارئ في موضوع القراءة ملء الفراغات، وتفكيك الإبهام وتحريك

الصمت . ويتغير 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 . وسوف تكون هذه التأثيرات دائما في اتجاه التصحيح والإدماج، أي تصحيح التشكيلات الدلالية السابقة، وبناء تشكيلات جديدة. وهنا مايعطي التواصل بين النص والقارئ سمتها التفاعلية(٤٠).وكلما تعددت الفراغات تعقدت عملية التركيب والتوليف بين مختلف أجزاء النص وكلما زادت حيوية وإنتاجية نشاط التخيّل والتمثيل لدى القارئ.

وما يمكن أن نصل إليه في الأخير أن الباحث عودة خضر في بحثه في أسس نظرية التلقي،قد كان مختصرا جدا،بحيث لم يتعمق هذا الأخير في توضيح وشرح هذه الأليات التي وضعها الناقدان،ولهذا عملت عل العودة الى كتاب فعل القراءة لأيزر وكتاب جمالية التلقي لياوس لاستكمال هذه المبادئ والأسس الأساسية التي طرحها الباحثان، كما لم يستطع الباحث في دراسته الانتقال من التنظير الى التطبيق على نص عربي، بل انحصر عمله على التنظير فقط والبحث عن أصول هذه النظرية، وبهذا كانت الدراسة بسيطة في طرحها مختصرة سطحية لم تعط الباحث العربي إلّا الأسس والأفكارالعامة لنظرية التلقي، وحاولنا من خلال بحثنا التعمق في شرح الأسس الاجرائية التي طرحها كل من ياوس وآيزر.

## الهوامش:

١- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق،الطبعة الأولى،الأردن، ١٩٩٧،صص:١٤-١٥

٢-المرجع نفسه،ص:١٥

٣- المرجع نفسه،ص:١٦

٤- المرجع نفسه،ص:٢١

٥- المرجع نفسه،ص:٢٥

٦-المرجع نفسه،ص:٣٣

٧-أرسطوطاليس، فن الشعر تر:عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت لبنان،ص:٣٨

٨-المرجع نفسه،ص:٢٣

٩-ناظم عودةخضر،الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص:٦٩

١٠-عبد الكريم شرفي،من فلسفات التأويل الى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر،٢٠٠٧،ص:١٤٠

١١-هانس غيورغ غادامير،فلسفة التأويل، تر:محمد شوقي الزين،منشورات الاختلاف،الجزائر،٢٠٠٦،ص:٢٥

١٢-بول ريكور،من النص الى الفعل، تر:محمد برادة،عين الدراساتوالبحوث الانسانية، الطبعة الأولى،القاهرة،٢٠٠١،ص:٢٥

١٣-هانس روبرت ياوس :جمالية التلقي –من أجل تأويل جديد للنص الأدبي تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة ٢٠٠٤،ص:٣٢

١٤ -Hans robert jauss ،pour une esthétique de réception، pour une nouvelle interprétation du texte littéraire ;éd gallimard ١٩٩٦،p :٤٤

١٥ - voir : HR jauss ،pour une esthétique de la reception،p :٤٥

١٦-فيكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر:الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء،٢٠٠٠،ص:١٣٩

١٧-هانس روبرت ياوس،جمالية التلقي، ص:٣٧

١٨-المرجع نفسه،ص:٤٥

١٩ -Robert jauss ، pour une herméneutique littéraire ،tra : maurice jacobe،gallimard،١٩٨٨،p١١

٢٠- الرجع نفسه،ص:٥٨

٢١-هانس روبرت ياوس،جمالية التلقي،ص:٤٩

٢٢-المرجع نفسه،ص:٦٧

٢٣-المرجع نفسه،ص:٦٨

٢٤- نادر كاظم، المقامات والتلقي –بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني،الطبعة الأولى، البحرين،٢٠٠٣،ص:٩٠

٢٥-جان ستاروبنسكي، مقدمة كتاب ياوس من أجل جمالية التلقي، تر: غسان السد، ضمن كتاب في نظرية التلقي، دار الغد، الطبعة الأولى، سوريا٢٠٠٠،ص ص:٢٠-٢١

٢٦ -H G Gadamer ،vérité et méthode ،les grandes lignes d'une herméneutique philosophique ،éd seuil ،paris١٩٧٦،p :٢١٧

٢٧-سعيد عمري، الرواية من منظورنظرية القراءة، ص:٣٥-

٢٨ - Jauss Robert ،pour ésthétique de recéption p :٧٥

٢٩-فولفغانغ أيسر،فعل القراءة،ص:٤٠

٣٠-المرجع نفسه، ص:١١٦

٣١-W Iser ،l'acte de lcteure ،p٢١٢

٣٢-المرجع نفسه،٢٥٧

٣٣-فولفغانغ أيزر،عملية القراءة –مقترب ظاهراتي ضمن نقد استجابة القارئ، ص:١٢٥

٣٤-علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير، الطبعة، الثانية بيروت لبنان، ١٩٩٥، ص:٩.

٣٥-فولفجانج أيسر، فعل القراءة،ص:٢٠٤

٣٦-المرجع نفسه، ص:٢٠٦

٣٧-المرجع نفسه،ص ص:٢٠٨،٢٠٧

٣٨-المرجع نفسه،ص:٢١٥

٣٩- أمبرطوإيكو، القارئ في الحكاية، تر :أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب ١٩٩٦،ص:٦٣

٤٠-يراجع: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى الجزائر،٢٠٠٧ ص:٢٨٨.